

ACHILLE GUIDO PICCHI

**AS *SERESTAS* DE
HEITOR VILLA-LOBOS:**

**UM ESTUDO DE ANÁLISE,
TEXTO-MÚSICA E PIANISMO
PARA UMA INTERPRETAÇÃO**

CAMPINAS
2010

ACHILLE GUIDO PICCHI

**AS *SERESTAS* DE
HEITOR VILLA-LOBOS:**

**UM ESTUDO DE ANÁLISE,
TEXTO-MÚSICA E PIANISMO
PARA UMA INTERPRETAÇÃO**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em
Música do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas – UNICAMP – como
requisito para obtenção do Título de Doutor em
Música.

Área de Concentração Práticas Interpretativas.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama

**CAMPINAS
2010**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Picchi, Achille Guido.
P581s As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise,
 texto-música e pianismo para uma interpretação. / Achille Guido
 Picchi. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Adriana Giarola Kayama.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. 2. Seresta (Musica)
3. Musica-Analise, apreciação. 4. Piano. 5. Interpretação.
I. Kayama, Adriana Giarola. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "The Serestas by Heitor Villa-Lobos: a music-text and analytical study for an interpretation."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Serestas ; Villa-Lobos ; Musical Analysis ; Piano ; Interpretation.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Adriana Giarola Kayama.

Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.

Prof^a. Dr^a. Mauricy Matos Martin.

Prof. Dr. Amilcar Zani Netto.

Prof. Dr. Omar Khouri.

Prof. Dr. Antonio Rafael Carvalho dos Santos.

Prof. Dr. Pedro Aurélio Persone.

Prof. Dr. Claudio Richerme de Oliveira Azevedo.

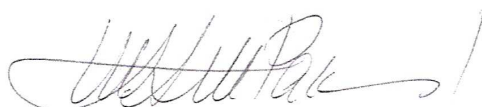
Data da Defesa: 02-09-2010

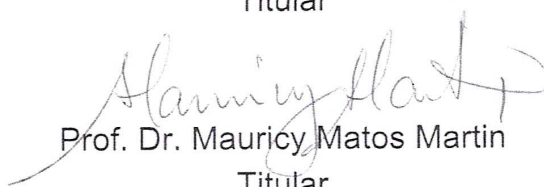
Programa de Pós-Graduação: Música.

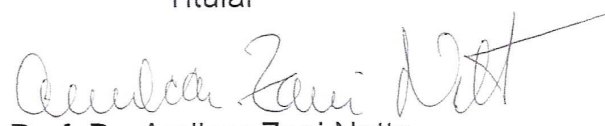
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Achille Guido Picchi - RA 13852 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dra. Adriana Giarola Kayama
Presidente


Prof. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Titular


Prof. Dr. Mauricy Matos Martin
Titular


Prof. Dr. Amilcar Zani Netto
Titular


Prof. Dr. Omar Khouri
Titular

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Adriana Giarola Kayama, pela orientação, disposição e grande incentivo;

À Professora Doutora Maria Lucia Senna Machado Pascoal, pela sabedoria, paciência, disposição e sobretudo generosidade.

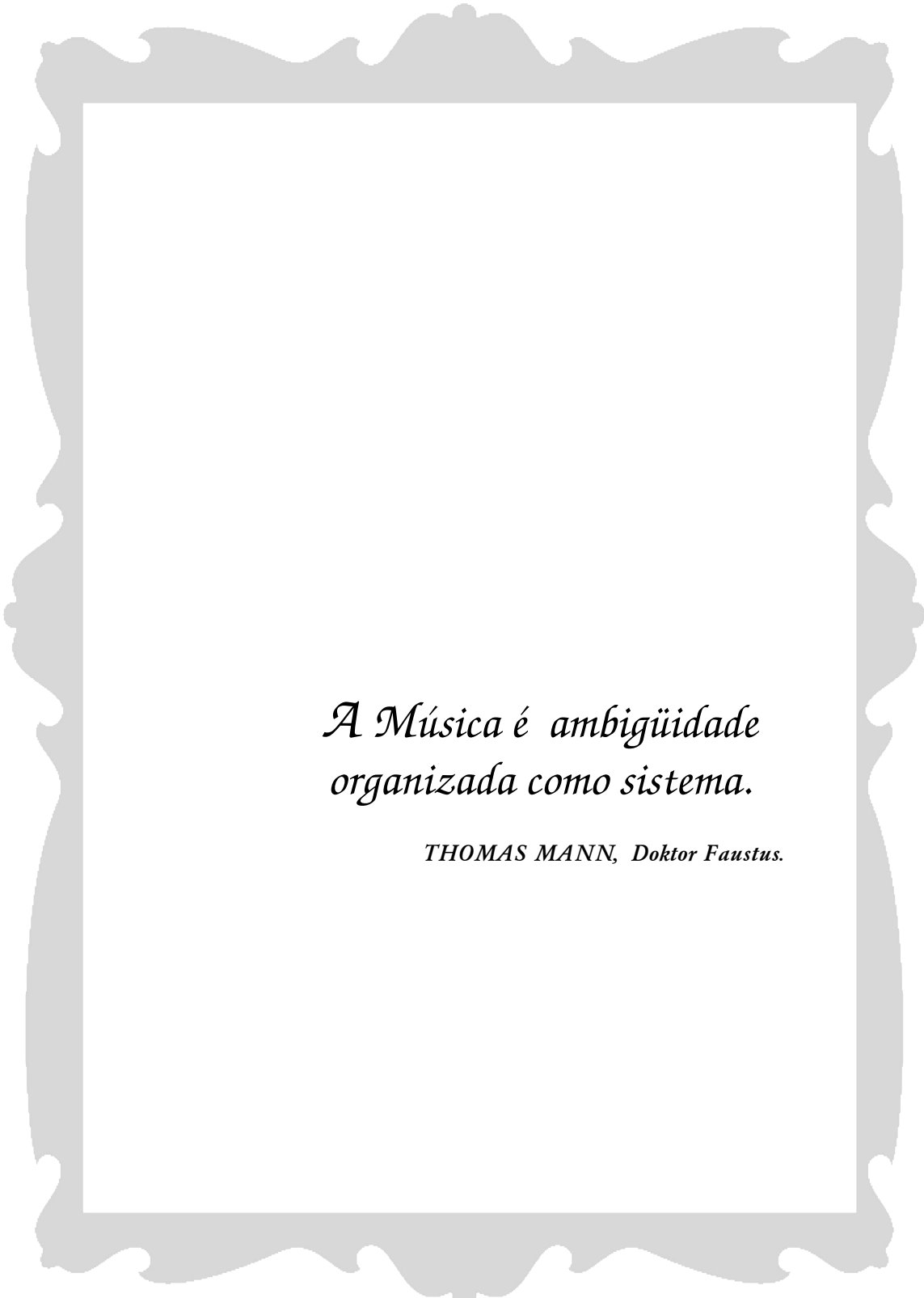
Ao Professor Doutor Mauricy Matos Martin, pela sua participação na Banca de Qualificação com excelentes contribuições;

Ao Museu Villa-Lobos do Rio de Janeiro, muito especialmente aos funcionários da Biblioteca, pela gentileza e presteza com que auxiliaram este trabalho.

À Professora Doutora Márcia Baldin Guimarães, grande cantora, que muito auxiliou no Recital de Doutorado, de maneira generosa e desprendida.

Aos funcionários da Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP, Campus de São Paulo, pela maneira sempre prestativa que dispensaram ao autor deste trabalho;

À Professora Doutora Iracele Vera Lívero, grande companheira de todas as horas, cujo inestimável auxílio técnico e intelectual foi fundamental.



*A Música é ambigüidade
organizada como sistema.*

THOMAS MANN, Doktor Faustus.

RESUMO

Este trabalho tem com principal objetivo estudar relação entre análise estrutural, a análise do texto poético, a relação texto-música e pianismo com vistas a uma interpretação nas *Serestas* de Heitor Villa-Lobos, um ciclo de 14 canções para voz e piano. O pianismo neste caso caracteriza-se por um procedimento que envolve a escrita e a escritura para piano, relativo à fundamental função do piano na ambientação representada e imageticamente musicada pela “leitura” do texto poético enquanto pertinente ao processo composicional das canções. Este trabalho se justifica principalmente por revelar as *Serestas* como um ciclo de canções que figura entre as mais importantes obras-primas da canção de câmara brasileira. Justifica-se, também, por ressaltar com veemência o original e importante *métier* do compositor em relação à canção de câmara; e, destarte, procurar mostrar, com o estudo, a importância capital, para executantes e músicos, deste ciclo de canções dentro do repertório vocal da música brasileira do século XX. A metodologia partiu de análises musicais de cada canção das *Serestas*, da análise poética dos textos e análises relacionais texto-música, a fim de se chegar a uma interpretação que contemplasse a imagética composicional envolvida. Chega-se à Conclusão de modo tripartite no trabalho, ou seja, em primeiro lugar que Villa-Lobos é de fato um compositor pós-tonal, embora com evidentes heranças e ambientações tonais; que o piano exerce papel, como se fazia hipótese, ambientador, suscitador, evocador e, mesmo, motivador do texto poético musicado; e por fim que as escolhas interpretativas em direção a uma imagética combinada com análise musical, com base nos resultados, foram acertadas por parte deste pesquisador em termos interpretativos.

PALAVRAS-CHAVE: *Serestas*; Villa-Lobos, Heitor; Análise Musical; Análise Poética; Pianismo; Interpretação.

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to study the relationship between structural analysis, poetic analysis, the text-music relations and the “pianismo” in the *Serestas* by Heitor Villa-Lobos, a fourteen song-cycle for voice and piano. The “pianismo” in this case is characterized by a twofold pianistic writing that involves the fundamental role of the piano in the *ambience* and image “reading” of the poetic text by the composer. The justification for this work is, in the first place, the importance of the *Serestas* song-cycle to the Brazilian music *lieder* production. Also, to demonstrate the originality and efficiency of the composer’s *métier* in song compositions. And furthermore to reveal this masterpiece to performers and musicians. The methodology used in the thesis consisted of musical analysis, poetic analysis and the inner relations between text and music providing an interpretational point of view which could contemplate the imagery ideas involved. This thesis resulted in a threeway conclusion. First, that Villa-Lobos is truly a post-tonal composer, although he has a visible tonal heritage in his songs. Second, the piano role in the songs is effectively supportive in many sort of ways to the poetic text. And third, that the interpretative choices for the *Serestas* made by this researcher, based on the analysis, were correctly confirmed.

KEY-WORDS: *Serestas*; Villa-Lobos; Musical Analysis; Poetic Analysis; Interpretation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.	Material empregado em <i>Pobre Cega</i> .	55
Figura 2.	Gráfico das vozes condutoras de <i>Pobre Cega</i> .	56
Figura 3.	Situações acordais no piano de <i>Pobre Cega</i> , c. 10 -15.	57
Figura 4.	Rítmica do piano em <i>Pobre Cega</i> c. 4-9.	58
Figura 5.	Subversão prosódica expressiva do verso 3 em <i>Pobre Cega</i> .	62
Figura 6.	A descendência representando a metonímia, em <i>Pobre Cega</i> , c.1-2.	63
Figura 7.	Material empregado em <i>O Anjo da Guarda</i> .	65
Figura 8.	Alterações cromáticas nos acordes em <i>O Anjo da Guarda</i> .	65
Figura 9.	Alterações cromáticas em <i>O Anjo da Guarda</i> .	66
Figura 10.	Gráfico das vozes condutoras de <i>O Anjo da Guarda</i> .	69
Figura 11.	Ambiente harmônico e <i>ostinato</i> em <i>O Anjo da Guarda</i> .	70
Figura 12.	Acordes alterados na parte do piano em <i>O Anjo da Guarda</i> .	70
Figura 13.	Alterações na linha vocal em <i>O Anjo da Guarda</i> .	71
Figura 14.	Descendências rimadas musicalmente em <i>O Anjo da Guarda</i> .	75
Figura 15.	Material empregado em <i>Canção da Folha Morta</i> .	77
Figura 16.	Gráfico das vozes condutoras de <i>Canção da Folha Morta</i> .	79
Figura 17.	Falsa relação simultânea em <i>Canção da Folha Morta</i> .	80
Figura 18.	Mudança no final para voz solo em <i>Canção da Folha Morta</i> .	81
Figura 19.	Acordes de sexta ajuntada em <i>Canção da Folha Morta</i> .	82
Figura 20.	Variante do <i>ostinato</i> rítmico-motivico em <i>Canção da Folha Morta</i> .	83
Figura 21.	Escansão da sínereze do original do poema <i>Canção da Folha Morta</i> .	88
Figura 22.	Eclipse e escansão em <i>Canção da Folha Morta</i> .	88
Figura 23.	Hiato em <i>Canção da Folha Morta</i> .	88
Figura 24.	Gráfico das vozes condutoras de <i>Saudades da Minha Vida</i> .	95
Figura 25.	Condução por <i>appoggiature</i> em <i>Saudades da Minha Vida</i> , c.2 e c.5.	96
Figura 26.	Motivo rítmico condutor em <i>Saudades da Minha Vida</i> .	96
Figura 27.	Variante do <i>ostinato</i> rítmico na linha vocal em <i>Saudades da Minha Vida</i> .	97
Figura 28.	Textura pianística em <i>Saudades da Minha Vida</i> .	97
Figura 29.	Mudança métrico-prosódica em <i>Saudades da Minha Vida</i> .	103
Figura 30.	Mudança métrico-prosódica em <i>Saudades da Minha Vida</i> .	104
Figura 31.	Material de <i>Modinha</i> .	107
Figura 32.	Gráfico das vozes condutoras de <i>Modinha</i> .	110
Figura 33.	Primeiro <i>ostinato</i> rítmico em <i>Modinha</i> .	110
Figura 34.	Segundo <i>ostinato</i> rítmico de <i>Modinha</i> .	111
Figura 35.	Métrica texto-linha vocal em <i>Modinha</i> .	114
Figura 36.	Letra-poema e melodia de <i>Modinha</i> .	117
Figura 37.	Material de <i>Na Paz do Outono</i> .	119
Figura 38.	Gráfico das vozes condutoras de <i>Na Paz do Outono</i> .	121
Figura 39.	Notas agregadas aos acordes funcionais em <i>Na Paz do Outono</i> .	122
Figura 40.	Sextas agregadas em <i>Na Paz do Outono</i> .	122
Figura 41.	Células rítmicas e suas variantes de <i>Na Paz do Outono</i> .	123
Figura 42.	Variantes rítmicas do <i>ostinato</i> no piano em <i>Na Paz do Outono</i> .	123
Figura 43.	Rítmicas do choro na parte de piano em <i>Na Paz do Outono</i> .	129
Figura 44.	Material de <i>Cantiga do Viúvo</i> .	131
Figura 45.	Gráfico das vozes condutoras de <i>Cantiga do Viúvo</i> .	136
Figura 46.	Alteração cromática na linha vocal sobre o modo lídio de Fa de <i>Cantiga do Viúvo</i> .	137
Figura 47.	Figuras rítmicas de <i>ostinato</i> , na linha vocal e na parte do piano de <i>Cantiga do Viúvo</i> .	138
Figura 48.	Prosódia musical em relação à poética de <i>Cantiga do Viúvo</i> .	141
Figura 49.	Direcionamentos em “rimas” musicais em <i>Cantiga do Viúvo</i> .	144

Figura 50.	Imagens e cadência perfeita em <i>Cantiga do Viúvo</i>	145
Figura 51.	Material de <i>Canção do Carreiro</i>	147
Figura 52.	Gráfico das vozes condutoras de <i>Canção do Carreiro</i>	151
Figura 53.	<i>Ostinati</i> na parte inferior do piano em <i>Canção do Carreiro</i>	152
Figura 54.	<i>Clusters</i> rítmicos em <i>Canção do Carreiro</i>	153
Figura 55.	Material de <i>Abril</i>	163
Figura 56.	Gráfico das vozes condutoras, Seção I, piano solo de <i>Abril</i>	164
Figura 57.	Gráfico de Vozes condutoras de <i>Abril</i>	168
Figura 58.	Sugestão de “cadenciamento” em <i>Abril</i> , c. 20 e c. 29.....	169
Figura 59.	Articulação staccato e sincopação de <i>Abril</i>	179
Figura 60.	Acentos que relevam os centros em <i>Abril</i>	175
Figura 61.	Material de <i>Desejo</i>	177
Figura 62.	Gráfico das vozes condutoras de <i>Desejo</i>	178
Figura 63.	Condução na voz superior da parte do piano em <i>Desejo</i>	179
Figura 64.	Rítmica da parte do piano, linhas inferior e superior em <i>Desejo</i>	180
Figura 65.	Material de <i>Redondilha</i>	187
Figura 66.	Gráfico das vozes condutoras de <i>Redondilha</i>	190
Figura 67.	Notas agregadas em <i>Redondilha</i>	190
Figura 68.	Acordes de falsa relação em <i>Redondilha</i>	191
Figura 69.	Figura rítmica em <i>Redondilha</i>	192
Figura 70.	Modificação prosódica em <i>Redondilha</i>	195
Figura 71.	Imagem da hesitação pelas sincopas em <i>Redondilha</i>	197
Figura 72.	Material de <i>Realejo</i>	199
Figura 73.	Gráfico das vozes condutoras de <i>Realejo</i>	202
Figura 74.	Ambigüidade dos acordes em <i>Realejo</i>	202
Figura 75.	Figura rítmica constante em <i>Realejo</i>	203
Figura 76.	Prosódia musical com péon quarto em <i>Realejo</i>	206
Figura 77.	Idéias motívicas em <i>Realejo</i>	207
Figura 78.	Rimas musicais em <i>Realejo</i>	208
Figura 79.	Material de <i>Serenata</i>	211
Figura 80.	Gráfico das vozes condutoras de <i>Serenata</i>	218
Figura 81.	Linha inferior do piano “violonística” em <i>Serenata</i>	218
Figura 82.	Sincopas como condução rítmica em <i>Serenata</i>	219
Figura 83.	Uso musical das pausas médias em <i>Serenata</i>	222
Figura 84.	Prosódia original como proposta no poema em <i>Serenata</i>	223
Figura 85.	Subversão da prosódia original do poema em <i>Serenata</i>	223
Figura 86.	Final em uníssono de <i>Serenata</i>	224
Figura 87.	Impulsos vocais de 6ª, acordes intermitentes e linha flautística do piano em <i>Serenata</i>	226
Figura 88.	Ponteados na linha inferior em <i>Serenata</i>	227
Figura 89.	Material de <i>Vôo</i>	229
Figura 90.	Gráfico das vozes condutoras de <i>Vôo</i>	239
Figura 91.	<i>Appoggiature</i> entre cromatismos e linha inferior de <i>Vôo</i>	240
Figura 92.	Variantes do motivo rítmico em <i>Vôo</i>	241
Figura 93.	Rítmica para mostrar movimento em <i>Vôo</i>	241
Figura 94.	Rítmicas frequentes em <i>Vôo</i>	244

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.	Texturas na parte do piano.....	58
Tabela 2.	Estrutura rítmica de <i>Pobre Cega</i>	59
Tabela 3.	Estrutura Métrica de <i>Pobre Cega</i>	60
Tabela 4.	Estrutura estrófica de <i>Pobre Cega</i>	61
Tabela 5.	Estrutura Rítmica de <i>O Anjo da Guarda</i>	79
Tabela 6.	Estrutura Métrica de <i>O Anjo da Guarda</i>	73
Tabela 7.	Estrutura Estrófica de <i>O Anjo da Guarda</i>	74
Tabela 8.	Estrutura Rítmica de <i>Canção da Folha Morta</i>	85
Tabela 9.	Estrutura Métrica de <i>Canção da Folha Morta</i>	87
Tabela 10.	Estrutura Estrófica de <i>Canção da Folha Morta</i>	89
Tabela 11.	Estrutura sônica de <i>Canção da Folha Morta</i>	90
Tabela 12.	Estrutura Rítmica de <i>Saudades da Minha Vida</i>	99
Tabela 13.	Estrutura Métrica de <i>Saudades da Minha Vida</i>	100
Tabela 14.	Estrutura Estrófica de <i>Saudades da Minha Vida</i>	101
Tabela 15.	Intensidades finais dos versos em <i>Saudades da Minha Vida</i>	101
Tabela 16.	Versos agudos e graves em <i>Saudades da Minha Vida</i>	102
Tabela 17.	Estrutura Rítmica de <i>Modinha</i>	112
Tabela 18.	Estrutura Métrica de <i>Modinha</i>	114
Tabela 19.	Estrutura Estrófica de <i>Modinha</i>	115
Tabela 20.	Estrutura Sônica de <i>Modinha</i>	116
Tabela 21.	Estrutura Rítmica de <i>Na Paz do Outono</i>	125
Tabela 22.	Estrutura Rítmica de <i>Na Paz do Outono</i>	126
Tabela 23.	Estrutura Estrófica de <i>Na Paz do Outono</i>	127
Tabela 24.	Estrutura Sônica de <i>Na Paz do Outono</i>	128
Tabela 25.	Estrutura Rítmica de <i>Cantiga do Viúvo</i>	139
Tabela 26.	Estrutura Métrica de <i>Cantiga do Viúvo</i>	141
Tabela 27.	Estrutura Estrófica de <i>Cantiga do Viúvo</i>	142
Tabela 28.	Coincidências sonoras em <i>Cantiga do Viúvo</i>	142
Tabela 29.	Estrutura Rítmica de <i>Canção do Carreiro</i>	155
Tabela 30.	Estrutura Métrica em <i>Canção do Carreiro</i>	157
Tabela 31.	Estrutura Estrófica de <i>Canção do Carreiro</i>	158
Tabela 32.	Estrutura Sônica de <i>Canção do Carreiro</i>	159
Tabela 33.	Estrutura Rítmica de <i>Abril</i>	171
Tabela 34.	Estrutura Métrica de <i>Abril</i>	172
Tabela 35.	Estrutura Estrófica de <i>Abril</i>	172
Tabela 36.	Estrutura Sônica de <i>Abril</i>	173
Tabela 37.	Estrutura Rítmica de <i>Desejo</i>	182
Tabela 38.	Estrutura Métrica de <i>Desejo</i>	183
Tabela 39.	Estrutura estrófica de <i>Desejo</i>	183
Tabela 40.	Estrutura Sônica de <i>Desejo</i>	184
Tabela 41.	Estrutura Rítmica de <i>Redondilha</i>	193
Tabela 42.	Estrutura Métrica de <i>Redondilha</i>	194
Tabela 43.	Estrutura Estrófica de <i>Redondilha</i>	195
Tabela 44.	Estrutura Rítmica de <i>Realejo</i>	205
Tabela 45.	Estrutura Métrica de <i>Realejo</i>	206
Tabela 46.	Estrutura Sônica de <i>Realejo</i>	208
Tabela 47.	Estrutura Rítmica de <i>Serenata</i>	221
Tabela 48.	Estrutura Métrica de <i>Serenata</i>	222
Tabela 49.	Estrutura Estrófica de <i>Serenata</i>	224
Tabela 50.	Estrutura Sônica de <i>Serenata</i>	225

Tabela 51.	Estrutura Rítmica de <i>Vôo</i>	243
Tabela 52.	Estrutura Métrica de <i>Vôo</i>	244
Tabela 53	Estrutura Estrófica de <i>Vôo</i>	245

LISTA DE ABREVIATURAS

- quando colocado ao lado da nota, refere a altura com alteração sustenido.

b - quando colocado ao lado da nota, refere-se a altura com alteração bemol.

Do - refere-se a altura sem alteração.

DoM - refere-se a tonalidade de Do maior.

Dom - refere-se a tonalidade de do menor.

c. - refere-se a compasso.

v. - refere-se a verso.

p. – refere-se à página.

pp. – refere-se à paginas.

Tab. - refere-se a tabela.

Fig. - refere-se a figura.

VI⁹⁷ - acorde do sexto grau com sétima e nona.

♭ - quinto grau alterado (alteração de terça), ou quinto grau menor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
-----------------	---

CAPITULO I – CONSIDERAÇÕES INICIAIS PARA A ANÁLISE DAS *SERESTAS*

1.1. A CANÇÃO: UM PERCURSO.....	21
1.2. A CANÇÃO DE CÂMARA.....	22
1.3. CICLO DE CANÇÕES.....	25
1.4. PIANISMO: ESCRITA E ESCRITURA.....	26
1.5. AS <i>SERESTAS</i> : UM PERCURSO.....	30
1.6. A POESIA NA DÉCADA DE 1920: UMA SÚMULA.....	33
1.7. OS POETAS DAS <i>SERESTAS</i>	35

CAPÍTULO II – ANÁLISES.....

	51
--	----

2.1. SERESTA N. 1: <i>POBRE CEGA</i>	55
2.1.1. ANÁLISE MUSICAL.....	55
2.1.1.1. MATERIAL.....	55
2.1.1.2. ESTRUTURA.....	55
2.1.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO.....	55
2.1.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA.....	57
2.1.1.2.3. RITMO.....	58
2.1.1.3. TEXTURA.....	58
2.1.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.....	59
2.1.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO.....	59
2.1.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.....	59
2.1.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA.....	60
2.1.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA.....	60

2.1.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA.....	61
2.1.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA.....	61
2.1.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.....	62
2.1.4. PIANISMO.....	63
 2.2. SERESTA N. 2: <i>O ANJO DA GUARDA</i>	65
2.2.1. ANÁLISE MUSICAL.....	65
2.2.1.1. MATERIAL.....	65
2.2.1.2. ESTRUTURA.....	66
2.2.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO.....	66
2.2.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA.....	70
2.2.1.2.3. RITMO.....	71
2.2.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.....	71
2.2.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO.....	71
2.2.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.....	72
2.2.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA.....	72
2.2.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA.....	73
2.2.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA.....	74
2.2.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA.....	74
2.2.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.....	75
2.2.4. PIANISMO.....	76
 2.3. SERESTA N. 3: <i>CANÇÃO DA FOLHA MORTA</i>	77
2.3.1. ANÁLISE MUSICAL.....	77
2.3.1.1. MATERIAL.....	77
2.3.1.2. ESTRUTURA.....	77
2.3.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO.....	77
2.3.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA.....	81
2.3.1.2.3. RITMO.....	83
2.3.1.3. TEXTURA.....	83

2.3.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.....	83
2.3.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO.....	83
2.3.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.....	84
2.3.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA.....	84
2.3.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA.....	86
2.3.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA.....	89
2.3.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA.....	89
2.3.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.....	91
2.3.4. PIANISMO.....	91
 2.4. SERESTA N. 4: SAUDADES DA MINHA VIDA.....	 93
2.4.1. ANÁLISE MUSICAL.....	93
2.4.1.1. MATERIAL.....	93
2.4.1.2. ESTRUTURA.....	93
2.4.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO.....	93
2.4.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA.....	96
2.4.1.2.3. RITMO.....	96
2.4.1.3. TEXTURA.....	97
2.4.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.....	97
2.4.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO.....	97
2.4.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.....	98
2.4.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA.....	98
2.4.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA.....	98
2.4.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA.....	100
2.4.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA.....	101
2.4.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.....	103
2.4.4. PIANISMO.....	104
 2.5. SERESTA N. 5: MODINHA.....	 107
2.5.1. ANÁLISE MUSICAL.....	107
2.5.1.1. MATERIAL.....	107

2.5.1.2. ESTRUTURA.....	107
2.5.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO.....	107
2.5.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA.....	110
2.5.1.2.3. RITMO.....	111
2.5.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.....	111
2.5.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO.....	111
2.5.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.....	112
2.5.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA.....	112
2.5.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA.....	113
2.5.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA.....	115
2.5.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA.....	115
2.5.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.....	116
2.5.4. PIANISMO.....	117
 2.6. SERESTA N. 6: <i>NA PAZ DO OUTONO</i>	 119
2.6.1. ANÁLISE MUSICAL.....	119
2.6.1.1. MATERIAL.....	119
2.6.1.2. ESTRUTURA.....	119
2.6.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO.....	119
2.6.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA.....	122
2.6.1.2.3. RITMO.....	123
2.6.1.3. TEXTURA.....	123
2.6.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.....	124
2.6.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO.....	124
2.6.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.....	124
2.6.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA.....	124
2.6.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA.....	125
2.6.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA.....	127
2.6.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA.....	128
2.6.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.....	128
2.6.4. PIANISMO.....	129

2.7. SERESTA N. 7: <i>CANTIGA DO VIÚVO</i>	131
2.7.1. ANÁLISE MUSICAL	131
2.7.1.1. MATERIAL	131
2.7.1.2. ESTRUTURA	131
2.7.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO	131
2.7.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA	137
2.7.1.2.3. RITMO	137
2.7.1.3. TEXTURA	138
2.7.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA	138
2.7.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO	138
2.7.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO	139
2.7.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA	139
2.7.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA	140
2.7.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA	141
2.7.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA	142
2.7.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO	143
2.7.4. PIANISMO	145
2.8. SERESTA N. 8: <i>CANÇÃO DO CARREIRO OU</i>	
<i>CANÇÃO DE UM CREPÚSCULO CARICIOSO</i>	147
2.8.1. ANÁLISE MUSICAL	147
2.8.1.1. MATERIAL	147
2.8.1.2. ESTRUTURA	147
2.8.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO	147
2.8.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA	152
2.8.1.2.3. RITMO	152
2.8.1.3. TEXTURA	153
2.8.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA	153
2.8.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO	153
2.8.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO	154
2.8.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA	154
2.8.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA	156

2.8.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA.....	158
2.8.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA.....	159
2.8.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.....	160
2.8.4. PIANISMO.....	161
 2.9. SERESTA N. 9: <i>ABRIL</i>	163
2.9.1. ANÁLISE MUSICAL.....	163
2.9.1.1. MATERIAL.....	163
2.9.1.2. ESTRUTURA.....	163
2.9.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO.....	163
2.9.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA.....	168
2.9.1.2.3. RITMO.....	169
2.9.1.3. TEXTURA.....	169
2.9.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.....	170
2.9.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO.....	170
2.9.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.....	171
2.9.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA.....	171
2.9.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA.....	171
2.9.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA.....	172
2.9.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA.....	173
2.9.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.....	173
2.9.4. PIANISMO.....	174
 2.10. SERESTA N. 10: <i>DESEJO</i>	177
2.10.1. ANÁLISE MUSICAL.....	177
2.10.1.1. MATERIAL.....	177
2.10.1.2. ESTRUTURA.....	177
2.10.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO.....	177
2.10.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA.....	179
2.10.1.2.3. RITMO.....	179
2.10.1.3. TEXTURA.....	180

2.10.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.....	181
2.10.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO.....	181
2.10.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.....	182
2.10.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA.....	182
2.10.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA.....	182
2.10.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA.....	183
2.10.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA.....	183
2.10.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.....	184
2.10.4. PIANISMO.....	185
2.11. SERESTA N. 11: <i>REDONDILHA</i>.....	187
2.11.1. ANÁLISE MUSICAL.....	187
2.11.1.1. MATERIAL.....	187
2.11.1.2. ESTRUTURA.....	187
2.11.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO.....	187
2.11.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA.....	190
2.11.1.2.3. RITMO.....	191
2.11.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.....	192
2.11.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO.....	192
2.11.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.....	193
2.11.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA.....	193
2.11.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA.....	194
2.11.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA.....	195
2.11.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA.....	196
2.11.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.....	196
2.11.4. PIANISMO.....	196
2.12. SERESTA N. 12: <i>REALEJO</i>.....	199
2.12.1. ANÁLISE MUSICAL.....	199
2.12.1.1. MATERIAL.....	199
2.12.1.2. ESTRUTURA.....	199

2.12.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO.....	199
2.12.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA.....	202
2.12.1.2.3. RITMO.....	203
2.12.1.3. TEXTURA.....	203
2.12.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.....	203
2.12.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO.....	204
2.12.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.....	204
2.12.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA.....	204
2.12.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA.....	205
2.12.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA.....	206
2.12.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA.....	207
2.12.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.....	208
2.12.4. PIANISMO.....	209
 2.13. SERESTA N. 13: <i>SERENATA</i>	 211
2.13.1. ANÁLISE MUSICAL.....	211
2.13.1.1. MATERIAL.....	211
2.13.1.2. ESTRUTURA.....	211
2.13.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO.....	211
2.13.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA.....	218
2.13.1.2.3. RITMO.....	218
2.13.1.3. TEXTURA.....	219
2.13.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.....	219
2.13.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO.....	219
2.13.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.....	220
2.13.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA.....	220
2.13.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA.....	222
2.13.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA.....	224
2.13.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA.....	225
2.13.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.....	226
2.13.4. PIANISMO.....	226

2.14. SERESTA N. 14: Vôo.....	229
2.14.1. ANÁLISE MUSICAL.....	229
2.14.1.1. MATERIAL.....	229
2.14.1.2. ESTRUTURA.....	229
2.14.1.2.1. CONTORNO MELÓDICO.....	229
2.14.1.2.2. CONDUÇÃO HARMÔNICA.....	239
2.14.1.2.3. RITMO.....	240
2.14.1.3. TEXTURA.....	241
2.14.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.....	242
2.14.2.1. O POEMA E SEU CONTEXTO.....	242
2.14.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.....	242
2.14.2.2.1. ESTRUTURA RÍTMICA.....	242
2.14.2.2.2. ESTRUTURA MÉTRICA.....	243
2.14.2.2.3. ESTRUTURA ESTRÓFICA.....	245
2.14.2.2.4. ESTRUTURA SÔNICA.....	246
2.14.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.....	246
2.14.4. PIANISMO.....	247

CAPÍTULO III – A INTERPRETAÇÃO DAS *SERESTAS*

3.1. INTERPRETAÇÃO: CONCEITO E DISCUSSÃO.....	251
3.2. ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO.....	254
3.3. AS <i>SERESTAS</i>, AS ANÁLISES E A INTERPRETAÇÃO.....	255

CONCLUSÃO	257
------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA	263
---------------------------	------------

GLOSSÁRIO	273
------------------------	------------

ANEXOS	283
---------------------	------------

1. PARTITURAS

SERESTA N. 1, <i>POBRE CEGA</i>	285
---------------------------------------	-----

SERESTA N. 2, <i>O ANJO DA GUARDA</i>	287
SERESTA N. 3, <i>CANÇÃO DA FOLHA MORTA</i>	290
SERESTA N. 4, <i>SAUDADES DA MINHA VIDA</i>	298
SERESTA N. 5, <i>MODINHA</i>	302
SERESTA N. 6, <i>NA PAZ DO OUTONO</i>	305
SERESTA N. 7, <i>CANTIGA DO VIÚVO</i>	307
SERESTA N. 8, <i>CANÇÃO DO CARREIRO OU</i> <i>CANÇÃO DE UM CREPÚSCULO CARICIOSO</i>	310
SERESTA N. 9, <i>ABRIL</i>	317
SERESTA N. 10, <i>DESEJO</i>	321
SERESTA N. 11, <i>REDONDILHA</i>	323
SERESTA N. 12, <i>REALEJO</i>	325
SERESTA N. 13, <i>SERENATA</i>	327
SERESTA N. 14, <i>VÔO</i>	336

2. MANUSCRITOS

SERESTA N. 4, <i>SAUDADES DA MINHA VIDA</i>	340
SERESTA N. 5, <i>MODINHA</i>	343
SERESTA N. 10, <i>DESEJO</i> (OUTRO TEXTO).....	345
SERESTA N. 12, <i>REALEJO</i> (OUTRO TEXTO).....	347
SERESTA N. 13, <i>SERENATA</i>	351



INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Este trabalho estuda as *Serestas* de Heitor Villa-Lobos, um ciclo de 14 canções para voz e piano, à luz de análises. Propõe que este estudo desvende a escrita e a escritura pianísticas, o pianismo, como função fundamental para a ambientação da leitura dos textos poéticos enquanto composição. E leva a uma interpretação advinda desses estudos e proposituras.

Quando se faz referência a análises, aqui se quer dizer a decupação em partes, o estudar em minúcia, o desvendar das construções, estruturações, elementos, materiais, pensamentos. Enfim, descobertas; pois analisar é um grande processo de descobertas.

Mas a análise é um passo que, embora indispensável e decisivo, leva a um fim precípuo: revelar as *Serestas*. Esta obra, um ciclo de canções, figura entre as mais importantes obras-primas da canção de câmara brasileira, latinoamericana, mesmo das Américas. Quiçá deborde para mais além, mundialmente, a exemplo de seu criador.

Porém, a canção de câmara em português tem uma limitação: a língua. Dessa forma parece-nos que a obra *Serestas* só não ocupa o lugar, que parece lhe ser devido no decurso histórico da canção de câmara ocidental, em função da limitada expansão da língua portuguesa, em oposição - por exemplo para o caso dos latinoamericanos - ao espanhol, mais difundido.

Quer este trabalho, também, ressaltar com veemência o original e importante *métier* do compositor em relação à canção de câmara; e, destarte, procurar mostrar, com o estudo, a importância capital, para executantes e músicos, deste ciclo de canções dentro do repertório vocal da música brasileira do século XX.

O mundo viveu grandes mudanças sociais, artísticas, científicas e educacionais nos primeiros trinta anos do século XX.

A virada do século envolveu aumento significativo das comunicações, do ponto de vista dos transportes e da invenção do rádio, do telégrafo submarino, da grande imprensa. Será o tempo das melhorias urbanas como a implementação da luz elétrica nas cidades, do saneamento público, das rodovias e implemento das ferrovias elétricas. As cidades começam a ficar mais amplas com as construções de edifícios cada vez maiores, de

áreas urbanas cada vez mais populosas em relação ao campo, com a aglomeração metropolitana cada vez mais extensa, com os centros comerciais e bancários.

Essa nova visão da vida citadina, de alguma forma, constituirá um acréscimo significativo na relação homem-música, já que a quantidade de ruído circunstante, por exemplo, e da exigência de rapidez de serviços e processos de vida, por outro lado, modificaria em grande medida noções antes sedimentadas, como extensão melódica e seus significados comuns, intenção musical nos detalhes cada vez mais exigentes e rigorosos, relação dinâmica dos contrastes cada vez maior, extensão das obras como um todo, o tempo da escuta e da sedimentação da mensagem musical - entre outras características. Não por acaso, compositores desta fase da História terão predileção pela miniatura, pela forma de curta duração, pela síntese.

Como observa Arnold Hauser (2003, p.957), “[o] ‘século XX’ começa depois da Primeira Guerra Mundial, ou seja, na década de 20”, o que nos remete ao acontecimento histórico-social fundamental desta década e dos mais importantes da primeira metade do século. A chamada Primeira Guerra Mundial foi uma deflagração bélica que envolveu toda a Europa e durou de 1914 a 1918. Antes o mundo não houvera conhecido guerra de caráter mundial como essa, que acabará por modificar geograficamente, social e economicamente tantas nações européias, com conseqüências em nações de outros continentes. Os efeitos foram profundos. Os impulsos dados à indústria de base (cimento, aço), por exemplo, foram decisivos para o século. Seguem-se a invenção do avião, o desenvolvimento de aeronaves de longa distância, a energia atômica, a exploração espacial (com suas conseqüências do ponto de vista eletrônico, por exemplo), a expansão da democracia definitivamente, assim como o impulsionamento para a Revolução Russa de 1917. Todos esses e outros fatos devem de alguma forma, em sua base, à estimulação provocada pela Primeira Grande Guerra. Foi um início de século de muitas invenções, da lâmpada incandescente ao motor à explosão, de descobertas médicas, de vacinações em massa.

As artes visuais sofreram grandes choques quanto à linguagem, materiais e expressão. Os movimentos de vanguarda se sucederam: o abstrato, o cubismo, futurismo, dadaísmo, entre outros. A desestruturação do figurativo, a reorganização das cores e do espaço visual, os novos materiais empregados na pintura e na escultura, tudo levou a uma modificação jamais vista nas artes visuais antes.

Também na música houve mudanças radicais. Os primeiros trinta anos do século XX mostram uma intensa revolução na linguagem, na atitude, na execução e no registro da música, devida especialmente às experimentações e à noção de emancipação da dissonância, seguindo a radical transformação e mesmo o esgotamento, em certo sentido estético-funcional, da tonalidade, sistema que vinha tendo vigência e significação por pelo menos duzentos anos.

Dominam a cena musical desse alvorecer do século os compositores Claude Achille Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Igor Stravinsky (1882-1971), Edgar Varèse (1883-1965), Arnold Schoenberg (1874-1951) e seus discípulos Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945), bem como Richard Strauss (1864-1949), Gustav Mahler (1860-1911) e Giacomo Puccini (1858-1924), para citar os mais radicalmente importantes.

O ballet *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) e o poema sinfônico *Pelleás et Melisande* (1902), de Debussy, juntamente com os ballets *Petrushka* (1911, como originalmente concebido) e *Sagração da Primavera* (1913), de Stravinsky, a cantata para voz recitante e instrumentos *Pierrot Lunaire* (1912), de Schoenberg, *Integrales* (1925), para conjunto de percussão de Varèse e a ópera *Wozzeck* (1925), de Berg, citando apenas alguns ilustres exemplos que cobrem não mais que os primeiros trinta anos do século, figuram entre as maiores, inaugurais e mais influentes obras do período, tanto pela sua revolução gramático-musical como pela atitude em relação ao novo que se instalava no princípio do século XX.

Pode-se aqui observar que Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, teve oportunidade de travar conhecimento com algumas dessas obras inaugurais essenciais.

Um dos principais e polêmicos movimentos desta época será o nacionalismo, instalado em quase todos os países ocidentais, praticamente ao mesmo tempo e do mesmo modo, cujo credo buscava, de maneira muito semelhante em cada caso, a identidade do nacional não apenas pela citação folclórica ou popular, mas pela sua depuração e utilização enquanto características intrínsecas e constantes.

Esses primeiros trinta anos do século também serão fundamentais para o Brasil.

Com o golpe militar de 1889, o Brasil entra de chofre na guinada histórica que representa o último quartel do século XIX e os primeiros trinta anos do século XX.

No afã de consolidar sócio, política e economicamente o capitalismo industrial brasileiro emergente, começa a se desenvolver a busca pela consolidação da política republicana junto aos cafeicultores de São Paulo, de maneira mais intensa. Isto porque o café era a principal *commodity* de exportação do país na época. Assim, as primeiras três décadas do século XX foram marcadas, no Brasil, pela hegemonia da centralização política do café-com-leite, que designava a trajetória de comando político ora de São Paulo, o estado em maior desenvolvimento, ora de Minas Gerais, o estado então mais populoso.

Em uma visão geral muito abrangente e sucinta, sustenta Alfredo Bosi (1989: p.342) que a sociedade brasileira dos fins do século XIX,

vai-se transformando graças a processos de urbanização e à vinda de imigrantes europeus em levadas cada vez maiores para o centro-sul. Paralelamente deslocam-se ou marginalizam-se os antigos escravos em vastas áreas do país. Engrossam-se, em consequência, as fileiras da pequena classe média, da classe operária e do subproletariado. Acelera-se no mesmo tempo o declínio da cultura canavieira do Nordeste que não pode competir, nem em capitais, nem em mão-de-obra com a ascensão do café paulista.

Desenha-se, neste quadro, uma cisão que será fundamental, na virada do século, para as artes: o tradicionalismo estático, quando não saudosista, mormente agrário, versus a nova mentalidade burguesa, pró-européia, quando não revolucionária, urbana e industrializada.

Despontam, naturalmente, São Paulo e Rio de Janeiro como centros intelectuais e culturais nos anos 20. Apesar dos grandes desequilíbrios sócio-culturais pelos quais sem dúvida avançava o Brasil, no início do século XX, diz Bosi (1989: p.343) que “o intelectual brasileiro dos anos 20 teve que definir-se em face desse quadro [...] o contato que os setores mais inquietos de São Paulo e do Rio mantinham com a Europa dinamizaria as posições tomadas”.

Do ponto de vista musical, refere Bruno Kiefer que os mais freqüentes compositores contemporâneos presentes na vida musical do Rio de Janeiro nesta época eram os franceses, o que nos remete a uma interessante posição quanto à influência sobre o

desenvolvimento musical de Villa-Lobos entre o começo do século e o ano de composição das *Serestas* (KIEFER, 1986).

Ao que parece, Debussy, Ravel e mesmo Stravinsky eram autores conhecidos do público carioca, mesmo considerando que a ópera italiana, em especial Giuseppe Verdi (1813-1901) e Puccini, Pietro Mascagni (1863-1945) e Ruggero Leoncavallo continuavam muito do gosto do público de então. Como ressalta Adhemar Nóbrega, “a admiração basbaque por Paris [...] que então exercia um fascínio tirânico sobre o Brasil, chegava às raias do entreguismo (embora o termo só tenha sido cunhado modernamente, a coisa designada já existia)”¹. Isto denota a influência cultural da França, não somente na música, desde o final do século XIX. Francisco Alembert (1992: P.22) comenta que

...[a] cultura francesa era hegemônica nos meios intelectuais. Podemos ver em diversos jornais do princípio do século matérias e crônicas diárias escritas em francês. Companhias teatrais francesas apresentavam-se regularmente no país – São Paulo e Rio de Janeiro em particular. Praticamente todos os artistas e intelectuais modernistas falavam e liam francês correntemente, cultivavam quase todos os autores clássicos e modernos dessa língua. Muitos deles viveram na França por algum tempo ou lá estiveram diversas vezes, a passeio ou a trabalho.

Além dos franceses e da ópera italiana, Richard Wagner (1813-1883) também era compositor cultuado pela elite musical do Rio de Janeiro, tendo sido estreada a ópera *Tristão e Isolda* daquele compositor alemão em 1910, na capital carioca.

O *Prelude à l'après-midi d'un faune* (1894), de Debussy, já houvera sido estreado no Rio de Janeiro, em forma de concerto, em 1908, tendo a regência a cargo de um dos mais importantes wagnerianos da época, Francisco Braga (1862-1945). Na mesma época e mesmo local estreava-se *L'Apprenti Sorcier* (1897), de Paul Dukas (1865-1925). Em 1913 a mesma peça de Debussy foi executada, agora, como em uma nova estréia, em sua forma original, a de ballet juntamente a *La Tragédie de Salomé* (1907), de Florent Schmitt (1870-1958), compositor francês que, segundo Kiefer (1986, p.17), “mais tarde, se tornaria importante para Villa-Lobos”.

Villa-Lobos começa a despontar como compositor neste contexto.

¹ In: KIEFER, 1986, p.16.

Uma biografia detalhada de Heitor Villa-Lobos aqui se faz dispensável, tanto porque não seja o objeto da pesquisa, como porque não seja o foco no qual estejam localizados os problemas deste trabalho. O que parece necessário, entretanto, é um esboço biográfico do mais importante compositor brasileiro.

Nascido aos 5 de março de 1887, no bairro de Laranjeiras, cidade do Rio de Janeiro, Heitor Villa-Lobos faleceu, aos 72 anos, aos 17 de novembro de 1959 no Rio de Janeiro.

Logo demonstrou forte inclinação musical, no que foi estimulado devidamente por seu pai, Raul Villa-Lobos, funcionário da Biblioteca Nacional, intelectual respeitado e músico amador de boa qualidade. O pequeno Heitor muito cedo aprendeu a tocar violoncelo e clarineta com o próprio pai até a morte prematura deste.

Com pouca idade, entre 13 e 14 anos, Villa-Lobos já se encontra tocando violoncelo em pequenas orquestras e bailes para sobreviver. Por essa época começa também sua extensa carreira de compositor. A peça mais antiga sobrevivente deste começo de vida composicional é para voz e piano, *Os Sedutores*, datada de 1899. Entre 1903 e 1908, segundo o próprio compositor, já haviam sido escritas 54 composições, para solo, câmara, canções, música religiosa, orquestra e até uma opereta com 36 números e 10 “dançantes”. Embora seja pouco provável que o compositor, nessa idade e nenhum treinamento musical adequado para a composição, tenha levado a cabo tantas obras, alguns esboços e um número reduzido de obras para piano sobraram desta época, atestando o grande talento e inclinação para a criação e, mesmo a originalidade, do compositor.

Nessa época começa a freqüentar a roda de chorões, que será de grande influência sobre sua obra.

Aos vinte anos empreendeu uma viagem pelo Brasil, da qual se tem informações e fatos contraditórios. Ao regressar, ingressa no Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro, de onde sai pouco tempo depois, inconformado com o estudo regular. De aí por diante, diferentemente de seus antecessores nacionalistas, o compositor se transforma num autodidata em tudo o que se referisse à música, como ele próprio atestaria anos depois: “Quando sinto a influência de alguém, logo a sacudo de cima” (In: MARIZ, 1989, p.47).

Villa-Lobos foi um compositor continuamente profícuo. Diferentemente de outros músicos de sua geração, tinha grande facilidade e disposição de realização, inclusive não se importando com o tempo ou incômodos pessoais, produzindo sempre e muito.

Em 1915, já casado com a pianista Lucília Guimarães, apresenta no Rio de Janeiro um concerto só com composições próprias, onde aparecem tanto obras de câmara como solísticas, com a participação da esposa ao piano. Já nessa primeira apresentação pública mostra sua individualidade e originalidade, forte marca registrada. Nas notas de programa que ele próprio redigiu, consta, além de comentários das obras, a característica que se autoatribuía de “liberdade de pensamento”, mostrando assim grande afinidade com a vanguarda européia do momento, ainda que não tivesse definitivamente tido um contato estreito com ela.

Em plena I Grande Guerra, cujos efeitos seriam sentidos mais tarde no Brasil, Villa-Lobos sentia-se tendendo a um personalismo, não só como característica de sua personalidade, mas como uma espécie de *zeitgeist* que já percorria os círculos artísticos da capital do país na época, muito principalmente expresso pelas artes visuais. Como afirma Morgan (1991, pp.14-15):

[...] é a arte da virada do século que mostra, talvez, mais vividamente a desilusão e a insatisfação, escondidas sob o manto civilizacional, a determinação de quebrar com as convenções ultrapassadas de um velho e moribundo modo de vida. O período entre 1900 e 1914 é um dos mais turbulentos em toda a história da arte [...] [A] tendência de distorcer a realidade objetiva em favor de uma visão mais carregada pessoal e emocionalmente foi evidente em toda arte mundial dos primeiros anos do século [XX].²

Em 1922 participa da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, como único compositor brasileiro.

Seria interessante uma digressão sobre o rápido progresso de São Paulo à época e, assim, estabelecer-se, de algum modo o porque da Semana ter acontecido historicamente nessa cidade.

² “But it is turn-of-the-century art that shows perhaps most vividly disillusionment and dissatisfaction hiding beneath the civilized veneer, the determination to break away from the outworn conventions of an old and dying way of life. The period between 1900 and 1914 is one of the most turbulent in the entire history of the arts[...] [T]he tendency to distort objective reality in favor of a more personalized and emotionally charged vision was evident throughout the art world in early years of the century”. (MORGAN, Robert 1991, pp. 14-15).

Na década de 20 a *Belle Époque* trazia à elite brasileira - e especialmente à elite paulistana - o consumismo e a imitação do modo de vida e padrões europeus. A princípio a França ditava a moda que vinha de Paris para as terras tropicais.

Crescia a imigração e, com ela, a indústria.

São Paulo era uma mistura de arranha-céus recém-nascidos e casarões tradicionais; eram muitos os que, vindos do interior paulista e de outros estados, contrastavam com os imigrantes; nas ruas passavam os burgueses industriais, cafeicultores e comerciantes se misturando, dividindo o espaço das ruas movimentadas com os proletários ou mendigos. Os primeiros automóveis circulavam em marcha lenta, fazendo par com o trotar dos muare ou equinos que puxavam as carroças. Entre 1900 e 1920 a população de São Paulo dobrou. Isso já era o prenúncio da grande metrópole em que a cidade se transformaria.

O lucro advindo do café era aplicado em melhorias como energia elétrica, importações de máquinas, remodelação de ruas e avenidas, construções novas, entre outras progressivas melhorias.

Apesar dos problemas urbanos e sociais em grande parte advindos do engrandecimento metropolitano, havia muita gente se beneficiando e mostrando-se orgulhosa com o progresso. Os jornais paulistas mostravam uma charge onde se via um carro de boi puxando um carro Ford. Os dizeres eram ufanistas e prepotentes explicando que São Paulo não conseguia progredir pois atrapalhado pelo resto país que era atrasado e agrário. Nesta charge apelava-se para a separação de São Paulo do resto do país.

Atendendo a tais anseios de modernidade da burguesia, em 1920 a Ford instalou sua primeira fábrica de montagem de automóveis em São Paulo. Neste mesmo ano foi inaugurada a primeira linha de ônibus urbano. Surgiram em 1922 novas linhas de telégrafo e telefone. Em 1925 São Paulo ganhava a primeira emissora de rádio.

Da década de 20 em diante o cinema ditava a moda que vinha especialmente das produções hollywoodianas. Isso fatalmente gerava o consumismo e a vontade de imitar a vida norte-americana.

Os ricos freqüentavam o cinema, iam ao *Mappin Stores*, situado na Praça Ramos de Azevedo, comprar as novidades vindas de Paris ou dos EUA, passeavam no Automóvel Clube, no Palácio dos Campos Elíseos e iam ao teatro. Na época haviam seis teatros, sendo

o mais famoso o Theatro Municipal. Dessa burguesia, muitos eram imigrantes também, ou seus descendentes.

Muitos dos imigrantes, adeptos do anarquismo, ensinavam aos demais operários que era preciso lutar por dignidade e melhoria de vida. Isto era feito em reuniões clandestinas ou através da pequena imprensa, perseguida pelo governo, como os jornais *A Lanterna* e *A Plebe*. Muitos destes libertários foram perseguidos e mortos no Brasil ou em seus países de origem.

Em 1917 houve a primeira exposição industrial em São Paulo, que aconteceu no Palácio das Indústrias.

Em 1922 foi fundado o Partido Comunista, e com ele uma outra maneira de lutar contra a injustiça e desigualdades vigentes. Surge também o Bloco Operário Camponês.

O registro de tantas mudanças dos grandes acontecimentos da época, faz-se pela imprensa, que se torna muito mais atuante e um ótimo investimento para seus donos. O jornal transforma-se num essencial narrador dos acontecimentos locais e mundiais.

No ano de 1912 chegou ao Brasil Oswald de Andrade(1890-1954) trazendo informações sobre o futurismo, um estilo de arte italiana, chefiada pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti(1886-1944), que queria trazer à tona as mudanças provocadas pela nova civilização que surgia com o desenvolvimento urbano e industrial, centrado especialmente na velocidade, idéia seminal do século. Fascinado com essas idéias futuristas, Oswald começou a divulgar notas pela imprensa ressaltando a necessidade de renovar o estilo de arte brasileira (Simbolista e Parnasianista), no sentido de acompanhar as mudanças no meio urbano, o que propiciava também uma mudança de mentalidade. Chegou mesmo a escrever uma poesia que, de tão ridicularizada pelos amigos, acabou sendo perdida. Dela só sobrou o título: *O último passeio de um tuberculoso pela cidade de bonde*. Pelo título pode-se depreender o porque de tamanha reprovação. Naquela época, todas as expressões de arte não se atreviam a discutir a realidade.

Também contribuiu profundamente para a formação do modernismo brasileiro o pintor Lasar Segall (1891-1957). Ele, que tinha acabado de chegar da Europa (praticamente na mesma época que Oswald), trouxe para São Paulo as idéias do Expressionismo alemão, uma arte que deformava as imagens e privilegiava a representação material e psicológica.

Uma exposição realizada por Lasar Segall em 1913 é considerada a primeira exposição modernista, caracterizando um momento de ruptura.

No ano de 1914, uma jovem pintora realizava sua primeira exposição. Anita Malfatti(1889-1964), que também chegava da Europa, trazia para o Brasil assim como Lasar Segall, as novidades do Expressionismo alemão. Essa exposição de Anita foi uma exposição em caráter experimental, mas serviu como um ensaio de como seria a grande exposição em 1917. As duas exposições, de Segall e Anita, não tiveram muita repercussão, mas serviram, mesmo que a passos lentos, para uma renovação artística.

Em 1915 Oswald de Andrade reaparece e publica na revista *O Pirralho*, a qual ele mesmo dirigia, vários artigos para chocar os padrões de gosto. Em um deles ele procurava enfatizar a urgência de uma pintura que superasse o academicismo e se tornasse uma verdadeira pintura nacional.

Neste momento histórico os jornais anunciaram também uma Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, junto às comemorações do centenário da Independência do Brasil, a realizar-se no Theatro Municipal de São Paulo. Seu objetivo era renovar o ambiente artístico e cultural da cidade com “a perfeita demonstração do que há em nosso meio em escultura, arquitetura, música e literatura sob o ponto de vista rigorosamente atual”, como informava o *Correio Paulistano*, em 29 de janeiro de 1922. A produção de uma arte brasileira, afinada com as tendências vanguardistas da Europa, sem contudo perder o caráter nacional, era uma das grandes aspirações que a Semana tinha em divulgar.

Os participantes desta Semana eram intelectuais burgueses insatisfeitos com as regras e estilos parnasianos e antigos na arte e na literatura. Foram financiados pelos ricos cafeicultores; em suas obras expressavam um estilo novo e em alguns deles estava presente um elogio à metrópole que surgia naquele momento.

A Semana de 22 queria igualar a produção intelectual à riqueza e modernidade industrial. A Semana foi uma espécie de modernização da nossa cultura, uma cultura, até então atrasada, tradicionalista, como pensavam, mesmo, os integrantes da Semana. E é desse desejo pela modernização da cultura que se iniciam os fatos.

Como refere Carlos Kater (2001, p.21), a Semana de Arte Moderna foi “um evento panorâmico por excelência, que agregou diversos afazeres artísticos, em prática co-habitando o mesmo tempo, inclusive a modernidade”.

A Semana, que, segundo Oswald de Andrade, não foi idealizada por ninguém, oficialmente, teve início no dia 11 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal. Na verdade o teatro abrigou uma exposição modernista do dia 11 até o dia 18 do mesmo mês. Nas noites dos dias 13, 15 e 17 foram realizadas conferências, leituras de poesia e prosa, espetáculos de música e de dança. Essas noites não foram programadas intercaladas sem um propósito: os modernistas queriam ler a reação da imprensa nos jornais dos dias que se seguiam, o que foi conseguido, pois os jornais dos dias 14, 16 e 18 publicavam, escandalizados, os acontecimentos das noites anteriores.

O catálogo oficial da Semana assim apresenta os seus participantes: *Pintura*: Anita Malfatti, Ferrignac, J. F. de Almeida Prado, John Graz, Martins Ribeiro, Vicente do Rego Monteiro e Zina Aita; *Escultura*: Vítor Brecheret e W. Haarberg; *Arquitetura*: Antônio Moya e Georg Przyrembel. A

esses, René Thiollier, um dos administradores financeiros da Semana, acrescenta Di Cavalcanti, Oswaldo Goeldi e Regina Graz na pintura, e Hildegardo Leão Veloso na escultura.

Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro a ser executado na Semana. Como naquele momento, além da modernidade, a problemática da música brasileira centrava-se na busca do nacional, o que levou ao nacionalismo como movimento, “os caminhos trilhados pela música brasileira oscilaram com tensão e sob forma desequilibrada entre o *primitivismo* e o *futurismo*”, como refere Kater (1990, p.29). De certa forma, Kater coloca aqui o balanço entre o nacional via folclore e a vanguarda, ou seja, a busca do início do século pela noção de novas utilizações, novos materiais, renovação da linguagem. E Kater mais adiante conclui (1990, pp.30-31):

“Villa-Lobos é durante um preciso período o compositor brasileiro que melhor expressa em sua produção a integração, a convivência orgânica e fértil dessas duas linhas de orientação, muito embora a influência marcante esteja mais de acordo e afinada com a postura dos artistas modernos franceses”.

Cremos que quando este musicólogo refere-se a um “período preciso”, esteja querendo dizer a década de 1920, onde se insere a composição das *Serestas*.

Como se sabe pelo distanciamento histórico, entretanto musicalmente a Semana de Arte Moderna não trouxe o mesmo impulso renovador de vanguarda requerido e, de certa forma, auferido pela literatura e pelas artes plásticas, muito especialmente devido à intensa tradição do pós-romantismo francês vigente no país e, do qual, embora apontando para um futuro que sucedeu ao período tonal, o próprio Villa-Lobos não escapava nesta primeira fase composicional de sua vida artística. Ele mesmo, numa entrevista à Revista *Manchete*, do Rio de Janeiro, em 1957, declarou: “a Semana de Arte Moderna fez um bem imenso ao romance e à poesia brasileiras, mas não aportou nada à música”.³ Embora se possa observar a radicalidade da observação crítica emitida pelo compositor, entretanto não se pode deixar de admitir algum acerto no que tange ao “não aportou nada”, em vista do processo de busca, que se entranhou profundamente naqueles tempos, do nacional na música brasileira, capitaneado especialmente por Mário de Andrade. Segundo diz Picchi (1996), o “modernismo” do nacionalismo insurgente no Brasil das décadas de 20 e 30 do século XX guardava muito do tradicionalismo pós-romântico, especialmente em função da construção melódica e suas possibilidades relativas ao conhecimento do folclore. Assim, talvez se possa aventar a idéia de que Villa-Lobos não esteja muito longe da verdade sobre o modernismo musical brasileiro da época, a não ser na constituição dos materiais, os quais podemos enumerar como pós-tonais⁴ em si mesmos e que o próprio compositor das *Serestas* irá se servir.

Villa-Lobos, entre 1923 e 1930, vive em Paris, onde esteve próximo à nata da música européia das primeiras décadas do século XX e teve oportunidade de mostrar grande parte de sua produção, que sempre era recebida com entusiasmo e mesmo polêmica, quando não curiosidade intensa. Nessa época irá expor obras muito significativas tais como o *Quatuor*, para flauta, sax-alto, celesta, harpa e coro feminino (1921)⁵; o *Noneto*, para flauta, oboé, clarineta, sax-alto, fagote, celesta, harpa, piano, percussão e coro misto (1923);

³ In: MARIZ, Vasco, 2005, p.90.

⁴ A opção pelo termo pós-tonal se refere à música não estruturada nos princípios da tonalidade, estudada com propostas de novos termos (STRAUS, Joseph, 2005).

⁵ Que foi estreado na Semana de Arte Moderna, na segunda parte da terceira noite, dia 17 de fevereiro de 1922.

as primeiras doze das quatorze *Serestas*, para voz e piano (1926); e talvez sua mais importante produção desta época, a série de 14 *Choros*, para diversas formações (1920-1928).

Regressa definitivamente ao Brasil em 1930, quando se envolve num ambicioso programa de educação musical durante o Estado Novo e assume cargos e funções em relação a esse programa, junto ao governo do Estado de São Paulo e, posteriormente, ao Governo Federal. Faz conferências, escreve artigos para jornais, funda a Orquestra Villa-Lobos, trabalha intensamente na idéia do Canto Orfeônico, uma revolução educacional musical muito cara ao Estado Novo, do qual Villa-Lobos foi colaborador e principal figura. E tudo paralelamente à sua trajetória como compositor e regente. Em 1942 está à testa da fundação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que durante anos, mesmo após sua morte, formou professores em pedagogia musical e canto orfeônico.

Por essa época sua conduta composicional de certa maneira reflete a preocupação educacional e se reveste de um neoclassicismo muito particular. São das décadas de 30 e 40 algumas de suas mais consagradas e conhecidas obras, como o ciclo de *Bachianas Brasileiras*, para diversas formações instrumentais, agregadas ou não de vozes solistas e/ou corais.

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

De 1944 em diante, Villa-Lobos vai recrudesce sua carreira como regente, estando à frente das mais importantes orquestras do mundo à sua época, empreendendo ao mesmo tempo cada vez mais freqüentes viagens aos Estados Unidos da América.

Modifica ainda mais sensivelmente seu estilo composicional, compondo extensivamente para câmara, completando sua importante série de 15 quartetos de cordas; compõe para instrumentos solistas e orquestra, incluindo concertos os mais inusitados como para gaita de boca e orquestra, harpa e orquestra e dois para sax e orquestra; compõe ainda intensamente para voz, além de incursões na música de cinema.

Embora tenha-se eventualmente dividido a carreira composicional de Villa-Lobos em épocas, é bom lembrar, aqui, que não há nem seria possível uma divisão “estilística” no conjunto da obra de Villa-Lobos, pois como diz Kiefer (1986, p.157), “a obra posterior a 1930 apresenta, do ponto de vista estilístico, tudo menos homogeneidade. As contradições, que podem chegar a extremos, não são orgânicas; resultaram de uma luta por novos objetivos estéticos”. O que talvez se pudesse colocar, tendo em vista o interesse deste trabalho numa época específica da vida do compositor, que as décadas de 1910 a 1930 são muito especiais no que diz respeito a uma estilística, em parte devido a sua estada em Paris e seu contato com a elite musical européia ali reunida por uma eventualidade histórica importante, constando daquilo que se pode chamar de revolução musical do século XX, muito embora, como coloca Simon Wright (1992, p.45)

na realidade o vocabulário da linguagem expressiva de Villa-Lobos estava já totalmente formado quando de sua chegada em Paris. Muito poucas de suas composições escritas entre 1923 e 1930 podem ser consideradas como resultado direto de qualquer música encontrada na Europa.

Justifica-se esta posição pelo fato de que alguns historiadores e musicólogos são coniventes com a divisão em períodos composicionais por uma certa eficiência de estudos principalmente antes do século XX.

Durante a década de vinte do século XX, Villa-Lobos compôs uma grande quantidade de obras essenciais de sua produção, incluindo, para voz e piano, as *Canções Típicas* e as primeiras doze das quatorze *Serestas*.

Este foi um período, além da grande produtividade, de experimentações decisivas para o compositor. Entre a participação na Semana de 22 e o fim da década, foram compostos quartetos de corda, o *Quatuor*, o *Sexteto Místico*, dois *Trios* para violino, violoncelo e piano, o conjunto das duas *Prole do Bebe* e o *Rude Poema* além de outras peças para piano solo, duas sonatas para violino e piano, obras para violoncelo, as já citadas peças para voz, peças para orquestra, entre outras obras que ousaram dentro do processo de utilização pós-tonal dos materiais como até mesmo no inusitado da utilização instrumental.

A revolução, muito especialmente nas técnicas de expressão musical, sedimentada neste século não permite mais pensar e mesmo enquadrar os compositores em

“escolas” ou mesmo “estilos de época” bastante e suficientemente para um estudo analítico com tal visada. Villa-Lobos encaixa-se perfeitamente no perfil do século XX, assim como sua diversidade extrema de uso de técnicas e materiais – aliás, não diferente de uma grande gama de compositores do mesmo período. Por isso, talvez, não deixe vislumbrar o que se poderia chamar de desenvolvimentos, rupturas ou mesmo continuidades de estilo.

Este trabalho tem como principais objetivos:

- desvendar o papel do piano enquanto ambientador dos textos poéticos;
- elucidar o gesto composicional do compositor relativamente ao pianismo;
- e conhecer melhor e mais detalhadamente as *Serestas* de Villa-Lobos em relação à sua importante posição na obra vocal de câmara brasileira.

O trabalho se justifica em primeiro lugar pela importância da obra. Como já referido, esse é um dos ciclos mais importantes do repertório vocal de câmara brasileiro. Justifica-se também para fundamentar uma interpretação que leve em conta a utilização da imagética associada ao processo composicional, principalmente no que se refere ao pianismo de Villa-Lobos.

O Capítulo I – *Considerações Iniciais para a Análise das Serestas* – aborda idéias iniciais para situar as *Serestas*. Situa a canção numa contextualização geral; em seguida situa a canção de câmara em particular, com destaque para sua definição. Procura-se depois definir sucintamente o que seja ciclo de canções. Em seguida realiza-se toda uma conceituação de pianismo, em confronto com pianístico, para aplicação nas análises que se farão. O percurso das *serestas*, tanto como manifestação musical como o ciclo em estudo, é situado em seguida. Procede-se a uma pequena súmula contextualizada e sucintamente crítica da situação da poesia brasileira na década de 1920 e encerra-se o capítulo com as biografias, obras poéticas mais importantes e colocação no ciclo estudado de todos os poetas musicados nas *Serestas*.

O Capítulo II – *Análises* – contém as análises realizadas das 14 *Serestas*, individualmente, ou seja, uma a uma, tanto musical como poética, ou seja, tanto do texto musical como do texto poético. Para isso a análise musical se baseia fundamentalmente em

Felix Salzer, através de seu livro *Structural Hearing* (SALZER, 1962) para a utilização dos gráficos de vozes condutoras, que foram aqui realizados numa adaptação, de maneira livre. Também fundamentou-se a terminologia em Kostka, principalmente em seu livro *Materials and Techniques of Twentieth Century Music* (KOSTKA, 1999).

Para as análises poéticas a principal fundamentação teórica se apoia muito especialmente em dois livros, Henio Tavares (TAVARES, 2002), complementado por Norma Seltzer Goldstein (GOLDSTEIN, 1985), que tratam, um mais que o outro, extensivamente da poética em sua forma técnica e constitutiva. A utilização das divisões analíticas, que estão mais detalhadas neste capítulo, naquilo que se cognominou Eixos do Texto Poético, está livremente adaptada de Tavares.

Neste capítulo também se realizam análises relacionais texto-música e canção, para as quais uma fundamentação muito útil foi o livro *Poetry into song. Performance and Analysis of Lieder* (STEIN&SPILLMAN, 1996), bem como uma análise situacional quanto ao pianismo.

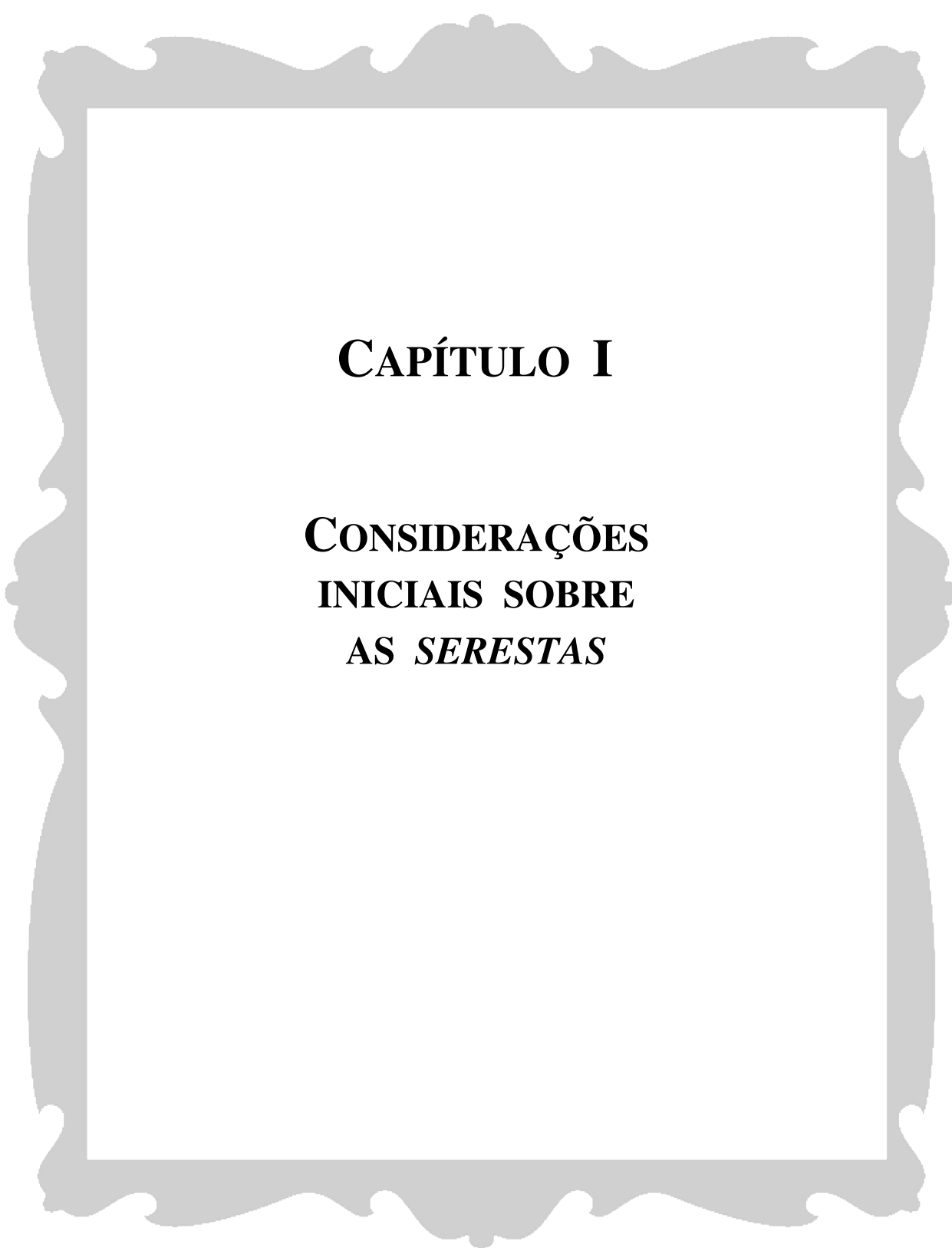
Muito especialmente o que se quer mostrar com procedimentos analíticos adotados e usados dessa maneira, é a escuta deste pesquisador, base fundamental para qualquer que seja a escolha de ferramental analítico. A tentativa de unificação das análises se deveu à crença deste pesquisador numa coerência, tanto de linguagem como de pensamento estilístico-composicional, de Villa-Lobos, o qual vai sendo tratado ao longo do trabalho e abordado na conclusão.

O Capítulo III – *A interpretação das Serestas* – aborda aspectos relativos ao conceito e a discussão sobre a interpretação, a relação da análise com a interpretação e aspectos específicos e aplicados sobre a interpretação das *Serestas*, individualmente e no todo.

A Conclusão esclarece os recursos de composição empregados e onde está inserido em função do material respectivamente ao século XX. Esclarece, também, o pianismo e a imagética do compositor, tornado possível através das análises.

O Glossário explica alguns termos técnicos empregados neste trabalho para melhor compreensão das análises.

Os Anexos contêm as partes para voz e piano integrais publicadas e os únicos manuscritos existentes e pertencentes ao Museu Villa-Lobos do Rio de Janeiro.



CAPÍTULO I

CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE *AS SERESTAS*

I. CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE AS *SERESTAS*

1.1. A canção: um percurso.

Há quem diga que o canto tenha sido a primeira e continue sendo a mais importante manifestação musical do ser humano, vindo de um tempo em que cantar era o mesmo que contar e a diferença, se existisse, consistia apenas no intuito da comunicação.

Talvez porque o cantar não exija outra intermediação que não seja o próprio corpo que contem a voz, haja algo de catártico nessa realização, ou seja, a expressão de si mesma.

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

A busca das canções solo do período era, principalmente, pela expressividade texto-música, emotividade e relevância do significado da leitura do poema. Exemplos deste tipo, nos finais do século XVI, podem melhor serem encontrados entre os membros da chamada Camerata Bardi, assim chamada por conter músicos e intelectuais reunidos em torno do Conde Bardi, abastado e influente nobre florentino. Tal reunião buscava na cultura greco-romana, especialmente, sua inspiração para a instalação de um humanismo nas artes em geral. Foram historicamente responsáveis pelo nascimento da ópera enquanto gênero.

As canções eram, em sua maioria, para vozes agudas, masculinas ou femininas e em forma monódica, especialmente de monodias dramáticas. Eram linhas vocais expressivas, fluentes, diatônicas, às vezes carregadas de ornamentação para maior ênfase lírica ou dramática do texto poético musicado. O acompanhamento usualmente sobre baixos simples e sem muita movimentação, ficava a cargo do alaúde ou de instrumento de teclado que pudesse realizar a relação simultânea de sons, depois chamados acordes com o estabelecimento da harmonia. Elas representavam a tendência importante do séculos XVI-

XVII, a harmonia, pois à medida que avançava o estabelecimento da tonalidade, mais sofisticadas e elaboradas elas se tornavam. E tomavam muitas formas para o solista, desde o estilo declamatório recitativo, a monodia, a canção de dança até a ária de *bel canto*. Nota-se, no entanto, que em sua quase esmagadora maioria, tendiam para o estilo estrófico de musicar poemas. Estas canções representavam a tendência fundamental dos séculos XVI-XVII: o estabelecimento da tonalidade como sistema e da harmonia predominantemente.

Pode-se mesmo dizer que nesses dois séculos foram atingidos um alto grau de unidade entre texto e música e um refinamento na voz solo e instrumento. Poder-se-ia, então, colocar essa época como precursoria da canção de câmara do século XIX, já que irá se formar fundamentalmente ao longo do século XVIII.

1.2. A canção de câmara.

A canção de câmara, aquela que é fundamentalmente uma linha vocal acompanhada de piano, nasceu no seio do alto romantismo alemão, advinda fundamentalmente do cancionero popular medieval, cuja organização e formação acabada foi sendo desenvolvida desde os finais do século XVII até meados do início do século XIX, onde desembocou sua efetiva cristalização.

A busca, no século XVIII, dos compositores na arte da canção foi, especialmente pela simplicidade e elegância. A simetria e o equilíbrio, ideais clássicos por excelência, eivaram a canção do período. Embora mais ou menos em todos os países europeus, nessa época, compusesse-se canções solistas, cantatas e outros estilos vocais não operáticos próximos da canção, a principal manifestação, que será o antecessor direto da canção de câmara, é o *lied* alemão, de caráter simples, muito próximo do popular, composição estrófica e silábica. Desde a primeira coletânea de *lieder*, publicada em 1736 até o final do século, quando então sofrerá uma mudança fundamental para o que hoje se conhece como canção de câmara, o *lied* alemão dominará a cena vocal solista. Como nos informa Grout & Palisca (1997, p.505),

“[n]a segunda metade do século publicaram-se na Alemanha mais de 750 coletâneas de *lieder* com acompanhamento de instrumentos de teclado, mas este número não inclui os muitos *Singspiel* deste período que, na sua maioria, se compõem de canções semelhantes aos *lieder*. A produção

continuou abundante no século XIX; quando Schubert começou a escrever canções, em 1811, tinha atrás de si uma longa e rica tradição”.

Toma-se, historicamente, Franz Schubert (1797-1828) como o idealizador e Robert Schumann (1810-1856) como o burilador ideal da canção de camera, isto é o firmador do conceito como sendo um texto revestido de música, segundo uma determinada leitura do compositor, tendo o piano como cúmplice comentador das idéias, tanto do ponto de vista imagético como psicológico. Ambos tiveram antecedentes históricos importantes em Mozart (1756-1791) (*Abendempfindung*, *Das Veilchen*, por exemplo) e, principalmente, Beethoven (1770-1827) (*Adelaide*, *An die ferne Geliebte*, por exemplo) como os mais próximos e ilustres dessa criação definitiva. Inclusive tem-se em Beethoven o primeiro compositor a reunir as canções em um *Liederkreis*, isto é, num ciclo que tivesse algum sentido que não apenas de uma coletânea ou reunião em álbum de gênero.

O piano, instrumento que gradualmente vai tomando a cena histórica a partir do século XIX, com uma importância crescente, firma-se mais e mais como instrumento ideal – e mesmo parceiro – para a voz solista da canção de câmara. Sobre o piano na canção de câmara, comentam Jean & Brigitte Massin: “[p]rimordial é o papel do piano, que vai muito além de um instrumento ‘acompanhador’. Trata-se de verdadeiro diálogo e mesmo de uma música a três vozes: a humana e as duas mãos do pianista”.(MASSIN, 1997, p.76)

Houve uma séria predominância do *lied* alemão sobre a composição de canções de câmara da maioria dos países europeus durante todo o século XIX. Por este período também perpassaram o nacionalismo e as experimentações em expansão tonal nas canções, assim como as canções solistas escritas com acompanhamento orquestral, que tomaram uma forma grandiosa nos inícios do século XX, com Arnold Schoenberg, Gustav Mahler, Richard Strauss, Igor Stravinsky e Maurice Ravel, para nomear apenas alguns.

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

não é o lugar de façanhas vocais como as *arie da capo* barrocas ou as árias de concerto clássicas, seguindo muito de perto (embora não literalmente) o texto. De fato, a rítmica textual exerce enorme importância na existência da canção de câmara, uma verdadeira *relação* entre palavras e música, como assevera Brian Elias (1989, p. 225). O intrinçamento das interrelações rítmicas, textuais e musicais, fazem com que o ritmo tenha, ao menos, tanto fundamento quanto a melodia na composição da canção de câmara, ao ponto que, talvez, nenhuma obra que “coloque palavras em música e ignore um entendimento entre esses dois aspectos partilhados entre música e língua, esse território dual, possa jamais ser elevado ao nível de canção” (ELIAS, 1989, p. 227).

Formalmente nada faz com que um compositor, numa criação original, se obrigue a criar um esquema fixo ou reconhecidamente fixo numa canção, mas apenas aquilo que lhe interessar ou que melhor revestir a leitura do texto a que procedeu.

Mesmo eletivos, tanto a forma quanto a leitura textual, ao longo da história da canção de câmara, dentro da música ocidental, foram ordenando-se em partes, as vezes mesmo reconhecíveis ao ponto de se tomar a forma-canção para explicitar outras ou parte de outras formas musicais. Esta, a forma-canção que se estiliza em modelo, é normalmente aquela que tem três partes: uma primeira, uma segunda e uma repetição, as mais das vezes, idêntica da primeira – e, quando não idêntica, muito reconhecidamente próxima de forma a ser identificada com repetição. Isto, entretanto, não é regra geral; apenas um formulário a ser seguido.⁶

Sendo um dos gêneros mais cultivados entre a grande maioria dos compositores, pode-se facilmente verificar, consultando a produção da imensa maioria deles, que é quase sempre a de maior número de composições constantes em seus catálogos, incluindo os autores nacionais.

⁶ Há, entretanto, outras maneiras formais de canção que não seguem, digamos assim, a forma-canção. Como exemplos, temos as canções ditas *durchkomponiert* (“composição direta”, em alemão; *through-composed*, em inglês), que define um tipo de canção que mantém uma linha vocal diferente para cada estrofe. Também os rondós (*rondeaux*, em francês), canções com estribilho, advindas e derivadas diretamente da poética, onde cada seção que não o estribilho tem melodia diferente. Entre outras.

1.3. Ciclo de canções.

Como se pode dizer o que é ciclo do que é uma simples reunião de canções? Isto nos leva, em primeiro lugar, a considerar o que seja ciclo, série, coletânea, álbum, coleção, etc.; e o que nisso implica diferenças tanto no entendimento das peças como num todo composicional ou não – e nas interpretações específicas, ou mesmo gerais.

Muitos compositores se referem à junção de canções de várias formas, tais como séries, conjuntos, álbuns, coletâneas, guirlandas e ciclos. Entretanto, consideradas como um todo, as canções podem ou não ter idéias de junção sob uma linha comum. Não tendo essa linha, é possível considera-las em separado, ou seja, do ponto de vista da execução e do entendimento, independentes do todo. Porém tendo, denomina-se, via de regra, essa reunião como um ciclo, fazendo, assim, com que se as entenda como pertinentes de um sentido geral ao todo.

De forma ampla tem-se que um ciclo de canções seja um grupo de canções, cada uma completa em si mesma, porém unidas, textualmente (e inclusive contextualmente, ou seja, pelas referências de conteúdo) por uma condução narrativa, tendo em comum algum tema, descrição ou condução expressiva; ou musicalmente ligadas por uma idéia motívica, temática ou mesmo harmônica.

Podem-se verificar algumas vertentes principais que qualificam um conjunto de canções como ciclo: aquela que tem uma narrativa, até certo ponto identificatória ao longo de todas as canções, que lhe dá coerência e unidade; a que tem uma seqüência narrativa tirada de um romance, ou de uma história muito conhecida, embora sem o mesmo nível de continuidade coerente ou unitária; as que contam sua história, com começo meio e fim e se unem por vias outras (filosóficas, metafóricas, imagéticas), as chamadas “baladas”, muito comuns ao romantismo alemão do século XIX, e constituem-se em uma reunião com um fio traçável, mas não de continuidade ou mesmo de unidade narrativa; a reunião já previamente feita pelo poeta cujos poemas estão sendo musicados; uma reunião de poemas, embora de poetas diversos, que tratem de maneira similar – ou até mesmo igualmente – de um mesmo tema. Na grande maioria dos casos (e o que talvez seja interessante ressaltar) o ciclo de canções é uma decisão e uma busca do compositor, mesmo no caso da reunião já proposta por um único poeta.

De modo em geral o termo ciclo, associado às canções, firma-se e está compreendido principalmente no romantismo musical, isto é, durante o século XIX, século no qual a busca pela unidade e integridade foram mais intensas, inclusive num plano maior e mais político, culminando com o nacionalismo como ideal. Mas, é claro, esta idéia ultrapassou o romantismo e foi adiante constituindo obras importantes ao longo do século XX, tais como *Kindertotenlieder* (1904) e *Das Lied von der Erde* (1909), de Gustav Mahler (1860-1911), *Pierrot Lunaire* (1912), de Arnold Schoenberg (1874-1951), ciclos de Gabriel Fauré (1845-1924), Antonin Dvorak (1841-1904), Michael Tippett (1905-1989), Benjamin Britten (1913-1976). No Brasil temos *Canções da Negra* (1934), de Camargo Guarnieri (1907-1993), *Líricas* (1942), de Francisco Mignone (1897-1986), *Poemas da Negra* (1962) de Marlos Nobre (1939), *Canções Nordestinas* (1932) de Ernani Braga (1888-1948), para citar apenas alguns de muitos exemplos; e, naturalmente, as *Serestas* de Heitor Villa-Lobos. É bem verdade que este último não utilizou o termo ciclo para a reunião chamada, esta sim, por ele de *Serestas*; porém, como se tratará de provar neste trabalho consequentemente, as canções constituem efetivamente um ciclo.

1.4. Pianismo: a escrita e a escritura.

É preciso analisar mais de perto a idéia de pianismo no que tange à criação de uma literatura para o instrumento, voltada aqui ao fato de situar como os compositores pensaram a escrita para o piano que redundou numa escritura, mais do que efetivamente os problemas ou processos de uma decodificação desta escrita em função de uma execução. Trata-se, aqui, principalmente das distinções ente escrita e escritura no que tange à composição para piano.

Obras musicais escritas para piano deveriam, por lógica, serem pianísticas. Porém, de fato pode-se aplicar o adjetivo a toda e qualquer obra destinada ao instrumento? É preciso analisar com mais vagar e mais de perto o que significa ser pianístico, como isso pode e, mesmo, se pode ser observado na obra, assim como quando acontece ou não.

O pianismo, que se supõe implícito na idéia de pianístico, na verdade torna-se extensivo do problema de *ser* pianístico, isto é, de que a obra escrita seja de fato de escrita e sonoridade típicas do instrumento e somente dele, o que imediatamente nos remete a uma

diferença em idéia: o pianístico como o mecânico e funcional e o pianismo transcendendo a mecânica e indo da escrita decodificada para a escritura, como recurso estilístico composicional.

Ser pianístico é, necessariamente, conter pianismo; mas o pianismo não é, necessariamente o pianístico. A distinção não constitui um jogo de palavras mas um conhecimento, envolvendo bem mais intenção do compositor que a princípio possa parecer.

Executar uma obra pensada para o piano é, sempre, refazer de modo analítico e pessoal, o caminho tomado pelo compositor e notado por ele no roteiro memorial chamado partitura. A partitura não é a obra, senão sua sugestão, com maior ou menor precisão para sua execução, conforme cada caso e estilo composicional. Na verdade, pensamento musical e notação musical influenciam-se mutuamente e a evolução da escrita depende muito das tensões e interações que tem lugar entre ambos. Conforme Bosseur,

[m]ovido pelas necessidades de uma estética sempre em evolução, o compositor é levado continuamente a transgredir as regras da notação vigente em sua época. Assim, ele contribui para criar uma notação musical que lhe faculta imaginar múltiplas extensões de seu pensamento. (BOSSEUR: In MASSIN: 1997, p.99).

Portanto, falar de pianismo é falar de escrita para o piano e sua respectiva escritura pianística, isto é, aquilo que se esconde por detrás dessa escrita que é o êmulo da execução por um executante que naturalmente domine todas as técnicas mecânicas de seu instrumento. Assim, a *escrita* pianística diz respeito à idéia de escrever de maneira típica, apropriada, idiomática a execução pelo piano, envolvendo os recursos técnico-instrumentais (toque, dedilhação ao teclado, o uso dos pedais) como expressivos e decorrentes. Diz igualmente respeito à exequibilidade dessa escrita, contando com a tradição do instrumento, mesmo que não paradigmática. A *escritura* diz respeito à intenção de escrita pianística, isto é, o que representa de um ponto de vista que vai do instrumental sugestivo (timbres) até o estilo composicional (uso de clichês, ou constâncias técnicas), além de tentativas relacionais do instrumento, enquanto escrita, com outras idéias musicais, às vezes extramusicais. Explicitando melhor, diríamos que escrita está para a técnica assim como escritura está para a expressão pianística, de forma que a escrita não representa

exatamente o potencial expressivo do instrumento. Indo mais além diríamos que a escrita pode ser decodificada sem o concurso da escritura; já para a escritura é necessário que se realize uma análise.

Zampronha (2000, p.13), num trabalho que pretende apresentar um novo paradigma da escritura musical, quando aborda o paradigma clássico, postula que a notação tradicional é vista como código secundário, ou seja, um recurso gráfico simbólico usado apenas como meio para que o compositor anote as intenções de escrita o qual, quando decodificado, teoricamente restitui a intenção do compositor. “No entanto observa-se que, à medida que a notação vai se transformando no correr da história, simultaneamente a composição também se transforma”. De certa maneira, coloca que existe, senão uma causa e efeito entre escrita e composição, pelo menos uma dependência mútua em relação a intenções e modificações.

Considerando-se que a passagem do cravo para o pianoforte foi feita de maneira gradual ao longo de pelo menos um século e que o ultimo não é, de forma nenhuma, sucedâneo do primeiro, pode-se dizer que houve, realmente, uma evolução na maneira de abordar e executar ao teclado do pianoforte (posteriormente apenas piano), diretamente ligada à evolução técnica do instrumento o qual, ao longo de mais de duzentos anos, adquiriu peso, maior ressonância com a criação do pedal direito, maiores dimensões da caixa acústica, mais densidade e diferenças de texturas das cordas e, finalmente, maior velocidade de ataque e retorno das teclas, com a invenção do duplo escape. Basicamente, o piano, desde sua invenção, é instrumento percussivo e, portanto, a partir de seu toque, o qual faz com que um martelo percute uma corda, a intensidade do som começa imediatamente sua descendência. Trata-se, daí, de habilmente “enganar” o ouvido, através de recursos técnicos manuais ao teclado, com o apoio dos pés ao pedal (o direito de sustentação), para conseguir a manutenção, elevação ou outras qualidades da continuidade sonora que se pretenda.

Com o avanço das técnicas instrumentais, como se sabe, os compositores foram, cada vez mais, atualizando-se e experimentando, do ponto-de-vista técnico, mais e mais recursos, incorporando justamente processos técnico-estilísticos, além de estéticos, ou

seja, implementando e desenvolvendo cada vez mais a escrita. Assim pode-se dizer que os compositores foram gradualmente incorporando o gesto instrumental (assim como, metaforicamente, o vocal) no seus repertórios de escrita, ou seja desenvolvendo e ampliando a escritura. Tendo em mente o caminho histórico-musical aliado ao instrumental, pode-se até dizer que isso foi ficando sempre mais visível, na medida em que a composição incorporava cada vez mais a escritura à escrita em forma de gesto composicional. No dizer de Zagonel (1992, p.14), “[...] na música o gesto aparece como um elemento, não somente produtor de som (no que diz respeito ao gesto do instrumentista), mas de expressão”.

O gesto é, na verdade, a primeira instância do grafismo, que como que sua imagem, ligado consequentemente à codificação, à escrita. Pode se remeter tanto ao gesto físico como ao mental. Sendo o físico basicamente a expressão do intérprete, isto é, o compositor enquanto intérprete da obra realiza um posicionamento pianístico, ou um grupo de posições geográficas e a transfere para a codificação; sendo o mental se remete tanto à referência ao gesto físico quanto ao caminho sonoro, ou seja o pensamento propriamente musical ou estilístico musical, se isto representar uma constância composicional. (ZAGONEL, 1992).

Há a possibilidade, portanto, de estabelecer um paralelo entre gesto físico e escrita e gesto mental e escritura. Zampranha (2000, p.14), então, coloca uma correlação entre os dois: “[...] a forma de representação (escrita) é que possibilita a emergência de formas de organização do pensamento musical (escritura), e não o contrário”. Pode-se aqui complementar que a escrita suporta, enquanto código, a escritura enquanto pensamento e intenção.

A observação do fenômeno do pianismo nas obras musicais escritas para o piano pode ser feita levando-se em consideração dois fatores principais: o estilo composicional do compositor, no qual se podem detectar constâncias e mesmo costumes de escrita e escritura, como já situado; e o uso funcional de escrita pianística. Ambos fatores levam, quase sempre, a um mesmo ou semelhante objetivo musical, ou seja, maneiras como o compositor aborda o instrumento, sendo perfeitamente distinguíveis tanto o pianista que escreve para o piano como o não pianista. Isto porque, embora tanto um

quanto outro tenham como resultado uma feitura adequada e, no mais das vezes, original na abordagem das técnicas executacionais, o uso, mais extensivo de adequações de mão em um e menos extensivo em outro, denuncia uma busca de escrita que leva a uma escritura, ponto-de-vista de um pianismo particular, resultado de um pensamento musical original.

E é o que se observa, por exemplo, no caso da escrita pianística de Villa-Lobos, quer dizer, as possibilidades originais de uso instrumental por um compositor eminentemente não pianista, cuja abordagem se referem extensivamente às possibilidades muito mais tímbricas e ressonantes do instrumento, localizações de *clichês* de dedilhação particulares ao teclado, o uso de constâncias de posição de mão, etc., ou seja em direção a um pianismo cuja escritura é preocupação muito particular.

O piano é instrumento enormemente multifacetado, isto é, com múltiplas e variadas possibilidades. Entretanto, é monotímbrístico, o que lhe acarreta, em princípio, uma certa “deficiência” de cores e sonoridades. Mas só em princípio, pois, como se sabe, quantos pianistas existam, tantas serão as possibilidades de “sonoridades” específicas realizadas ao piano, assim como as “instrumentações” que, embora obviamente tomadas como metáforas, já indicam o *quantum* de escritura que pode acarretar a escrita pianística.

É possível que uma influencia cruzada, evolução da execução versus invenção instrumental, decididamente tenha feito toda a diferença na escrita pianística e tenha levado a uma mais rica e importante, senão fundamental, escritura para a produção da literatura para piano na musica ocidental. Assim compreende-se porque tanta importância e tamanha extensão de literatura tenha este instrumento frente à composição na música ocidental.

1.5. Serestas :um percurso.

As canções que Villa-Lobos denominou de *Serestas*, em número de 14, foram compostas, doze entre 1925-26 e duas em 1943-44 e reunidas numa coleção à qual aqui está se dando o nome de ciclo.

Seresta é um termo brasileiro que pode designar o que o europeu cognomina de serenata, inclusive como gênero musical, surgida, com peça característica independentemente, a partir do romantismo.

Como peça de execução isolada, foi desde o princípio organizada instrumentalmente e de maneira variada, para cordas, para poucos instrumentos e, inclusive já em pleno romantismo, para piano solo. Nesse caso, a serenata é apenas evocativa – como, aliás, qualquer peça característica do romantismo. Mas no Brasil tem um formato e, na maioria das vezes, instrumentação definidos: peça para voz masculina, quase sempre, com texto amoroso (dirigido ao ser amado) em forma canção, em geral com acompanhamento de violão e, às vezes, também uma flauta.

Villa-Lobos vai evocar, nas canções do ciclo, a atmosfera das serenatas, tanto do ponto-de-vista do canto (textos, em geral, amorosos) como do acompanhamento, usando, para tanto recursos e idéias de escrita pianística que levam a escrituras evocativas, as quais lembram o ponteador do violão e a melancolia expressiva da linha melódica da flauta. Ou seja, tentam instaurar a tentativa, villalobiana tanto quanto nacionalista modernista, de utilização do folclore sem a citação ou utilização direta dela, já pensada e, mais tarde, teorizada por Mário de Andrade em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, livro seminal do nacionalismo musical brasileiro⁷.

Lembra Vasco Mariz (2002, p.72) que a “palavra *Seresta* abrange aqui todas as manifestações folclóricas cantadas no país e não apenas a serenata ou música seresteira”. Faz-se necessário observar que, neste ponto, o musicólogo está tomando *seresteiro* pela sua acepção de época, isto é, de início do século XX, como sinônimo de choro, ou da música dos chorões, músicos urbanos que tinham uma tal maneira de executar a música popular urbana que definiram algo como um gênero musical popular. Nesses grupos teve vivência e convivência o jovem compositor Villa-Lobos, executando principalmente seu instrumento de predileção, o violão. Assim, talvez o musicólogo esteja querendo unir idealmente a canção de câmara, que são as *Serestas*, à música popular de caráter urbano, que é o choro, como inspiração para o compositor.

O mesmo Vasco Mariz diz que as *Serestas* constituem

autêntico florilégio da canção popular brasileira, selecionadas pela experiência do viajante que foi Villa-Lobos. De toda a série de quatorze

⁷ Quanto à importância deste livro do pensador paulista em relação ao nacionalismo musical brasileiro, remeto à minha dissertação de mestrado: PICCHI, Achille. **Mário Metaprofessor de Andrade**. Diss. Mestrado, USP, SP: 1996, 116 p.

peças, a única de origem folclórica direta é a *Modinha*. As demais, embora arquitetadas nos moldes populares, são criações do autor, que aproveitou constâncias harmônicas, contrapontísticas e rítmicas do folclore.(MARIZ, 2002, p.72).

Villa-Lobos, ele próprio, acabou por definir as canções de *Serestas* como cantos que “relembra elevadamente todos os gêneros de nossas tradicionais serenatas, todas as toadas de nossos esmoladores, músicos ambulantes, e várias cantigas e pregões dos carreiros, boiadeiros, marrueiros, campeiros, pedreiros, etc. Oriundas desde os mais afastados sertões até a Capital Federal⁸”. (citado em MAIA, 2000, p.38).

Villa-Lobos escolheu, quase sempre, poemas cujas temáticas são imagéticas e não abstratas. Isto leva o compositor a procedimentos ora pictorialistas, ora ao uso de figuras musicais em clichês por parte, muito expressivamente, do piano como apoio psicológico ou suporte de idéias advindas do texto.

O ciclo das *Serestas*, composto, na sua maioria em 1925-26 (da primeira à décima-segunda canção) e 1943-44 (décima-terceira e décima-quarta canções), usando textos de variados poetas, foi originalmente escrito para voz e piano. Posteriormente, o compositor orquestrou nove delas.⁹ Estas orquestrações foram estreadas entre 1926 e 1927. Luis Guimarães (1972, p.139) relata que no dia 11 de novembro de 1926, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, Villa-Lobos dirigiu um concerto coral-sinfônico, com uma orquestra especialmente reunida para a ocasião e o *Deutscher Mannerchor*, quando foram executadas diversas obras brasileiras, incluindo a *Seresta nº3, Canção da Folha Morta*, para coro misto e orquestra. Esta orquestração foi, provavelmente, estreada nesta ocasião. Relata, também, Luiz Guimarães que no concerto realizado no dia 24 de outubro de 1927, na Salle Gaveau, em Paris, com a Orchestre des Concerts Colonne e Villa-Lobos na direção, foram estreadas as *Serestas: Abril (nº9), Desejo(nº10), Realejo (nº12), Cantiga do Viúvo (nº7) e Canção do Carreiro (nº8)*. A solista vocal foi Elsie Houston e no programa aparece o ano de composição como sendo 1925, entre parêntesis, bem como a menção à editora Arthur

⁸ A capital do país, como se sabe, foi o Rio de Janeiro até 21 de abril de 1960.

⁹ A orquestração das nove *Serestas* é extensa e consta de: voz, picc, 2fl, 2ob, c.ing., 2cl, 2clarones, sax alto, 2fg, ctf, 4cor, 1trp, 2trb, tuba, timp., tam-tam, reco-reco, harpa, cel, cordas. Segundo catálogo contido em APPLEBY, D. **Villa-Lobos: A Bio-bibliography**. Greenwood Press Inc. Westport, 1988.

Napoleão. Isto quer dizer quer já se encontravam editadas antes do concerto, porém, muito provavelmente, em edição para canto e piano.

Embora na época de sua composição e estréia as *Serestas* não tenham sido dadas a lume na ordem em que foram publicadas, posteriormente permaneceram na ordem em que aparecem na primeira edição da Casa Arthur Napoleão, de 1926, bem como as duas últimas, publicadas pela casa Max Eschig, em 1946, como números 13 e 14. Grande parte das canções contidas em *Serestas* possui dedicatória:

Seresta nº1, *Pobre Cega*, não tem dedicatória; **Seresta nº2**, *O Anjo da Guarda*, foi dedicada a Dante Milano, poeta cujos poemas “Saudades da Minha Vida” e “Redondilha” Villa-Lobos irá musicar; **Seresta nº3**, *Canção da Folha Morta*, foi dedicada a Jayme Ovalle; **Seresta nº4**, *Saudades da Minha Vida*, foi dedicada a Manuel Bandeira; **Seresta nº5**, *Modinha*, foi dedicada a Catullo [da Paixão] Cearense; **Seresta nº6**, *Na paz do outono*, foi dedicada a Guilherme de Almeida; **Seresta nº7**, *Cantiga do Viúvo*, foi dedicada ao Dr. Maurício Gudin; **Seresta nº8**, *Canção do Carreiro*, não tem dedicatória; **Seresta nº9**, *Abril*, não tem dedicatória; **Seresta nº10**, *Desejo*, não tem dedicatória; **Seresta nº11**, *Redondilha*, foi dedicada a Gurgel do Amaral; **Seresta nº12**, *Realejo*, foi dedicada a Elsie Houston, já mencionada intérprete de muitas primeiras audições das canções de Villa-Lobos; **Seresta nº13**, *Serenata*, não tem dedicatória; **Seresta nº14**, *Vôo*, não tem dedicatória.

1.6. A poesia na década de 20: pequena súmula.

O divisor de águas da poesia brasileira neste começo de século XX é, realmente, a Semana de Arte Moderna. Até esse acontecimento os movimentos, já em bastante decadência, eram principalmente o Parnasianismo e o Simbolismo, seguindo de perto a tendência européia, em especial a francesa. A continuidade poética brasileira, entre o fim do século XIX e o início do XX, estava coalhada de idéias, no dizer da crítica especialmente, “neo”: neo-parnasianos, neo-simbolistas, neo-românticos. E os regionalistas, extremados tradicionalistas, que, embora não seqüenciais a estes movimentos, dirigiam-se muito à realidade brasileira, ao caráter caipira da personalidade rural e da fala interiorana. Tem esse traço uma intensa ligação com o futuro do nacionalismo em vigência dentro do regionalismo, especialmente no romance, da década de 1930. Porém até a Semana

constituía, ainda segundo a crítica, um decadentismo com cores nacionais, ou seja, parnasianismos e simbolismos com a exterioridade do nacionalismo regional.

Como situa Bosi (1989), a imensa maioria da poética anterior à Semana não produzia inovação ou singularidade e, sim, uma quantidade de epígonos que revelava uma espécie de estatismo, o qual foi plataforma de combate dos revolucionários de 22. Plataforma porque estavam em contato com os movimentos de vanguarda europeus (alguns até em estreito contato), não só poéticos. E além disso estavam adquirindo a consciência da mudança radical dos tempos: a velocidade, o maior e mais rápido nível de informação, a mudança de costumes. De um modo geral, esse contato mais estreito com a Europa,

dinamizaria as posições tomadas, enriquecendo-as e matizando-as. Começam a ser lidos os futuristas italianos, os dadaístas e os surrealistas franceses. Ouve-se a nova música de Debussy e Millaud (*sic*). Assiste-se ao teatro de Pirandello, ao cinema de Chaplin. Conhece-se o cubismo de Picasso, o primitivismo da Escola de Paris, o expressionismo plástico alemão. Já se fala da psicanálise de Freud, do relativismo de Einstein, do intuicionismo de Bergson [...] Falando de um modo genérico, é a sedução do *irracionalismo, como atitude existencial e estética*. (BOSI, 1989, pp.343-344. Grifos do autor)

Dessa forma, pode-se dizer que a Semana de Arte Moderna foi um ponto de encontro das várias tendências modernas e que o modernismo, de uma forma geral, com suas realizações e transformações na poética e na expressão da poesia brasileira, foi a tônica estético-literária dos primeiros trinta anos do século XX. Essas realizações e transformações são passíveis de se listarem, de forma esquemática, com suas posições às vezes discordantes, hesitantes e mesmo contrárias em termos literários: houve grande influência do surrealismo francês; uma certa camada aderente ao futurismo italiano, especialmente marinettiano; com o advento do Movimento Pau-Brasil houve uma virada para a realidade “real” do Brasil e, assim, uma espécie de primitivismo como expressão geral (uma “objetividade” poética, que até se configurou num coloquialismo, bem ao gosto de algum Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade); uma atitude de luta em relação à vivência social e, seguindo um pouco os ditames do realismo socialista, uma poesia que se filiava à arte interessada; indianismos realistas, anti-indianismos, poesia de cunho ideológico-psicologista, e muitas subprodutos de tudo isso. De uma maneira geral, a grande liberdade formal – ideário modernista comum –, a libertação do extremado eu lírico

romântico-parnasiano, o irracionalismo e certo deleite por puro prazer do verso, mesmo que não consignado a quaisquer formulações, tudo açambarca o modernismo poético dessa fase e desse tempo.

Pode-se aí incluir os nomes de figuras principais, além de alguns outros nomes que lhes ladeiam, como alguns representativos, outros extemporâneos: Mário de Andrade, o grande poeta-pensador e influenciador paulista; Manoel Bandeira, com suas diversas e diversificadas fases indo do combate a um quase decadentismo sensualista; Oswald de Andrade, mordaz, perspicaz, primitivista, antropófago, por fim lírico e contraditório; Guilherme de Almeida, brilhante e virtuosístico poeta da língua, para quem a experimentação foi a passagem de uma época e de uma geração que não deixou rastro na sua lírica; Menotti del Picchia, grande divulgador e batalhador pelas novas idéias estéticas, mudou radicalmente sua poética de um ruralista sentimental, de comunicabilidade fácil porém vigorosa, para uma estrutura livre formal e com experimentos lingüístico, voltando depois a um tradicionalismo fácil e repleto de estereótipos de concessão ao público; Ronald de Carvalho, ligado ao surrealismo francês; Ribeiro Couto e seu “penumbrismo” precursor do modernismo; Carlos Drummond de Andrade, expressão mais alta de um moderno lúdico, engenhoso e “prático”, poesia tanto do cotidiano como da metafísica do cotidiano, poeta do político direto e indireto, poeta das convenções da linguagem, grande inovador e restabelecer do antigo com visão do moderno.

Interessante perceber que alguns dos mais significativos nomes da Semana e do modernismo participam expressivamente das *Serestas*, o que talvez se possa levar a pensar que Villa-Lobos os tenha tanto conhecido como se entusiasmado por eles em termos de expressão poético-musical.

1.7. Os poetas das *Serestas*.

Os poetas cujos poemas utilizou no ciclo das *Serestas* são, pela ordem: **Álvaro Moreyra** (nº1 e nº12); **Manoel Bandeira** (nº2 e nº5, como Manduca Piá); **Olegário Mariano** (nº3); **Dante Milano** (nº4 e nº11); **Ronald de Carvalho** (nº6); **Carlos Drummond de Andrade** (nº7); **Ribeiro Couto** (nº8 e nº9); **Guilherme de Almeida** (nº10); **David Nasser** (nº13) e **Abgar Renault** (nº14).

- **Álvaro Moreyra** (Álvaro Maria da Soledade Pinto da Fonseca Velhinho Rodrigues M. da Silva), poeta, cronista e jornalista, nasceu em Porto Alegre, RS, em 23 de novembro de 1888, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 21 de setembro de 1964.

Eleito em 13 de agosto de 1959 para Cadeira n. 21, na sucessão de Olegário Mariano, foi recebido em 23 de novembro de 1959, pelo acadêmico Múcio Leão. Comprimiu voluntariamente o longo nome de família para Álvaro Moreyra, com y para, segundo o poeta, que esta letra "representasse as supressões". Veio para o Rio de Janeiro em 1910, onde concluiu o curso de Direito. Tornou-se amigo de Felipe d'Oliveira e Araújo Jorge. Entre 1912 e 1914 esteve em Paris e viajou também à Itália, à Bélgica e à Inglaterra. De volta ao Brasil, encetou a carreira jornalística no Rio, tendo sido redator das seguintes publicações: *Fon-Fon* (onde *Pobre Cega*, poema musicado por Villa-Lobos nas *Serestas* como nº1 foi publicado pela primeira vez), *Bahia Ilustrada*, *A Hora*, *Boa Nova*, *Ilustração Brasileira*, *Dom Casmurro*, *Diretrizes* e *Para Todos*. Em 1922 é simpatizante mas não participa da Semana de Arte Moderna em São Paulo. Admirador da arte cênica, fundou no Rio, em 1927, o "Teatro de Brinquedo", o primeiro movimento racionalmente estruturado no país para a renovação do teatro. Em 1937, apresentou à Comissão de Teatro, do Ministério da Educação e Cultura, um plano de organização de uma "Companhia Dramática Brasileira", que foi aceito. Com ela, Álvaro Moreyra excursionou aos estados de São Paulo e Rio Grande do Sul, e fez temporada de três meses no Teatro Regina, do Rio. Dedicando-se à crônica, a partir de 1942, teve destacada atuação no rádio brasileiro, pois além de escrever também interpretava ao microfone sua produção. Esteve na Rádio Cruzeiro do Sul, entre 1942 e 1945, passando, a seguir, a trabalhar na Rádio Globo, onde celebrizou-se por sua participação no programa "Conversa em Família". Depois passou a apresentar o "Bom-dia Amigos", uma crônica diária de cinco minutos. Em 1958, recebeu o prêmio do melhor disco de poesia com os "Pregões do Rio de Janeiro".

Dentre sua obra poética significativa, destacam-se: *Degenerada* (1909); *Casa desmoronada* (1909); *Elegia da bruma* (1910); *Legenda da luz e da vida* (1911); *Lenda das rosas* (1916); *Circo* (1929); *Caixinha dos três segredos* (1933).

- **Manuel Bandeira** (Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho), nasceu em Recife, Pernambuco, em 1886 e faleceu no Rio de Janeiro, em 1968.

A família se muda para o Rio de Janeiro em 1890, mas retorna a Recife em 1892, permanecendo até 1896, quando a família retorna ao Rio. Matricula-se no Externato do Ginásio Nacional, atual Colégio Dom Pedro II. Desenvolve o gosto pelos clássicos e pela literatura em contato com os professores João Ribeiro e José Veríssimo, dois dos mais importantes críticos literários da época e da história da crítica literária no Brasil. Por essa época (em torno de 1902) publica seu primeiro poema, um soneto, na primeira página do *Correio da Manhã*. Em 1903 parte para São Paulo e matricula-se na escola Politécnica para ser arquiteto. A tuberculose o atinge em 1904, ao final do ano letivo, quando abandona os estudos, segundo suas palavras, “sem saber que os versos que eu fizera em menino por divertimento, principiaria então a fazê-los por necessidade, por fatalidade”. Volta ao Rio em busca do clima serrano. Em 1910, influenciado por Apollinaire e outros vanguardistas, escreve os primeiros versos livres. Parte para a Europa e se interna no Sanatório de Clevadel, onde conhece Paul Eugène Grindel, que mais tarde ficará conhecido e afamado como Paul Éluard. Volta ao Rio ao despontar da primeira grande guerra e, em 1917, publica *Cinza das Horas*, primeiro livro, ainda de feição simbolista, tendo custeado a primeira edição. Em 1918 falece sua irmã, Francelina Ribeiro de Souza Bandeira, sua enfermeira desde 1904. Escreve, nessa época, o poema *O anjo da guarda*, musicado por Villa-Lobos, como sendo a *Seresta nº2*, em 1926. Em 1919 publica *Carnaval*. Em 1920 falece o pai, Manuel Carneiro de Souza Bandeira, e o poeta se muda para o Rio e aí ficará até 1933. Ali escreve os livros *O Ritmo Dissoluto* (publicado em 1924), *Libertinagem* (1930), partes de *Estrela da Manhã* (1936) e *Crônicas da Província do Brasil* (1936). Em 1921 conhece Mário de Andrade. Não participa da Semana de Arte Moderna de 1922, mas se aproxima de vários modernistas modernistas. Em 1925 ganha o primeiro dinheiro com literatura, 50 mil réis, colaborando para o *Mês Modernista*, do Jornal *A Noite*. Entre 1929 e 1930 escreve crônicas semanais para o *Diário Nacional* e para várias rádios, além de traduções e biografias. Em 1937 ganha, aos cinquenta e um anos, com o Prêmio da Sociedade Felipe d'Oliveira (5 mil cruzeiros), o primeiro lucro material com a poesia e, numa entrevista diria: “Nunca eu vira até aquela data tanto dinheiro em minha mão”. Nomeado pelo Ministro Gustavo Capanema professor de literatura do Colégio Pedro II, em 1938 e em 1940 foi eleito membro da Academia Brasileira de Letras. Em 1943 assume a cadeira de Literatura Hispano-americana na Faculdade Nacional de Filosofia. Em 1946 recebe o

prêmio de poesia do IBEC (50 mil cruzeiros). Em 1948 sai editado *Belo, Belo*, com a nova edição das *Poesias Escolhidas*. Lança, em 1949, a primeira edição de *Mafuá do Malungo*, versos de circunstância, impresso em Barcelona por João Cabral de Melo Neto. É de 1954^a publicação de *Itinerário de Pasárgada* (Memórias) e *De Poetas e de Poesia* (crítica), e de 1957 as crônicas *Flauta de Papel*. Em 1960 lança *Estrela da Tarde*. Nos seus oitenta anos, dois anos antes de seu falecimento, a Editora José Olympio lança *Estrela da Vida Inteira* (poesias) e *Andorinha Andorinha* (crônicas organizadas por Carlos Drummond de Andrade).

Embora não tenha participado fisicamente da Semana de 22, Manuel Bandeira é tão importante para o modernismo (como o foi para a Semana) que sempre permaneceu fonte para os compositores do nacionalismo, aí incluído Villa-Lobos. A lista dos textos musicados é enorme, principalmente os de fundo popular. Dizia Mário de Andrade que os compositores sempre viram uma “música subentendida” em seus versos. Os poemas de *Serestas* não foram os únicos de Bandeira musicados por Villa-Lobos e muitos são os que estão incluídos em algumas das mais importantes obras nacionais para canto e piano.

- **Olegário Mariano** (Olegário Mariano Carneiro da Cunha), poeta, político e diplomata, nasceu em Recife, PE, em 24 de março de 1889, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 28 de novembro de 1958.

Eleito em 23 de dezembro de 1926 para a Cadeira n. 21, na sucessão de Mário de Alencar, foi recebido em 20 de abril de 1927, pelo acadêmico Gustavo Barroso. Era filho de José Mariano Carneiro da Cunha, herói pernambucano da Abolição e da República, e de Olegária Carneiro da Cunha. Fez o primário e o secundário no Colégio Pestalozzi, na cidade natal, e cedo se transferiu para o Rio de Janeiro. Frequentou a roda literária de Olavo Bilac, Guimarães Passos, Emílio de Meneses, Coelho Neto, Martins Fontes e outros. Estreou na vida literária aos 22 anos com o volume *Angelus*, em 1911. Sua poesia falava de neblinas, de cismas e de sofrimentos, em perfeita sintonia com os preceitos do Simbolismo, que porém já estava em decadência. Foi inspetor do ensino secundário e censor de teatro. Foi deputado na Assembléia Constituinte que elaborou a Carta de 1934. Em 1937, ocupou uma cadeira na Câmara dos Deputados. Foi ministro plenipotenciário nos Centenários de Portugal, em 1940; delegado da Academia Brasileira na Conferência Interacadêmica de

Lisboa para o Acordo Ortográfico de 1945 e foi embaixador do Brasil em Portugal entre 1953-54. Em concurso promovido pela revista *Fon-Fon*, em 1938, Olegário Mariano foi eleito, pelos intelectuais de todo o Brasil, Príncipe dos Poetas Brasileiros, em substituição a Alberto de Oliveira, detentor do título depois da morte de Olavo Bilac o primeiro a obtê-lo. Além da obra poética iniciada em livro em 1911 e enfeixada nos dois volumes de *Toda uma vida de poesia* (1957), publicados pela José Olympio, Olegário Mariano publicou durante anos, nas revistas *Careta* e *Para Todos*, sob o pseudônimo de João da Avenida, uma seção de crônicas mundanas em versos humorísticos, mais tarde reunidas em dois livros: *Bataclan* e *Vida: Caixa de brinquedos*. Sua poesia lírica é simples, fluente, de fundo romântico, pertinente à fase do sincretismo parnasiano-simbolista de transição para o Modernismo. Ficou conhecido como o "poeta das cigarras", por causa de um de seus temas prediletos.

Dentre sua vasta obra poética figuram: *Angelus* (1911); *Sonetos* (1921); *Evangelho da sombra e do silêncio* (1913); *Água corrente*, com uma carta prefácio de Olavo Bilac (1917); *Últimas cigarras* (1920); *Castelos na areia* (1922); *Cidade maravilhosa* (1923); *Bataclan*, crônicas em verso (1927); *Canto da minha terra* (1931); *Destino* (1931); *Poemas de amor e de saudade* (1932); *Teatro* (1932); *Antologia de tradutores* (1932); *Poesias escolhidas* (1932); *O amor na poesia brasileira* (1933); *Vida: Caixa de brinquedos*, crônicas em verso (1933); *O enamorado da vida*, com prefácio de Júlio Dantas (1937); *Quando vem baixando o crepúsculo* (1945); *Cantigas de encurtar caminho* (1949); *Tangará conta histórias*, poesia infantil (1953); *Toda uma vida de poesia*, 2 vols. (1957).

- **Dante Milano** nasceu no Rio de Janeiro, em 1899 filho do maestro Nicolino Milano e de Corina Milano e morreu em 1991.

O seu irmão Attilio Milano foi também poeta. Trabalhou como conferente de textos na *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro) a partir de 1913. Foi também funcionário do Juizado de Menores, no Ministério da Justiça. Publicou seu primeiro poema, "Lágrima Negra", em 1920, na revista carioca *Selecta*. Na época trabalhava como empregado na contabilidade da Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro. Nos anos 1930 foi colaborador do suplemento "Autores e Livros", de *A Manhã* e do *Boletim de Ariel*. Em 1935 organizou a

Antologia dos Poetas Modernos, primeira antologia de poetas dessa fase. Seu primeiro livro, *Poesias*, foi publicado em 1948, e recebeu o prêmio Felipe D'Oliveira de melhor livro de poesia do ano. Nos anos seguintes trabalhou como tradutor, lançando, em 1953, *Três Cantos do Inferno*, de Dante Alighieri. Em 1979 foi publicado seu livro *Poesia e Prosa*. Publicou em 1988 *Poemas Traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*. No mesmo ano recebeu o prêmio Machado de Assis, concedido pela Academia Brasileira de Letras.

- **Ronald de Carvalho**, Diplomata e literato brasileiro nascido no Rio de Janeiro, RJ, em 1893, é um dos mais significativos expoentes do modernismo literário brasileiro.

Após formar-se em direito (1912), ingressou na carreira diplomática (1914). Conciliando a literatura com a diplomacia, seus primeiros poemas denotavam forte cunho simbolista. A estréia em livro ocorreu com *Luz gloriosa* (1913), que revelava influência de Verlaine e Baudelaire. Participou da Semana de Arte Moderna (1922), iniciando sua criação no âmbito do modernismo. Morreu em um acidente de automóvel no Rio de Janeiro, em 1935, quando secretário da presidência da república, a caminho do palácio do Itamaraty para realizar uma conferência.

De sua obra poética destacam-se: *Poemas e sonetos* (1919); *Epigramas irônicos e sentimentais* (1922)¹⁰; *Toda a América* (1926), considerada sua obra mais representativa da fase poética; *Espelho de Ariel* (1923).

- **Carlos Drummond de Andrade** nasceu em Itabira do Mato Dentro - MG, em 1902 e morreu no Rio de Janeiro, em 1987.

De uma família de fazendeiros em decadência, estudou na cidade de Belo Horizonte e com os jesuítas no Colégio Anchieta de Nova Friburgo RJ, de onde foi expulso por "insubordinação mental". Em 1920 muda-se com a família para Belo Horizonte, começando a carreira de escritor como colaborador do *Diário de Minas*, que aglutinava os adeptos locais do incipiente movimento modernista mineiro. No mesmo ano Drummond escreve "Cantiga do Viúvo", como ele disse, um "poeminha que eu fizera e, com a sofreguidão dos 22 anos de idade, remetera a amigos do Rio" (ANDRADE, "Villa-Lobos"; in PRESENÇA DE VILLA-LOBOS, 1965, p.44). Entre esses amigos, estava

¹⁰ Musicado por Villa-Lobos integralmente.

Manuel Bandeira, muito influente e muito amigo de Villa-Lobos, o qual, em 1925 escreve a Drummond, dizendo: “O Villa, que anda numa fase folclórica interessantíssima, está escrevendo uma série de *Serestas* sobre versos nossos [...] A *Cantiga do Viúvo* também está feita e ficou deliciosa.”¹¹ Sobretudo o *me beijou, me consolou* e o final *acabou*, que acaba de maneira mais acabada que já acabou neste mundo”.

Ante a insistência familiar para que obtivesse um diploma, formou-se em farmácia na cidade de Ouro Preto em 1925. Fundou com outros escritores *A Revista*, que, apesar da vida breve, foi importante veículo de afirmação do modernismo em Minas. Ingressou no serviço público e, em 1934, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde foi chefe de gabinete do ministro da Educação de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema, até 1945. Passou depois a trabalhar no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e se aposentou em 1962. Desde 1954 colaborou como cronista no *Correio da Manhã* e, a partir do início de 1969, no *Jornal do Brasil*. Várias obras do poeta foram traduzidas para o espanhol, inglês, francês, italiano, alemão, sueco, tcheco e outras línguas. Traduziu os seguintes autores estrangeiros: Balzac (*Les Paysans*, 1845; *Os camponeses*), Choderlos de Laclos (*Les Liaisons dangereuses*, 1782; *As relações perigosas*), Marcel Proust (*La Fugitive*, 1925; *A fugitiva*), García Lorca (*Doña Rosita, la soltera o el lenguaje de las flores*, 1935; *Dona Rosita, a solteira*), François Mauriac (*Thérèse Desqueyroux*, 1927; *Uma gota de veneno*) e Molière (*Les Fourberies de Scapin*, 1677; *Artimanhas de Scapino*).

Drummond, além de participante do grupo fundador de *A Revista*, órgão do modernismo mineiro, foi seguramente, por muitas décadas, o poeta mais influente da literatura brasileira em seu tempo, tendo também publicado diversos livros em prosa. Sua obra poética foi muito freqüentada pelos nacionalistas.

De sua importante obra poética destacam-se : *Alguma poesia*, 1930; *Brejo das almas*, 1934; *Sentimento do mundo*, 1940; *Poesias* (*Alguma poesia*, *Brejo das almas*, *Sentimento do mundo*, José), 1942; *A rosa do povo*, 1945; *Poesia até agora*. (*Alguma poesia*, *Brejo das almas*, *Sentimento do mundo*, José, *A rosa do povo*, *Novos poemas*), 1948; *A máquina do mundo* (incluído em *Claro enigma*), 1948; *Claro Enigma*, 1951; *Lição de coisas*, 1964; *José & Outros* (José, *Novos poemas*, *Fazendeiro do ar*, *A vida passada a*

¹¹ Observe-se que a “*Cantiga do Viúvo*” é o nº7 do ciclo e, segundo Bandeira, já estava completada em 1925. Não se tem notícia se foi composta antes ou depois de qualquer outra *Seresta* (por exemplo, “*Na paz do outono*”, nº6) e assim, justificar a idéia de ciclo, ao menos pela sequência consecutiva de canções.

limpo, 4 Poemas, Viola de bolso II), 1967; *Boitempo & A falta que ama*, 1968; *As impurezas do branco*, 1973; *Caso do vestido*, 1983 (adaptado para o teatro por Aderbal Júnior e musicado em forma de cantata por M. Camargo Guarnieri).

- **Ribeiro Couto** (Rui Ribeiro Couto), jornalista, magistrado, diplomata, poeta, contista e romancista, nasceu em Santos, SP, em 12 de março de 1898, e faleceu em Paris, França, em 30 de maio de 1963.

Eleito para a Academia Brasileira de Letras, em 28 de março de 1934, na sucessão de Constâncio Alves, foi recebido em 17 de novembro de 1934, pelo acadêmico Laudelino Freire. Filho de José de Almeida Couto e de Nísia da Conceição Esteves Ribeiro. Coursou a Escola de Comércio José Bonifácio, em Santos. Estreou no jornalismo em 1912, na imprensa de sua cidade natal. Em 1915, iniciou o curso da Faculdade de Direito de São Paulo, trabalhando no *Jornal do Commercio*, em 1916, e depois no Correio Paulistano. Transferiu-se para o Rio de Janeiro e, em 1919, bacharelou-se na Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro. Publicou o seu primeiro livro de poesias, *O jardim das confidências*, em 1921. Trabalhou em diversos jornais, até 1922. Nesse ano foi simpatizante mas não participou da Semana de Arte Moderna; em seguida, retirou-se para o interior de São Paulo, em tratamento de saúde. Naquele ano saíram os volumes de contos *A casa do gato cinzento* e *O crime do estudante Batista*. Residiu dois anos em Campos do Jordão, passando a exercer depois o cargo de delegado de polícia em São Bento do Sapucaí. Nomeado promotor público em São José do Barreiro, ocupou esse cargo até 1925, ano em que se transferiu para Pouso Alto, MG, em busca de um clima propício à sua saúde. Ali exerceu a promotoria pública até 1928. Nesse ano regressou ao Rio de Janeiro, entrando para o *Jornal do Brasil* como redator. Designado para o posto de auxiliar de consulado em Marselha, partiu em fins de 1928 para aquela cidade francesa, onde o cônsul-geral Matheus de Albuquerque o indicou para vice-cônsul honorário. Em 1931, foi removido para Paris, onde serviu um ano como adido junto ao consulado geral. O governo provisório, por designação do ministro Afrânio de Melo Franco, em 1932, promoveu-o a cônsul de terceira classe. Foi 2º secretário de legação na Holanda, de 1935 a 1940; 1º secretário de legação, em 1942; encarregado de Negócios em Lisboa, de 1944 a 1946; ministro plenipotenciário na Iugoslávia, de 1947 a 1952; embaixador do Brasil na Iugoslávia, de 1952 até aposentar-

se. Durante a sua permanência na Europa, foi grande divulgador da literatura brasileira. Não interrompeu a colaboração para o *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *A Província* (de Pernambuco), sobre literatura e acontecimentos do estrangeiro. Seu primeiro livro, *O jardim das confidências*, ainda é simbolista. Foi definido por Ronald de Carvalho como "intimista", em virtude do tom de confidência, dos temas simples e cotidianos, próprios de uma tendência do período (1910-1920) de transição, herdeiro do Simbolismo, e que foi intitulado de "penumbrismo", um momento precursor do Modernismo, a que Ribeiro Couto se ligou a partir de 1922, quando participa da Semana de Arte Moderna sem, entretanto, prejudicar sua originalidade. Escreveu versos em francês no livro *Le jour est long* (O dia é longo), pelo qual conquistou, em 1958, em Paris, o prêmio internacional de poesia, outorgado anualmente a poetas estrangeiros cuja obra honra a França. Suas obras em prosa romances, contos, crônicas também refletem a mesma atmosfera, ao retratar episódios simples, a gente humilde dos subúrbios e a vida anônima das pequenas ruas e casas pobres.

Dentre sua obra poética destacam-se: *O jardim das confidências* (1921); *Poemetos de ternura e de melancolia* (1924); *Um homem na multidão* (1926); *Canções de amor* (1930); *Noroeste e outros poemas do Brasil* (1932); *Província* (1934); *Cancioneiro de Dom Afonso* (1939); *Cancioneiro do ausente* (1943); *O dia é longo* (1944); *Rive étrangère* (1951); *Entre mar e rio* (1952); *Le jour est long* (1958); *Poesias reunidas* (1960); *Longe* (1961). Numerosas obras de Ribeiro Couto foram traduzidas para o italiano, francês, húngaro, sueco, servo-croata.

- **Guilherme de Almeida** (Guilherme de Andrade e Almeida), advogado, jornalista, crítico de cinema, poeta, ensaísta e tradutor, nasceu em Campinas, 1890 e morreu em São Paulo, 1969.

Eleito para a Cadeira n. 15, na sucessão de Amadeu Amaral, em 6 de março de 1930, foi recebido, em 21 de junho de 1930, pelo acadêmico Olegário Mariano. cursou a Faculdade de Direito de São Paulo, onde colou grau de bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, em 1912. Dedicou-se à advocacia e à imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro. Foi redator de O Estado de São Paulo, diretor da Folha da Manhã e da Folha da Noite, fundador do Jornal de São Paulo e redator do Diário de São Paulo. Bacharel em direito, político, jornalista, poeta, escritor, importante participante da Semana de Arte Moderna de

22, combatente da Revolução Constitucionalista de 1932, tendo sido um dos fundadores da Escola de Sociologia e Política de SP, onde lecionou Ciência Política. É de sua autoria a letra da “Canção do Expedicionário” com música de Spartaco Rossi, referente à participação dos "pracinhas brasileiros" na Segunda Guerra Mundial. Foi presidente da Comissão Comemorativa do Quarto Centenário da cidade de São Paulo. A publicação do livro de poesias *Nós* (1917), iniciando sua carreira literária, e dos que se seguiram, até 1922, de inspiração romântica, colocou-o entre os maiores líricos brasileiros. Em 1922, participou da Semana de Arte Moderna, fundando depois a revista *Klaxon*. Percorreu o Brasil, difundindo as idéias da renovação artística e literária, através de conferências e artigos, adotando a linha nacionalista do Modernismo, segundo a tese de que a poesia brasileira "deve ser de exportação e não de importação". Os seus livros *Meu* e *Raça* (1925) exprimem essa orientação fiel à temática brasileira. Não bastasse sua produção poética, suas atitudes comprovam essa afirmação: foi o primeiro "modernista" a entrar para a Academia Brasileira de Letras (1930). Em 1958, foi coroado o quarto "Príncipe dos Poetas Brasileiros" (depois de Bilac, Alberto de Oliveira e Olegário Mariano). Traduziu, entre outros, os poetas Paul G  raldy, Rabindranath Tagore, Charles Baudelaire, Paul Verlaine e, ainda, *Huis clos* (Entre quatro paredes) de Jean Paul Sartre.

Dentre seus livros de poesia figuram: *Nós*, (1917); *A dança das horas*, (1919); *Messidor*, (1919); *Livro de horas de Soror Dolorosa*, (1920); *Era uma vez...*, (1922); *A flauta que eu perdi*, (1924); *Meu*, (1925); *Raça*, (1925); *Encantamento*, (1925); *Simplicidade*, (1929); *Você*, (1931); *Poemas escolhidos* (1931); *Acaso*, (1938); *Poesia vária* (1947); *Toda a poesia* (1953).

- **David Nasser**, letrista, jornalista e escritor, nasceu em Jaú SP, em 1917 e faleceu no Rio de Janeiro RJ em 1980.

Passou a infância em São Lourenço MG, trabalhando como charreteiro e entregador de pão para pagar os estudos. Aos 13 anos mudou-se para o Rio de Janeiro. Pouco depois começou a trabalhar em jornais. Aos 18 anos fez a primeira letra para um samba: “Chorei quando o dia clareou” (com Nelson Teixeira) gravado em 1939 por Araci de Almeida. Plantonista do jornal *O Globo*, do Rio de Janeiro, entre 1935 e 1943, freqüentava muito a noite carioca, especialmente o Café Nice, ponto de encontro de

compositores, onde, com quase toda certeza, teve contato com Villa-Lobos. Nessa época conheceu Alcir Pires Vermelho, com quem mais tarde faria várias músicas. Em 1939 Carmen Miranda lançou pela Odeon o partido-alto “Candeeiro” (com Kid Pepe). No ano seguinte fez sucesso com “Canta Brasil” (com Alcir Pires Vermelho), gravado por Francisco Alves. A batucada “Nega do cabelo duro” (com Rubens Soares), considerada um dos clássicos da música popular brasileira, foi gravada em discos Columbia pelos *Anjos do Inferno*, para a Carnaval de 1942. Durante toda a década de 1940 e parte da de 1950, destacou-se praticamente a cada ano com uma música de meio de ano ou de Carnaval: seus destaques em 1942 foram a marcha “Alô, alô, América” (com Haroldo Lobo) e o bolero “Esmagando rosas” (com Alcir Pires Vermelho), ambos gravados na Odeon por Francisco Alves. Em 1943 compôs várias músicas com Custódio Mesquita, entre as quais “A valsa de Maria”. Em 1948 Francisco Alves gravou na Odeon sua marcha Rasguei meu pierrô. No ano seguinte Nelson Gonçalves gravou pela RCA-Victor Serpentina (com Haroldo Lobo) e Dircinha Batista lançou pela Odeon “A coroa do rei”, que foi uma das músicas mais cantadas no Carnaval de 1950. Em 1952 Francisco Alves lançou “Confete” (com Jota Júnior), marcha que teve inúmeras regravações. Em fins da década de 1940 e durante a de 50 tornou-se, ao lado de Jean Manzon, um dos mais bem sucedidos repórteres e articulistas políticos na revista *O Cruzeiro*. Marcou ainda sua presença como compositor com “Normalista” (com Benedito Lacerda), “Hoje quem paga sou eu” e “Carlos Gardel” (ambos com Herivelto Martins), todos gravados por Nelson Gonçalves. Foram seus principais parceiros Alcir Pires Vermelho, Custódio Mesquita, Francisco Alves, Roberto Martins, Nelson Gonçalves, Herivelto Martins, Armando Cavalcanti, Klécio Caldas e Rubens Soares, entre outros. Publicou vários livros entre os quais, no campo da música: *A vida trepidante de Carmen Miranda*, Rio de Janeiro, 1966; *Chico Viola*, Rio de Janeiro, 1966; e *Parceiro da Glória*, Rio de Janeiro, 1983.

Interessante notar que, ao que parece, a única parceria com um compositor que não pertencia ao universo da música popular mas que, por outro lado, tinha grande trânsito entre os músicos populares foi o poema *Serenata*, musicado por Villa-Lobos nas *Serestas*.

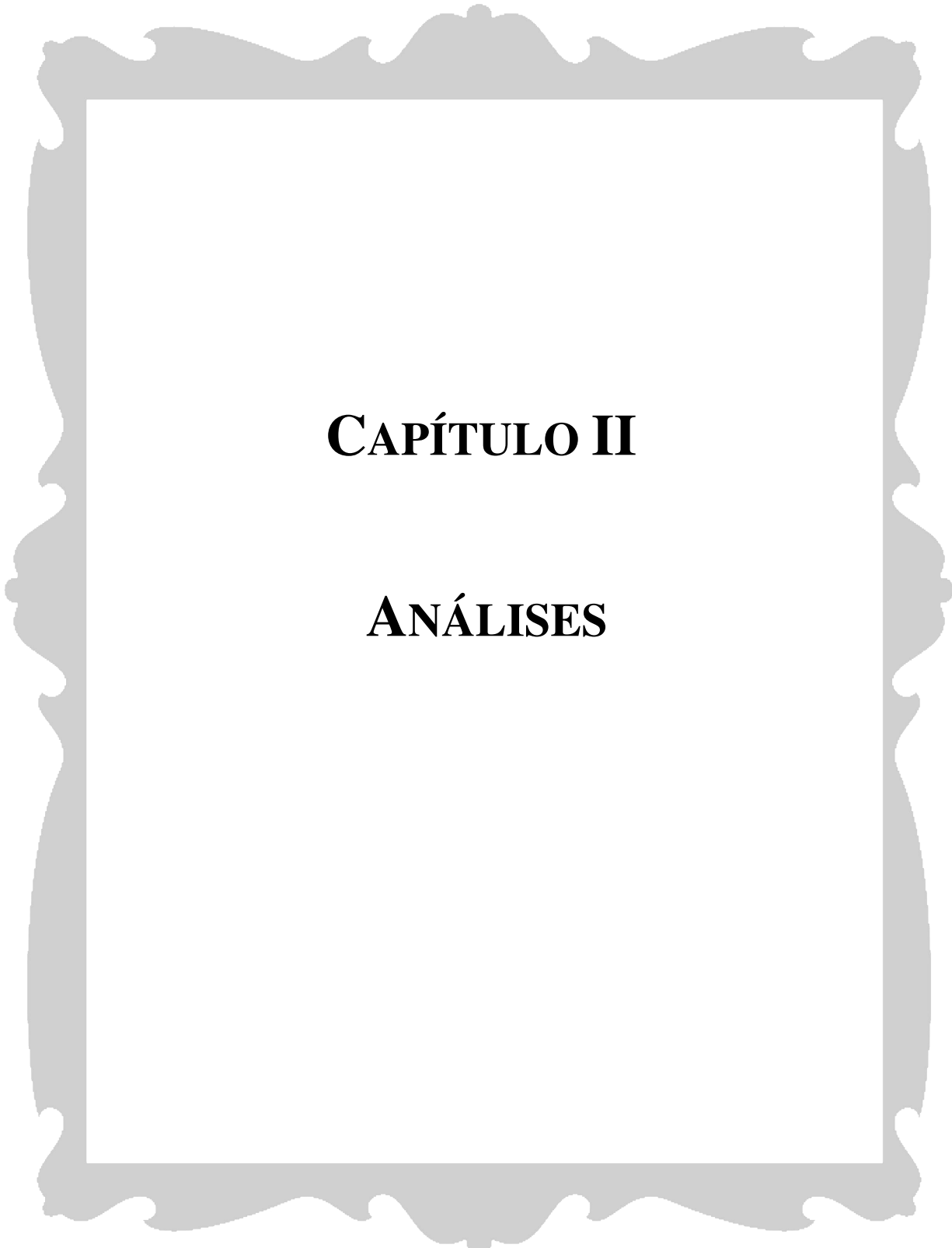
- **Abgar Renault (Abgar de Castro Araújo Renault)**, professor, educador, político, poeta, ensaísta e tradutor, nasceu em Barbacena, MG, em 1901, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 1995.

Eleito em 1968 para a Cadeira n. 12, na sucessão de J. C. de Macedo Soares, foi recebido em 1969, pelo acadêmico Deolindo Couto. Foi professor do Ginásio Mineiro de Belo Horizonte, da Universidade Federal de Minas Gerais e, no Rio de Janeiro, do Colégio Pedro II e da Universidade do Distrito Federal. Foi deputado estadual por Minas Gerais, nomeado Diretor da Secretaria do Interior e Justiça do mesmo Estado, Secretário do Ministério da Educação e Saúde Pública Francisco Campos e seu Assistente na Secretaria da Educação e Cultura do Distrito Federal. Foi Diretor e organizador do Colégio Universitário da Universidade do Brasil, Diretor do Departamento Nacional da Educação, Secretário da Educação do Estado de Minas Gerais em dois governos, quando se notabilizou por incentivar o ensino no meio rural. Exerceu o cargo de Ministro da Educação e Cultura, Diretor do Centro Regional de Pesquisas Educacionais João Pinheiro em Belo Horizonte e Ministro do Tribunal de Contas da União. Pertenceu à Comissão Internacional do *Curriculum* Secundário da Unesco (1956 a 1959) bem como foi consultor da Unesco na *Conferência sobre Necessidades Educacionais da África*, em Addis Abeba (1961). Foi membro da *Comissão Consultiva Internacional sobre Educação de Adultos*, também da Unesco (1968-1972) e representante do Brasil em numerosas conferências internacionais sobre educação levadas a efeito pela Unesco em Londres, Paris, Santiago do Chile, Teerã, Belgrado e Genebra. Foi eleito várias vezes membro da Comissão de Redação Final dos documentos dessas reuniões, assim como foi membro da *Comissão Consultiva Internacional* do *The World Book Encyclopædia Dictionary* (Thorndike-Barnhart Copyright, Doubleday & Company, USA, 1963). Participou do Conselho Federal de Educação e do Conselho Federal de Cultura como Professor Emérito da Universidade Federal de Minas Gerais. Esteve sempre ligado à educação e, como professor, preocupou-se com a língua portuguesa, de que foi um conhecedor exímio e representante fiel. Pertenceu à Academia Mineira de Letras, à Academia Municipalista de Letras de Belo Horizonte, à Academia Brasiliense de Letras, ao Instituto de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Stanford, Califórnia, EUA. Em todos os postos que ocupou, como no

magistério, Abgar Renault desenvolveu intensa e exemplar atividade, registrando em *A palavra e a ação* (1952) e *Missões da Universidade* (1955) seus estudos e reflexões.

Ao par de todas essas atividades, foi poeta de superior qualidade e atuação. Contemporâneo de Carlos Drummond de Andrade, juntou-se ao grupo surrealista moderno e participou do movimento modernista de Minas Gerais. Autor de uma poesia original, audaciosa, não formalista e não ligada a nenhuma escola poética. Pouca afeito a aparições públicas, sua qualidade literária se impõe nos livros que publicou. Sua obra poética foi incluída em numerosas antologias no Brasil e no exterior. Foi também um notável tradutor de poetas ingleses, norte-americanos, franceses, espanhóis e alemães.

Da sua obra poética destacam-se: *Sonetos antigos* (1968); *A lápide sob a lua*, (1968); *Sofotulafai*, (1971); *A outra face da lua*, (1983); *Obra poética*, reunião das obras anteriores (1990). Traduções: *Poemas ingleses de guerra* (1942); *A lua crescente* (1942), *Colheita de frutos* (1945) e *Pássaros perdidos* (1947), de Rabindranath Tagore; *O boi e o jumento do Presépio* (1955), de Jules Supervielle. (Essas obras foram reunidas, em grande parte, em *Poesia Tradução e versão*, 1994).



CAPÍTULO II

ANÁLISES

II. ANÁLISES

Este capítulo está dividido em quatro seções: **Análise Musical**, **Análise Texto-Música**, **Relação Eixos Poéticos e Canção e Pianismo**.

Dentro da seção **Análise Musical**, estruturam-se os tópicos Material, Estrutura e Textura.

No tópico **Material** procede-se à análise e demonstração dos materiais da peça.

O tópico **Estrutura** está dividido em: *Contorno Melódico*, *Condução Harmônica* e *Ritmo*.

Em *Contorno Melódico* procede-se, fundamentalmente à análise através do gráfico de vozes condutoras.

A análise através do gráfico de vozes condutoras demonstra os elementos da estrutura da peça e os procedimentos empregados, de uma maneira sintetizada. Segundo o princípio da compreensão das linhas elaborado por Schenker e reinterpretado por Felix Salzer em **Structural Hearing** (1982), essa análise será empregada de maneira livre, procurando-se adapta-la ao contexto da obra. Ainda segundo Salzer (1982, p.143), bibliografia fundamental utilizada e já comentada na Introdução, o gráfico das vozes condutoras tem o propósito de “explicar, de maneira sistemática, a coerência na unidade musical”.

Em *Condução Harmônica* procede-se à análise das situações acordais, sejam tonais ou não, e sua condução ao longo da peça.

E em *Ritmo* procede-se à análise da condução rítmica da peça, seja na parte do piano seja na linha vocal.

Para a realização desses gráficos, estão sendo usados três tipos de grafismos em relação às alturas nos gráficos: as mínimas, as semínimas e as notas sem hastes.

As mínimas indicam os centros principais, isto é, notas nas quais a importância geral e local são fundamentais, de onde partem e para onde se dirigem o direcionamento e a fraseologia geral. Estas notas, quando representam os centros gerais, mantêm-se ligadas por uma linha contínua, que nos gráficos também aparece intermitente devido à extensão que a linha possa ter.

As semínimas indicam notas de importância menor que os centros gerais, mas igualmente importantes para serem ressaltadas. Eventualmente indicam centros secundários, funcionando na mesma chave que os principais, apenas não sendo gerais. Eventualmente essas semínimas são também ligadas por uma linha contínua, quando a insistência de sua repetição assim o exigir; mas mais geralmente não, especialmente quando representam notas de passagem a se ressaltar.

E as notas sem hastes são aquelas que compõem a continuidade da peça de modo geral, notas que compõem acordes, notas que complementam a verticalidade ou conduzem a horizontalidade sem sequenciamento específico ou de importância.

Já foi ressaltado que uma linha contínua liga centros principais e secundários; mas há outra maneira de ligar alturas, especialmente as semínimas: a linha pontilhada. Nesse caso a ligação representam condução linear melódica, ou seja, uma condução melódica em segundas que pode levar a notas superiores do encadeamento harmônico ou linhas internas melódicas perceptíveis.

O uso de três linhas neste procedimento analítico se deve claramente ao fato de que a canção já envolve uma espécie de *voice-leading* próprio dela e, assim, conduz de alguma maneira as relações lineares tanto verticais como horizontais. E obviamente pelo fato de estabelecer uma clareza de pensamento em relação ao estudo da canção enquanto feitura.

Quanto a eventuais análises harmônicas, segue-se o pensamento expresso por Walter Piston (1998), muito especialmente no que tange à notação dos graus funcionais e à terminologia.

No tópico **Textura** procede-se à pertinência da análise segundo os parâmetros tradicionais da análise textural, quais sejam, monofônica, homofônica (em relação à melodia e ao acompanhamento e textura acordal) e contrapontística (de linhas independentes, sejam imitativas ou livres).

Dentro da seção **Análise Texto-Música** estruturam-se os tópicos O poema e seu contexto e Eixos do texto poético.

No tópico **O poema e seu contexto**, transcreve-se o poema, na íntegra e como escrito pelo poeta, relacionando-se os versos a números para futuras referências analíticas.

Em seguida colige-se o histórico de publicação e outras informações pertinentes a este poema.

O tópico **Eixos do texto poético** está dividido nos quatro eixos fundamentais sobre os quais dever-se-á estudar o texto poético em relação à música: a *Estrutura Rítmica*, a *Estrutura Métrica*, a *Estrutura Estrófica* e a *Estrutura Sônica*.¹²

A *Estrutura Rítmica* diz respeito aos ictos, isto é, os acentos tônicos principais dos versos. Também relaciona eventualmente as pausas entre os versos, quando pertinente. Estas podem ter três durações: mínima, chamada de cesura; média, no fim do verso; e máxima, no fim da estrofe. Tem importância, a estrutura rítmica, especialmente para a fraseologia da canção.

A *Estrutura Métrica* diz respeito à escansão verso a verso, organizando os chamados pés métricos ou apoios silábicos, sobre cuja contagem se apóia a estrutura rítmica. É de importância, a estrutura métrica, para a formação prosódico-melódica da canção.

A *Estrutura Estrófica* diz respeito ao agrupamento dos versos que formam uma unidade. Essa estrutura tem importância para a forma da canção.

E a *Estrutura Sônica* diz respeito às combinações sonoras do poema: a formação de rimas ou a ausência delas. Também diz respeito às chamadas *Figuras de harmonia*, que conforme Tavares (2002, p.217) são “Figuras nas quais se sobressaem os efeitos provocados pelas combinações sônicas dos vocábulos”, de cunho musical para o poema, que serão eventualmente relacionadas quando necessário. A estrutura sônica tem especial importância para o aspecto timbrístico e/ou textural da canção.

Na seção **Relação Eixos Poéticos e Canção** procede-se à análise relacional entre os eixos poéticos e o todo da canção. Essa análise relacional leva em conta uma forma de “leitura” do texto poético procedida pelo compositor com o fito de coloca-lo em música.

Existe, por parte do compositor, uma maneira de “ler” o poema que pretende musicar. Isto quer dizer que o compositor, de alguma forma, faz sua “leitura” do poema

¹² Segue-se, aqui, a sugestão de análise poética principalmente contida em TAVARES, Henio. **Teoria Literária** (2002), com algumas liberdades.

com o comprometimento da criação musical, tentando retirar do texto poético alguma relação com o texto musical a produzir.

É possível ver/ouvir o resultado dessa “leitura” na canção, pelas escolhas do processo estrutural e de análises dos elementos que o compositor usou, inclusive dentro de sua estilística composicional, para a realização da canção. Assim, nasce uma relação entre texto poético e música, que torna o objeto canção um todo indivisível. Sob este aspecto vem de acordo o pensamento de Stein & Spillmann (1996, p.20): “A essência da canção [...] é uma igualdade de música e texto, uma síntese de uma nova arte provinda de diferentes meios. Aqueles que não compreendem o significado do poema, igualmente não compreendem o significado da música aposta a ele”.¹³

Na seção **Pianismo** analisa-se uma maneira estilística e original de utilizar o piano na canção, enquanto procedimento de escrita e de escritura, como gesto composicional e igualmente processual. Para além do idiomático e mesmo do tradicional, não se deve, aqui, confundir esta análise com qualquer fundamento de técnica pianística geral.

¹³ “The essence of song [...] is an equality of music and text, a synthesis of a new art form out of two disparate media. Those who fail to understand the meaning of the poem fail, as well, to understand the meaning of the song that sets it.” STEIN & SPILLMANN (1996). Tradução do autor deste trabalho.

2.1. SERESTA Nº1: *POBRE CEGA*

2.1.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.1.1.1. Material.

A Seresta nº1, *Pobre Cega*, está escrita sob uma escala modal, em Re eólio predominantemente, com exceção dos c. 10 ao 14, duração na qual há uma escala sintética¹⁴, logo voltando, dos c. 15 ao c.41, para o Re eólio, conforme pode-se observar na Figura 1:

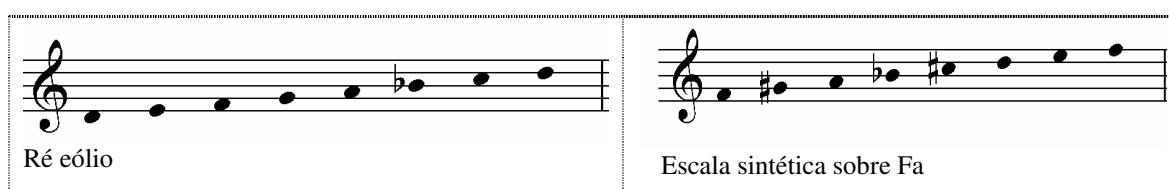


Fig. 1. Material empregado em *Pobre Cega*.

2.1.1.2. Estrutura.

2.1.1.2.1. Contorno Melódico.

Na parte do piano de *Pobre Cega* há dois centros fundamentais, por ordem de importância: Re (c.1-9 e c.15-41) e Fa (c.10-14), conforme observado na Figura 2:

¹⁴ O termo se refere às escalas criadas por compositores do século XX para uso em determinadas composições. Estas escalas são distinguíveis das assim denominadas escalas naturais – as escalas maior e menor, os modos eclesiásticos e outras escalas historicamente efetivadas. TUREK, Ralph, 1996: p.483. Vê-se, assim, a invenção estabelecida por absoluta falta de outra terminologia e instituída academicamente como justificadora.

c.1 3 4 6 7 8 9 10-12 14

15 17 19 20 21 22 23 24 25 26 27-28 29

30 31 32 33 34 35 36 37 38-41

Fig. 2. Gráfico das vozes condutoras de *Pobre Cega*.

Está também constituído um centro interno La na parte do piano (c.3-9,c.19-23, c.30-34 e c.38-41), 5ª do modo Re eólio, comportando-se em muitos momentos como nota pedal.

A linha vocal se desenvolve numa extensão que vai do Re³ ao Re⁴.¹⁵

Como se pode observar na Figura 2, o centro Re e o centro La são também fundamentais na linha vocal (Re: c.9, 17,21,32,38-41; La: c.6-7,14,19-24,29-30,35). Na maioria das vezes o Sib, na linha vocal, sexto grau do modo de Re eólio, se comporta como *appoggiatura* do centro La ou, quando alterado para Si bequadro, como nota de passagem para Do.

2.1.1.2.2. Condução Harmônica.

Embora a peça seja bastante polifônica em sua condução vertical, em função de algumas disposições de notas há situações acordais¹⁶ (c.10-14,19-23, 30-34), como mostrado no exemplo da Figura 3:

The image shows a musical score for piano from the piece 'Pobre Cega'. The score is in 3/4 time. Measures 10-14 are shown in a single system, with a blue box highlighting measures 10-14. Measure 15 is shown in a separate system. The right hand plays a melodic line, and the left hand plays a bass line. Dynamics include *mf*, *p*, *rall.*, and *pp*. The tempo is marked *a tempo*.

Fig. 3. Situações acordais no piano de *Pobre Cega*, c. 10 -15.

¹⁵ Usa-se essa medida de extensão considerando-se o teclado do piano. Tomando o Do mais grave do instrumento como Do¹ e o último como Do⁷, temos a numeração das oitavas correspondente.

¹⁶ Está se chamando aqui situações acordais aos acordes que acontecem na peça sem referência tonal, ou seja, funcionalidade.

2.1.1.2.3. Ritmo.

Desenvolve-se, na parte do piano, um *ostinato*, com figuração constante e alternada entre linha superior e linha inferior, aliás um procedimento dos mais usuais na escrita pianística de Heitor Villa-Lobos, exceto quando o movimento é interrompido (c.7-8 e 13-14). Observe-se a Figura 4:

The figure shows a musical score for piano, measures 4-9. The score is written for voice and piano. The piano part features a constant rhythmic pattern (ostinato) in the right hand, alternating between the upper and lower staves. The lyrics are: "Po - bre ce - - - ga - - - por-que cho-ram as-sim tan-to esses teus".

Fig. 4. Rítmica do piano, c. 4-9.

2.1.1.3. Textura.

A textura se mantém polifônica entre voz e piano.

Na parte do piano a figuração é constante e inalterada em *ostinato*, a menos quando da interrupção do movimento (c. 7-8 e 13-14). Há uma alternância entre texturas polifônicas e acordais, na parte do piano, como mostra a Tabela 1:

Polifônica	c.1-9		c.15-18		c.24-29		c.35-41
Polifônica com inserção acordal				c.19-23		c.30-34	
Acordal		c.10-14					

Tab. 1. Texturas na parte do piano.

2.1.2. Análise Texto-Música

2.1.2.1. O poema e seu contexto.

POBRE CEGA (Álvaro Moreyra)

1 *Pobre cega, porque choram*
2 *assim tanto esses teus olhos?*
3 *Não, os meus olhos não choram.*
4 *São as lágrimas que choram*
5 *com saudades dos meus olhos.*

Este poema foi escrito por Álvaro Moreyra em 1915 e publicado na revista *Fon-Fon*, da qual, a partir de 1914, ele foi redator. Foi publicado no livro intitulado *Lenda das Rosas* em 1916.

2.1.2.2. Eixos do texto poético.

2.1.2.2.1. Estrutura rítmica.

Ictos	Tônica do Verso	Rítmica frasal/canção
<i>Pobre cega, porque choram</i> 3-7	3° <i>enjambement</i>	3°
<i>assim tanto esses teus olhos?</i> 3-7	3° e 7°	5°-7°
<i>Não, os meus olhos não choram.</i> 1-4-7	1° e 7	1-5°-7°(-8°)
<i>São as lágrimas que choram</i> 3-7	7°	3°-7°
<i>com saudades dos meus olhos.</i> 3-7	7°	3°-7°(-8°)

Tab. 2. Estrutura rítmica de *Pobre Cega*.

A acentuação tônica geral ocorre principalmente na 7ª sílaba. Os v.1-2 têm sua pausa média no final do v.2, assim estão encadeados – o chamado *enjambement* -, de forma que também ocorre a tônica na 7ª sílaba,¹⁷, como podemos observar na Tabela 2.

2.1.2.2.2. Estrutura Métrica.

Pés métricos	Células Métricas	Verso
<i>Pobre cega porque choram</i> --/ ---/	anapesto + péon quarto	Redondilha Maior
<i>assim tanto esses teus olhos?</i> --/ ---/	anapesto + péon quarto	
<i>Não, os meus olhos não choram</i> / --/ --/	(forte)+anapesto+anapesto	
<i>São as lágrimas que choram</i> --/ ---/	anapesto + péon quarto	
<i>com saudades dos teus olhos</i> --/ ---/	anapesto + péon quarto	

Tab.3. Estrutura Métrica de *Pobre Cega*.

Na Tabela 3 podemos notar que as células métricas predominantes são o anapesto, ou seja fraco/fraco/forte e o péon quarto, ou seja fraco/fraco/fraco/forte, portanto uma combinação melódica ternária e quaternária.

¹⁷ “[...] quando o sentido de um verso continua no verso seguinte[... dá-se] o chamado encadeamento (fr. *Enjambement*)”. TAVARES, 2002: p.168.

2.1.2.2.3. Estrutura Estrófica.

Estrofação	Seções/Forma Musical
Poema Uniforme Quintilha monostrófica	3 seções: I – recitativo primeiro; II – recitativo segundo; III – canção.

Tab. 4. Estrutura estrófica de *Pobre Cega*.

Pobre Cega é uma quintilha monostrófica, ou seja, uma só estrofe formada por cinco versos. Assim, não está dividida em seções do ponto de vista poético. Entretanto, Villa-Lobos formalmente dividiu a canção em três pequenas seções: **Seção I** (c.1-6), recitativo primeiro (início do v.1); **Seção II** (c.7-14), recitativo segundo (restante do v.1 e v.2); e **Seção III** (c.15-41), canção (v.3-5), como podemos observar na Tabela 4.

Na canção há, ainda, uma subdivisão: **primeira parte da Seção III**, (c.15-29, v. 4-5), e **segunda parte da Seção III** (c. 30-41, v.4-5, repetidos). O compositor repetiu, nesta última subdivisão, os v.4-5 de modo idêntico, com outra linha vocal em *dos meus olhos*, do v.5, no final da peça (c.30-41).

2.1.2.2.4. Estrutura Sônica.

Pobre Cega é um poema de versos brancos¹⁸.

As palavras *choram* e *olhos* destacam-se na sonoridade do poema. Nos v. 1, v.3 e v.4 as anáforas *choram* são expressivas. Nos v.2, v.3 e v.5 *olhos* é usado como assonância¹⁹ interna.

¹⁸ Também chamados de versos soltos, caracteriza-se por um poema sem rimas.

¹⁹ Segundo Tavares (2000, p.217), “assonância é uma sequência de vozes e sílabas semelhantes, mas não idênticas”, que aqui estamos tomando como soante dentro do poema e, por isso, o destaque.

2.1.2.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.

O compositor alterou as cesuras nos v.1-2 de *Pobre Cega*, na canção, ressaltando os significados *cega* e *tanto*, dando-lhes uma ênfase de importância não especificamente contida no poema.

A célula métrica predominante no poema sendo o anapesto, corresponde ao binário composto ou ternário simples enquanto acento musical na canção.

Quanto ao v.3, o compositor subverteu a prosódia²⁰ com finalidades expressivas, em *meu olhos* (c.14), fazendo uma síncopa, como mostra a Figura 5:

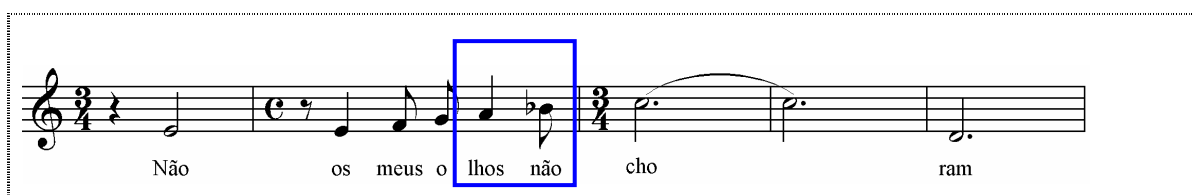


Fig. 5. Subversão prosódica expressiva do verso 3.

Isto quer dizer que o acento tônico da palavra efetivamente cai sobre o acento métrico do compasso mas, devida à síncopa, a acentuação da palavra na parte vocal se desloca para a segunda sílaba, já que a continuidade rítmica assim o realiza (*olhós*, em vez de *ólhos*)

O movimento descendente melódico de 2ª menor, na parte do piano, motivico, se mantém por toda a peça, perfazendo uma relação simbólica com as lágrimas que caem e com relação ao choro. Cabe lembrar que essa descendência melódica tem já uma longa tradição, advinda, pelo menos, desde o século XVI, como relação metafórico-sonora com o lamento.

Na linha vocal a metonímia *lágrimas* (por choro), apóia-se nesse comentário descendente do piano que, aliás, é introduzido na peça antes mesmo que a linha vocal se inicie (c.1-2), como se pode observar na Figura 6:

²⁰ Usamos, nesse caso, a palavra subversão com o sentido específico rítmico, isto é, alteração da tônica da palavra e não como depreciativo ou denotativo de qualquer erro ou incorreção por parte do compositor.

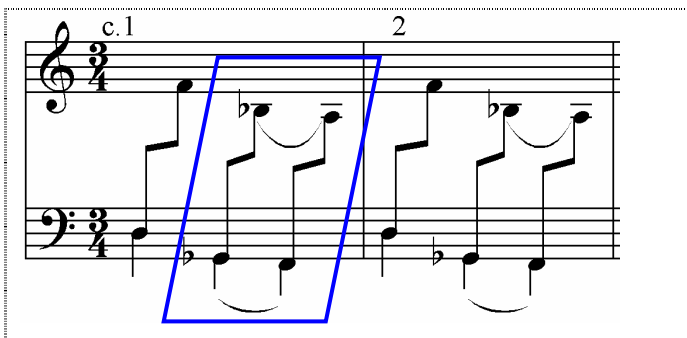


Fig. 6. A descendência representando a metonímia, c.1-2.

Também as anáforas *choram* (dos v.3-4), na linha vocal, são repetidas musicalmente através deste artifício (a 2ª menor descendente). Tanto estas como as anáforas *olhos* (dos v.2-5) são ressaltadas, pelo piano, com pequenas alterações cromáticas.

Há um esvaziamento dos sons verticalizados após *pobre cega* (c.7-9), atingindo uma quinta pura²¹ na parte do piano, como ilustração do símbolo da cegueira.

2.1.4. PIANISMO.

O principal procedimento pianístico-composicional em *Pobre Cega* é o *ostinato* rítmico-melódico, alternado entre as mãos aliás usual - e com vários perfis - na obra pianística geral de Villa-Lobos.

A questão da mudança de centro (c.10-14), suscitando um acorde de caráter suspensivo que antes já fora proposto como figuração, depende muito da pedalização. É necessário que o Do# do baixo não se junte, numa mesma pedalização, ao acorde Fa-Sib-Mi-La# no qual resulta, para que o efeito suspensivo seja mantido.

Esse recurso de escrita – figuração com as mesmas notas que resultam num acorde – leva a uma escritura e o conseqüente comentário, por parte do piano, que se remete à “leitura” do compositor pois, o advérbio de negação, *Não*, separado no início do v.3, de certa forma interrompe a rítmica textual do poema.

A existência do centro interno La como nota pedal na mão direita da parte do piano leva a uma escritura, como uma espécie de afeto lamentoso, combinando-se às idéias da descendência do agudo para o grave, já referidas (tanto de 2ª menor, mais freqüente, como sua inversão intervalar que, mesmo não sendo usada ascendentemente como uma

²¹ Quinta pura no sentido de não haver nenhuma outra relação acordal a não ser a quinta.

inversão normal requeresse, aparece com o mesmo símbolo descendente que se remete ao choro ou à queda das lágrimas).

Isto evidencia-se (c.3-6) como comentário à metáfora *choram* [...] *esses teus olhos*, ou como comentário à metonímia *lágrimas* (por olhos) *que choram* (c.19-23 e 30-34), assim como quando finaliza comentando a metáfora *saudades dos meus olhos* (por ausência de visão), (c.38-41).

O esvaziamento dos sons verticalizados nesse escrita, já observado na Figura 4, leva à escritura pianística da cegueira, através dessa “leitura” ilustrativa do texto poético feita pelo compositor.

2.2. SERESTA Nº2: *O ANJO DA GUARDA*.

2.2.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.2.1.1. Material.

O Anjo da Guarda tem como material, na linha vocal, a escala de MiM, conforme a Figura 7:

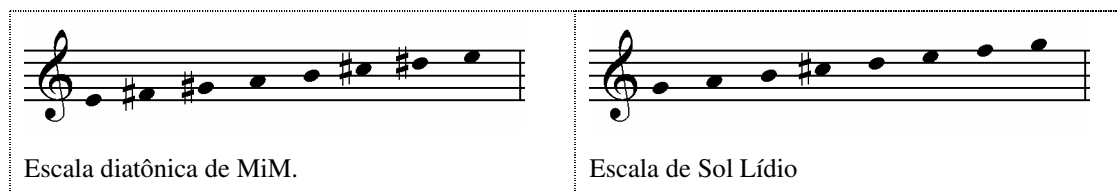


Fig. 7. Material empregado em *O Anjo da Guarda*.

Na parte do piano há a utilização da escala de Sol Lídio (c.1-4), com *appoggiature*, assim como também a escala diatônica de MiM, com alterações cromáticas em alguns acordes, como ilustra o exemplo da Figura 8:

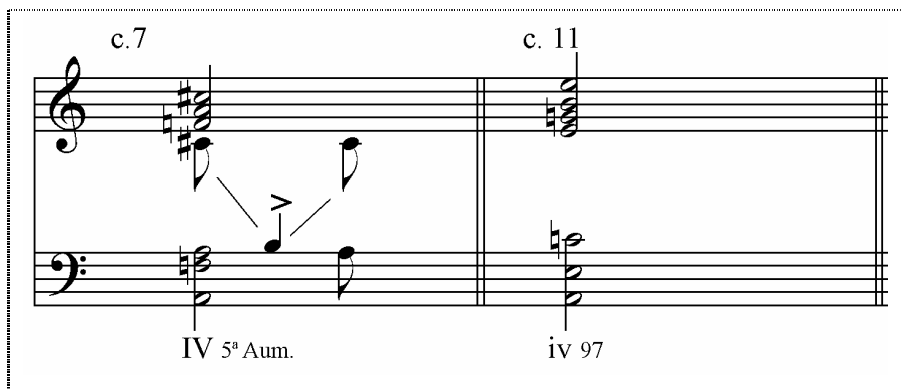


Fig. 8. Alterações cromáticas nos acordes em *O Anjo da Guarda*.

Na parte vocal o material é a escala diatônica de MiM, com algumas alterações cromáticas (uso do Do_b e o Re_b em vez de Do_# e Re_#), como mostra o exemplo da Figura 9:

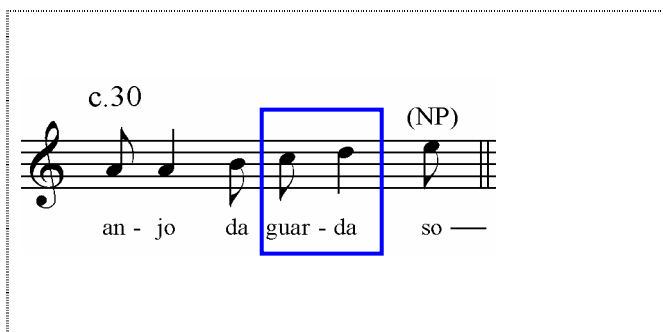


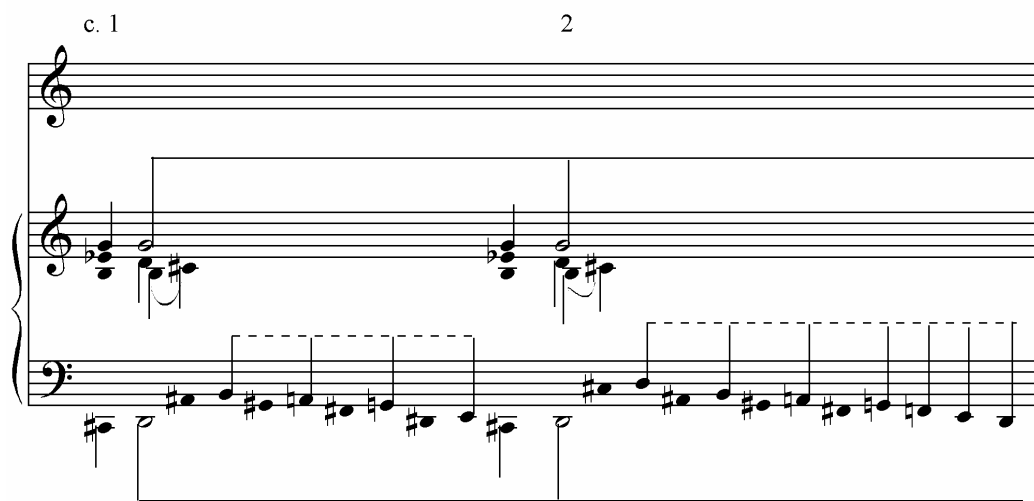
Fig. 9. Alterações cromáticas em *O Anjo da Guarda*.

Há um novo material, uma superposição de terças e quartas, na parte do piano, usado como passagem para a **Seção II** (final do c.4) e como final da canção (c.37-38).

2.2.1.2. Estrutura.

2.2.1.2.1. Contorno Melódico.

Na parte do piano há, na **Seção I**, introdução à canção (c.1-4) e na sua repetição resumida (c.23-26), dois centros: o Sol, na linha superior e o Re na linha inferior, conforme observado na Figura 10:



3 4 5

Measure 3: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: G4, F4, E4, D4, C4, B2, A2, G2.

Measure 4: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1.

Measure 5: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0.

c.6 7 8 9 10 11

Measure c.6: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: G4, F4, E4, D4, C4, B2, A2, G2.

Measure 7: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1.

Measure 8: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0.

Measure 9: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: D0, C0, B-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1.

Measure 10: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: C-1, B-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1.

Measure 11: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: B-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, B-1.

c. 12 13 14 15 16 17

Measure c.: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: G4, F4, E4, D4, C4, B2, A2, G2.

Measure 12: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1.

Measure 13: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0.

Measure 14: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: D0, C0, B-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1.

Measure 15: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: C-1, B-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1.

Measure 16: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: B-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, B-1.

Measure 17: Treble clef has a whole rest. Bass clef has a descending eighth-note line: A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, B-1, A-1.

c. 18 19-20 21 22 23

c. 24 25

c. 30 31 32 33 34-35



Fig. 10. Gráfico das vozes condutoras de *O Anjo da Guarda*.

No **Seção II**, na parte do piano, constitui-se o centro Sol# na linha superior e Mi na linha inferior, no baixo.

A introdução é retomada, de forma resumida, antes da continuidade da canção, **Seção III** (c.23-26), com as mesmas características do início em termos de centros.

Na linha vocal estabelecem-se dois centros: o Mi e o Si, sendo o Si mais importante e constante até o final da canção, salvo a retomada resumida da **Seção I**, introdução.

Na parte do piano o material de superposição de terças e quartas é usado como condução para a **Seção II**, mudança a função da nota Si, antes III grau da escala sintética de Sol, agora V grau de Mi M. Este material também terminará a canção, em forma de figuração pianística que, entretanto, segue ou imita uma figuração violonística, tanto pelas notas (“afinação”) como pela apresentação do acorde final, sugerindo ou até relembrando o rasgueado ²²do violão.

²² Rasgueado é uma técnica de ataque das cordas no violão na qual o acorde é *arpeggiato* rapidamente pelos dedos da mão direita em vai –e –vem, típico do instrumento.

2.2.1.2.2. Condução Harmônica.

O Anjo da Guarda é, na parte do piano, eminentemente acordal. Na **Seção I**, introdução, o ambiente harmônico é sempre tratado sobre o mesmo bloco, ao mesmo tempo do *ostinato*, elemento composicional fundamental nas *Serestas*, como visto na Figura 11:

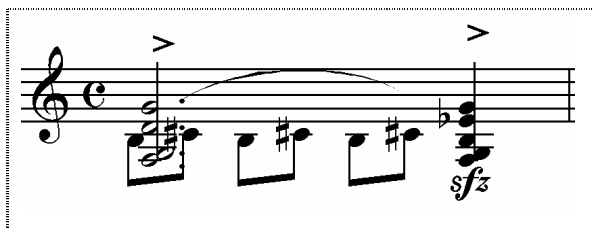


Fig. 11. Ambiente harmônico e *ostinato* em *O Anjo da Guarda*.

Na **Seção II**, na parte do piano, segue-se Mi M, com encadeamentos funcionais e alterações, com alguns acordes, como apresentado na Figura 12:

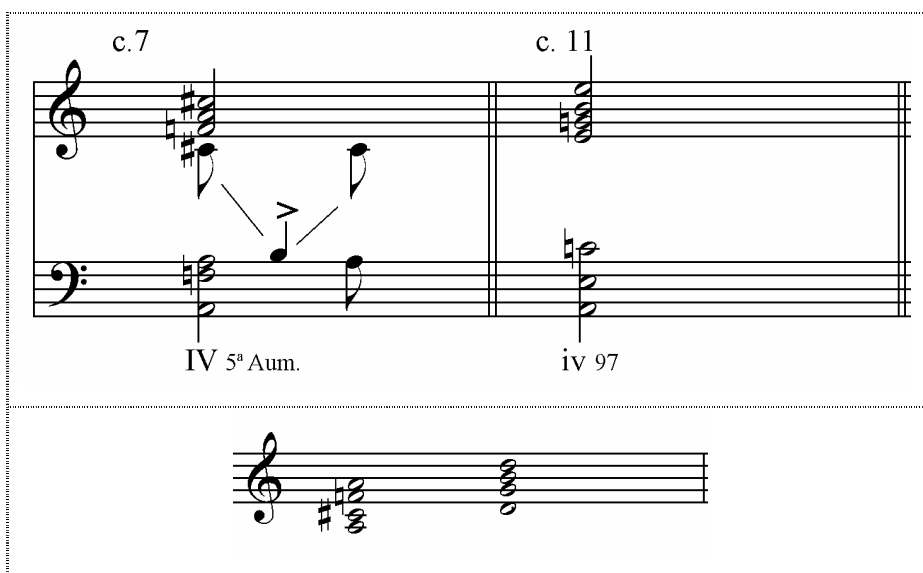


Fig. 12. Acordes alterados na parte do piano em *O Anjo da Guarda*.

Acontece o mesmo nos compassos 28 a 30.

Na parte vocal há uma alteração cromática funcional (c.15 e c.30), com o uso de Re bequadro e Do bequadro em lugar de Re# e Do#, como se pode verificar na Figura 13:

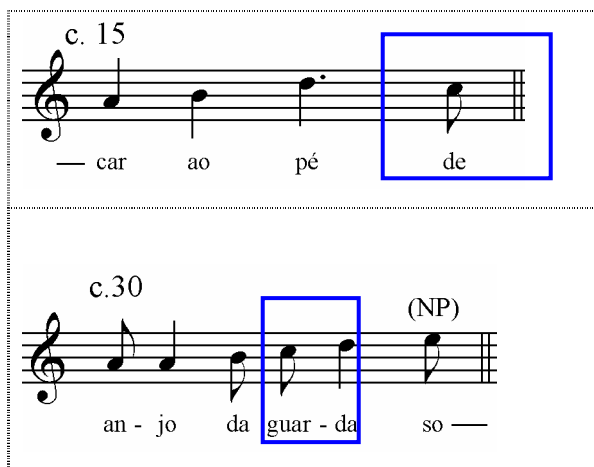


Fig.13. Alterações na linha vocal em *O Anjo da Guarda*.

2.2.1.2.3. Ritmo.

O *ostinato* continua a ser procedimento usual de escrita pianística de Villa-Lobos também nesta Seresta. No entanto, na **Seção I** (c.1-4) temos o uso de síncopas na mão esquerda que antecipam, com outra figuração, o *ostinato* em síncopas que será usado em toda **Seção II**.

Na parte vocal, em muitos momentos as síncopas estão em conjunto com as síncopas do *ostinato* da parte do piano, como se observa no exemplo do compasso 30 da Figura 13.

2.2.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.

2.2.2.1. O poema e seu contexto.

O ANJO DA GUARDA (Manoel Bandeira).

- 1 *Quando minha irmã morreu*
- 2 *(Devia ter sido assim)*
- 3 *Um anjo moreno*
- 4 *Violento e bom, brasileiro,*
- 5 *Veio ficar ao pé de mim.*

- 6 *O meu anjo da guarda sorriu*
- 7 *E voltou para junto do senhor.*

Este poema foi escrito por Manuel Bandeira em 1921, publicado no Diário Nacional, onde era colaborador e depois coligido no livro *Libertinagem*. No final da vida do poeta, este livro, junto a muitos outros, foi colocado numa só reunião editorial chamada *Estrela da Vida Inteira*.

2.2.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.

2.2.2.2.1. Estrutura Rítmica.

Ictos	Tônica do verso	Rítmica frasal / Canção
<i>Quando minha irmã morreu</i> 4-7	7º	7
<i>(Devia ter sido assim)</i> 2-6	7º (sinérese ²³)	7
<i>Um anjo moreno</i> 2-5	6º	2-4-6
<i>Violento e bom, brasileiro,</i> 4-7	4º e 7º (sinérese)	2-4-7
<i>Veio ficar ao pé de mim</i> 3-7	3º e 7º (sinérese)	3-5-7
<i>O meu anjo da guarda morreu</i> 3-6-9	6º e 9º	3-6-9
<i>E voltou para junto do Senhor.</i> 3-6-10	3º e 10º	3-10

Tab. 5. Estrutura Rítmica de *O Anjo da Guarda*.

Quanto à estrutura rítmica de *O Anjo da Guarda*, podemos observar que a tônica geral ocorre principalmente na 7ª sílaba, como se pode verificar na Tabela 5. As cesuras do v.4 funcionam como aposto.

Na canção Villa-Lobos usou a tônica do v.7 com a rítmica frasal sobre a 10ª sílaba, pois realizou como o poeta o fez, ou seja “pa-ra jun-to” na frase musical.

²³ Sinérese “é a fusão de dois sons num só dentro da mesma palavra” (Tavares, 2000, p.184).

2.2.2.2.2. Estrutura Métrica.

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>Quando minha irmã morreu</i> /- /-- -/	Troqueu+Dátilo+Jâmbico	Versos Livres
<i>(Devia ter sido assim)</i> -/ ---/	Jâmbico+Péon Quarto	
<i>Um anjo moreno</i> -/- -/-	Anfíbraco+Anfíbraco	
<i>Violento e bom, brasileiro.</i> -/ -/ --/	Jâmbico+Jâmbico+Anapesto	
<i>Veio ficar ao pé de mim</i> --/ ---/	Anapesto(sinérese)+Péon Quarto	
<i>O meu anjo da guarda morreu</i> --/ --/ --/	Anapesto+Anapesto+Anapesto	
<i>E voltou para junto do Senhor</i> --/ --/ ---/	Anapesto+Anapesto+Péon Quarto	

Tab. 6. Estrutura Métrica de *O Anjo da Guarda*.

Na Tabela 6 podemos observar que *O Anjo da Guarda* é um poema heterométrico. As células métricas predominantes são o jâmbico, isto é fraco/forte e o anapesto, isto é, fraco/fraco/forte, ou seja, combinações binária e ternária.

2.2.2.2.3. Estrutura Estrófica.

Estrofação	Seções/Forma Musical
Poema Livre Alostrófico (quintilha+dístico²⁴)	3 Seções, um <i>Intermezzo</i> e Coda
	Seção I – Introdução para piano solo (c.1-5)
	Seção II – Quintilha (v.1-5) (c.6-22)
	Intermezzo - piano solo – repetição resumida (c.24-26)
	Seção III – Dístico (v.6-7) (c.27-34)
	Coda - para piano solo (c.35-38)

Tab. 7. Estrutura Estrófica de *O Anjo da Guarda*.

O Anjo da Guarda é um poema livre alostrófico, isto é, um poema com uma sucessão irregular de estrofes, com estruturas diferentes. Está dividido em uma quintilha e um dístico, como se pode verificar na Tabela 7.

Villa-Lobos dividiu a canção em três seções, com *intermezzo* e uma coda: **Seção I**, introdução para piano solo (c. 1-5); **Seção II**, – quintilha (v.1-5, c.6-22); **Intermezzo**, com a repetição resumida da **Seção I**, (c.24-26); **Seção III**, – dístico (v.6-7, c.27-34) e **Coda** (c.35-38), com a linha vocal entra a vogal “A” sobre o centro Si, como nota pedal até o final.

2.2.2.2.4. Estrutura Sônica.

O Anjo da Guarda é um poema de versos brancos. Não há figuras de harmonia identificáveis, mas os versos são sempre agudos (isto é, oxítonos), salvo os v.3-4, o que provoca certa ressonância.

²⁴ Dístico ou parelha é uma estrofe ou estância composta de dois versos. Cf. TAVARES, 2002, p.202.

Há uma coincidência sonora, à guisa de rima, entre os v.2 e v.5 da quintilha, do ponto de vista sonoro, assim como uma certa coincidência rimada, em forma de assonância, nos finais do v.1 e do v.6 (*morreu* e *sorriu*). Em ambos os casos, Villa-Lobos utilizou uma descendência intervalar de segunda menor, na linha vocal, nos dois momentos que isso acontece, como se pode ver nos exemplos da Figura 14:

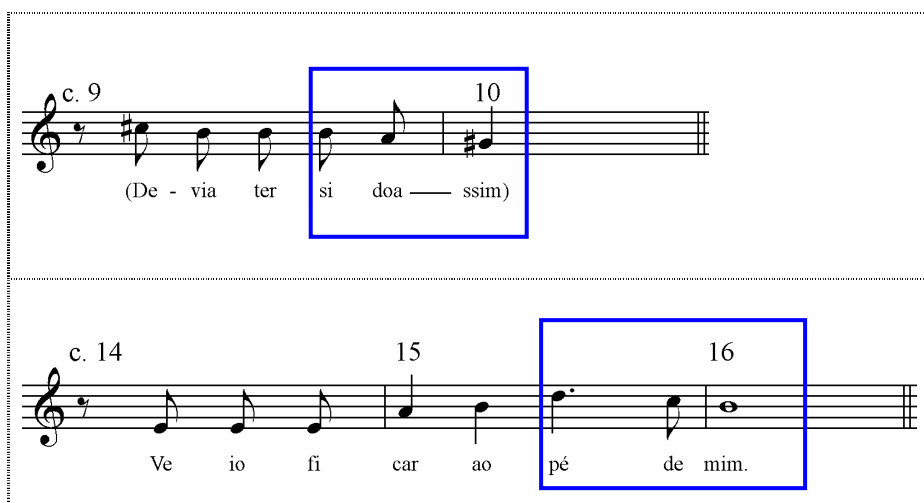


Fig. 14. Descendências rimadas musicalmente em *O Anjo da Guarda*.

2.2.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.

A idéia dos v.3-4, *um anjo moreno, violento e bom e, sobretudo brasileiro*, geraram tanto a síncopa motívica, que atravessa a parte do piano por toda a peça em *ostinato*, como a **Seção I**, introdução, com seus acentos e interrupções.

O baixo dos c.1-3 imita o ponteadado dos violões seresteiros; e temos no c.4 uma espécie de preparação para seresta vindoura num “temperamento” do violão em rápido *arpeggio* que imita as cordas soltas do instrumento. Este procedimento, como uma espécie de “efeito”, se repete no c.22, a marcar o comentário reflexivo que retorna da **Seção I**, agora resumido, e introduz o dístico final.

A rítmica e a síncopa adquirem importância na sustentação ambiental do piano que, nos c.18-22, bem como nos c.35-38 o compositor mantém, na linha vocal, o centro Si estático, enquanto na parte do piano há movimentação harmônica.

O “temperar” do violão (neste caso notas referentes às cordas soltas) volta, no final da canção tanto numa figuração que sugere, inclusive, dedilhação instrumental violonística (c.37), quanto sugere o “efeito” instrumental específico, ou seja, o acorde “rasgueado” (c.38).

2.2.4. PIANISMO.

O *ostinato* está presente em duas situações diferentes: na **Seção I** (c.1-4) contra o ponteadado da mão esquerda, que deve ser executado, como pede o próprio compositor na parte pianística, de forma “saliente”, ou seja, *en dehors* do resto. Em seguida, na **Seção II**, ocorre uma espécie de condução acordal em forma coral. Esta **Seção II** demanda ressaltar, de modo discreto mas firme, a parte superior dos acordes, pois formam uma linha de condução, como se pode observar na Figura 13.

O gesto de escrita ao piano dos c.4, 22, 37 e 38, sugere uma sonoridade violonística, tanto pelas alturas que constituiriam as cordas soltas do instrumento quanto pelo figuração antipianística, ou seja constituem-se num par escrita-escritura que, ademais, reporta toda a canção à idéia cíclica das *Serestas* como uma espécie de formalização.

2.3. SERESTA Nº3: *CANÇÃO DA FOLHA MORTA*.

2.3.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.3.1.1. Material.

O material de *Canção da Folha Morta*, tanto na parte do piano como na linha vocal, alterna a escala diatônica de LaM com o modo Lídio em Fa#, como se vê na Figura 15:

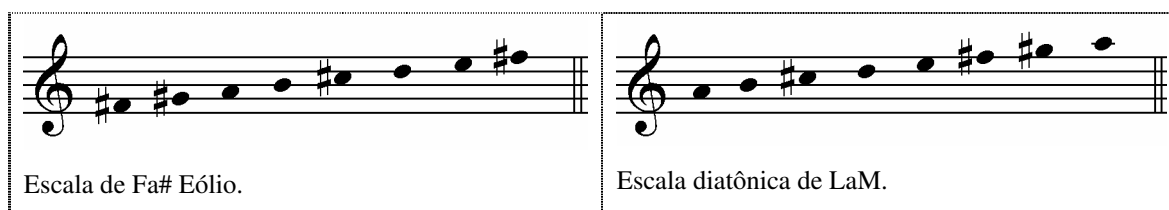


Fig. 15. Material empregado em *Canção da Folha Morta*.

2.3.1.2. Estrutura

2.3.1.2.1. Contorno Melódico.

A canção se desenvolve na tonalidade de LaM (c.1-17, c.25-37 e c.42-48) e no modo Lídio em Fa# (c.18-21 e c.38-41), com alterações cromáticas em LaM, mas sem alterações no modo Lídio, como se pode observar no gráfico das vozes condutoras da Figura 16:



5(25) 6(26)

8(28) 9(29)

11(31) 12(32) 13(33)

(V5aum I)

Detailed description of the musical score: The score is written for three systems, each consisting of three staves. The first system (measures 5-6) begins with a treble staff containing a repeat sign. The middle staff contains eighth notes, and the bass staff contains chords. The second system (measures 8-9) continues the middle and bass staves. The third system (measures 11-13) shows a treble staff with half notes, a middle staff with chords, and a bass staff with eighth notes. A bracket under measures 12-13 is labeled '(V5aum I)'.

The image displays a musical score for the piece "Canção da Folha Morta". It is organized into three systems, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Above the staves, there are conductor cues indicating specific measures and measures groups. The first system covers measures 14(34) to 17(37). The second system covers measures 18(20) 38-40, 19(21), and (39-41). The third system covers measures 22(42), 23(43), 24(44), Coda 45, 46-47, and 48. Below the bass staff of the second system, there are Roman numerals (I, V, I, V) indicating harmonic structure. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

14(34) 15(35) 16(36) 17(37)

18(20) 38-40 19(21) (39-41)

(I V I V)

22(42) 23(43) 24(44) Coda 45 46-47 48

Fig. 16. Gráfico das vozes condutoras de *Canção da Folha Morta*.

Na parte do piano há dois centros predominantes, o La, na linha superior e o Mi na linha inferior. Acontece uma falsa relação simultânea²⁵ em dois momentos, na parte do piano (c.3,4,5 e 6; c.25-26), como exemplificado na Figura 17:

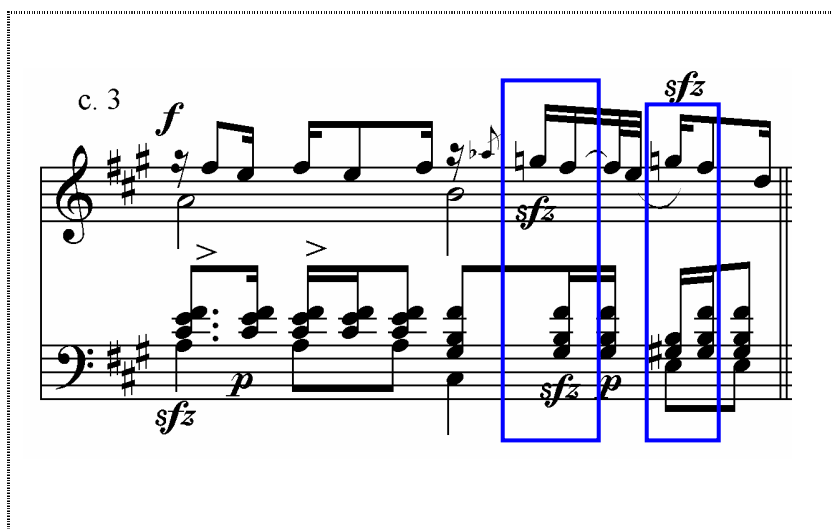


Fig. 17. Falsa relação simultânea em *Canção da Folha Morta*.

A linha vocal se desenvolve entre Mi³ e Fa⁴.

O centro predominante na linha vocal é o La, com um centro secundário Do#.

Considera-se, no caso da *Canção da Folha Morta*, a parte do primeiro soprano como linha vocal fundamental da canção, tendo em vista ser esta a única das *Serestas* a estar escrita para coro a quatro partes. Esta canção só foi executada, como planejada pelo compositor e em vida deste, na sua versão orquestral; sempre que é executada junto como o ciclo ou em separado, com piano, toma como linha vocal a parte do primeiro soprano. Há, entretanto, uma tradição cuja origem é inlocalizável, que faz com que a linha mude para Do#, do c.44 para o c.45, e assim permaneça até o c.48. Embora isso não represente significativa mudança na condução da linha vocal, visto que este trecho final da peça (c.45-48) esteja escrito em vocalize com a vogal “A”, no entanto mostra um caminho resolutivo já proposto pelo próprio compositor e que está na parte do segundo soprano. Observe-se a Figura 18:

²⁵ “O tipo de *appoggiatura* mais sonora é a que forma o sétimo grau da escala descendente menor quando vai em direção do sexto grau, soando como sensível da dominante. Isso faz com que apareça o não usual intervalo de oitava diminuta, que se chama ‘falsa relação simultânea’”. PISTON, 1998, p.186.

The image displays a musical score for the piece "Canção da Folha Morta". It is written in 2/4 time and the key of D major (indicated by two sharps). The score is divided into two systems. The first system covers measures 44 and 45. Measure 44 is marked with a blue box and a blue arrow pointing to the vocal line, which contains the lyric "Ah!". Measure 45 is marked "a tempo" and also contains the lyric "Ah!". The piano accompaniment in the first system includes dynamics such as *rall.*, *mf*, *sfz*, and *p*. The second system starts at measure 46, which also features a blue box and a blue arrow pointing to the vocal line with the lyric "Ah!". The piano part continues with similar harmonic support.

Fig. 18. Mudança no final para voz solo em *Canção da Folha Morta*.

2.3.1.2.2. Condução Harmônica.

Canção da Folha Morta está escrita predominantemente na tonalidade de LaM. Em função de um *ostinato* rítmico que, na parte do piano, perpassa toda a peça, o ritmo harmônico não tem muita movimentação, com poucas alterações funcionais que não sejam

a tônica ou a dominante de LaM, como se pode observar no gráfico das vozes condutores da Figura 16.

Nos trechos no modo Lídio (c.18-21 e c.38-41) Villa-Lobos usou a harmonia comportando-se como espécie de tônica e dominante do que seriam as regiões respectivamente relativas a Fa# m., como também se pode observar na Figura 16.

Tanto na **Seção I**, introdução (c.1-7), ou na **Seção II** (c.8-17) e sua repetição (c.28-37), ou na **Seção III** (c.18-21) e sua repetição (c.38-41), como na **Coda** (c.45-48), há uma predominância de acordes com sexta ajuntada, seja na tônica, seja na dominante, como mostra a Figura 19:

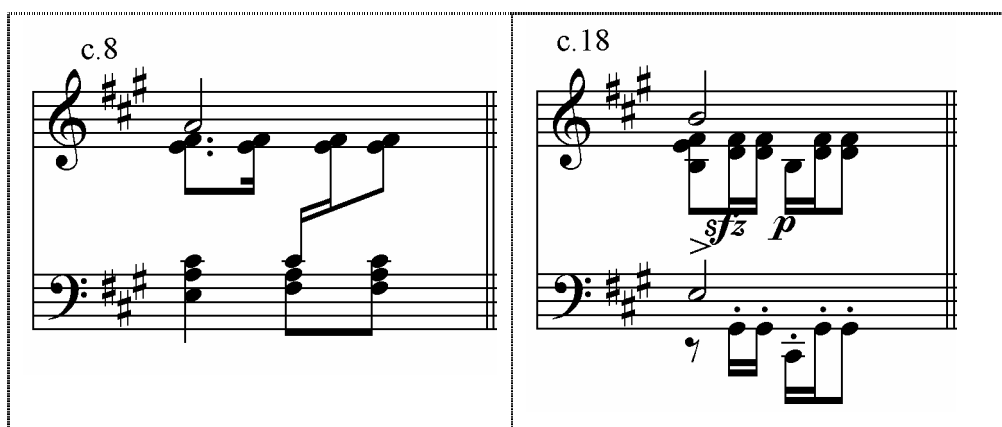


Fig. 19. Acordes de sexta ajuntada em *Canção da Folha Morta*.

Como *Canção da Folha Morta* é a única das *Serestas* escrita para coro e piano, observa-se que a condução harmônica das vozes (dois sopranos, tenores *divisi* a dois e baixos *divisi* a dois) comporta-se como um coral com acordes em blocos, isto é, a condução harmônica é continuamente paralela à condução do primeiro soprano. A única exceção acontece na parte do primeiro tenor do último compasso (c.48), que relembra a idéia motívico-rítmica constitutiva da peça. Mas a estruturação harmônica da condução vocal divide-se em: uma seção para dois sopranos (**Seção II**, c.8-17 e sua repetição, c.28-37); depois uma seção para os sopranos em uníssono, com tenores e baixos realizando o acompanhamento harmônico (**Seção III**, c.18-21 e sua repetição, c.38-41).

2.3.1.2.3. Ritmo.

Na parte do piano o *ostinato* rítmico-motívico se mantém na peça toda. Entretanto, na **Seção I**, introdução (c.1-7) e no **Intermezzo** (c.25-27), que é a introdução abreviada, há duas variantes significativas; na linha vocal, o *ostinato* rítmico-motívico também apresenta variantes, como visto na Figura 20:

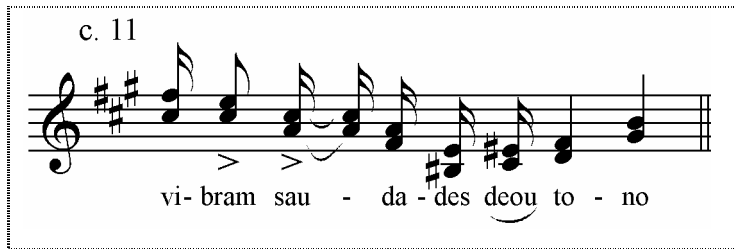


Fig. 20. Variante do *ostinato* rítmico-motívico em *Canção da Folha Morta*.

2.3.1.2.4. Textura.

A textura é regular e se mantém harmônico-acordal homofônica por toda a peça.

2.3.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.

2.3.2.1. O poema e seu contexto.

CANÇÃO DA FOLHA MORTA (Olegário Mariano).

1 *Folha caíste ao meu lado*
2 *Lágrima vede dos ramos,*
3 *És o presente, o passado*
4 *De tudo o que nós amamos.*

5 *Na minha funda tristeza*
6 *De criatura singular*
7 *És um resto de beleza*
8 *Que deslumbra o meu olhar.*

9 *A vida que bem me importa*
10 *A vida és tu, folha morta.* } Estribilho

11 *No último dobre de um sino,*
12 *Por uma tarde sem fim,*
13 *Morreste com meu destino*

14 *Levando um pouco de mim.*

15 *No teu todo de abandono*

16 *De humana delicadeza,*

17 *Vibram saudades de outono*

18 *E angústias de natureza.*

19 *A vida que bem me importa*

20 *A vida és tu, folha morta.* } Estribilho

21 *Ninhos, campanulas, galhos,*

22 *Amavam-se em alvoroço,*

23 *Os meus cabelos de moço*

24 *Iam ficando grisalhos.*

25 *E um dia (quando chorei!)*

26 *Folha, caíste ao meu lado,*

27 *Trazendo todo o passado*

28 *Com a saudade do que amei.*

29 *A vida que bem me importa*

30 *A vida és tu, folha morta.* }

Estribilho

Canção da Folha Morta foi escrito por Olegário Mariano, em 1920 e publicado no jornal e coligido no livro *Últimas Cigarras* (Weisman, Reis e Co, Rio de Janeiro, 1920). Sofreu inúmeras edições sucessivas pela mesma editora e foi finalmente compilado no volume II das *Poesias Reunidas* (Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1955). Porém, nessa reunião o poema foi completamente reformulado, constituindo-se numa segunda versão à qual, naturalmente, Villa-Lobos não teve acesso.

2.3.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.

2.3.2.2.1. Estrutura Rítmica.

Canção da Folha Morta é um poema isorrítmico cuja tônica predominante recai sobre a 4ª e a 7ª sílabas, conforme verificamos na Tabela 8:

	Ictos	Tônica do Verso	Rítmica Frasal/Canção
<i>Folha caíste ao meu lado</i>	1-4-7	4º e 7º	2º-4º-7º
<i>Lágrima verde dos ramos</i>	1-4-7	4º e 7º	2º-4º-7º
<i>És o presente, o passado</i>	1-4-7	4º e 7º	2º-4º-7º
<i>De tudo o que nós amamos.</i>	2-5-7	2º e 7º	2º-5º-7º
<i>Na minha funda tristeza</i>	2-4-7	4º e 7º	2º-4º-7º
<i>De criatura singular</i>	(1)-3-7	3º e 7º	1º-4º-8º (com sinérese)
<i>És um resto de beleza</i>	1-3-7	3º e 7º	2º-3º-7º
<i>Que deslumbra o meu olhar.</i>	3-7	3º e 7º	1º-3º-7º
<i>A vida que bem me importa</i>	2-5-7	2º e 7º	2º-4º-7º
<i>A vida és tu, folha morta</i>	2-4-7	2º,4º e 7º	2º-4º-7º
<i>No último dobre de um sino,</i>	1-4-7	4º e 7º	2º-5º-8º (com hiato ²⁶)
<i>Por uma tarde sem fim,</i>	2-4-7	4 e 7º	2º-4º-7º
<i>Morreste com meu destino</i>	2-5-7	2º e 7º	2º-4º-7º
<i>Levando um pouco de mim.</i>	2-4-7	2º (4º) e 7º	2º-5º-7º
<i>No seu todo de abandono</i>	3-7	3º e 7º	1º-3º-7º
<i>De humana delicadeza</i>	2-7	2º e 7º	1º-4º-7º (com diástole ²⁷)
<i>Vibram saudades de outono</i>	1-4-7	1º,4º e 7º	2º-3º-7º
<i>E angústias de natureza.</i>	2-4-7	2º e 7º	2º-(3º)-7º
<i>A vida que bem me importa</i>	2-5-7	2º e 7º	2º-4º-7º
<i>A vida és tu folha morta.</i>	2-4-7	2º,4º e 7º	2º-4º-7º
<i>Ninhos, campanulas, galhos,</i>	1-5-7	1º,5º e 7º	1º-5º-7º
<i>Amavam-se em alvoroço,</i>	2-7	2º e 7º	2º-5º-8º(com hiato)
<i>Os meus cabelos de moço</i>	1-4-7	4º e 7º	2º-4º-7º
<i>Iam ficando grisalhos.</i>	1-4-7	4º e 7º	2º-5º-7º
<i>E um dia (quando chorei)</i>	2-4-7	3º e 7º	4º-8º(com hiato)
<i>Folha, caíste ao meu lado,</i>	1-4-7	1º,4º e 7º	1º-4º-7º
<i>Trazendo todo o passado</i>	2-4-7	(2º) e 7º	1º-4º-7º
<i>Com a saudade do que amei.</i>	(1)-3-7	3º e 7º	1º-3º-8º
<i>A vida que bem me importa</i>	2-5-7	2º e 7º	2º-4º-7º
<i>A vida és tu, folha morta.</i>	2-4-7	2º,4º e 7º	2º-4º-7º

Tab. 8. Estrutura Rítmica de Canção da Folha Morta.

²⁶ Hiato é a separação de duas vogais contíguas num verso.

²⁷ Diástole é um tipo de hiperbibasmo, ou seja deslocamento da tônica de uma palavra. Nesse caso, “quando o acento avança para a sílaba seguinte”. (TAVARES, 2000, p.186)

Nos quartetos, a cesura mais importante acontece no v. 21 e no v. 25. Nos dísticos, a cesura mais importante acontece no v. 9, v.19 e v.29. Os *enjambement* acontecem nos v.5-6, v.7-8 e v.15-16.

2.3.2.2.2. Estrutura Métrica.

Canção da Folha Morta é um poema isométrico, cujas preponderantes células métricas são o troqueu e o anfíbraco, isto é, forte/fraco e fraco/forte/fraco, nos quartetos. Nos dísticos predominam o anfíbraco e o jâmbico, isto é, fraco/forte/fraco e fraco/forte, como visto na Tabela 9:

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>Folha caíste ao meu lado</i> /- - /- - /-	Dátilo+dátilo+troqueu	Versos Isométricos
<i>Lágrima verde dos ramos</i> /- - /- - /-	Dátilo+dátilo+troqueu	
<i>És o presente, o passado</i> /- - /- - /-	Dátilo+dátilo+troqueu	
<i>De tudo o que nós amamos.</i> -/- -/- /-	Anfíbraco+anfíbraco+troqueu	
<i>Na minha funda tristeza</i> -/- /- -/-	Anfíbraco+ troqueu+anfíbraco	
<i>De criatura singular</i> --/ -/ -/	Anapesto+jâmbico+jâmbico	
<i>És um resto de beleza</i> --/ ---/	Anapesto+péon primo	
<i>Que deslumbra o meu olhar.</i> --/ ---/	anapesto+péon quarto	
<i>A vida que bem me importa</i> -/- -/ -/	Anfíbraco+troqueu+jâmbico	
<i>A vida és tu, folha morta.</i> -/ -/ --/	Jâmbico+jâmbico+anapesto	
<i>No último dobre de um sino,</i> /- - /- - /-	Dátilo+dátilo+troqueu	
<i>Por uma tarde sem fim,</i> -/- /- -/	Anfíbraco+troqueu+jâmbico	
<i>Morreste com meu destino</i> -/ -/ --/	Jâmbico+ jâmbico+ anapesto	
<i>Levando um pouco de mim.</i> -/ -/- -/	Jâmbico+anfíbraco+jâmbico	
<i>No seu todo de abandono</i> -/ /- --/	Jâmbico+troqueu+anapesto	

<i>De humana delicadeza,</i> -/- - -/-	Anfíbraco+péon quarto	Versos Isométricos
<i>Vibram saudades de outono</i> /- - /- - /-	Dátilo+dátilo+troqueu	
<i>E angústias de natureza.</i> -/- -/- /-	Anfíbraco+anfíbraco+troqueu	
<i>A vida que bem me importa</i> -/- -/ -/-	Anfíbraco+troqueu+anfíbraco	
<i>A vida és tu, folha morta.</i> -/ -/ - -/	Jâmbico+jâmbico+anapesto	
<i>Ninhos, campanulas, galhos,</i> / - - - /- /-	Péon primo+troqueu+troqueu	
<i>Amavam-se em alvoroço,</i> -/- - - -/-	Anfíbraco+díbraco+anfíbraco	
<i>Os meus cabelos de moço</i> -/ -/- -/-	Jâmbico+anfíbraco+anfíbraco	
<i>Iam ficando grisalhos.</i> /- - /- - /-	Dátilo+dátilo+troqueu	
<i>E um dia (quando chorei)</i> -/- /- - -/	Anfíbraco+troqueu+jâmbico	
<i>Folha, caíste ao meu lado,</i> /- - /- - /-	Dátilo+dátilo+troqueu	
<i>Trazendo todo o passado</i> -/- -/- /-	Anfíbraco+anfíbraco+troqueu	
<i>Com a saudade do que amei.</i> - -/ - - -/	Anapesto+péon quarto	
<i>A vida que bem me importa</i> -/- -/ -/-	Anfíbraco+jâmbico+anfíbraco	
<i>A vida és tu, folha morta.</i> -/ -/ - -/	Jâmbico+jâmbico+anapesto	

Tab. 9. Estrutura Métrica de *Canção da Folha Morta*.

A síncope, usada no *ostinato* rítmico-motívico na linha vocal por Villa-Lobos, corresponde a anfíbracos e suas variantes correspondem, respectivamente, a um anfíbraco+dátilo. O poeta realiza a sinérese no v.6 (“*De criatura singular*” = “*De-cria-tu-ra-sin-gu-lar*”), bem como a eclipse²⁸ nos v.13 e v.28 (“*Morreste com o meu destino*” = “*Mo-rres-te-co’(m) o- meu-des-ti-no*” e “*Com a saudade do que amei*” = “*Co’(m) a-sau-da-de-do-quea[elisão]-mei*”), além do hiato no v.15 (“*No teu todo abandono*”²⁹ = “*No-teu-to-do-a-ban-do-no*”).

²⁸ Eclipse é a “elisão do fonema nasal, não sendo obrigatório marca-la com apóstrofo”. (TAVARES, 2000,p.186)

²⁹ No poema originalmente o verso está: “No teu todo *de* abandono”, mas o compositor não se utilizou desta versão publicada em livro, possivelmente usando a versão publicada em jornal, que corresponde ao verso “No seu todo abandono”.

No caso da sinérese do v.6, Villa-Lobos não respeitou a métrica poética original do poema, preferindo a escansão de “cri-a-tu-ra”, como mostra a Figura 21:

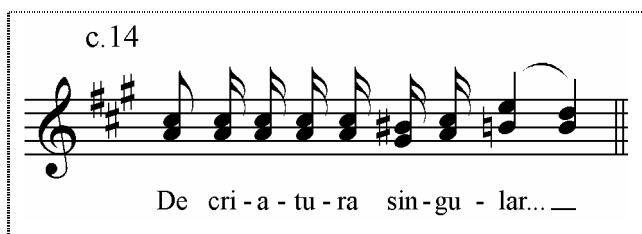


Fig. 21. Escansão da sinérese do original do poema *Canção da Folha Morta*.

No caso da eclipse dos v.13 e v.38, o compositor manteve uma (c.11) e escandiu a outra (c.36), como mostra o exemplo da Figura 22:

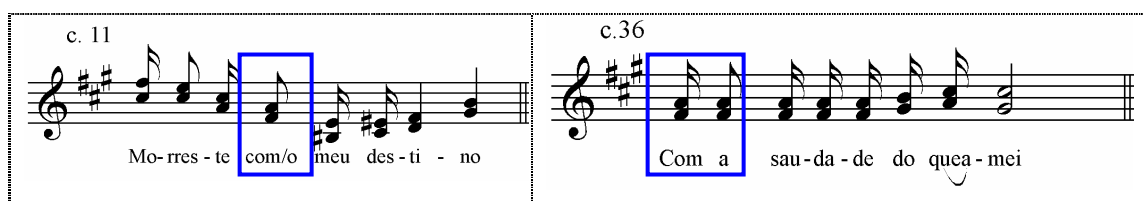


Fig. 22. Eclipse e escansão em *Canção da Folha Morta*.

No caso do hiato do v.15, o compositor respeitou esta figura de dicção³⁰ (c.13), como mostra a Figura 23:

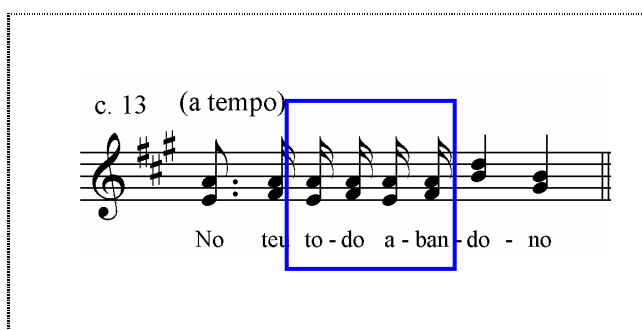


Fig. 23. Hiato em *Canção da Folha Morta*.

³⁰ As Figuras de dicção são Figuras de palavras que alteram a pronúncia ou a sua continuidade frasal.

2.3.2.2.3. Estrutura estrófica.

Canção da Folha Morta é um poema alostrófico, composto de nove estrofes heptassílabas combinadas³¹, sendo seis quartetos e três dísticos, estes últimos constituindo o estribilho do poema. Como são versos isométricos, sugerem uma divisão regular em sua forma, conforme se verifica pela Tabela 10:

Estrofação	Seções/Forma Musical
Poema alostrófico ³² de estrofes combinadas	Seção I - introdução para piano solo (c.1-7)
	Seção II - primeiro e segundo quartetos, estribilho (v.1-10) (c.; terceiro e quarto quartetos, estribilho dentro da repetição musical (v.11-20) (c.
	Seção III - quinto e sexto quartetos, estribilho (v.21-30) (c.28-44)
	Coda - piano e voz em vocalize com a vogal “a” (c.45-48)

Tab. 10. Estrutura Estrófica de *Canção da Folha Morta*.

O compositor realizou a canção dividindo-a em três grandes seções e uma coda.

A **Seção I**, introdução, é para piano solo (c.1-7); a **Seção II**, canção, expõe o primeiro e o segundo quartetos e o primeiro dístico (estribilho), bem como a repetição musical idêntica do mesmo trecho com os terceiro e quarto quartetos e o estribilho pela segunda vez (c.8-27); a **Seção III**, expõe o quinto e sexto quartetos, bem como o estribilho pela terceira vez (c.28-44); e a **Coda**, para piano e voz em vocalize com a vogal “a” (c.45-48).

2.3.2.2.4. Estrutura Sônica

³¹ “São estrofes de diferentes número de versos usadas numa mesma composição”. (TAVARES, 2000, p.206)

³² Poema alostrófico refere-se a um poema cujas estrofes componentes são todas de estrutura diferente. Cf. TAVARES, 2000, p.210.

Estrofe	Verso	Rima³³	Esquema Sonoro
1 ^a	<i>Folha caíste ao meu lado</i>	A	Grave
	<i>Lágrima vede dos ramos,</i>	B	Grave
	<i>És o presente, o passado</i>	A	Grave
	<i>De tudo o que nós amamos.</i>	B	Grave
2 ^a	<i>Na minha funda tristeza</i>	C	Grave
	<i>De criatura singular</i>	D	Agudo
	<i>És um resto de beleza</i>	C	Grave
	<i>Que deslumbra o meu olhar.</i>	D	Agudo
3 ^a	<i>A vida que bem me importa</i>	E	Grave
	<i>A vida és tu, folha morta.</i>	E	Grave
4 ^a	<i>No último dobre de um sino,</i>	F	Grave
	<i>Por uma tarde sem fim,</i>	G	Agudo
	<i>Morreste com meu destino</i>	F	Grave
	<i>Levando um pouco de mim.</i>	G	Agudo
5 ^a	<i>No teu todo abandono</i>	H	Grave
	<i>De humana delicadeza</i>	I	Grave
	<i>Vibram saudades de outono</i>	H	Grave
	<i>E angústias de natureza.</i>	I	Grave
6 ^a	<i>A vida que bem me importa</i>	E	Grave
	<i>A vida és tu, folha morta</i>	E	Grave
7 ^a	<i>Ninhos, campânulas, galhos,</i>	J	Grave
	<i>Amavam-se em alvoroço,</i>	K	Grave
	<i>Os meus cabelos de moço</i>	K	Grave
	<i>Iam ficando grisalhos.</i>	J	Grave
8 ^a	<i>E um dia (quando chorei!)</i>	L	Agudo
	<i>Folha, caíste ao meu lado,</i>	A	Grave
	<i>Trazendo todo o passado</i>	B	Grave
	<i>Com a saudade do que amei.</i>	A	Agudo
9 ^a	<i>A vida que bem me importa</i>	E	Grave
	<i>30 A vida és tu, folha morta.</i>	E	Grave

Tab. 11. Estrutura sônica de *Canção da Folha Morta*.

³³ Em relação à estruturação das rimas costuma-se designar por letras maiúsculas as igualdades sonoras.

Observando-se a Tabela 11, pode-se constatar que a estruturação das rimas no poema não influenciou o compositor numa possível diferenciação de timbre ou textura entre os finais de frase musicais, já que ele privilegiou intervalos descendentes em grande maioria independentemente das rimas. O mesmo se dá em relação ao esquema sonoro, não havendo sempre coincidências entre a descendência sonora e as paroxítonas ou a ascendência sonora e as oxítonas.

2.3.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.

O caráter seresteiro de *Canção da Folha Morta* já se estabelece na **Seção I**, introdução, cujas principais características são a rítmica constante (*ostinato*) e a condução melódica simples da mão direita do piano. Também há, na canção, uma linha melódica motivico-rítmica constante e semelhante, que lembra a construção de uma melodia popular. Talvez por isso que Vasco Mariz (2002, p.72) chame esta de uma autêntica seresta pela linha melódica.

Contribuem para esse espírito a harmonia contínua de dominante-tônica, ou seja, a constância de apoios téticos ou na tônica ou na dominante.

2.3.4. PIANISMO.

Villa-Lobos estabelece quatro vozes na parte do piano, bem definidas e em constante execução, naquilo que já se viu ser o mais importante procedimento composicional das *Serestas*, o *ostinato*. As vozes são duas para a linha superior – uma condução em notas longas no soprano e o desenho rítmico do *ostinato* no contralto – e duas para a linha inferior – uma situação acordal, com algum movimento na linha do baixo e algum movimento na do tenor, acontecendo quando das notas de passagem harmônicas, na **Seção I** (c.14, c.16-17) e na **Seção III** (c.34). Nos c. 18-27 e sua repetição idêntica, c. 38-44, forma uma situação polifônico-acordal, quatro vozes bem definidas, com as vozes internas realizando o *ostinato* e as externas notas longas.

2.4. SERESTA Nº4: SAUDADES DA MINHA VIDA.

2.4.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.4.1.1. Material.

O material predominante, na parte do piano, de *Saudades de Minha Vida* alterna-se entre as escalas diatônicas de Fa^m harmônica, com alterações cromáticas e Fa^m melódica.

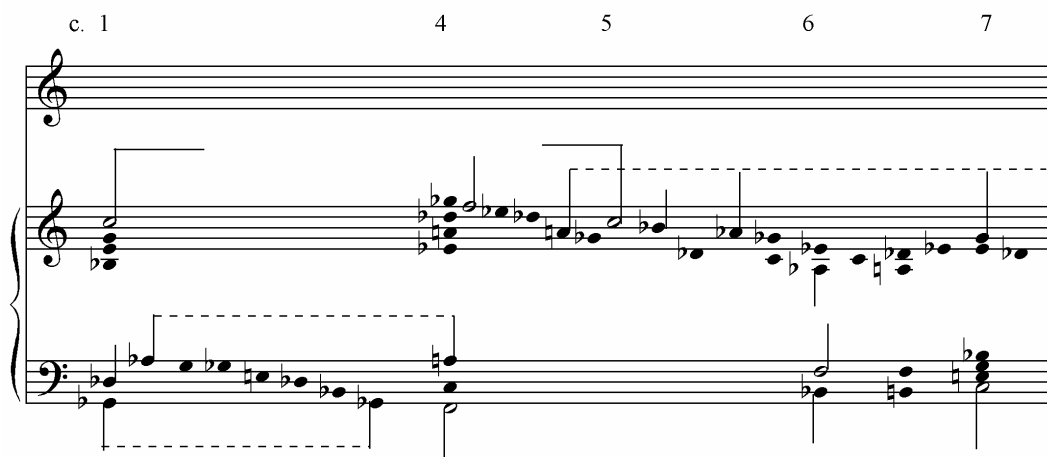
Na linha vocal temos a escala diatônica de Fa^m melódica durante toda a peça, com pequenas alterações cromáticas devidas á funcionalidade tonal.

2.4.1.2. Estrutura.

2.4.1.2.1. Contorno melódico.

A peça, tanto na parte do piano como na linha vocal, se desenvolve na tonalidade de Fa^m, com muitas alterações cromáticas funcionais e mesmo modais.

Na linha vocal predomina o centro Do, dominante de Fa, como se pode observar no gráfico das vozes condutoras da Figura 24:



8 9 10(31) 11(32) 12 (33) 13(34)

[Enh.]

(I ♭ V I ♭

14(35) 15(36) 16(37) 17(38) 18(39)

V/II V/V V7 VI I

19(40) 20(41) 21(42) 22(43)

♭ VI V/V

The image displays three systems of musical notation for the song "Saudades da Minha Vida". Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

- System 1:** Measures 23(44) to 25(46). The vocal line features a long note in measure 23, followed by a melodic line in measure 24, and a final note in measure 25. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.
- System 2:** Measures 27(48) to 29(50). The vocal line includes a melodic phrase in measure 27, followed by a more complex melodic line in measure 28, and a final note in measure 29. The piano accompaniment continues with harmonic support, including a section marked "[Enh.]" (enhancement) in measure 29.
- System 3:** Measure 52. The vocal line has a single note in measure 52. The piano accompaniment features a complex chordal structure in measure 52, with a double bar line indicating the end of the system.

Fig. 24. Gráfico das vozes condutoras de *Saudades da Minha Vida*.

Na parte do piano predomina o centro Fa, principalmente no baixo.

Há uma condução, na linha superior e na linha inferior da parte do piano, em contraponto, resultando, entretanto, notas acordais funcionais.

2.4.1.2.2. Condução harmônica.

Saudades da Minha Vida está escrita em Fa^m e o ritmo harmônico, na parte do piano, tem constante movimento funcional, como mostrado na Figura 24.

Segue-se uma condução harmônica por figurações de quartas, harmonia que muitas vezes usa a 9^a e a 13^a aumentada na composição acordal (c.14, c.16, por exemplo).

Na **Seção I**, introdução, o uso de *appoggiature* faz a condução dessa harmonia, como mostra a Figura 25:

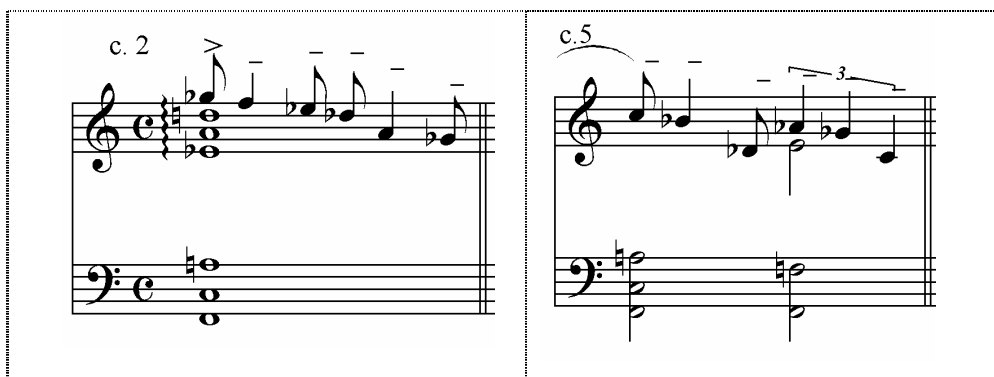


Fig. 25. Condução por *appoggiature* em *Saudades da Minha Vida*, c.2 e c.5.

2.4.1.2.3. Ritmo.

O *ostinato* está presente na parte do piano também em *Saudades da Minha Vida*, motivico e condutor, porém um pouco mais elaborado, como mostrado na Figura 26:

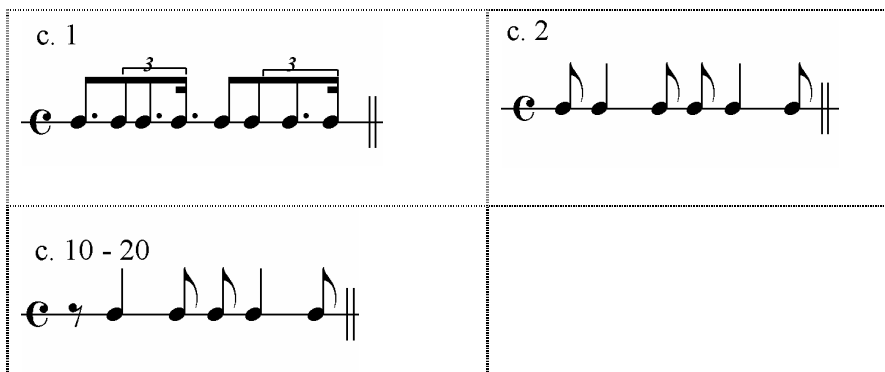


Fig. 26. Motivo rítmico condutor em *Saudades da Minha Vida*.

Ao mesmo tempo, na linha vocal a rítmica mais usada é uma variante do *ostinato* motivico, como visto na Figura 27:

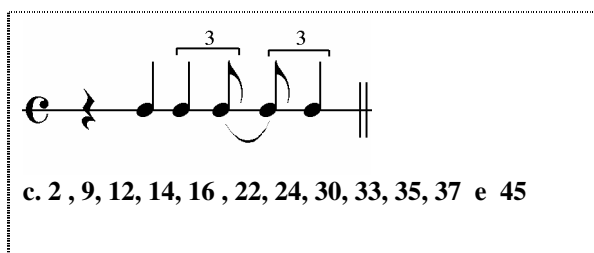


Fig. 27. Variante do *ostinato* rítmico na linha vocal em *Saudades da Minha Vida*.

2.4.1.2.4. Textura.

É interessante notar que, apesar de eminentemente harmônica e acordal, a textura na parte do piano se comporta polifonicamente na condução da parte superior da mão direita, como mostra o exemplo da Figura 28:

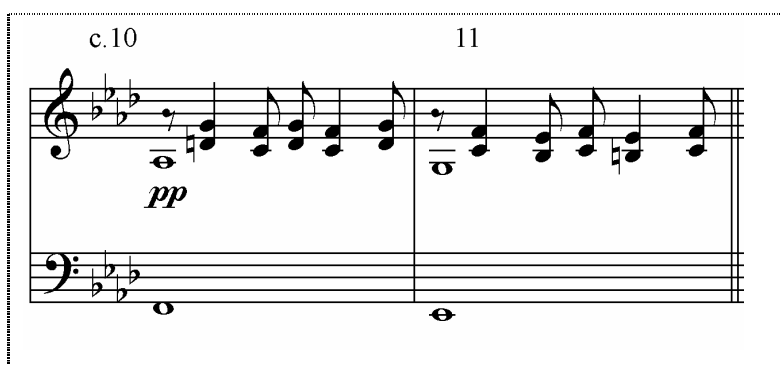


Fig. 28. Textura pianística em *Saudades da Minha Vida*.

2.4.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.

2.4.2.1. O poema e seu contexto.

SAUDADES DA MINHA VIDA (Dante Milano).

- 1 *Saudades do tempo,*
- 2 *do tempo passado,*
- 3 *do tempo feliz,*
- 4 *que não volta mais.*

5 *Deus queira que um dia*
 6 *eu encontre ainda*
 7 *aquela inocência*
 8 *feliz sem saber.*
 9 *Mas hoje que eu sei*
 10 *de toda a verdade,*
 11 *já não acredito*
 12 *na felicidade.*

13 *E quando eu morrer*
 14 *então, outra vez,*
 15 *pode ser que seja*
 16 *feliz sem saber.*

Este poema foi escrito por Dante Milano em 1920 numa revista semanal e coligido no primeiro livro publicado, *Poesias*, em 1948, o qual ganhou o prêmio “Felipe D’Oliveira” como melhor livro do ano.

2.4.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.

2.4.2.2.1. Estrutura Rítmica.

Ictos	Tônica do Verso	Rítmica frasal/Canção
<i>Saudades do tempo,</i> 2-5	5°	2-5
<i>do tempo passado,</i> 2-5	5°	2-5
<i>do tempo feliz,</i> 2-5	5°	2-5
<i>que não volta mais.</i> 2-5	3° e 5°	2-5
<i>Deus queira que um dia</i> 2-5	5°	1-3-5
<i>eu encontre ainda</i> 2-5	3° e 5°	1-3-5
<i>aquela inocência</i> 2-5	5°	2-5
<i>Feliz sem saber.</i> 2-5	5°	2-5
<i>Mas hoje que eu sei</i> 2-5	5°	2-5
<i>de toda a verdade,</i> 2-5	5°	2-5

<i>já não acredito</i> 2-5	5°	2-5
<i>na felicidade.</i> 2-5	5°	2-5
<i>E quando eu morrer</i> 2-5	5°	2-5
<i>então, outra vez,</i> 2-5	3° e 5°	1-2-5
<i>Pode ser que seja</i> 3-5	3° e 5°	1-3-5
<i>Feliz sem saber.</i> 2-5	5°	2-5

Tab. 12. Estrutura Rítmica de *Saudades da Minha Vida*.

Saudades da Minha Vida é um poema pentassílabo heterorrítmico.

A acentuação tônica geral ocorre na 5ª sílaba, tendo apenas variantes com alguma importância na 3ª e na 5ª sílabas, nos v.6, v.14-15, principalmente no v.6 e no v.15, como visto na Tabela 12.

A cesura mais importante do poema ocorre no v.14, momento que ocorre, na linha vocal da canção, uma síncope que ressalta a primeira sílaba de *outra vez* (c.41-42).

2.4.2.2.2. Estrutura Métrica.

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>Saudades do tempo,</i> -/- -/-	Anfíbraco+Anfíbraco	Isométrico
<i>do tempo passado,</i> -/- -/-	Anfíbraco+Anfíbraco	
<i>do tempo feliz,</i> -/- -/	Anfíbraco+Jâmbico	
<i>que não volta mais.</i> -/ --/	Jâmbico+Anapesto	
<i>Deus queira que um dia</i> -/- -/-	Anfíbraco+Anfíbraco	
<i>eu encontre ainda</i> --/ -/	Anapesto+Jâmbico	
<i>aquela inocência</i> -/- -/-	Anfíbraco+Anfíbraco	
<i>feliz sem saber.</i> -/ --/	Jâmbico +Anapesto	

<i>Mas hoje que eu sei</i> -/- -/	Anfíbraco+Jâmbico	Isométrico
<i>de toda a verdade,</i> -/- -/-	Anfíbraco+Anfíbraco	
<i>já não acredito</i> -/- -/-	Anfíbraco+Anfíbraco	
<i>na felicidade.</i> (-) ---/	Anacrusa+péon quarto	
<i>E quando eu morrer</i> -/- -/	Anfíbraco+ Jâmbico	
<i>então, outra vez,</i> -/ --/	Jâmbico+ Anapesto	
<i>pode ser que eu seja</i> --/ -/	Anapesto+ Jâmbico	
<i>feliz sem saber.</i> -/ --/	Jâmbico+ Anapesto	

Tab. 13. Estrutura Métrica de *Saudades da Minha Vida*.

Saudades da Minha Vida é um poema isométrico pentassílabo, com predominância do anfíbraco como célula métrica, isto é, fraco/forte/fraco. Esta predominância levou o compositor à construção, na linha vocal, de um desenho rítmicamente semelhante em quase toda a peça, como ilustrado na Figura 28. Essa construção se constitui numa variante importante do *ostinato* rítmico, como ilustrado pela Figura 27. Como resultante rítmica desse desenho induz a um binário composto dentro de um quaternário simples, isso corresponde à construção do anfíbraco predominante.

2.4.2.2.3. Estrutura Estrófica.

Saudades da Minha Vida é um poema composto de quatro quartetos³⁴ isorrítmicos e isométricos, portanto, um poema isostrófico. Está teoricamente dividido em quatro seções, como podemos observar na Tabela 14:

³⁴ Estrofes contendo quatro versos.

Estrofes	Seções/Forma Musical
Poema Isostrófico (quatro quartetos isorrítmicos e isométricos)	Três seções e uma <i>codetta</i> : I – piano solo II – 1º e 2º quartetos (passagem pianística) III – 3º e 4º quartetos (passagem pianística) Codetta (dois compassos e voz com a vogal <i>a</i>)

Tab. 14. Estrutura Estrófica de *Saudades da Minha Vida*.

Villa-Lobos dividiu a canção também em quatro seções, mas interligou os dois primeiros (c.10-27) e os dois últimos (c.31-51) quartetos, usando para isso o artifício de uma introdução pianística (c.1-9) e entre os quartetos interligados um comentário pianístico (c.28-30). Além disso complementou a simetria da composição com dois compassos nos quais há a continuidade do desenho *ostinato* e a linha vocal em vocalise, com a vogal “A” (c.52).

2.4.2.2.4. Estrutura Sônica.

Saudades da Minha Vida é um poema de versos brancos. Há, entretanto, uma combinação de intensidades finais nos versos que levam a uma musicalidade intrínseca ao poema, como mostrado nas Tabelas 15 e 16:

Versos Graves ³⁵	Versos Agudos ³⁶
<i>Saudades do tempo,</i>	<i>do tempo feliz,</i>
<i>do tempo passado,</i>	<i>que não volta mais.</i>
<i>eu encontre ainda</i>	<i>Deus queira que um dia</i>
<i>aquela inocência</i>	<i>feliz sem saber.</i>
<i>de toda a verdade,</i>	<i>Mas hoje que eu sei</i>
<i>já não acredito</i>	<i>Na felicidade.</i>
<i>pode ser que seja</i>	<i>E quando eu morrer</i>
	<i>então, outra vez,</i>
	<i>feliz sem saber.</i>

Tabela 15. Intensidades finais dos versos em *Saudades da Minha Vida*.

³⁵ Chama-se grave ao verso cuja palavra final é paroxítona.

³⁶ Chama-se agudo ao verso cuja palavra final é oxítona.

Estrofe (Quarteto)	Esquema Sonoro
1ª Estrofe	Grave
	Grave
	Agudo
	Agudo
2ª Estrofe	Agudo
	Grave
	Grave
	Agudo
3ª Estrofe	Agudo
	Grave
	Grave
	Grave
4ª Estrofe	Agudo
	Agudo
	Grave
	Grave

Tabela 16. Versos agudos e graves em *Saudades da Minha Vida*.

Podemos verificar, segundo essas Tabelas, uma esquematização sonora (musicalidade) na acentuação final dos versos, ou seja, na estrutura rítmica geral do poema, que leva a uma relativa simetria, incluindo o fato da última estrofe estar estruturada, nessa forma sônica, de maneira invertida da primeira (1º quarteto: **GGAA**; 4º quarteto: **AAGG**), enquanto as segunda e terceira estrofes estarem estruturadas de maneira muito semelhante entre si (2º quarteto: **AGGA**; 3º quarteto: **AGGG**).

Além disso, sonoramente há a reiteração da palavra “tempo”, no primeiro quarteto, como uma rima interna encadeada (v.1, 2 e 3), bem como uma reiteração de todo

um verso, como um paralelismo³⁷ (v.8 e 16). Villa-Lobos não se aproveitou dessa primeira reiteração na linha vocal da canção, mas usou o paralelismo como divisor de seções.

2.4.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.

Na **Seção I**, introdução (c.1-9), Villa-Lobos expõe, na parte do piano, um comentário que será usado na canção, funcionando como terminação dos primeiro e segundo quartetos, criando, assim, uma espécie de *ritornello* interno à canção. Dessa forma, foi necessário que ele se utilizasse de uma **Codetta** para que pudesse quebrar esse retorno contínuo e, assim, finalizar a canção. Tendo evitado a repetição de parte do poema e, assim, esgotado o uso do texto poético, o compositor, na parte vocal, usou um vocalise em “A” e, na parte do piano, a lembrança do *ostinato* motivico rítmico, na tônica da tonalidade da canção.

Quanto à realização rítmico-vocal, há algumas subversões do compositor que modificam sensivelmente a métrica proposta pelo poema.

A mudança rítmica do v.5, conforme mostrado na Tabela 12, levou à modificação mudança métrica de anfíbraco+anfíbraco, como visto na Tabela 13, para troqueu+anfímacro, isto é, forte/fraco+forte/fraco/forte, criando, assim, uma síncopa prosódica, como mostra o exemplo da Figura 29:



Fig. 29. Mudança métrico-prosódica em *Saudades da Minha Vida*.

O mesmo acontece no v.15. A tônica 3ª e 5ª modificada para a rítmica frasal 1ª, 3ª e 5ª, como mostrado na Tabela 12, leva a célula métrica desse verso, que é anapesto+iâmbico, ser modificada para troqueu+troqueu+troqueu, ou seja,

³⁷ Segundo TAVARES (2000, p.219), “paralelismo é a repetição de idéias e palavras que se correspondem quanto ao sentido”.

forte/fraco+forte/fraco+forte/fraco, criando assim uma síncopa prosódica, como mostra exemplo da Figura 30:

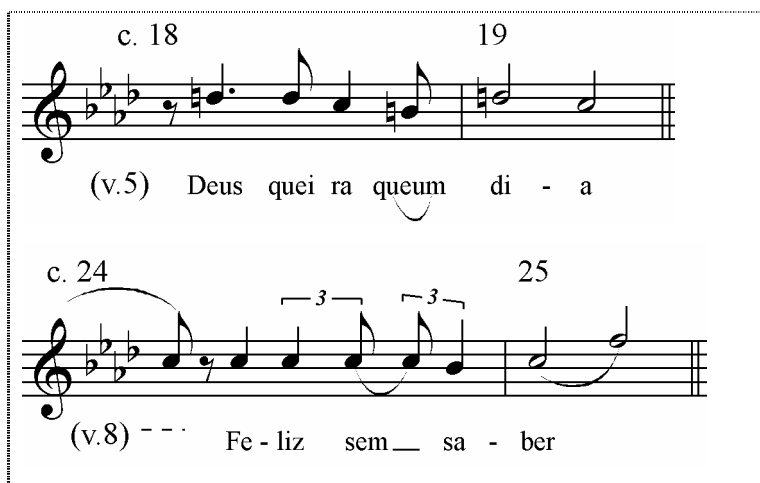


Fig. 30. Mudança métrico-prosódica em *Saudades da Minha Vida*.

De um modo geral, Villa-Lobos termina sonicamente os versos 9-15, salvo o último, usando a terminação musical feminina.

O compositor, nos finais dos quartetos do poema, privilegia a descendência melódica, predominantemente por segundas.

2.4.4. PIANISMO.

Como vem sendo observado, na parte do piano o *ostinato* faz-se procedimento composicional fundamental do pianismo das *Serestas* – e nesta *Saudades da Minha Vida* não é diferente.

Observa-se, também, uma condução melódica interna, de textura polifônica, nas regiões graves tanto na mão direita quanto na mão esquerda, em contraposição ao *ostinato* da mão direita. Essa condução, com notas longas, embora de caráter polifônico, no entanto pontua as funções harmônicas da peça, conforme visto no gráfico das vozes condutoras da Figura 24.

Mais uma vez o compositor tenta captar, na escrita pianística, uma sonoridade que lembra a escrita violonística, de forma a criar uma escritura pertinente à idéia de saudade, muito caracteristicamente seresteira. Isso é realizado pelo *ostinato* rítmico da mão direita em quartas, tipo de jogo idiomático de acordes que sugere muito as posições

violonísticas. Há, também, a sugestão dialógica entre os bordões e a primeira corda do violão na **Seção I**, piano solo, a qual será repetida mais duas vezes ao longo da canção.

2.5. SERESTA Nº5: *MODINHA*.

2.5.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.5.1.1. Material.

O material de *Modinha* alterna o modos dórico em Re e a escala de Rem harmônica, com alterações cromáticas, principalmente abaixamento da terça do quinto grau e da quinta do primeiro grau.

Na **Seção I**, introdução (c.1-8), que é repetida mais outra vez de maneira idêntica na parte do piano (c.17-24) e na **Coda**, com pequena variação de região (c.33-39), predomina o Re eólio.

Na canção (c.9-17 e c.25-33), predomina Rem harmônica. Observe-se a Figura 31:



Fig. 31. Material de *Modinha*.

2.5.1.2. Estrutura.

2.5.1.2.1. Contorno Melódico.

A extensão vocal de *Modinha* vai de Do³ a Fa⁴.

Modinha, tanto na parte do piano como na linha vocal, desenvolve-se em Re eólio e na tonalidade de Rem.

Tanto na parte do piano como na linha vocal, o centro principal é o Re. Há também um centro secundário La, na parte do piano e na linha vocal, como pode ser observado no gráfico das vozes condutoras, Figura 32:

c. 1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11

IV III II

12 13 14 15 [Enh.]

II (I⁷)V/V

IV

This musical score is divided into three systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in treble and bass staves.

System 1 (Measures 16-23): The vocal line begins at measure 16 with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Measure numbers 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, and 23 are indicated above the vocal staff.

System 2 (Measures 25-27): The vocal line continues with a descending melodic line. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line. Measure numbers 25, 26, and 27 are indicated above the vocal staff.

System 3 (Measures 28-31): The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment features a more active right hand with chords and moving lines. Measure numbers 28, 29, 30, and 31 are indicated above the vocal staff. The final measure (31) is marked with "[Enh.]".

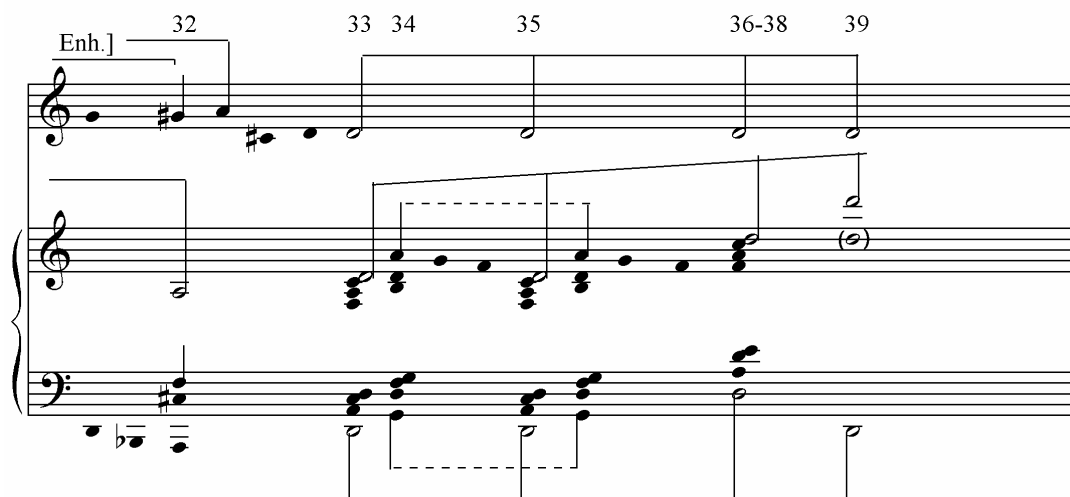


Fig. 32. Gráfico das vozes condutoras de *Modinha*.

2.5.1.2.2. Condução Harmônica.

Modinha está tanto em Re dórico como em Re menor. Na **Seção I** (c.1-8), temos uma condução harmônica basicamente sobre o primeiro e o quinto graus do modo dórico em Re, o que vai se repetir no **Intermezzo** (c.17-24) e na **Coda** (c.33-39).

Na canção, **Seção II** e **Seção III**, o ritmo harmônico seguirá, tanto na parte do piano como na linha vocal, sempre a mesma progressão: IV-III-II- H - (I^7)V/V; IV-III-II-V-I, como se pode observar na Figura 32 (c.9-16; c.25-32).

2.5.1.2.3. Ritmo.

Há dois *ostinati* rítmicos. O primeiro, na **Seção I** (c.1-8), **Intermezzo** (c. 17-24) e **Coda** (c.33-39), conforme a Figura 33:

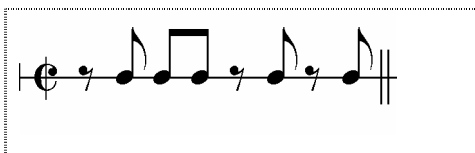


Fig. 33. Primeiro *ostinato* rítmico em *Modinha*.

E o segundo, na **Seção II**, corpo da canção (c.9-16) e na **Seção III** (c.25-32), com variantes, como mostra a Figura 34:

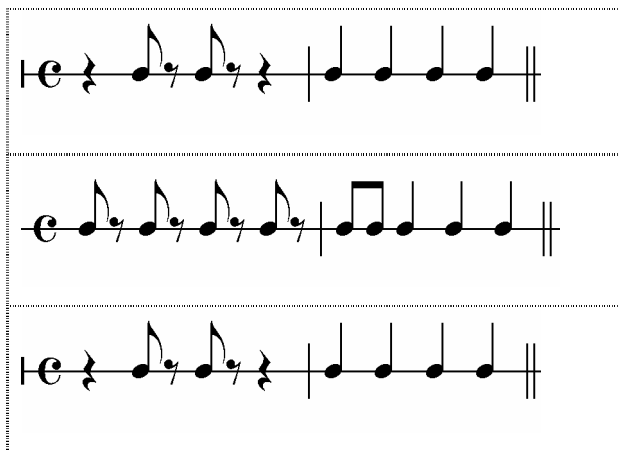


Fig. 34. Segundo *ostinato* rítmico de *Modinha*.

2.5.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.

2.5.2.1. O poema e seu contexto.

MODINHA (Manduca Piá)

- 1 *Na solidão da minha vida*
- 2 *Morrerei, querida,*
- 3 *Do teu desamor.*
- 4 *Muito embora me desprezes*
- 5 *Te amarei constante,*
- 6 *Sem que a ti, distante,*
- 7 *Chegue a longe e triste voz do trovador.*
- 8 *Feliz te quero! Mas se um dia*
- 9 *toda essa alegria*
- 10 *Se mudasse em dor.*
- 11 *Ouvirias do passado*
- 12 *A voz do meu carinho*
- 13 *Repetir baixinho*
- 14 *A meiga e triste confissão do meu amor!*

Este poema foi escrito em 1926, por Manduca Piá, pseudônimo de Manuel Bandeira, para ser apostado a uma melodia de Villa-Lobos.

Pode-se especular, por exemplo, que a razão do pseudônimo talvez se deva ao fato de que o poeta já tivesse outro poema intitulado *Modinha* e que já fora musicado por Jayme Ovalle (1894-1955), poeta e compositor paraense, de quem era muito amigo.

2.5.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.

2.5.2.2.1.Estrutura Rítmica.

Ictos	Tônica do verso	Rítmica frasal/Canção
<i>Na solidão da minha vida</i> 4-6-8	4 e 8°	2°-6°-8°
<i>Morrerei, querida,</i> 3-5	3° e 5°	3°-6°
<i>Do teu desamor.</i> 2-5	2° e 5°	3°-5°
<i>Muito embora me desprezes</i> 1-3-5-7	3° e 7°	7°
<i>Te amarei constante,</i> 3-5	3° e 5°	3°-5°
<i>Sem que a ti, distante,</i> 1-3-5	3° e 5°	3°-5°
<i>Chegue a longe e triste voz do trovador.</i> 1-3-5-7-9-11	3°, 7° e 11°	7°-9°-11°
<i>Feliz te quero! Mas se um dia</i> 2-4-6-8	4° e 8°	2°-4°-6°-7°-8°
<i>toda essa alegria</i> 1-3-5	1° e 5°	3°-5°
<i>Se mudasse em dor.</i> 3-5	(3°) e 5°	3°-4°-5°
<i>Ouvirias do passado</i> 3-5-7	3° e 7° (com sinafia ³⁸)	3°-7°
<i>A voz do meu carinho</i> 2-4-6	2° e 6°	2°-4°-5°-6°
<i>Repetir baixinho</i> 3-6	3° e 6°(com sinafia)	3°-4°-6°
<i>A meiga e triste confissão do meu amor!</i> 1-3-5-7-9-11	(3°), 7° e 11°	7°-9°-11°

Tab. 17. Estrutura Rítmica de *Modinha*.

Modinha é um poema heterorrítmico, com versos irregulares. Em grande parte do poema sobressai-se a acentuação tônica sobre a 3ª sílaba, seguida da 5ª.

Como *Modinha* é uma canção com “letra”, ou seja poema especificamente escrito para uma linha melódica já existente, temos aqui praticamente uma recitação musical.

³⁸ Sinafia: “pode-se contar a sílaba átona de um verso no outro a fim de se manter a unidade isométrica do poema ou do verso”. TAVARES, 2000, p.186.

Segundo MARIZ (1996, p.65), Manuel Bandeira (de quem o musicólogo foi muito amigo) “forneceu ‘letra’ para a melhor das *Serestas* de Villa-Lobos, a famosa *Modinha*, escrita em 1926, e aqui ocorreu exatamente o contrário do que sucede normalmente: ele fez os versos expressamente para a melodia folclórica que o Villa havia escrito ³⁹, isto é, *depois* da composição”.

Vasco Mariz (2002, p.72) diz que “*Modinha* é uma das peças mais eficazes da coleção” ⁴⁰. Além disso, afirma que “[d]e toda a série de quatorze peças ⁴¹ a única de origem folclórica direta é a *Modinha*.”

No entanto, segundo Bruno Kiefer (1986, p.119) “[a]penas duas [*Serestas*] são calcadas em temas folclóricos: *Pobre Cega* (versos de Álvaro Moreyra) e *Canção do Carreiro* (versos de Ribeiro Couto)”, não mencionando qualquer *origem folclórica* ou, mesmo, *decalque* do folclore para *Modinha*.

Em função de uma linha vocal de certa constância, como recurso remissivo à melodia popular, Villa-Lobos usou, quase sempre, a rítmica frasal 1-3-5-6, com variantes, conforme o verso, como mostrado na Figura 34.

2.5.2.2. Estrutura Métrica.

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>Na solidão da minha vida</i> ---/ ---/	Péon quarto+péon quarto	Heterométrico Irregular
<i>Morrerei, querida,</i> --/ -/	Anapesto+jâmbico	
<i>Do teu desamor.</i> -/ --/	Jâmbico+anapesto	
<i>Muito embora me desprezes</i> --/ ---/	Anapesto+ péon quarto	
<i>Te amarei constante,</i> --/ -/	Anapesto+jâmbico	
<i>Sem que a ti, distante,</i> --/ -/	Anapesto+jâmbico	

³⁹ Grifos nossos. Não atinamos exatamente o que Vasco Mariz quis dizer por “melodia folclórica que o Villa havia escrito”, a menos que estivesse inferindo, indiretamente, o folclórico devido à afirmação famosa do compositor: “o folclore sou eu”.

⁴⁰ Note-se que o musicólogo chama, às *Serestas*, coleção.

⁴¹ Veja-se que, neste ponto, Vasco Mariz se refere às *Serestas* como série.

<i>Chegue a longe e triste voz do trovador.</i> --/ ---/ ---/	Anapesto+péon quarto+péon quarto	Heterométrico Irregular
<i>Feliz te quero! Mas se um dia</i> -/ -/- --/	Jâmbico+anfíbraco+díbraco+troqueu	
<i>toda essa alegria</i> -- ---/	Díbraco+péon quarto	
<i>Se mudasse em dor.</i> --/ -/	Anapesto+jâmbico	
<i>Ouvirias do passado</i> --/ ---/ (-)	Anapesto+péon quarto (com sinafia)	
<i>A voz do meu carinho</i> --/ -/	Péon quarto+jâmbico	
<i>Repetir baixinho</i> --/ -/ (-)	Anapesto+jâmbico (com sinafia)	
<i>A meiga e triste confissão do meu amor!</i> --/ ---/ ---/	Péon quarto+péon quarto+péon quarto	

Tab. 18. Estrutura Métrica de *Modinha*.

Modinha é um poema heterométrico de versos irregulares, com predominância do verso anapesto, isto é, fraco/fraco/forte, seguido do péon quarto isto é, fraco/fraco/fraco/forte, conforme se vê na Tabela 18.

A grande constância, na adaptação textual à linha vocal, entretanto, foi troqueu+troqueu+espondeu, isto é, forte/fraco+forte/fraco+forte/forte, como ilustrado na Figura 35:

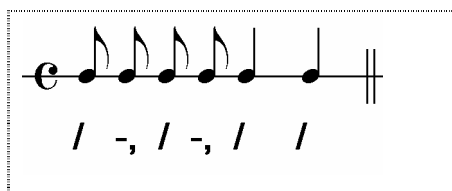


Fig. 35. Métrica texto-linha vocal em *Modinha*.

2.5.2.2.3. Estrutura Estrófica.

Estrofes	Seções/Forma Musical
Poema alostrófico	Três Seções, Intermédio e Coda
	Seção I: introdução (piano solo) (c.1-9)
	Seção II: Corpo da Canção (v.1-7; c.9-16)
	Intemezzo: piano solo+voz com nota pedal (c.17-24)
	Seção III: Canção, repetição semelhante da Seção II (v.8-14;c.25-32)
	Coda: piano solo+voz com nota pedal (c.33-39)

Tab. 19. Estrutura Estrófica de *Modinha*.

Modinha é um poema alostrófico, composto de duas estrofes.

Como mostra a Tabela 19, o compositor realizou a canção segundo a divisão: **Seção I**, introdução, para piano solo (c.1-8); **Seção II**, canção (c.9-18), usando a primeira estrofe (v.1-7); um **Intermédio** (c.17-24), repetindo identicamente a introdução, na parte do piano e mantendo, na linha vocal, o centro Re como nota pedal; **Seção III**, canção (c.25-32), usando a segunda estrofe (v.8-14), repetindo identicamente a **Seção I** musicalmente; e **Coda** (c.33-39), repetindo de modo semelhante à introdução, na parte do piano, mantendo o centro Re, na linha vocal, como nota pedal.

2.5.2.2.4. Estrutura Sônica.

Estrofe	Verso	Rima	Esquema Sonoro
1ª	<i>Na solidão da minha vida</i>	A	Grave
	<i>Morrerei, querida,</i>	A	Grave
	<i>Do teu desamor.</i>	B	Agudo
	<i>Muito embora me desprezes</i>	C	Grave
	<i>Te amarei constante,</i>	D	Grave
	<i>Sem que a ti, distante,</i>	D	Grave
	<i>Chegue a longe e triste voz do trovador.</i>	B	Agudo

	<i>Feliz te quero! Mas se um dia</i>	A	Agudo
	<i>toda essa alegria</i>	A	Agudo
	<i>Se mudasse em dor.</i>	B	Agudo
2ª	<i>Ouvirias do passado</i>	C	Grave
	<i>A voz do meu carinho</i>	D	Grave
	<i>Repetir baixinho</i>	D	Grave
	<i>A meiga e triste confissão do meu amor!</i>	B	Agudo

Tab. 20. Estrutura Sônica de *Modinha*.

Na Tabela 20 verifica-se que o poema indica uma estruturação de polirrimas⁴², sendo a 1ª e a 2ª estrofes idênticas na classificação. Há rimas emparelhadas⁴³ (v.1-2,v.5-6,v.8-9,v.12-13), rimas deslocadas⁴⁴ (v.3 e v.7, v.10 e v.14) e versos brancos⁴⁵ (v.4 e v.12).

Nesse particular, Villa-Lobos segue, tanto na **Seção II** como na **Seção III**, o padrão, nas rimas emparelhadas e dos versos sem rima, da descendência melódica na mesma direção e nas rimas deslocadas, da direção contrária em movimento.

Não há coincidências, no esquema sonoro, entre descendências e paroxítonas e ascendências ou permanências e oxítonas e, portanto, não há a tentativa musical sonoro-imagética de criar “rima”.

2.5.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.

Muito embora tenha-se já visto que definitivamente o poema foi adaptado à linha melódica que terminou por ser a linha vocal da canção, percebe-se uma nítida dissociação entre o sentido da letra-poema e a melodia. Ou seja, Villa-Lobos privilegia a linha musical regular, feita fraseologicamente de constâncias regulares: pergunta⁴⁶, c.9-12, primeiro tempo; *levar*⁴⁷ e em seguida resposta⁴⁸, c.13-16, primeiro tempo; extensão e

⁴² Polirrimas são versos que apresentam mais de uma rima.

⁴³ Emparelhadas são rimas que usam o esquema **aabb**.

⁴⁴ Deslocadas são rimas que usam o esquema regular (**abab**)

⁴⁵ Como já se viu, versos sem rima.

⁴⁶ Também chamado de antecedente, é a primeira parte de uma idéia musical completa, ou melodia. Cf. Schoenberg, 1996.

⁴⁷ Também chamado de anacruse, é o tempo fraco da rítmica que precede imediatamente ao primeiro tempo forte subsequente da mesma rítmica.

⁴⁸ Também chamado de conseqüente, é a última parte resolutive de uma idéia musical completa, ou melodia. Cf. Schoenberg, 1996.

cadência. Não a modifica ou mesmo faz qualquer nuance no sentido de dar qualquer outra “leitura” significativa à letra-poema . E isto talvez se deva à tentativa de criar a melodia folclórica regular e memorizável. Observe-se a Figura 36:

Fig. 36. Letra-poema e melodia de *Modinha*.

A **Seção I**, como introdução à canção, não deixa entrever, de um ponto de vista do comentário pianístico, o que virá após, funcionando como um prelúdio, uma espécie de “temperar” o tom para a *Seresta*.

2.5.4. PIANISMO.

Uma das mais evidentes gestualizações “violonísticas” das *Serestas* acontece em *Modinha*. Há uma clara intenção do compositor em transportar o mecanismo técnico do violão para o piano, numa situação quase geográfico-sonora como está a escrita e assim, mais uma vez, nos remete a uma escritura. Isto é: na **Seção I**, introdução, **Intermezzo** e **Coda**, os “bordões” (nota do baixo na linha inferior da parte do piano) com as notas da “corda aguda” (notas agudas da linha superior da parte do piano), seguidos dos *ostinati* rítmicos em acordes, numa espécie de “posição”. Isto se repete, exatamente, por oito compassos.

Ao longo da canção, **Seção II** e **Seção III**, como acompanhamento, acordes que vão descendo de “posição”, inclusive *arpeggiati*.

Num determinado momento (c.15-16 e c.31-32), os “bordões” se contrapõem aos acordes, fazendo um desenho escalar descendente e ascendente (observe-se o gráfico de vozes condutoras, Figura 32).

Os últimos três compassos, na parte do piano, estão escritos numa região aguda, oitava superior do que sempre estiveram escritos e criam, com isso, com simplicidade, um discurso terminativo bastante eficiente.

O último compasso, especificamente, com sua oitava pura, isto é, sem o estabelecimento de qualquer acorde com terça ou quinta, permanece um dos procedimentos composicionais mais comuns nos finais de peças de Villa-Lobos.

2.6. SERESTA Nº6: NA PAZ DO OUTONO.

2.6.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.6.1.1. Material.

O material de *Na Paz do Outono* constitui-se da escala diatônica de DoM, com algumas alterações cromáticas, como se pode observar na 37:

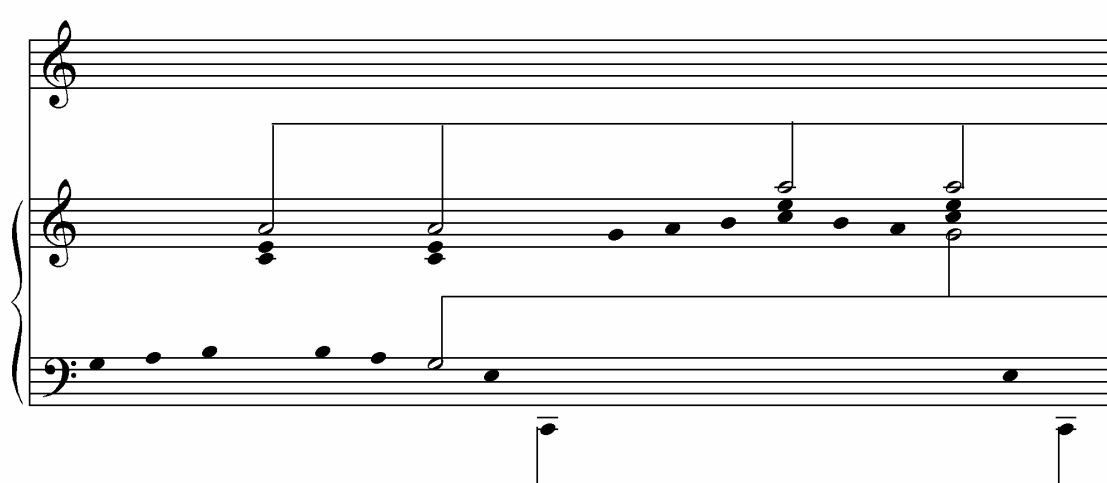
	
Escala diatônica de DoM.	Escala diatônica de DoM, com alterações cromáticas.

Fig. 37. Material de *Na Paz do Outono*.

2.6.1.2. Estrutura

2.6.1.2.1. Contorno Melódico.

Há dois centros em *Na Paz do Outono*: na parte do piano o principal é Sol e na linha vocal o centro principal é La, com um centro interno Sol, como se pode observar no gráfico das vozes condutores da Figura 38:

c.1	2-4	5	6-8
			

Musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time. The score is written for three parts: Treble, Bass, and Piano. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked "c. 14" (crescendo). The score is divided into measures 14, 15, 16, 17, 18, and 19. The Treble part features a melody with a repeat sign in measure 15. The Bass part features a melody with a repeat sign in measure 15. The Piano part features a melody with a repeat sign in measure 15. The score is written in a single system.

c. 26 27 28 29 30 31

V7/III VI79 VI 65dim. IV III II I)

32 33 34 35 36 37 38

(.)

Fig. 38. Gráfico das vozes condutoras de *Na Paz do Outono*.

Por toda a peça, na parte do piano, há um material de superposição de quintas que está em notas agregadas às notas funcionais dos acordes tonais, como se pode observar na Figura 39:

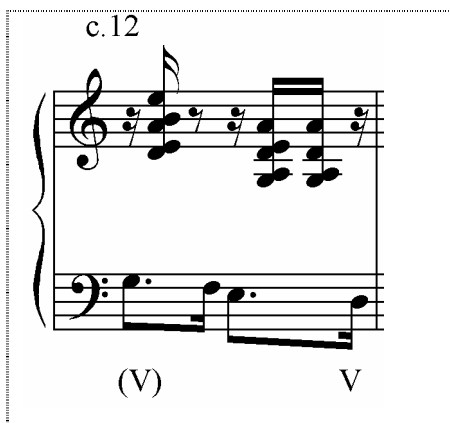


Fig. 39. Notas agregadas aos acordes funcionais em *Na Paz do Outono*.

2.6.1.2.2. Condução Harmônica.

A condução harmônica em *Na Paz do Outono* é dada pelo caminho do baixo, parte inferior da parte de piano. Sendo tonal, as funções se comportam da seguinte maneira: V-I-IV-V-I (c.12-17 e c.18-23); há uma transição sobre o I, no c.23; em seguida a marcha harmônica é $V^7/IV - V^7/III - VI^{7/9} - VI^7 5^a \dim. - IV - III - II - I$ (c.25-28); repetição do primeiro esquema harmônico (c.29-34) bem como a transição sobre o I (c.35-38).

Na **Seção I**, piano solo, toda a harmonia é conduzida sobre a tônica como sexta agregada (c.1-10) e a sexta agregada também será extensamente utilizada no V grau e no IV grau, da parte do piano, por toda a peça, aparecendo, inclusive, na linha vocal funcionalmente, como mostrado na Figura 40:

Fig. 40. Sextas agregadas em *Na Paz do Outono*.

Essa característica harmônica remete, em *Na Paz do Outono*, à música popular, já que, como é sabido, a harmonia na música popular congrega a sétima menor ao V grau bem como a sexta agregada ao IV e ao I graus, como sendo notas pertinentes à harmonia.

2.6.1.2.3. Ritmo.

Na Paz do Outono tem duas células rítmicas motívicadas. Na linha vocal aparecem com algumas variantes, como se pode observar na Figura 41:

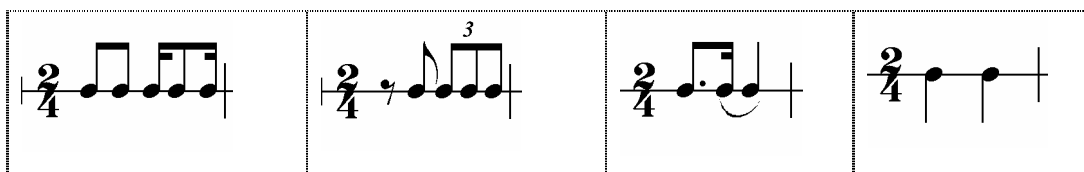


Fig. 41. Células rítmicas e suas variantes de *Na Paz do Outono*.

Na parte do piano, uma Figura rítmica constante aparece na parte inferior, praticamente sem variação, durante toda a peça. Na parte superior há um *ostinato* rítmico, com pequenas variantes, como se pode ver na Figura 42:

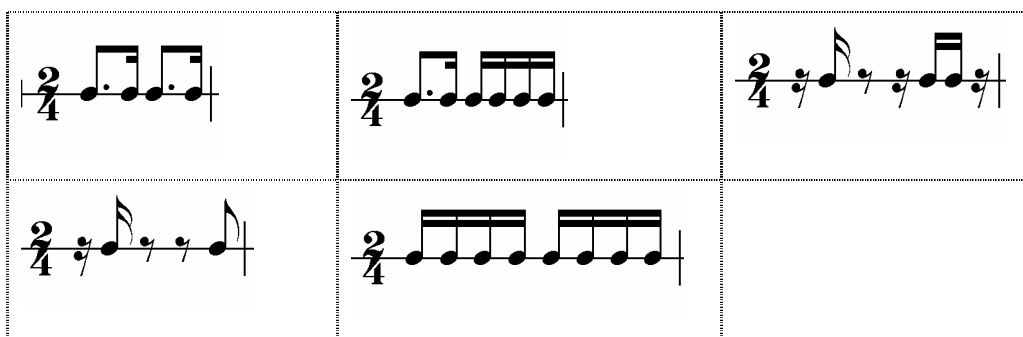


Fig. 42. Variantes rítmicas do *ostinato* no piano em *Na Paz do Outono*.

Há apenas uma mudança de metro para ternário simples (c.24), somente para garantir a continuidade melódica fluente da parte inferior da parte do piano, em simetria e coerência à exposta sequência anterior.

2.6.1.2.4. Textura.

Há uma alternância de condução linear, na parte inferior da parte de piano; e acordes atacados de forma percussiva em *staccatissimo*, na parte superior, que estabelecem

uma espécie de “espraiamento” textural regular por toda a peça. Isto quer dizer que acontece um *ostinato* mais complexo, em forma de uma estrutura e não apenas um desenho rítmico.

2.6.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.

2.6.2.1. O poema e seu contexto.

NA PAZ DO OUTONO (Ronald de Carvalho)

1 *Na paz do outono*
 2 *Grave e profunda,*
 3 *Teu vulto de ave*
 4 *Leve, ligeira,*
 5 *Sobre a alameda*
 6 *Cheia de rosas*
 7 *Que o luar inunda*
 8 *(Sombra de seda*
 9 *Pluma ligeira)*
 10 *Teu vulto suave*
 11 *Sobre a alameda,*
 12 *É uma roseira*
 13 *Cheia de rosas.*
 14 *Na paz do outono...*

O poema *Na Paz do Outono* foi escrito por Ronald de Carvalho entre 1918 e 1919 e publicado em *Poemas e Sonetos* (Ed. Leste Ribeiro & Maurillo, 1919). Ele é o quinto poema da seção V, “Elegias” e, no original, não consta título.

2.6.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.

2.6.2.2.1. Estrutura rítmica.

Ictos	Tônica do Verso	Rítmica Frasal/Canção.
<i>Na paz do outono</i> 2-4	4º	2-5 (com diérese)
<i>Grave e profunda,</i> 1-4	4º	2-4

<i>Teu vulto de ave</i> 2-4	2° e 4°	2-5 (com diérese)
<i>Leve, ligeira,</i> 1-4	1° e 4°	2-4
<i>Sobre a alameda</i> 1-4	4°	2-5
<i>Cheia de rosas</i> 1-4	4°	2-4 (com elisão)
<i>Que o luar inunda</i> 2-4	3° e 5°	2-4-6 (com diérese)
<i>(Sombra de seda</i> 1-4	4°	2-4
<i>Pluma ligeira)</i> 1-4	4°	2-5 (com diérese)
<i>Teu vulto suave</i> 2-4	2° e 4°	3-5 (com elisão)
<i>Sobre a alameda,</i> 1-4	4°	2-4 (com elisão)
<i>É uma roseira</i> 1-4	4°	2-4
<i>Cheia de rosas</i> 1-4	4°	2-4
<i>Na paz do outono...</i> 2-4	4°	3-5 (com diérese)

Tab. 21. Estrutura Rítmica de *Na Paz do Outono*.

A acentuação tônica predominante em *Na Paz do Outono* ocorre na 4ª sílaba. Há duas cesuras importantes, no v.4 e nos v.8 e v.9, quando ocorre real interrupção do *continuum* rítmico do poema, como se observa na Tabela 21.

Na Paz do Outono é um poema pentassílabo isorrítmico.

2.6.2.2.2. Estrutura Métrica.

Na Paz do Outono é um poema isométrico pentassílabo. As células freqüentes e de maneira alternada são o anfíbraco e o troqueu, isto é, fraco/forte/fraco e forte/fraco, respectivamente, como se pode ver na Tabela 22:

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>Na paz do outono</i> -/ -/	Anfíbraco+troqueu	Pentassílabo isorrítmico
<i>Grave e profunda,</i> /- -/	Troqueu+anfíbraco	
<i>Teu vulto de ave</i> -/ -/	Anfíbraco+troqueu	
<i>Breve, ligeira,</i> /- -/	Troqueu+anfíbraco	
<i>Sobre a alameda</i> /- -/	Anfíbraco+troqueu	
<i>Cheia de rosas,</i> /- -/	Anfíbraco+troqueu	
<i>Que o luar inunda</i> -/ -/	Troqueu+anfíbraco	
<i>(Sombra de seda</i> /- -/	Anfíbraco+troqueu	
<i>Pluma ligeira)</i> /- -/	Anfíbraco+troqueu	
<i>Teu vulto suave</i> -/ -/	Troqueu+anfíbraco	
<i>Sobre a alameda</i> /- -/	Anfíbraco+troqueu	
<i>É uma roseira</i> /- -/	Anfíbraco+troqueu	
<i>Cheia de rosas,</i> /-- -/	Dátilo+troqueu	
<i>Na paz do outono...</i> -/ -/	Troqueu+anfíbraco	

Tab. 22. Estrutura Rítmica de *Na Paz do Outono*.

Na canção Villa-Lobos escandiu a elisão do v.1, “Na-paz-doou-to-no” em “Na-paz-do-ou-to-no”, em função da linha vocal, (c.11-13), isto é, realizou duas alturas diferentes para cada sílaba do que era elisão, fazendo um hiato. Assim também escandiu a elisão do v.3, “Teu-vul-to-dea-ve” em “Teu-vul-to-de-a-ve” (c.15-16). Fez a escansão da

tríplice elisão do v.5, “So-bre~~aa~~-la-me-da”, em elisão + hiato, “So-bre~~a~~-a-la-me-da”. No v.7 existe, além da elisão, uma diérese: “Queo-luar-i-nun-da”⁴⁹ e o compositor realizou ambas da forma “Que-o-lu-ar-i-nun-da”. Foi escandida a sinérese do v.10, “Teu-vul-to-sua-ve” em “Teu-vul-to-su-a-ve” e, no v.14, por lógica melódica, repetiu a escansão de “Na-paz-do~~ou~~-to-no” em “Na-paz-do-ou-to-no”. Isto tudo foi assim realizado na linha vocal em função da estrutura rítmico-motívica da melodia que condicionou sua construção.

2.6.2.2.3. Estrutura Estrófica.

Podemos observar que *Na Paz do Outono* é um poema estíquico⁵⁰, constando de uma única estrofe de 14 versos, como se pode observar na Tabela 23:

Estrofes	Seções/Forma Musical
Poema Irregular (uma estrofe)	Seção I: piano solo (c.1-10)
	Seção II: v.1-8 (c.11-24)
	Intermezzo: v.9-12 9c.25-29)
	Seção III: v.13-14 (c.30-34)
	Coda: repetição v.14 (c.35-38)

Tab. 23. Estrutura Estrófica de *Na Paz do Outono*.

Embora o poema não sugira divisão formal em seções, Villa-Lobos dividiu a canção em 3 Seções, com um Intermédio e uma Coda. A **Seção I** é uma introdução para piano solo (c.1-10); a **Seção II**, canção, abarca os v.1-8 (c.11-24); o **Intermezzo**, que abarca os v.9-12 (c.25-29), na verdade é uma progressão de acordes funcionais, notando-se uma seqüência ascendente melódica, como se pode observar na Figura 38, gráfico das vozes condutoras; a **Seção III** abarca os v.13-14 (c.30-34), que nada mais é que a retomada da segunda parte da **Seção I** (a partir dos c.18 até o c.22, com modificação variante); e uma **Coda** (c.35-38), usando o v.14 e retomando a Figuração da **Seção I**, piano solo. Não se está considerando, aqui, formalmente o *ritornello*.

⁴⁹ “Luar” é um vocábulo no qual muito mais comumente, em poesia, se realiza a sinérese; porém muito menos a diérese.

⁵⁰ Poemas estíquicos ou livres são os que “são uma sucessão de versos que não apresentam uma estrofação regular”. TAVARES, 2000, p.207.

2.6.2.2.4. Estrutura Sônica.

Na Paz do Outono é um poema que contém rimas misturadas ou deslocadas, conforme mostra a Tabela 24:

Estrofes	Rima	Esquema Sonoro
<i>Na paz do outono</i>	A	Grave
<i>Grave, profunda,</i>	B	Grave
<i>Teu vulto de ave</i>	C	Grave
<i>Leve, ligeira,</i>	D	Grave
<i>Sobre a alameda</i>	E	Grave
<i>Cheia de rosas</i>	F	Grave
<i>Que o luar inunda</i>	B	Grave
<i>(Sombra de seda</i>	E	Grave
<i>Pluma ligeira)</i>	D	Grave
<i>Teu vulto suave</i>	C	Grave
<i>Sobre a alameda</i>	E	Grave
<i>É uma roseira,</i>	D	Grave
<i>Cheia de rosas,</i>	F	Grave
<i>Na paz do outono...</i>	A	Grave

Tab. 24. Estrutura Sônica de *Na Paz do Outono*.

Pode-se observar que, embora existam versos idênticos dentro do poema (v.1 e v.14; v.5 e v.11; v.6 e v.13), melodicamente Villa-Lobos só utilizou coincidências na linha vocal (c.12-13 e c.35-36, embora com variante rítmica) e não na parte do piano.

2.6.3. RELAÇÕES EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.

A idéia de que o baixo, da parte do piano, seja conduzido como uma *promenade*, ou seja, caminhando por graus conjuntos, está em profundo desacordo com as simultaneidades sonoras em forma de acordes, na parte superior, que lembram a sonoridade de *clusters*, embora constituídos por superposição de quintas.

O tratamento da linha vocal busca a construção melódica das canções folclóricas estróficas, em função de sua repetição. Assim, *Na Paz do Outono* guarda uma longínqua mas decidida reelaboração⁵¹ de uma canção com profundas raízes camponesas.

2.6.4. PIANISMO.

O efeito das simultaneidades em acordes, em *ostinato*, é claramente percussivo, na parte superior da parte de piano e procura se assemelhar à percussão do choro, mais especificamente, o pandeiro, instrumento indispensável nesse conjunto musical popular.

Fica evidenciado, no **Intermezzo**, a “tradução” pianística que o compositor pretende em relação a essa rítmica, como se pode ver na Figura 43:

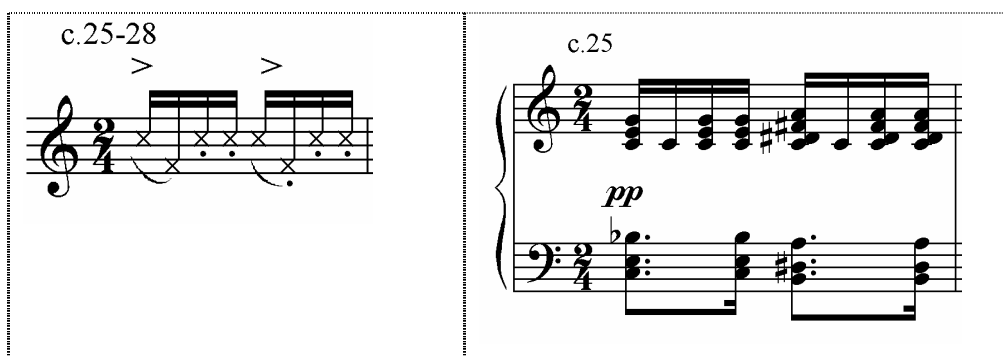


Fig. 43. Rítmicas do choro na parte de piano em *Na Paz do Outono*.

⁵¹ Reelaboração está aqui empregado propositadamente para Villa-Lobos, pois, como se sabe, este procedimento foi muito caro ao compositor em relação ao folclore, especialmente no que tange à sua “re-invenção” de melodias populares.

2.7. SERESTA Nº7 : CANTIGA DO VIÚVO.

2.7.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.7.1.1. Material.

O material de *Cantiga do Viúvo* constitui-se da escala diatônica de Fa^m e do modo eólio sobre Fa, com algumas alterações cromáticas, como mostrado na Figura 44:

	
Escala diatônica de Fa ^m .	Modo eólio sobre Fa, com alterações cromáticas.

Fig. 44. Material de *Cantiga do Viúvo*.

2.7.1.2. Estrutura.

2.7.1.2.1. Contorno Melódico.

Cantiga do Viúvo tem dois centros predominantes: o Fa e o Do, que se sobressaem tanto na parte do piano quanto na linha vocal, como se pode observar na Figura 45, gráfico das vozes condutoras:



c. 6

7

8

Measures 6-8 of a musical score. The score is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 6: Treble staff has a half note B-flat. Grand staff has a descending eighth-note scale: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Measure 7: Treble staff has a half note A. Grand staff has a descending eighth-note scale: A, G, F, E, D, C, B-flat, A. Measure 8: Treble staff has a half note G. Grand staff has a descending eighth-note scale: G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Dashed lines connect the eighth notes across measures 6, 7, and 8 in the grand staff.

c. 9

10

11

Measures 9-11 of a musical score. The score is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 9: Treble staff has a half note B-flat. Grand staff has a descending eighth-note scale: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Measure 10: Treble staff has a half note A. Grand staff has a descending eighth-note scale: A, G, F, E, D, C, B-flat, A. Measure 11: Treble staff has a half note G. Grand staff has a descending eighth-note scale: G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Dashed lines connect the eighth notes across measures 9, 10, and 11 in the grand staff.

12

13

14

Measures 12-14 of a musical score. The score is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 12: Treble staff has a half note B-flat. Grand staff has a descending eighth-note scale: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Measure 13: Treble staff has a half note A. Grand staff has a descending eighth-note scale: A, G, F, E, D, C, B-flat, A. Measure 14: Treble staff has a half note G. Grand staff has a descending eighth-note scale: G, F, E, D, C, B-flat, A, G. Dashed lines connect the eighth notes across measures 12, 13, and 14 in the grand staff.

22 23 24 25

This system contains measures 22 through 25. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one flat. Measures 22 and 23 are beamed together, as are measures 24 and 25, with long horizontal lines above them indicating a sustained sound. The piano accompaniment consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single line below. The grand staff has a key signature of two flats. The bass line features a series of eighth notes in measures 22 and 23, and a series of eighth notes in measures 24 and 25. The single line below has a series of eighth notes in measures 22 and 23, and a series of eighth notes in measures 24 and 25.

26 27

This system contains measures 26 and 27. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of one flat. Measures 26 and 27 are beamed together, with a long horizontal line above them indicating a sustained sound. The piano accompaniment consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single line below. The grand staff has a key signature of two flats. The bass line features a series of eighth notes in measure 26, and a series of eighth notes in measure 27. The single line below has a series of eighth notes in measure 26, and a series of eighth notes in measure 27.

28

29

30

Measures 28-30 of a musical score. Measure 28 features a single half note in the treble clef. Measure 29 contains a descending eighth-note scale in the treble clef, with a dashed line indicating a slur over the first four notes. Measure 30 continues the descending eighth-note scale in the treble clef, also with a dashed line indicating a slur over the first four notes. The bass clef has a whole note in measure 28 and a half note in measure 29.

30

31

32

Measures 30-32 of a musical score. Measure 30 features a descending eighth-note scale in the treble clef, with a dashed line indicating a slur over the first four notes. Measure 31 continues the descending eighth-note scale in the treble clef, also with a dashed line indicating a slur over the first four notes. Measure 32 features a half note in the treble clef, with a slur over the next two notes. The bass clef has a half note in measure 30 and a whole note in measure 31.

33

34

35

Measures 33-35 of a musical score. Measure 33 features a half note in the treble clef. Measure 34 features a half note in the treble clef. Measure 35 features a half note in the treble clef. The bass clef has a half note in measure 33 and a whole note in measure 34.

The image displays a musical score for the piece "Cantiga do Viúvo". It is organized into three systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

- System 1 (Measures 36-38):** The vocal line begins at measure 36 with a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note F#4, and a quarter note E4. Measure 37 features a half note D4. Measure 38 contains a half note C4, a half note B3, and a half note A3, all tied together. The piano accompaniment consists of a right hand with a series of eighth notes (B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F#-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F#-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F#-296, E-296, D-296, C-296, B-297, A-297, G-297, F#-297, E-297, D-297, C-297, B-298, A-298, G-298, F#-298, E-298, D-298, C-298, B-299, A-2

O contorno melódico de *Cantiga do Viúvo*, na parte do piano, mostra uma condução com pensamento tonal subjacente, muito especialmente pelos centros manterem uma relação de quinta que estabelece uma espécie de tensão entre as seções. Ressalte-se o fato de que a tonalidade não seja o sistema utilizado na composição da canção.

A linha vocal com frequência estrutura-se sobre o modo eólio de Fa, com alterações cromáticas, como mostra um exemplo, na Figura 46:



Fig. 46. Alteração cromática na linha vocal sobre o modo eólio de Fa de *Cantiga do Viúvo*.

2.7.1.2.2. Condução Harmônica.

É notável a presença subjacente do pensamento tonal funcional na condução harmônica de *Cantiga do Viúvo*. Há todo um processo de conduzir por “regiões tonais” que se identifica, por consensualidade⁵², através do caminho dos baixos. Do c.1-11, estamos na região de Fa m.; do c.12-15, na região de Do; na região de Sib, do c.16-22; uma passagem, na região de Sib, mostra a *appoggiatura* no baixo (Si, enharmônico de Dob, para Sib) do c.17-22; região de dominante da dominante de Sib (Do), c.23-24; região de Fa como dominante de Sib, c.26-27; e, por fim, uma brusca cromatização, através de uma escala cromática, voltando à região de Fa m.

2.7.1.2.3. Ritmo.

Em *Cantiga do Viúvo* o *ostinato* está predominantemente na linha vocal, embora na parte do piano apareça também um *ostinato* com uma textura polifônica, na linha superior, como ilustrado pela Figura 47:

⁵² O conceito de consensualidade está associado à idéia de “semelhança de família”, enunciado por Wittgenstein em seu *Tractatus Logicus-Philosophicus*, que estabelece relações de uso e de função por derivação de aplicação de sistemas com essências de funcionamento semelhantes. Aplica-se, aqui, por analogia, à condução harmônica que estabelece funções entre os acordes e a pós-tonalidade, derivando, assim, a idéia de conduções sonoras similares.



Fig. 47. Figuras rítmicas de *ostinato*, na linha vocal e na parte do piano de *Cantiga do Viúvo*.

2.7.1.2.4. Textura.

A textura fundamental de *Cantiga do Viúvo* é polifônica, especialmente entre linha vocal e linha inferior da parte de piano, funcionando quase à guisa de contraponto uma da outra.

2.7.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.

2.7.2.1. O poema e seu contexto.

CANTIGA DO VIÚVO (Carlos Drummond de Andrade)

- 1 *A noite caiu em⁵³ minh'alma*
- 2 *fiquei triste sem querer.*
- 3 *Uma sombra veio vindo*
- 4 *veio vindo, me abraçou.*

- 5 *Era a sombra do meu bem*
- 6 *que morreu a tanto tempo.*

- 7 *Me abraçou com tanto amor*
- 8 *me apertou com tanto fogo*
- 9 *me beijou, me consolou.*

- 10 *Depois riu devagarinho,*
- 11 *me disse adeus com a cabeça*
- 12 *e saiu. Fechou a porta.*
- 13 *Ouvi seus passos na escada.*
- 14 *Depois mais nada...*
- 15 *acabou.*

⁵³ Villa-Lobos na canção usa, no primeiro verso, a forma “a noite caiu *na minha alma*”, em nada modificando nem estrutura rítmica nem métrica.

Cantiga do Viúvo é um poema escrito por Carlos Drummond de Andrade, por volta de 1924-25 e coligido e editado no livro *Alguma Poesia* de 1930.

2.7.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.

2.7.2.2.1. Estrutura Rítmica.

Ictos	Tônica do Verso	Rítmica frasal/Canção
<i>A noite caiu em⁵⁴ minh'alma</i> 2-5-8	2° , 5° e 8°	2°-6°
<i>fiquei triste sem querer.</i> 3-7	3° e 7°	3°-7°
<i>Uma sombra veio vindo</i> 3-7	7°	1°-3°-7°
<i>veio vindo, me abraçou.</i> 3-7	3° e 7°	1°-3°-7°
<i>Era a sombra do meu bem</i> 3-7	7°	2°-5°-7°
<i>que morreu há tanto tempo</i> 3-7	7°	2°-5°-7°
<i>Me abraçou com tanto amor</i> 3-7	7°	1°-5°-7°
<i>me apertou com tanto fogo</i> 3-7	7°	1°-3°-7°
<i>me beijou, me consolou.</i> 3-7	3° e 7°	1°-3°-7°
<i>Depois riu devagarinho,</i> 3-7	7°	1°-3°-7°
<i>me disse adeus com a cabeça</i> 2-4-7	4° e 8°(com eclipse)	4°-8°
<i>e saiu. Fechou a porta.</i> 3-7	3° e 7°	1°-3°-7°
<i>Ouvi seus passos na escada.</i> 2-4-7	4° e 7°	2°,6° e 7°
<i>Depois mais nada...</i> 2-4 } 2-4-7	4° } 4° e 7° (com elisão)	2° e 4° } 2°,4° e 8° (sem elisão)
<i>Acabou.</i> 3 }	3° }	3° }

Tab. 25. Estrutura Rítmica de *Cantiga do Viúvo*.

⁵⁴ No texto original do poema está *em minh'alma*; no entanto no texto da canção está *na minha alma*. O fato não constitui alteração significativa nem para a estrutura rítmica nem para a estrutura métrica.

Cantiga do Viúvo é um poema heptassílabo heterorrítmico.

A acentuação tônica de *Cantiga do Viúvo* tende para a sétima sílaba, embora tenda com frequência para a terceira e sétima sílabas, como mostra a Tabela 25. As cesuras acontecem nos v.4, v.9, v.10 e v.12, sendo as duas mais importantes estas duas últimas. Especialmente a cesura do v.10, que interrompe decididamente a fluência do discurso poético. A cesura do v. 14 se comporta quase como uma pausa máxima, considerando as reticências. Porém, pela estrutura rítmica mostrado na Tabela 25 pode-se perceber uma ligação entre o v.14 e o v.15, que se compõem como se foram um único verso, o que não caracteriza no entanto o *enjambement*, mas simplesmente uma ligação rítmica e métrica. Isso também se caracteriza considerando-se a elisão que se manifesta de verso para verso, assim mantendo a rítmica 2-4-7, já utilizada antes e própria das manifestações rítmicas do heptassílabos.

2.7.2.2.2. Estrutura Métrica.

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>A noite caiu em minh'alma</i> -/- -/ --/	Anfíbraco+jâmbico+anapest o	Heterométrico
<i>fiquei triste sem querer.</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Uma sombra veio vindo</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Veio vindo, me abraçou</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Era a sombra do meu bem</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>que morreu há tanto tempo</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Me abraçou com tanto amor</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>me apertou com tanto fogo</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>me beijou, me consolou.</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Depois riu devagarinho,</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	

<i>Me disse adeus com a cabeça</i> ---/ ---/	Péon quarto+péon quarto
<i>e saiu. Fechou a porta.</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto
<i>Ouvi seus passos na escada.</i> -/ -/- -/-	Jâmbico+anfíbraco+anfíbraco
<i>Depois mais nada...</i> -/ -/-	Jâmbico+anfíbraco
<i>Acabou.</i> --/	anapesto

Tab. 26. Estrutura Métrica de *Cantiga do Viúvo*.

Os metros predominantes no poema são o anapesto, o anfíbraco e o jâmbico, nesta ordem, isto é, fraco/fraco/forte, fraco/forte/fraco e fraco/forte, respectivamente, o que nos remete a uma combinação de quaternário, ternário e binário sucessivamente, como mostrado na Tabela 26.

Cantiga do Viúvo é um heptassílabo heterométrico, apesar de durante boa parte do tempo ter estrutura isométrica regular em 3-7, anapesto + péon quarto.

A Figura rítmica predominante na linha vocal da canção é uma síncopa que se remete ao anfíbraco na métrica poética. Tal desenho é motivico construtivo da melodia, fato porque em grande parte da canção o compositor subverte a prosódia métrica do texto poético, transformando anapestos em anfíbracos, como mostrado num exemplo da Figura 48:

The figure shows a musical score for four measures of a song. The melody is written on a single staff in G minor (three flats). The lyrics are written below the staff, and a metrical pattern is indicated by dashes and slashes below the lyrics. Measure 17: 'E - raa som-bra do meu bem ____' with pattern '- / -, - / - /'. Measure 18: 'Que mo - rreu há tan - to tem - po.' with pattern '- / -, - / - / -'. Measures 19 and 20 are also shown but not transcribed in detail in the image.

Fig. 48. Prosódia musical em relação à poética de *Cantiga do Viúvo*.

2.7.2.2.3. Estrutura Estrófica.

Cantiga do Viúvo é um poema alostrófico. Está dividido em quatro estrofes, sugerindo uma divisão em quatro seções, como se pode ver na Tabela 27:

Estrofes	Seções/Forma Musical
	Seção I: introdução, piano solo (c.1-7)
	Seção II: v.1-9 (c.8-27)
	Seção III: v.10-12 (c.28-38)
	Coda: v.13-15 (c.39-43)

Tab. 27. Estrutura Estrófica de *Cantiga do Viúvo*.

Cantiga do Viúvo é um poema alostrófico, dividido em quatro estrofes.

O compositor realizou a canção em três seções e uma coda. A **Seção I**, para piano, não chega a ser uma introdução, mas inicia o movimento do acompanhamento pianístico que percorrerá toda a canção. A **Seção II** compreende três subdivisões: a primeira subdivisão (c.7-11), compreende os v.1-2; a segunda subdivisão (c.12-16) compreende os v.3-4; a terceira e mais extensa subdivisão (c.17-27) compreende a segunda estrofe (v.5-6) e a terceira estrofe (v.7-9). A **Seção III** retoma a ambiência vocal e pianística da **Seção I** sem ser uma repetição (c.28-38) e compreende os v.10-12. A **Coda** retoma o motivo inicial da linha vocal, de forma fragmentária, como reminiscência (c.39-43) e compreende os v.13-15).

2.7.2.2.4. Estrutura Sônica.

Cantiga do Viúvo é um poema de versos brancos. No entanto, ao final da primeira, terceira e quarta estrofes há “rimas”, ou coincidências sonoras, que não podem ser desprezadas, como se vê na Tabela 28:

Verso	Esquema sonoro
v.4 <i>veio vindo, me abraçou</i> (1ª estrofe)	A
v.9 <i>me beijou, me consolou</i> (3ª estrofe)	A
v.13 <i>Ouvi seus passos na escada</i>	B
v.14 <i>Depois mais nada...</i> (4ª estrofe)	B
v.15 <i>acabou.</i>	A

Tab. 28. Coincidências sonoras em *Cantiga do Viúvo*.

No entanto, na canção Villa-Lobos não se utilizou dessas coincidências sonoras, nem de maneira intervalar nem rítmica.

2.7.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.

Há uma particularidade em *Cantiga do Viúvo* digna de se ressaltar em relação à canção. Os v.14-15 reúnem-se como se foram um só, efeito gráfico buscado pelo poeta para ressaltar, evidentemente, o vocábulo *acabou*, com intuito de significar o término, a solidão, o inexorável sem retorno. Manuel Bandeira, em carta a Drummond, comenta a relação dessa idéia com a canção de Villa-Lobos, ressaltando “o final *acabou*, que acaba da maneira mais acabada que já acabou neste mundo”. A perspicácia do comentário revela um pouco das duas poéticas, a do poeta e a do compositor. Isto quer dizer que o v.15, *acabou*, embora ligado métrica e ritmicamente ao verso v.14, *Depois mais nada...*, como já visto nas Tabelas 25 e 26, tem também sua autonomia enquanto verso, daí o compositor tê-lo separado musicalmente.

Além disso, em todo o poema há uma assonância⁵⁵ com os vocábulos terminativos em “ou” (v.4,v.7,v.8,v.9 também internamente, v.12 e v.15), mostrado pela Tabela 28, que estabelece certos “centros” sonoros. O compositor usou direcionamentos nesses locais de assonância, conforme a situação imagética lida por ele: *me abraçou*, v.4, direção ascendente; *Me abraçou*, v.7, estático; *me apertou*, v.8, patamar estático para direção ascendente; *me beijou*, v.9, direção ascendente climática; *me consolou*, v.9, direção descendente repouso; *Fechou*, v.12, direção descendente; *acabou*, direção descendente definitiva. Observe-se a Figura 49:

⁵⁵ Segundo TAVARES (2000, p.216), a assonância é uma figura de harmonia, definida como “uma seqüência de vozes e sílabas semelhantes, mas não idênticas” no poema; aqui usamos de modo mais genérico e como conceito empregado comumente com mais largueza em relação à sonoridade idêntica ou similar dentro do mesmo verso ou em versos diferentes, à guisa de coincidência sonora.

c. 14 15
vin - do, ve - io vin - do mea-bra - çou.

c. 21 22 23 24
Mea-bra-çou com tan - toa-mor Mea-per-tou com tan-to fo - -
cresc.

c. 26 27
- Me bei - jou me con-so-lou

c. 36 37
Fe-chou a por - ta.

Fig. 49. Direcionamentos em “rimas” musicais em *Cantiga do Viúvo*.

Passos na escada, do v.13 e *mais nada*, do v.14 relacionam-se musicalmente através do intervalo descendente da imagem da escada e do estatismo da expectativa.

Em relação à “maneira mais acabada que já acabou neste mundo”, temos a cadência perfeita dos c.42-43, na parte do piano, além do intervalo de quinta justa na parte vocal, opções do compositor relativamente à tradição tonal para o definitivo encerramento do discurso, conforme vemos na Figura 50:

c. 39 40 41

Tempo I°

vi seus pa-ssos naes - ca - da - De - pois mais na - da

Tempo I°

c. 42 43

a - ca - bou.

(sem rallentar) *mf*

Fig. 50. Imagens e cadencia perfeita em *Cantiga do Viúvo*.

2.7.4. PIANISMO.

Os *passos na escada*, do v.13 do poema, como imagem rítmico-sonora, parecem ser o gesto pianístico básico composicional que o acompanhamento sugere. O compositor mantém esse “andar” durante toda a canção, numa escrita em *staccato*, cuja escritura em moto contínuo, além da idéia de passos, cria uma ambientação de inquietude e suspensão.

No c.1, início da peça, Villa-Lobos usa do recurso da nota que é a sétima sobre a dominante de Fa menor com uma *appoggiatura*, claramente se reportando à tonalidade como expectativa de resolução, como um toque de atenção. Para tanto, composicionalmente, tornou-se necessário o uníssono em oitavas paralelas, procedimento que Villa-Lobos irá utilizar em não poucas de suas obras. A resolução desta sétima sobre a dominante estará claramente colocada no último compasso da peça, no qual, entretanto, a *appoggiatura* se fará sobre a sétima menor da tônica de Fa^m. Isto é, de alguma maneira

sem resolução, o que parece ironicamente contradizer o texto da canção. O “andar”, os “passos” do *staccato* pianístico deverão ser sempre executados em *andante*, quase à guisa de recolocação deste andamento utilizado desde os finais do século XVIII com essa imagem própria.

2.8. SERESTA Nº8: CANÇÃO DO CARREIRO (OU CANÇÃO DE UM CREPÚSCULO CARICIOSO)

2.8.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.8.1.1. Material.

Canção do Carreiro tem como material o Si frígio, tanto na linha vocal como na parte do piano.

Na parte do piano, o Si frígio aparece com alterações cromáticas, no Mi e no La, como vemos na Figura 51:



Fig. 51. Material de *Canção do Carreiro*.

2.8.1.2. Estrutura.

2.8.1.2.1. Contorno Melódico.

Na linha vocal, eminentemente modal, é o Si o centro predominante. Na parte do piano temos dois centros, o Si, centro principal e um centro interno Fa#, que se repetem constantemente num *ostinato* complexo, como vemos no gráfico das vozes condutoras da Figura 52:

c. 1 2 - 4

c. 5 6 - 7 8 9 10

c. 11 12 - 13 14 15

c. 16 - 17 - 18 - 19 - 24 [5- 8] 25 26 27 28

c. 29 30 31 32 35

c. 36 - 37 38 39 40 - 42 43 44 45 48 49

50 - 52 53 54 55 - 57 58 60 - 62

c. 63 64 65 - 67 68 69 70 - 72 73 74 75 - 76 - 77 78 79

c. 80 81- 82 83 84 85- 87 **REPETIÇÃO**
 88 - 93 94 - 117
 (28 - 31) (5 - 12)

The musical score is written for voice and piano. The voice part begins at measure 80 with a glissando (marked '(gliss)') that spans measures 81-82 and ends at measure 83. The piano accompaniment consists of a series of chords. A dashed vertical line indicates a repetition of the piano part from measure 88 to 93, which corresponds to measures 28-31 of the piano part. The score then continues with measures 94-117, which correspond to measures 5-12 of the piano part. The section is labeled 'REPETIÇÃO'.

PEQUENA CODA

c. 118 119 120

The 'PEQUENA CODA' section begins at measure 118. The voice part has a single note at measure 118 and a whole note at measure 120. The piano accompaniment consists of a series of chords. The section ends with a double bar line at measure 120.

Fig. 52. Gráfico das vozes condutoras de *Canção do Carreiro*.

No gráfico optou-se por usar o sinal convencional de repetição, já que se trata de constância idêntica de um desenho musical em *ostinato*, desde o c.2 ao c.34 da parte A, bem como do c.8 ao c.117 da parte B.

Também para os c.19-24, que são idênticos aos c.5-10, optou-se por determinar este fato usando a linha pontilhada que delimita essa região, como se pode constatar na Figura 52.

2.8.1.2.2. Condução Harmônica.

A condução harmônica da linha inferior do piano, em toda a peça, é basicamente um contínuo movimento de dois intervalos: uma terça aumentada que se resolve numa quinta justa (c.2-34) e uma terça diminuta que resolve num uníssono (eventualmente com a quarta aumentada abaixo, ou terça menor), sempre por movimento contrário, como se pode verificar na Figura 52.

Na linha superior da parte do piano repete-se um *cluster* (c.5-11, c.19-27), seguido de acordes *arpeggiatti* em modo lídio c.14-18, Fa lídio; c.28-34, Do lídio, na Parte A; na Parte B a linha superior está em uníssono com a linha inferior (c.36-62). Seguem-se acordes em Fa lídio, com alterações (c.63-80); na Parte A' (repetição com pequenas variantes) volta o Fa lídio na linha inferior e os clusters, bem como os acordes *arpeggiatti* em modo lídio (c.c.85-117).

2.8.1.2.3. Ritmo.

Canção do Carreiro está construída sobre dois *ostinati*, na Parte A e na Parte B, em forma de *appoggiatura* dupla na linha inferior da parte do piano, como mostra a Figura 53:

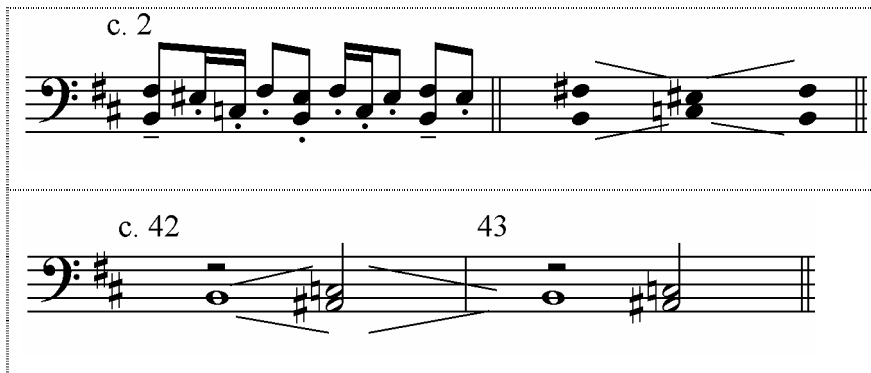


Fig. 53. *Ostinati* na parte inferior do piano em *Canção do Carreiro*.

Os acordes em *cluster*, na linha superior da parte do piano, além de enfatizar o centro Si-Fa#, marcam a rítmica sincopada sobre estes centros, conforme assinalado na Figura 52 e mostrado na Figura 54:

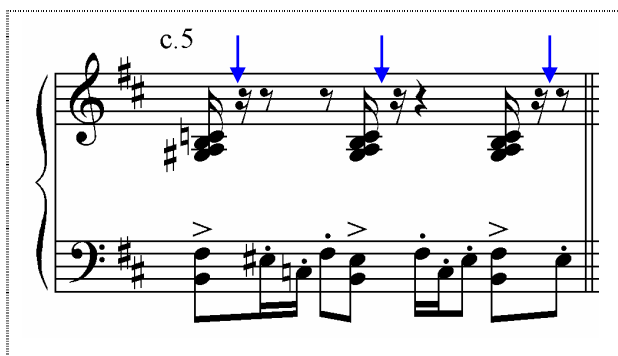


Fig. 54. *Clusters* rítmicos em *Canção do Carreiro*.

Há duas mudanças métricas significativas em *Canção do Carreiro*: para ternário (c.29-32, c.89-92 e c.105-108); e para binário *alla breve*, toda a Parte B (c.36-84), constituindo, nesse momento, uma significação de andamento.

2.8.1.2.4. Textura.

A textura em *Canção do Carreiro* é eminentemente homofônica.

2.8.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.

2.8.2.1. O poema e seu contexto.

CANÇÃO DO CARREIRO (Ribeiro Couto)

(CANÇÃO DO CREPÚSCULO CARICIOSO)

1 *A tarde expira, serena...*
 2 *Adormece em minha mão*
 3 *a pena suave, a pena*
 4 *com que, na tarde serena,*
 5 *vou compondo esta canção.*

6 *Um casinho da vila,*
 7 *na sombra do entardecer,*
 8 *iluminado cintila.*
 9 *O movimento da vila*
 10 *começa agora a morrer.*

11 *Vem, de longe, dos carreiros,*
 12 *a mágoa sentimental*

13 *da canção dos boiadeiros.*
 14 *Que doçura nos carreiros*
 15 *ocultos no matagal!*

16 *Num recôncavo da praia*
 17 *soturno soluça o mar.*
 18 *Soluça...a tarde desmaia.*
 19 *E o mar, no lenço da praia*
 20 *limpa os olhos, a chorar*

21 *Muito à distância, navios*
 22 *que o crepúsculo esfumou,*
 23 *vão partindo, fugidios...*
 24 *A voz triste dos navios*
 25 *diz adeus a quem ficou...*

26 *E a tarde expira, serena...*
 27 *Adormece em minha mão*
 28 *a pena suave, a pena*
 29 *com que na tarde serena,*
 30 *vou compondo esta canção.*

Este poema foi escrito por Ribeiro Couto em 1919 e foi coligido ao livro *Jardim das Confidências* que foi publicado em 1921 (Monteiro Lobato & Cia Ed, São Paulo).

2.8.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.

2.8.2.2.1. Estrutura Rítmica.

Ictos	Tônica do verso	Rítmica frasal/Canção
<i>A tarde expira, serena...</i> 2-4-7	2 e 7º	2-5-7
<i>Adormece em minha mão</i> 3-7	3º e 7º	3-7
<i>a pena suave, a pena</i> 2-4-7	4º e 7º	2-5-7
<i>com que, na tarde serena,</i> 2-4-7	4º e 7º	4-7
<i>vou compondo esta canção.</i> 1-3-7	3º e 7º	1-3-7

<i>Um casinholo da vila,</i> 1-4-7	(4°) e 7°	1-5-7
<i>na sombra do entardecer,</i> 2-(4)-7	2° e 7°	2-7
<i>iluminado cintila.</i> 4 -7	4° e 7°	1-4-7
<i>O movimento da vila</i> (1)-4-7	7°	1-4-7
<i>começa agora a morrer.</i> 2-4-7	4° e 7°	2-7
<i>Vem, de longe, dos carreiros,</i> 1-3-7	1°, 3° e 7°	1-5-7
<i>a mágoa sentimental</i> 2-7	7°	1-2-5-7
<i>da canção dos boiadeiros.</i> 3-7	3° e 7°	1-3-5-7
<i>Que doçura nos carreiros</i> 3-7	3° e 7°	1-3-5-7
<i>ocultos no matagal!</i> 2-7	2° e 7°	2-7
<i>Num recôncavo da praia</i> 3-7	3° e 7°	1-5-7
<i>soturno soluça o mar.</i> 2-5-7	2° e 7°	2-7
<i>Soluça...a tarde desmaia.</i> 2-4-7	2°, 4° e 7°	2-7
<i>E o mar, no lenço da praia</i> 2-4-7	2° e 7°	1-2-4-7
<i>limpa os olhos, a chorar</i> 3-7	3° e 7°	1-5-7
<i>Muito à distância, navios</i> (1)-4-7	4° e 7°	1-4-7
<i>que o crepúsculo esfumou,</i> 3-7	3° e 7°	1-3-7
<i>vão partindo, fugidios...</i> 3-7 (sinérese)	3° e 7°	1-(2)-3-7 (diérese)
<i>A voz triste dos navios</i> 3-7	3° e 7°	3-7
<i>diz adeus a quem ficou...</i> 3-7	3° e 7°	1-3-7
<i>E a tarde expira, serena...</i> 2-4-7	2° e 7°	—
<i>Adormece em minha mão</i> 3-7	3° e 7°	—
<i>a pena suave, a pena</i> 2-4-7	4° e 7°	—
<i>com que na tarde serena,</i> 2-4-7	4° e 7°	—
<i>vou compondo esta canção.</i> 1-3-7	3° e 7°	—

Tab. 29. Estrutura Rítmica de Canção do Carreiro.

Canção do Carreiro é um poema heptassílabo heterorrítmico. A acentuação tônica predominante é na 3ª e na 7ª sílabas, como se pode ver na Tabela 29. As cesuras principais ocorrem no v.3 para o v.4, onde temos um *enjambement*. E no v.8, onde há uma pausa mínima interestrófica, assim como no v.13. No v.18 temos uma cesura interna, interrompendo o fluxo do poema expressivamente; outras duas interrupções, como cesuras internas, acontecem nos v.23 e v.25, nos finais dos versos.

2.8.2.2.Estrutura Métrica.

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>A tarde expira serena</i> - / - / - /	Jâmbico+anfíbraco+jâmbico	Heptassílabo heterométrico
<i>Adormece em minha mão</i> - - / - - - /	Anapesto+péon quarto	
<i>a pena suave, a pena</i> - / - / - /	Anfíbraco+troqueu+jâmbico	
<i>com que, na tarde serena,</i> - - - / - - /	Péon quarto+anapesto	
<i>vou compondo esta canção.</i> - - / - - - /	Anapesto+péon quarto	
<i>Um casinho da vila,</i> - - - / - - /	Péon quarto+anapesto	
<i>na sombra do entardecer,</i> - / - - - /	Anfíbraco+péon quarto	
<i>iluminado cintila.</i> - - - / - - /	Péon quarto+anapesto	
<i>O movimento da vila</i> - - - / - - /	Péon quarto+anapesto	
<i>começa agora a morrer</i> - / - / - /	Jâmbico+anfíbraco+jâmbico	
<i>Vem,de longe, dos carreiros,</i> - - / - - - /	Anapesto+péon quarto	
<i>a mágoa sentimental</i> - / - - - /	Anfíbraco+péon quarto	
<i>da canção dos boiadeiros.</i> - - / - - - /	Anapesto+péon quarto	
<i>Que doçura nos carreiros</i> - - / - - - /	Anapesto+péon quarto	
<i>ocultos no matagal!</i> - / - - - /	Anfíbraco+péon quarto	
<i>Num recôncavo da praia</i> - - / - - - /	Anapesto+péon quarto	

<i>soturno soluça o mar.</i> -/- -/ -/	Anfíbraco+jâmbico+jâmbico	Heptassílabo heterométrico
<i>Soluça...a tarde desmaia.</i> -/ -/- -/	Jâmbico+anfíbraco+Jâmbico	
<i>E o mar, no lenço da praia</i> -/ -/- -/	Jâmbico+anfíbraco+Jâmbico	
<i>limpa os olhos, a chorar</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>Muito à distância, navios</i> ---/ --/	Péon quarto+anapesto	
<i>que o crepúsculo esfumou,</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>vão partindo, fugidios...</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>A voz triste dos navios</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>diz adeus a quem ficou...</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>E a tarde expira, serena...</i> -/ -/- -/	Jâmbico+anfíbraco+jâmbico	
<i>Adormece em minha mão</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	
<i>a pena suave, a pena</i> -/- /- -/	Anfíbraco+troqueu+jâmbico	
<i>com que na tarde serena</i> ---/ --/	Péon quarto+anapesto	
<i>vou compondo esta canção.</i> --/ ---/	Anapesto+péon quarto	

Tab. 30. Estrutura Métrica em *Canção do Carreiro*.

Canção do Carreiro é um poema heptassílabo heterométrico. As células métricas mais frequentes são o anfíbraco e o anapesto, isto é, fraco/forte/fraco e fraco/fraco/forte, respectivamente, como se pode observar na Tabela 30.

Villa-Lobos, na canção, escandiu diversamente a métrica do poema em relação à sua construção original. No v.1, usou o hiato em vez da elisão (*A-tar-de-ex-pi-ra-se-re-na*, em vez de *A-tar-deex-pi-ra-se-re-na*). No v.3, usou a diérese em vez da sinérese (*A-pe-na-su-a-ve,-a-pe-na*, em vez de *A-pe-na-sua-ve,-a-pe-na*). No v.21, novamente a diérese pela sinérese, assim como nos v.23 e v.24 (*na-vi-os*, em vez de *na-vios*; *fu-gi-di-os*, em vez de *fu-gi-dios*; e *A-voz-tris-te-dos-na-vi-os*, em vez de *A-voz-tris-te-dos-na-vios*). O compositor utilizou este expediente em função da simetria melódica de construção.

2.8.2.2.3. Estrutura Estrófica.

Podemos observar que *Canção do Carreiro* é um poema uniforme isostrófico, constituído por seis quintilhas. Considerando-se que a sexta estrofe (ou sexta quintilha) é praticamente idêntica à primeira (com exceção do conectivo “E” no primeiro verso da sexta estrofe), temos que o poema está dividido em cinco partes; observe-se a Tabela 31:

Estrofação	Seções/Forma Musical
Poema Uniforme Isostrófico (6 quintilhas)	3 Partes, cada uma dividida em seções.
	<u>PARTE A</u> (c.1-34): Seção I: - breve introdução pianística (c.1-3); - v.1-5 (c.4-13); - comentário pianístico I +efeito vocal (c.14-18). Seção II: - v.6-10 (c.19-29); - comentário pianístico II +efeito vocal (c.30-34).
	<u>PARTE B</u> (c.35-85) Seção I: - breve introdução pianística+ v.11-15 (c.25-63) Seção II: - v.16-20 (c.64-84).
	<u>PARTE A'</u> (c.85-118) Seção I: - breve introdução pianística+efeito vocal (c.85-96); Seção II: - v.21-25 (c.95-105); - comentário pianístico+efeito vocal (c.106-109). Seção III: - v.26-30, somente a rítmica, sem a letra (c.110-117) - breve coda (c.118-120).

Tab. 31. Estrutura Estrófica de *Canção do Carreiro*.

Villa-Lobos dividiu formalmente a canção em um A-B-A', ou seja, a **PARTE A** abrangendo os v.1-10, a **PARTE B** abrangendo os v.11-20 e a **PARTE A'** abrangendo os v.21-25. Note-se que os v.26-30 não foram utilizados pelo compositor, que entretanto os

substituiu pelo vocábulo “la”, usando a mesma condução rítmico-melódica da linha vocal dos c.4-13 e dos v.1-5.

2.8.2.2.4. Estrutura Sônica.

Canção do Carreiro é um poema com versos polirrimos, tendo rimas consoantes, como vemos na Tabela 32:

Estrofe	Versos	Rima	Esquema Sonoro
1ª	<i>A tarde expira serena</i>	A	Grave
	<i>Adormece em minha mão</i>	B	Agudo
	<i>a pena suave, a pena</i>	A	Grave
	<i>com que, na tarde serena,</i>	A	Grave
	<i>vou compondo esta canção.</i>	B	Agudo
2ª	<i>Um casinho da vila,</i>	C	Grave
	<i>na sombra do entardecer,</i>	D	Agudo
	<i>iluminado cintila.</i>	C	Grave
	<i>O movimento da vila</i>	C	Agudo
	<i>começa agora a morrer</i>	D	Agudo
3ª	<i>Vem, de longe, dos carreiros,</i>	E	Grave
	<i>a mágoa sentimental</i>	F	Agudo
	<i>da canção dos boiadeiros.</i>	E	Grave
	<i>Que doçura nos carreiros</i>	E	Grave
	<i>ocultos no matalgal!</i>	F	Agudo
4ª	<i>Num recôncavo da praia</i>	G	Grave
	<i>soturno soluça o mar.</i>	H	Agudo
	<i>Soluça...a tarde desmaia.</i>	G	Grave
	<i>E o mar, no lenço da praia</i>	G	Grave
	<i>limpa os olhos, a chorar</i>	H	Agudo
5ª	<i>Muito à distância, navios</i>	I	Agudo
	<i>que o crepúsculo esfumou,</i>	J	Agudo
	<i>vão partindo, fugidios...</i>	I	Agudo
	<i>A voz triste dos navios</i>	I	Agudo
	<i>diz adeus a quem ficou...</i>	J	Agudo
6ª	<i>E a tarde expira, serena...</i>	A	Grave
	<i>Adormece em minha mão</i>	B	Agudo
	<i>a pena suave, a pena</i>	A	Grave
	<i>com que na tarde serena</i>	A	Grave
	<i>vou compondo esta canção.</i>	B	Agudo

Tab. 32. Estrutura Sônica de *Canção do Carreiro*.

As rimas consoantes são sempre suficientes⁵⁶. O esquema sonoro das rimas é sempre de rimas cruzadas (ABAB), com a interpolação de um terceiro verso no meio cuja rima é o mesmo vocábulo do primeiro, como se constata na Tabela 32.

2.8.3 RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.

Parecem haver dois eixos de interesse na criação da canção por parte do compositor: na **PARTE A** uma situação dramática do poema, na qual, muito sucinta e silabada, em torno de um centro, a nota Si, funciona como uma espécie de declamação. O efeito vocal sobre o vocábulo “Êh” reitera essa ambientação. Tal “leitura” do compositor encontra no *ostinato* do piano sua sustentação.

Na **PARTE B**, a idéia motivadora provém do carreiro e sua monótona e melancólica cantoria. Há toda uma ambientação procurando, sonoramente, recuperar o canto dos boiadeiros conduzindo manadas por campos extensos, inclusive os *glissandi* sistemáticos nos fins de cada frase. Novamente o piano e um novo *ostinato* fornece a ambientação e sustentação psicológica para essa parte, bem como uma imagética sonoramente sugestiva em relação à passagem do carro de bois, sugerindo o ruído característico das rodas de madeira. Há, entretanto, uma nova utilização do canto monótono que fora enunciado para ilustrar o carreiro e sua marcha lenta e melancólica, fazendo com que o silêncio do piano, nesse momento, sugira a parada do carro de bois.

Entre os c.69 e c.80 o compositor ressignifica a mesma linha melódica como uma espécie de recitativo. Na parte do piano, nesse momento, há uma característica muito villalobiana, uma situação acordal relevando um timbre.

Então, do c.80 ao c.84 é retomada a melodia em sua situação anterior até a transição para a **PARTE A’**. Na **PARTE A’**, por uma questão de forma ternária e, principalmente, por depuração formal da canção popular-folclórica, o compositor repete a **PARTE A**, de maneira reduzida.

⁵⁶ Rimas consoantes são suficientes quando “a identidade sonora ocorre apenas a partir do ictô da palavra final do verso” (TAVARES, 2000, p.215).

2.8.4. PIANISMO.

Em *Canção do Carreiro* o *ostinato* assume dimensões estruturais. Em cada uma das partes da canção ele aparece como condutor ilustrativo das “leituras” do texto poético. Pode-se notar aqui um caso muito ilustrativo da diferenciação escrita/escritura para a parte pianística. O fato de a escrita da parte do piano ser, em grande medida, feita de células minimais de posicionamento das mãos, indica claramente a intenção do gesto composicional instrumental de Villa-Lobos. Leve-se em conta que, sendo muito incômodo do ponto de vista da execução, esse posicionamento acaba por, digamos, “fundar” uma idéia técnico-funcional para a expressão da ambientação pianística que a canção, lida pelo compositor, exige. Assim, a maneira rude de abordar a sonoridade, bem como a extensiva pedalização, por vezes misturando sonoridades, é de rigor na interpretação desta canção.

2.9. SERESTA Nº 9: *ABRIL*.

2.9.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.9.1.1. Material.

Abril usa dois materiais: a escala cromática e três escalas modais. Na parte do piano solo (c.1-9), o material predominante é a escala cromática. Na canção, tanto na parte do piano como na linha vocal, temos o modo Si mixolídio (c.10-20), com algumas alterações cromáticas para Mi#, o que o transformaria no modo Si lídio; o modo Mi mixolídio (c.21-29) e o modo La mixolídio (c.30-45), conforme Figura 55:

 Escala cromática	 Modo si mixolídio com alteração cromática
 Modo mi mixolídio	 Modo la mixolídio

Figura 55. Material de *Abril*.

2.9.1.2. Estrutura

2.9.1.2.1. Contorno melódico.

Abril constitui-se de duas grandes seções: **Seção I**, para piano solo; **Seção II**, canção.

O centro fundamental da **Seção I**, para piano solo (c.1-9), é o *Reb*, conforme o gráfico das vozes condutoras, Figura 56:

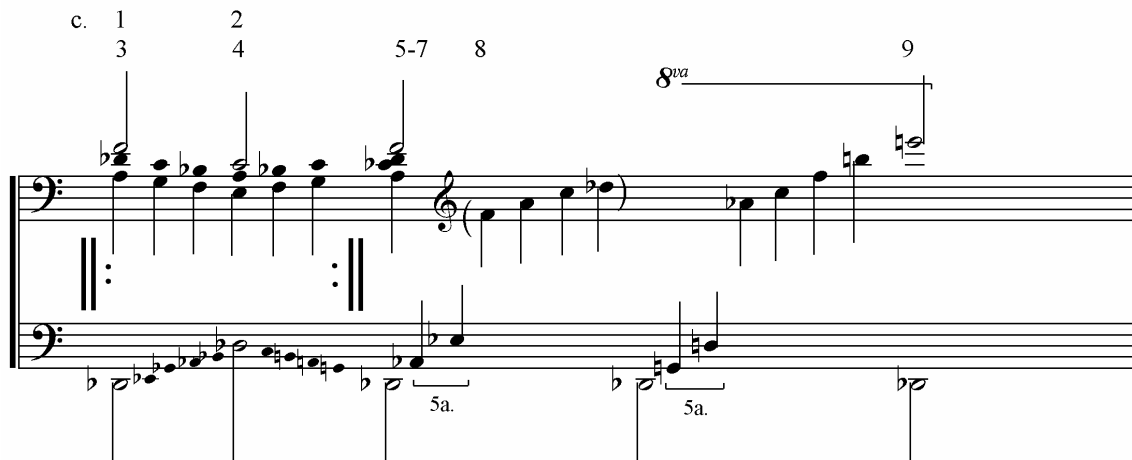


Figura 56. Gráfico das vozes condutoras, Seção I, piano solo de *Abril*.

Na **Seção II** há três subdivisões.

Na primeira subdivisão da **Seção II** (c.10-20), temos dois centros: Mi, na parte do piano e Si na linha vocal, para o qual sempre tende.

Na segunda subdivisão da **Seção II** (c.21-29), temos o centro Mi, tanto na parte do piano como na linha vocal.

Na terceira subdivisão da **Seção II** (c.30-45), temos dois centros: Mi, na parte do piano e La na linha vocal.

Observe-se a Figura 57:

c. 10- 11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

c. 21

22

23

Handwritten musical score for measures 21-23. The score is written on four staves. The top staff is a single treble clef staff. The bottom three staves are grouped by a brace on the left and represent a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 21: The top staff has a whole note G4. The grand staff has a series of eighth notes in the right hand and a series of eighth notes in the left hand. Measure 22: The top staff has a whole note A4. The grand staff continues the eighth-note patterns. Measure 23: The top staff has a whole note B4. The grand staff continues the eighth-note patterns.

c. 24

25

26

Handwritten musical score for measures 24-26. The score is written on four staves. The top staff is a single treble clef staff. The bottom three staves are grouped by a brace on the left and represent a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 24: The top staff has a whole note G4. The grand staff has a series of eighth notes in the right hand and a series of eighth notes in the left hand. Measure 25: The top staff has a whole note A4. The grand staff continues the eighth-note patterns. Measure 26: The top staff has a whole note B4. The grand staff continues the eighth-note patterns.

c. 27 28 29 30-31

c. 32 33 34 35 36 37

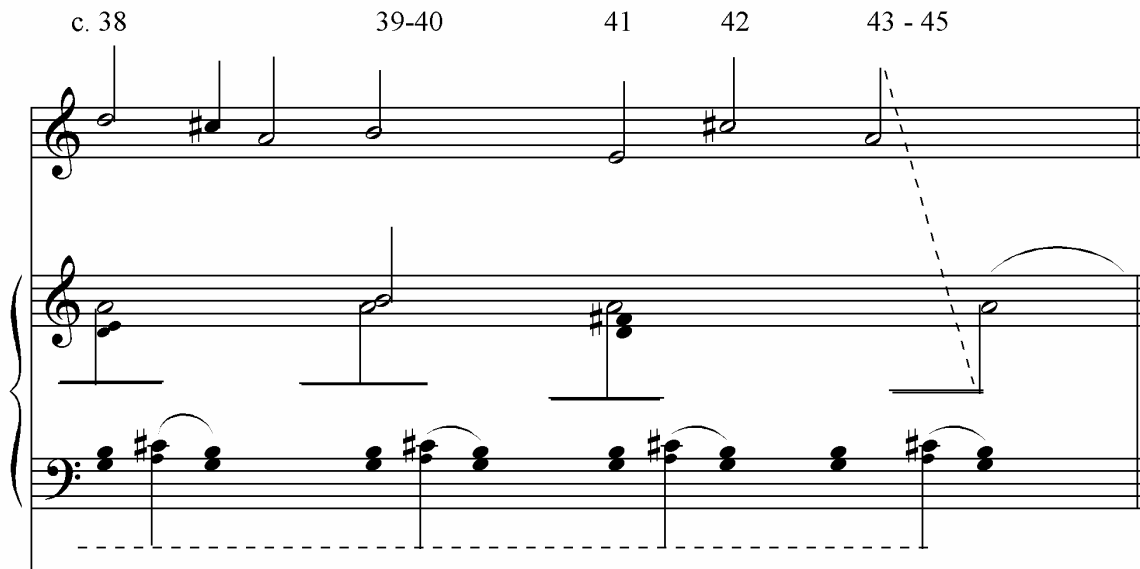


Figura. 57. Gráfico de Vozes condutoras de *Abril*.

A linha vocal se desenvolve numa extensão entre o Mi³ e o Fa^{#4}.

Excetuando-se a **Seção I**, piano solo, as três subdivisões da **Seção II**, na canção, sugerem uma interação na continuidade dos centros, os quais mantêm uma relação de quinta.

2.9.1.2.2. Condução Harmônica.

A condução harmônica de *Abril* é eminentemente acordal, tanto na **Seção I**, piano solo, como na canção.

As três subdivisões da **Seção II**, na parte do piano, desenvolvem-se em regiões com relação de quinta entre si, com respeito ao baixo. Sugerem uma espécie de “cadenciamento” em cada uma das passagens das subdivisões da **Seção II**, como demonstrado na Figura 58:

The image displays two excerpts from a musical score for the piece 'Abril'. The top excerpt covers measures 20 and 21. Measure 20 features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 21 shows a continuation of this pattern, ending with a blue arrow pointing from 'V' to 'I', indicating a V-I cadence. The bottom excerpt covers measures 29 and 30. Measure 29 includes a vocal line with the lyrics 'cu - ra das bo - cas' and a piano accompaniment. Measure 30 continues the vocal line with 'hu - - - mi' and the piano accompaniment, ending with a blue arrow pointing from 'V' to '(I)', indicating a V-(I) cadence.

Fig. 58. Sugestão de “cadenciamento” em *Abril*, c. 20 e c. 29.

2.9.1.2.3. Ritmo.

O movimento rítmico da **Seção I**, introdução, alterna-se entre os *tremoli* nas duas mãos e a figuração em semicolcheias (c.1-6). Ocorre uma mudança de figuração (c.7-9), sugerindo *rallentando*.

A rítmica da parte do piano na canção, em *ostinato* e alternando-se entre as duas mãos, está demonstrada na Figura 3 e se mantém praticamente inalterada, salvo ao final (c.41-45), quando há uma liquidação por diminuição das Figurações rítmicas.

Na linha vocal há duas mudanças de metro, ambas em tercinas (c.13 e c.22) e uma síncopa (c.14).

2.9.1.2.4. Textura.

Na **Seção I**, para piano, a textura acha-se dividida em dois procedimentos: os *tremoli* e oitavas quebradas da parte inferior, que contrastam com os *tremoli* e oitavas

quebradas na parte superior, ao mesmo tempo que os acordes percutidos em *sforzato* criam uma ressonância dentro da pedalização (c.1-6); há uma extinção da textura figural e uma diminuição sensível do número de notas num acorde arpejado em praticamente seis oitavas do piano (c.7-9).

Na canção, na parte do piano, o *ostinato* é constante até o final e, na linha vocal, a texturização jamais ultrapassa, com figuras, à do piano.

Há uma importante textura polifônica por toda a parte do piano na parte superior.

2.9.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.

2.9.2.1. O poema e seu contexto.

ABRIL (Ribeiro Couto)

- 1 *Depois da chuvarada súbita*
- 2 *Que inundou os campos e os morros*
- 3 *O chão azula, fogem nuvens.*

- 4 *Vem, das verdes matas molhadas*
- 5 *Uma frescura acariciante*
- 6 *A frescura das bocas úmidas.*
- 7 *E docemente sobre a vila*
- 8 *A tarde cai em tons de rosa*
- 9 *Como um anúncio de bom tempo.*

Este poema foi escrito por Ribeiro Couto, saindo impresso em jornais do Rio de Janeiro, em 1921 e foi coligido no livro *O Jardim das Confidências*, publicado no mesmo ano. Como este poeta participou ativamente da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, provavelmente Villa-Lobos tomou conhecimento das obras e, possivelmente, deste poema nesta ocasião.

2.9.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.

2.9.2.2.1. Estrutura rítmica.

Ictos	Tônica do Verso	Melodia frasal-canção
<i>Depois da chuvarada súbita</i> 2-6-8	6° e 8°	6°- 8°
<i>Que inundou os campos e os morros</i> 4-5-8 (sem elisão)	5° e 8°	3°-6°-8°
<i>O chão azul, fogem nuvens.</i> (2)-4-6-8	4° e 8°	4°-6°- 8°
<i>Vem, das verdes matas molhadas</i> 1-(3)-5-8	5° e 8°	1°-3°-6°-8° (com sinérese)
<i>Uma frescura acariciante</i> 1-4-8	4° e 8°	2°-4°-6°-10° (com diérese e extensão)
<i>A frescura das bocas úmidas</i> 3-6-8	6° e 8°	3°-6°- 8°
<i>E docemente sobre a vila</i> (1)-4-8	4° e 8°	1°-4°-6°-8°
<i>A tarde cai em tons de rosa</i> 4-8	4° e 8°	1°-4°(-6°)-8°
<i>Como um anúncio de bom tempo.</i> 4-8	4° e 8°	1°-4°-8° (sem elisão)

Tab. 33. Estrutura Rítmica de Abril.

A acentuação tônica geral ocorre variando entre 4ª, 5ª ou 6ª sílabas, tendendo para a 8ª sílaba, como se pode verificar na Tabela 33.

Há duas cesuras importantes: no v.3 e no início do v.4. Há também duas pausas mínimas principais: no v.5 e no v.8. Há três pausas máximas, uma para cada estrofe.

2.9.2.2.2. Estrutura Métrica.

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>Depois da chuvarada súbita</i> (an.) - /--- /- /--	Anacruse +Peon primo + Troqueu + Dátilo	Octassílabo Heterométrico
<i>Que inundou os campos e os morros</i> -- /- /-- /- (com diérese)	Díbraco+Troqueu+Dátilo+Troqueu	
<i>O chão azul, fogem nuvens.</i> --- /- /- /-	Tríbraco+Troqueu+Troqueu+Troqueu	
<i>Vem, das verdes matas molhadas</i> /- /- /-- /-	Troqueu+Troqueu+ Dátilo + Troqueu	

<i>Uma frescura acariciante</i> /-- /--- /-	Dátilo+Péon primo+Troqueu	Octassílabo Heterométrico
<i>A frescura das bocas úmidas.</i> -- /-- /- /--	Díbraco + Dátilo + Troqueu + Dátilo	
<i>E docemente sobre a vila</i> ---/ ---/	Peon quarto + Peon quarto	
<i>A tarde cai em tons de rosa</i> ---/ ---/	Peon quarto + Peon quarto	
<i>Como um anúncio de bom tempo.</i> ---/ ---/	Peon quarto + Peon quarto	

Tab. 34. Estrutura Métrica de *Abril*.

Como mostrado na Tabela 34, *Abril* é um octassílabo heterométrico, com versos heterorrítmicos.

Há variabilidade métrica, porém com predominância da célula métrica troqueu, isto é, forte/fraco.

2.9.2.2.3. Estrutura Estrófica.

Estrofes	Seções/Forma musical
Poema uniforme Três tercetos Isostrófico	Seções: I – Introdução (piano solo, c.1-9) II - Canção: II.1. versos 1-3 (c.10-21) II.2. versos 4-6 (c. 22-32) II.3. versos 7-9 (c.33-45) pequena Coda – piano.

Tabela 35. Estrutura Estrófica de *Abril*.

O poema é composto de três tercetos⁵⁷, portanto isostrófico, heterométrico e heterorrítmico e, como mostrado na Tabela 35, está dividido em três partes.

Villa-Lobos dividiu a canção sobre o poema em duas grandes seções, além de uma coda: **Seção I**, introdução (c.1-9) e **Seção II**, canção (c,10-45) e pequena **Coda**.

Na canção, **Seção II**, o compositor procedeu à subdivisão ternária proposta pelo poema. Na primeira parte da **Seção II** (c.10-21) estão os v.1-3; na segunda parte da **Seção II** (c.22-32), estão os v.4-6; e na terceira parte da **Seção II** (c.33-44) estão os v.7-9, além de uma **Coda** pianística .

⁵⁷ Estrofes contendo três versos.

2.9.2.2.4. Estrutura Sônica.

Abril é um poema de versos brancos, sem rimas internas ou coroadas.⁵⁸

Rima	Fraseologia/canção
Versos brancos	Desenho musical ligando tercetos

Tab. 36. Estrutura Sônica de *Abril*.

O poema tem um desenho rítmico-musical no final do primeiro terceto, v.1, em “súbita”, proparoxítono como uma abertura, que se repete no v.6 do segundo terceto, em “úmida”, proparoxítono como fechamento fraseológico. O último terceto tem todos os finais paroxítonos, com palavras de duas sílabas.

Villa-Lobos usou do recurso de um mesmo tipo de desenho melódico, com pequenas variantes como final fraseológico, criando assim uma espécie de “rima” musical, para as primeira e segunda partes da **Seção II**. Além disso usou o mesmo tipo de figuração como ligação entre os tercetos, como já mostrada na Figura 58.

2.9.2.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.

Considerando a “leitura” de “chuvarada súbita”, v.1, Villa-Lobos, na **Seção I**, introdução (c.1-9), usou um gesto pianístico cuja escrita em *tremoli*, nas duas mãos, sugere a idéia de tempestade em termos de escritura. Esta escrita ainda se vale, timbrística e textualmente, de dinâmica detalhada, associando maiores sugestões, tais como raios e trovões (*sforzati*, *crescendi e diminuendi*, acentos), ventos (movimento ascendente e descendente, do grave para o agudo, em direções contrárias, nas duas mãos) e estabilização da tempestade (c.5-6), com a diminuição da figuração, o amainamento e distanciamento dos rumores com a ascendência em *rallentando* até o agudo do piano (c.7-9).

De resto, a figuração sugestiva (*tremoli*) pertence a uma tradição ocidental já antiga representativa da tempestade (mormente utilizada nas óperas desde o século XVII), aqui aparecendo de maneira sintética e apenas para o piano, realmente à guisa de introdução, ou seja, um “ante-poema”.

⁵⁸ Rimas internas são as rimas que acontecem no interior dos versos; rimas coroadas ou iteradas são as rimas que se verificam dentro do mesmo verso.

O *ostinato* rítmico que se segue (procedimento pianístico padrão em Villa-Lobos, já observado) comenta o texto da **Seção II**, sugerindo “respingos” ou o pingar da água após a chuva, inclusive mudando de região para o agudo. Assim o faz utilizando a articulação em *staccato* nas duas mãos e uma sincopação agregada, como mostrado na Figura 59:

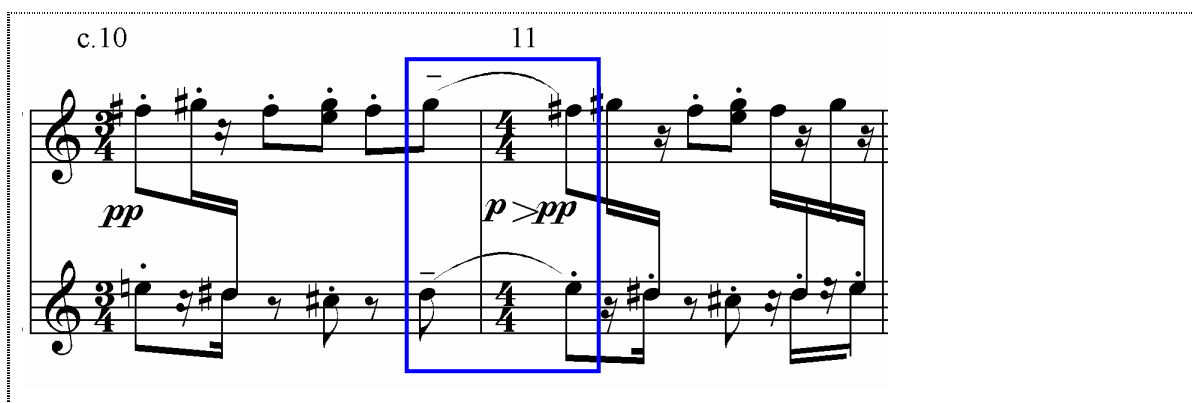


Fig. 59. Articulação staccato e sincopação de *Abril*.

As síncopas na linha vocal têm a intenção musical-fraseológica de, como já visto na Tabela 59, organizar o acento melódico frasal na 6ª e 8ª sílabas em toda a canção. Como foi escolhido o metro quaternário, foram amenizadas todas as métricas ternárias (o tríbraco do v.3 e os dátilos dos v.1,2,4,5 e 6).

Existe um tom narrativo, quase coloquial, na maneira musical de silabar: “depois da chuvarada súbita” (v.1, c.11-12); “a frescura das bocas úmidas” (v.6, c.28-31); e “como um anúncio de bom tempo” (v.9, c.41).

2.9.2.4. PIANISMO.

O *ostinato* continua procedimento pianístico principal também para a Seresta nº9, *Abril*. Os acentos e *sforzati*, polifonicamente colocados sobre o *ostinato*, na mão direita, devem ser reforçados, de uma maneira *en dehors*, pois relevam os centros de cada uma das subdivisões da **Seção II** da canção, como mostra o exemplo da Figura 60:

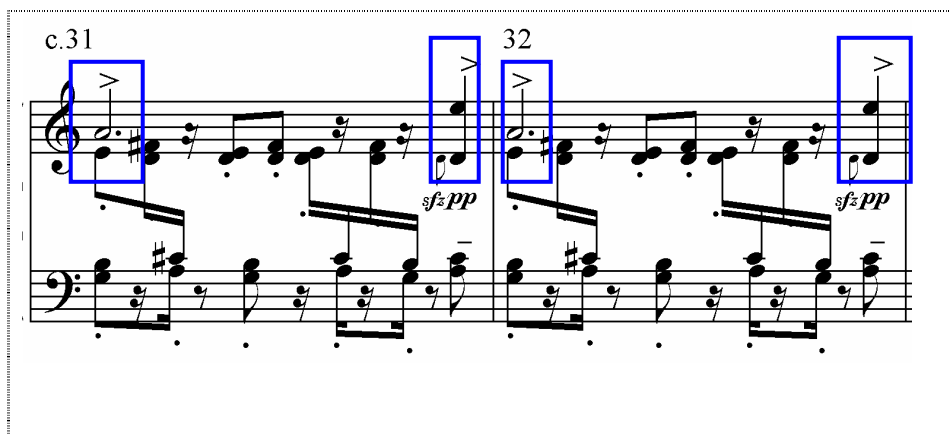


Fig. 60. Acentos que relevam os centros em *Abril*.

Nos c.42, 44 e 45, final da canção, é necessário ressaltar o *rallentando* (e não *ritenuto*), pois sugere ilustrar, a posteriori, a diminuição dos pingos de chuva que caíam em *ostinato* até então.

Como um anúncio de bom tempo, da linha vocal, é comentado, na parte do piano, por uma rítmica mais espaçada e quase pontilhista, sustentando o La³, nota centro do final da terceira parte da **Seção II** e final da canção.

2.10. SERESTA Nº10: *DESEJO*.

2.10.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.10.1.1. Material.

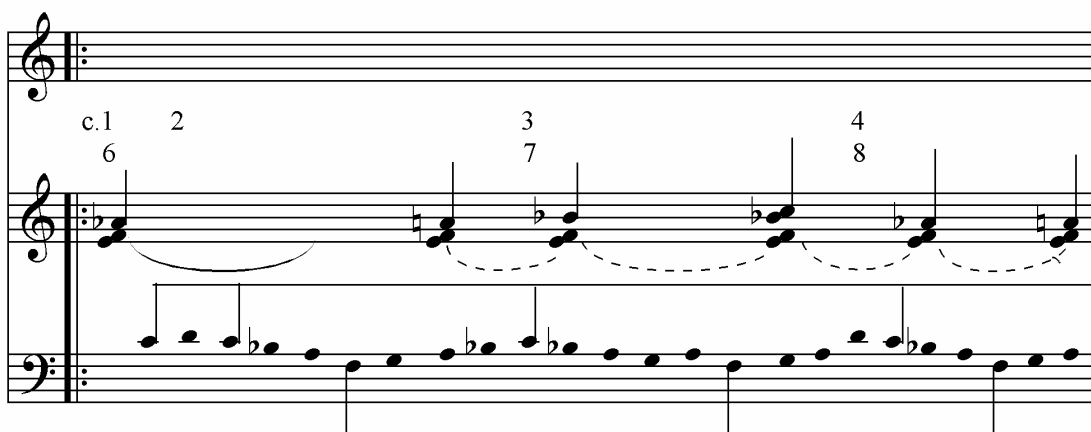
O material de “Desejo”, na linha vocal é a escala diatônica de FaM Na parte do piano há uma superposição de segundas e quartas na parte superior, que se mantem por toda a peça, sobre elementos da escala de FaM, com uma alteração cromática significativa. Na parte inferior o material é a escala de FaM com uma alteração cromática como uma *appoggiatura* (c.5, 9,16, e 23), conforme se vê na Figura 61:

	
Escala diatônica de FaM.	Escala diatônica da FaM, com alterações cromáticas

Fig. 61. Material de *Desejo*.

2.10.1.1.1. Contorno Melódico.

Há uma evidente cadência dominante-tônica sobre o centro Fa, sendo o cadenciamento feito sobre o acorde do quinto grau com décima-terceira m. (c.27). Além do centro Fa há também um centro interno Do, como mostrado na Figura 62:



c.5
 9

10 11 12 13 14

c. 15 16 17 18 19 20 21

c. 22 23 24 25 26 27 28

Fig. 62. Gráfico das vozes condutoras de *Desejo*.

A linha vocal tem como extensão Mi³-Fa⁴.

Na linha vocal temos dois centros, Do e Fa. Na parte do piano, os centros são Do e Fa, sendo o mais importante o Fa, na parte inferior e o Do como centro interno freqüente, isto é, tônica e dominante de Fa maior, respectivamente.

2.10.1.1.2. Condução Harmônica.

Os acordes em *staccati*, da mão direita da parte do piano, sobre FaM, com alteração cromática (Mi-Fa-Lab), na **Seção I**, introdução (c.1-9), realizam uma espécie de condução na parte superior, conforme demonstrado na Figura 63:

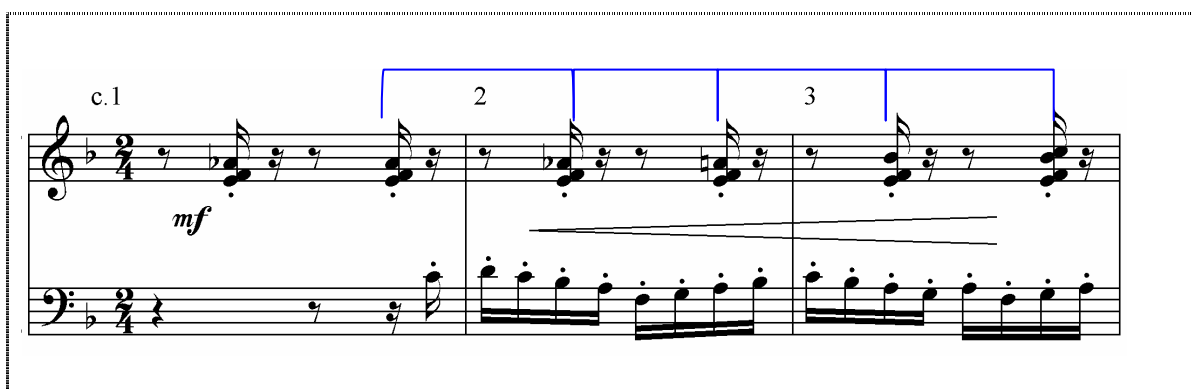


Fig. 63. Condução na voz superior da parte do piano em *Desejo*.

Nos c.10-19, permanecem fixos Mi-Fa-Lab, com exceção do acorde do último tempo do c.12 (Mi-Sol-Sib). Realizam a mesma condução da **Seção I**, c.20-23 e permanecem fixos Mi-Fa-Lab nos c.24-26, com a mesma exceção do c.12 para o c.25.

Nos c.27 e 28 acontece um cadenciamento, como já ressaltado.

2.10.1.1.3. Ritmo.

Na parte do piano, parte inferior, a rítmica varia entre três esquemas: as semicholcheias rebatidas, a sincopação anacrúsica com acentuação e uma variante em tercina e diminuição; na parte superior persiste um *ostinato* em acordes no contratempo dos compassos, conforme mostrado na Figura 64:

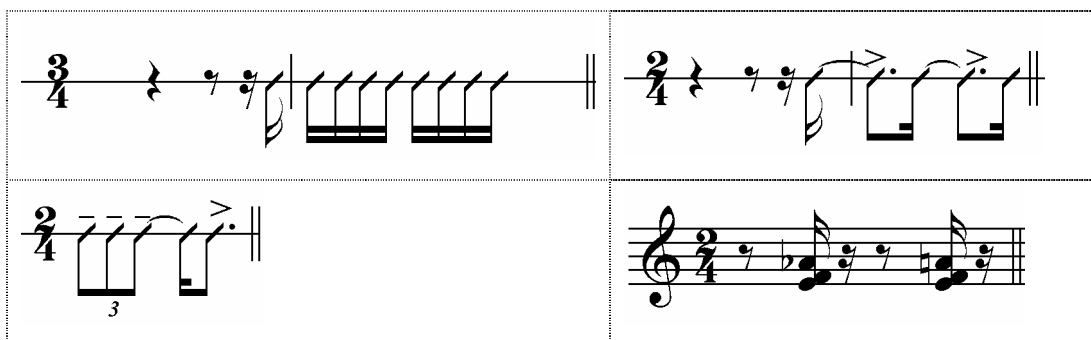


Fig. 64. Rítmica da parte do piano, linhas inferior e superior em *Desejo*.

Na linha vocal, a rítmica segue a silabação do texto poético, não havendo em nenhum momento mais de uma nota para uma sílaba.

2.10.1.1.4. Textura.

Como a linha vocal se desenvolve por silabação, ou seja, um sílaba para cada nota, não havendo nenhum desenho musical que contenha mais de uma sílaba em toda a peça, a texturização vocal permanece sempre linear, criando diferenciais entre patamares “falados” e espaços “cantados”.

No piano, a parte inferior realiza um contraponto à linha vocal silabada sobre um pedal de Fa², com um centro interno Do³.

A textura em semicolcheias repetidas na linha vocal tem grande relevância para a consecução do texto. A necessidade do *parlato* em função dessa figuração, considerando o andamento requerido (“Movimento Gracioso”, segundo o compositor), assume importância para o espírito da “leitura” poético-musical empreendida por Villa-Lobos.

A textura da parte inferior, quando em semicolcheias escalares, tem um papel fundamental na **Seção I** como proposta antecipatória da linha vocal e, quando em contraponto à linha vocal (c.20-24), um caráter de simetria e coerência formal.

Há um contraste entre a diminuição de figuras da mão esquerda quando da entrada da linha vocal (c.10) e aumento das figuras (c. 20), com momentâneo abandono da nota pedal por parte do baixo (c.20-23) e retomando (c.24-26), pondo em relevo a articulação vocal.

2.10.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.

2.10.2.1. O poema e seu contexto.

DESEJO (Guilherme de Almeida)

1 *Pela janela aberta eu vejo*
2 *a lua pendurada*
3 *a um galho por um fio*
4 *como um fruto de prata*
5 *grande e frio.*

6 *Nas asas vermelhas de um beijo*
7 *meu pensamento voa perto*
8 *do fruto prateado*
9 *qual um inseto.*

Desejo é um poema escrito por Guilherme de Almeida. O poeta foi importante Figura na Semana de Arte Moderna de 1922 e foi redator de *O Estado de São Paulo*, diretor da *Folha da Manhã* e da *Folha da Noite*, fundador do *Jornal de São Paulo* e redator do *Diário de São Paulo*, a partir de 1917. O poema foi provavelmente escrito por essa época (entre 1917 e 1922), publicado nos jornais, posteriormente coligido no livro *Raça*, de 1925.

No Museu Villa-Lobos conserva-se uma prova para impressão em negativo de *Desejo*, com a correção de punho do compositor, onde o poema de Guilherme de Almeida foi substituído por outro, de Dora Vasconcellos. Ao que tudo indica, esta edição nunca foi publicada e jamais foi cantada.⁵⁹

⁵⁹ Vide anexo 2, p.

2.10.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.

2.10.2.2.1. Estrutura rítmica.

Ictos	Tônica do Verso	Melodia frasal/Canção
<i>Pela janela aberta eu vejo</i> 4-8	6° e 8°	4°-6°-8°
<i>a lua pendurada</i> 2-6	6°	2° e 6°
<i>a um galho por um fio</i> 2-6	2° e 6°	2° e 6°
<i>como um fruto de prata</i> 3-6	(3°) 6°	3° e 6°
<i>grande e frio.</i> 1-3	1° e 3°	1° (2°) e 3°
<i>Nas asas vermelhas de um beijo</i> 2-5-8	5° e 8°	2°, 5° e 8°
<i>meu pensamento voa perto</i> 4-8	4° e 8°	1°, 4° e 8°
<i>do fruto prateado</i> 2-6	(2°) 6°	8°
<i>qual um inseto.</i> 1-4	4°	4°

Tabela 37. Estrutura Rítmica de *Desejo*.

Pode-se notar, pela Tabela 37, que há uma predominância da sexta sílaba do poema. Há apenas duas pausas máximas em todo o poema, no final da primeira estrofe (no v. 5) e no final da segunda estrofe (no v.9).

2.10.2.2.2 Estrutura Métrica.

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>Pela janela aberta eu vejo</i> ---/ ---/	Péon quarto+péon quarto	Heterométrico
<i>a lua pendurada</i> -/ ---/	Troqueu+péon quarto	
<i>a um galho por um fio</i> -/ ---/	Troqueu+péon quarto	
<i>como um fruto de prata</i> --/ --/	Anapesto+ anapesto	
<i>grande e frio.</i> /-/	Anfímacro	

<i>Nas asas vermelhas de um beijo</i> -/ -/ -/	Troqueu+anapesto+anapesto
<i>meu pensamento voa perto</i> -/ -/ ---/	Troqueu+troqueu+péon quarto
<i>do fruto prateado</i> -/ ---/	Troqueu+péon quarto
<i>qual um inseto.</i> /- -/	jâmbico+troqueu

Tab. 38. Estrutura Métrica de *Desejo*.

Desejo é um poema heterométrico, constituído de uma quintilha e uma quadra. Há uma predominância dos metros troqueu e péon quarto, isto é, forte/fraco e fraco/fraco/fraco/forte, respectivamente, como se verifica na Tabela 38.

2.10.2.2.3. Estrutura Estrófica.

Desejo é um poema alostrófico, composto de duas estrofes, uma quintilha e uma quadra.

Estrofação	Seções/Forma musical
Poema alostrófico	Seções: I – pequena introdução pianística, c.1-9; II – v.1-5 (c.10-17); III – v.6- 9 (c. 19-27) Coda – c.27-28.

Tab. 39. Estrutura estrófica de *Desejo*.

Como se pode observar na Tabela 39, o poema tem duas partes. O compositor dividiu a canção em três Seções: **Seção I**, pequena introdução pianística (c.1-9); **Seção II**, v.1-5 (c.10-17); uma curta transição (c.17-18): **Seção III**, v.6-9 (c.19-27) e curta **Coda** (c.27-28), como se pode ver na Tabela 39.

2.10.2.2.4. Estrutura Sônica.

Desejo é um poema com rimas misturadas⁶⁰ que em relação à sua sonoridade são rimas impuras imperfeitas, como podemos ver na Tabela 40:

⁶⁰ Rimadas misturadas são “as que não seguem esquematização regular”. (TAVARES, 2000, P.213)

Versos	Rimas	Esquema Sonoro
<i>Pela janela aberta eu vejo</i>	A imp.	Grave
<i>a lua pendurada</i>	B imp.	Grave
<i>a um galho por um fio</i>	C imp.	Agudo
<i>como um fruto de prata</i>	B imp.	Grave
<i>grande e frio.</i>	C imp.	Agudo
<i>Nas asas vermelhas de um beijo</i>	A imp.	Grave
<i>Meu pensamento voa perto</i>	D imp.	Grave
<i>do fruto prateado</i>	(sem rima)	Grave
<i>qual um inseto.</i>	D imp.	Grave

Tab. 40. Estrutura Sônica de *Desejo*.

Apesar das rimas imperfeitas propostas pelo poema, o compositor usou, no final de cada verso, a mesma altura para o final da frase musical, inclusive para o v.8, dando assim a sensação de uma rima consoante suficiente, isto é, quando há identidade sonora no final do verso e a partir do icto final. O compositor usou, também do ponto de vista da identidade sonora, uma divergência em relação ao poema. No v.3 realizou a diérese em “fio”, ou seja “fi-o”, em duas sílabas, fazendo assim o verso terminar grave. Também no v.5, rima imperfeita, realizou igualmente a diérese “frio” em “fri-o”, novamente transformando a terminação de aguda em grave, ambas traduzidas musicalmente em terminações de frase femininas. Já no v.8, embora a leitura do compositor comportasse, na linha melódica, a diérese de “pra-tea-do” em “pra-te-a-do”, não interferiu na terminação do verso.

2.10.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS-CANÇÃO.

Assume grande importância o *parlato* do texto poético musicado para a “leitura” do compositor, pois a idéia “qual um inseto” é condutora da imagética da canção. Os movimentos erráticos do inseto, nas semicolcheias da linha vocal e ilustrados pelo contraponto da linha inferior da parte do piano estão ligados à idéia de “vôo” do inseto. Há uma carga proposital, na musicção do texto, sobre a silabação – não há sílaba sem nota ou mais de uma nota para uma sílaba em toda a peça – pois isso representa, dentro do

procedimento composicional adotado de representar o vôo. O *glissando* final deve ser muito rápido e crescendo em intensidade como se o inseto voasse rapidamente para longe ou, talvez, tivesse sido afastado pelas mãos do poeta.

2.10.4. PIANISMO.

A escrita do piano, com semicolcheias num âmbito pequeno de extensão na parte inferior, tanto na pequena introdução pianística como na **Seção III**, assume a imagística do vôo do inseto, errático e constante, levando assim a uma escritura. Eventualmente essa escritura remete a um “*ostinato*” como idéia, já que de fato não aparece.

2.11. SERESTA Nº11: *REDONDILHA*.

2.11.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.11.1.1. Material.

O material da linha vocal de *Redondilha* é a escala diatônica de Solm Na parte do piano há dois materiais: na **Introdução**, para piano solo (c.1-5), o material é a escala diatônica de Rem, com alteração cromática. Do c.6 ao c.31 o material é a escala diatônica de Sol m. harmônica, com alterações cromáticas e notas agregadas, conforme Figura 65:

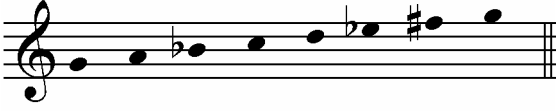
	
Escala diatônica de Rem.	Escala diatônica de Solm., com alterações cromáticas.

Fig. 65. Material de *Redondilha*.

Na linha vocal o material preponderante é a escala diatônica de Solm.

2.11.1.2. Estrutura.

2.11.1.2.1. Contorno Melódico.

Embora *Redondilha* esteja escrita em Solm, o centro predominante é o Re, tanto na linha vocal como na parte do piano, como se pode observar no gráfico das vozes condutoras, Figura 66:

c. 1 2 3 - 4

5 6 7 8

9 10 11

13

I VI IV₇ IV₁₁

12 13 14 15 16 17 18

V/V

c. 19 ... 20 21 22 23 24 25

IV V/IV IV I56

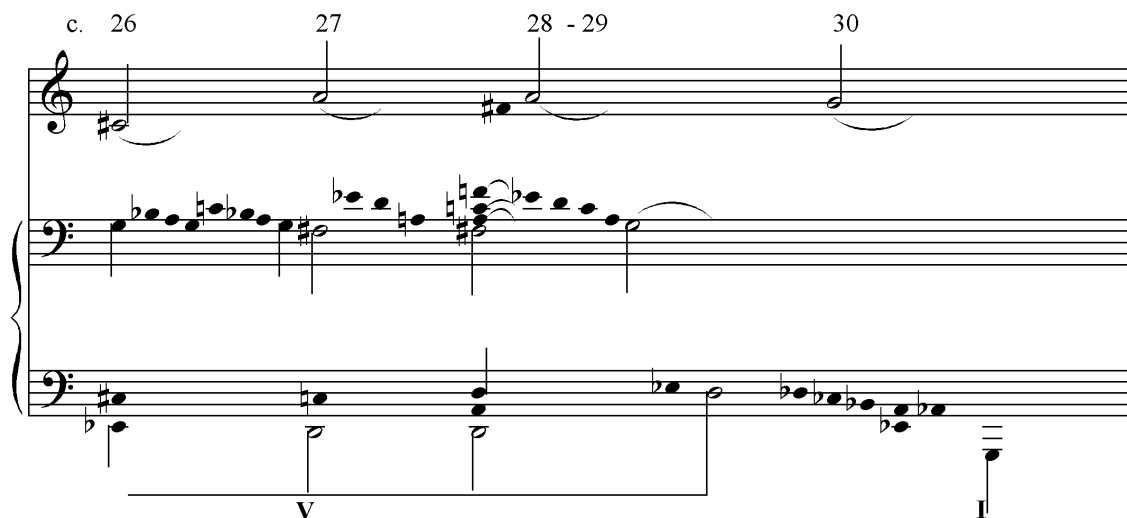


Fig. 66. Gráfico das vozes condutoras de *Redondilha*.

2.11.1.2.2. Condução Harmônica.

Redondilha está escrita em Solm, tanto na linha vocal como na parte do piano. Predominam acordes com notas agregadas em toda a linha superior da parte do piano, como mostram dois exemplos da Figura 67:

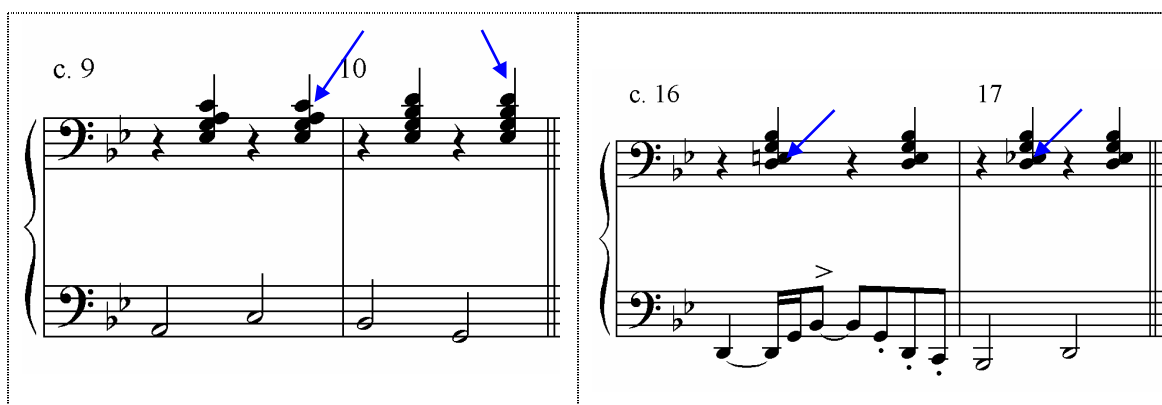


Fig. 67. Notas agregadas em *Redondilha*.

Embora o ritmo harmônico mude muito, não há modulação no movimento harmônico da peça, como se pode constatar pela Figura 66, gráfico das vozes condutoras, onde se acham marcadas as funções harmônicas.

Há dois momentos importantes de falsa relação na peça: nos c.19 e c.27 a terça do acorde de dominante da dominante é abaixada, como nota de passagem significativa, na

parte superior do piano; e nos c.28-29 a terça do acorde da dominante é abaixada, conforme se observa na Figura 68:

The figure displays a musical score for the piece 'Redondilha'. It is divided into two systems. The first system, labeled 'c. 18', shows a vocal line in G major (one sharp) with the lyrics 'Be bo' and a piano accompaniment. A blue arrow points from the piano part to the vocal line. The second system, labeled 'c. 27', '28', '29', and '30', shows a vocal line with the lyrics 'Eu es que ço' and a piano accompaniment. A blue box highlights the piano accompaniment in measures 27 and 28, with a blue arrow pointing to the vocal line. The piano part in measures 28-29 has a 'poco rall...' marking and a 'mf' dynamic. The piano part in measure 30 has a 'poco rall...' marking.

Fig. 68. Acordes de falsa relação em *Redondilha*.

2.11.1.2.3. Ritmo.

Não há, em *Redondilha*, a utilização de qualquer *ostinato* na parte do piano.

Há uma figura rítmica, utilizada nos c.15, c.17, c.23 e c.25, que é, mais tarde, realizada, com diminuição, no último tempo dos c.19 e c.27, obviamente estando relacionados ao texto, como se observa na Figura 69:

c. 13 14 15

Eu _____ pen so

gliss

Fig. 69. Figura rítmica em *Redondilha*.

2.11.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.

2.11.2.1. O poema e seu contexto.

REDONDILHA (Dante Milano)

1 A vida
2 fingida
3 me chama
4 me beija
5 me foge
6 me engana.

7 Eu amo
8 eu sofro
9 eu fujo
10 eu volto
11 eu choro
12 depois
13 me revolto.

14 Eu penso
15 eu ando
16 eu bebo
17 eu esqueço.

O poema *Redondilha* foi escrito por Dante Milano em 1921, e publicado em 1948, na coletânea *Poesias*.

2.11.2.2. Eixos do Texto Poético.

2.11.2.2.1. Estrutura Rítmica.

Ictos	Tônica do Verso	Rítmica Frasal/Canção
<i>A vida</i> 2	2º	2
<i>fingida</i> 2	2º	2
<i>me chama</i> 2	2º	2
<i>me beija</i> 2	2º	2
<i>me foge</i> 2	2º	2
<i>me engana...</i> 2 (com diérese)	2º	2
<i>Eu amo</i> 2	2º	3
<i>eu sofro</i> 2	2º	2
<i>eu fujo</i> 2	2º	3
<i>eu volto</i> 2	2º	2
<i>eu choro</i> 2	2º	3
<i>depois</i> 2	2º	2
<i>me revolto</i> 3	3º	1-3
<i>Eu penso</i> 2	2º	2
<i>eu ando</i> 2	2º	2
<i>eu bebo</i> 2	2º	2
<i>eu esqueço</i> 2	3º	1-3

Tab. 41. Estrutura Rítmica de *Redondilha*.

Redondilha é um poema dissílabo isorrítmico, com exceção dos v.13 e v.17. A acentuação tônica em todo o poema é na 2ª sílaba, com exceção do v.13 e v.17 nos quais recai sobre a 3ª sílaba.

O poema está praticamente composto sobre as cesuras, que o compositor utilizou, interrompendo o fluxo do discurso poético.

2.11.2.2.2. Estrutura Métrica

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>A vida</i> -/-	anfíbraco	Dissílabo Isométrico
<i> fingida</i> -/-	anfíbraco	
<i>me chama</i> -/-	anfíbraco	
<i>me beija</i> -/-	anfíbraco	
<i>me foge</i> -/-	anfíbraco	
<i>me engana...</i> -/- (diérese)	anfíbraco	
<i>Eu amo</i> -/-	anfíbraco	
<i>eu sofro</i> -/-	anfíbraco	
<i>eu fujo</i> -/-	anfíbraco	
<i>eu volto</i> -/-	anfíbraco	
<i>eu choro</i> -/-	anfíbraco	
<i>depois</i> -/	jâmbico	
<i>me revolto</i> --/	anapesto	
<i>Eu penso</i> -/-	anfíbraco	
<i>eu ando</i> -/-	anfíbraco	
<i>eu bebo</i> -/-	anfíbraco	
<i>eu esqueço</i> --/	anapesto	

Tab. 42. Estrutura Métrica de *Redondilha*.

Redondilha é um poema dissílabo isométrico simples (excetuando-se os v.13 e v.17). A célula métrica geral é o anfíbraco, isto é, fraco/forte/fraco. Observa-se que a junção dos dissílabos na maioria das vezes cria um verso pentassílabo, justificando, de certa forma, o título do poema, ou seja, uma redondilha menor.

Na canção, Villa-Lobos, em função das sincopas, modificou prosodicamente alguns versos, como se pode observar num exemplo da Figura 70:

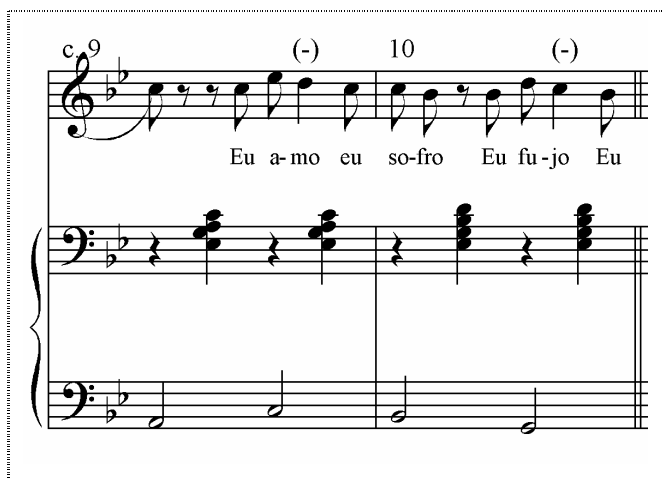


Fig. 70. Modificação prosódica em *Redondilha*.

2.11.2.2.3. Estrutura Estrófica.

Redondilha é um poema alostrófico, composto de três estrofes de dissílabos, uma sextilha, uma setilha e uma quadra, como se observa na Tabela 43:

Estrofação	Seções/Forma Musical
Poema alostrófico (3 estrofes)	Introdução, 3 Seções e uma repetição:
	Introdução pianística (c.1-5);
	Seção I – v.1-6 (c.6-9);
	Seção II – v.7-13 (c.10-14);
	Seção III – v.14-17 (c.14-22);
	Seção III' – v.14-17 (c.23-31)

Tab. 43. Estrutura Estrófica de *Redondilha*.

O compositor dividiu a canção em quatro seções: uma introdução pianística (c.1-5); **Seção I**, que comporta os v.1-6 (c.6-9); **Seção II**, que comporta os v.7-13 (c.10-14); **Seção III**, do v.14-17 (c.14-22); e uma **Seção III'**, repetição da **Seção III**, usando os mesmos v.14-17 (c.23-31), com modificação do final à guisa de coda.

2.11.2.1.4. Estrutura Sônica.

Em *Redondilha*, poema polirrimo, há dois tipos de rimas: as simples misturadas (v.1 e v.2; v.3 e v.6); e as consoantes suficientes⁶¹ (v.7-11 e v.13-17).

Villa-Lobos ressaltou, do ponto de vista da linha vocal, essa última característica sônica de *Redondilha*, usando por vezes o recurso da sincopa, como se pode observar nos exemplos da Figura 70.

2.11.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS-CANÇÃO.

A canção, relativamente à “leitura” procedida pelo compositor, está dividida em três quadros. No primeiro, a introdução pianística (c.1-5), o poeta adentra acena, já de modo cambaleante e se posta para cantar. No segundo (c.6-9) uma espécie de recitativo justifica, de certa maneira, todos os dissílabos posteriores. E, finalmente, no terceiro a canção surge na qual o compositor ressaltava, com sincopas, os dissílabos especialmente para criar a sensação da embriaguez, moto da “leitura” texto-música por Villa-Lobos.

2.11.4. PIANISMO.

Respaldado pelo ideário imagético principal da “leitura” do poema, qual seja a embriaguez que provoca insegurança e movimentos irregulares, Villa-Lobos concentra-se na linha inferior da parte do piano principalmente para esta ilustração. Nota-se, nos c.10, c.15 e c.19-20, essa imagem nas sincopas (assim como nos *glissandi* vocais) e na hesitação do desenho rítmico, como se pode observar na Figura 71:

⁶¹ “quando a identidade sonora ocorre apenas a partir do ictos da palavra final do verso”. TAVARES, 2002, p.215.

The image displays a musical score for a piece titled 'Redondilha'. It consists of two systems of music. The first system includes measures 12, 13, 14, and 15. The second system includes measures 17, 18, 19, and 20. The vocal line is written in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature has two flats. The lyrics are: 'vol - to - - Eu - - - pen - - - so Eu' for measures 12-15, and 'Eu be - - bo Eu es - que - ço' for measures 17-20. A blue box highlights a syncopated rhythm in the piano part of measure 14, and another blue box highlights a syncopated rhythm in the vocal part of measure 18. The word 'gliss' is written above measure 14. The piano part features a prominent syncopated bass line in measures 12-14 and 17-20.

Fig. 71. Imagem da hesitação pelas sincopas em *Redondilha*.

A escrita da figura rítmica dos c.15 e c.17, bem como a rítmica do último tempo do c.19 nos remete à escritura da idéia temática subjacente ao texto pelo compositor. Já a linha inferior da parte do piano, nos c.12-14, c.15 e c.17 e suas repetições, bem como nos últimos compassos da peça (c.30-31), nos remete ao bordão dos violões das serestas e devem necessariamente serem executados em *rubato*.

2.12. SERESTA Nº12: *REALEJO*.

2.12.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.12.1.1. Material.

O material de *Realejo* é a escala cromática, tendo como referência a escala diatônica de LaM. Villa-Lobos utilizou muitas interferências cromáticas sobre a escala de LaM, que aparece de forma reconhecível na parte do piano. Na linha vocal é preponderante o uso da escala cromática, como se pode observar na Figura 72:

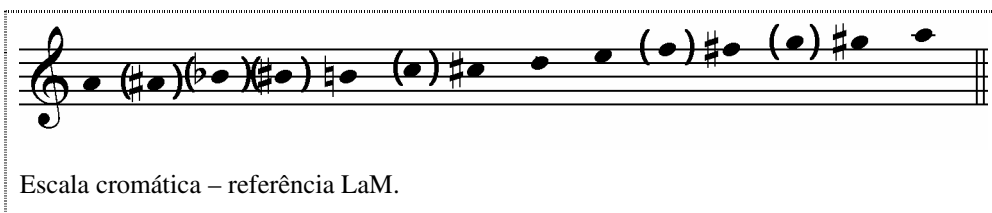


Fig. 72. Material de *Realejo*.

2.12.1.2. Estrutura.

2.12.1.2.1. Contorno Melódico.

Na linha vocal de *Realejo*, eminentemente cromática, predomina o centro Mi, com um centro secundário Si. Na parte do piano, escrito em LaM com interferências cromáticas, o centro predominante é o Mi, com um centro secundário temporário Sib (c.18-22), conforme se observa no gráfico das vozes condutoras da Figura 73:

c. 1 2 3 4

c. 5 6 7 8 9

c. 10 11 12

c 13 14 15 16 17 18

c. 19-20 21-22 23-24 25 26 27 28 29



Fig. 73. Gráfico das vozes condutoras de *Realejo*.

2.12.1.2.2. Condução Harmônica.

Villa-Lobos utiliza ambigüidades nos acordes. No I grau com sétima maior resulta com o Sol#, na parte superior do piano; entretanto usa o V grau alterado, ou seja, o V grau menor com sétima, fazendo assim um jogo ambíguo com a nota Sol (Sol# e Sol bequadro), que seria terça do acorde de V grau, como mostra um exemplo da Figura 74:

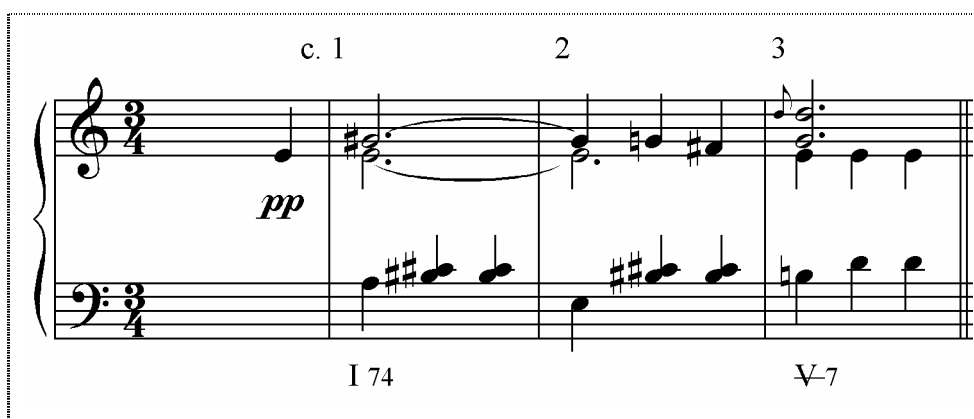


Fig.74. Ambigüidade dos acordes em *Realejo*.

Há sempre a utilização, na parte inferior do piano, de segundas agregadas aos acordes. Nos c.18-22 a peça se reporta à região tonal do II grau alterado, ambientando uma espécie de região da sexta napolitana, logo retornando (c.23-24) à região do V grau.

Como se pode observar na Figura 73, gráfico das vozes condutoras, a linha vocal segue, praticamente em uníssono, a linha da parte superior do piano. Nos últimos três compassos da peça (c.33-35), o compositor usou as segundas agregadas no acorde da parte superior do piano para modificação timbrística, como se pode observar também na Figura 73.

2.12.1.2.3. Ritmo.

Realejo tem uma Figura rítmica típica na parte inferior do piano, que lembra o gênero valsa e se torna constante, embora neste caso não *ostinato*, como visto na Figura 75:

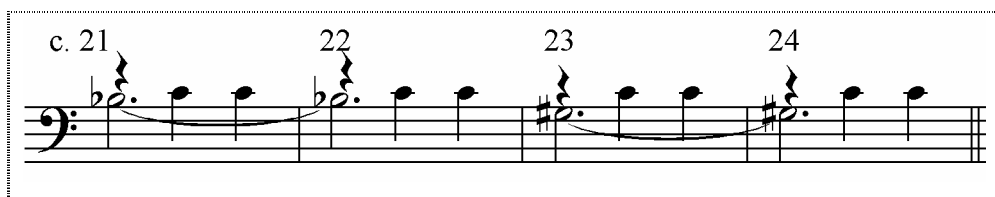


Fig. 75. Figura rítmica constante em *Realejo*.

2.12.1.2.4. Textura.

Realejo tem uma textura absolutamente harmônica.

2.12.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.

2.12.2.1. O poema e seu contexto.

REALEJO (Álvaro Moreyra)

1 *Realejo é*
 2 *como os outros são*
 3 *que vão e vem...*
 4 *A manivela*
 5 *da-lhe a ilusão de ser alguém.*
 6 *Diz e rediz*
 6 *nunca se sabe o que ele diz:*

8 *se pensa bem,*
 9 *se pensa mal,*
 10 *se é feliz ou infeliz.*
 11 *Destino igual.*
 12 *Não tem desejo*
 13 *nem de morrer.*
 14 *Vive de cor.*
 15 *É realejo...*
 16 *Podia ser coisa pior...*

Realejo foi escrito por Álvaro Moreyra em 1916 e publicado em *Lendas das Rosas*.

Existe, no Museu Villa-Lobos no Rio de Janeiro, outra versão da canção *Realejo*, com o mesmo texto poético mas outra música. Entretanto, nesta versão há uma diferença: antes do v.15 existe outro verso, na cópia manuscrita do compositor à parte do texto musical, onde se lê: *É realejo...foi Deus quem quis*, só utilizada nesta versão não publicada e sem notícia de execução.⁶²

2.12.2.2. Eixos do texto poético.

2.12.2.2.1. Estrutura Rítmica.

Ictos	Tônica do Verso	Rítmica Frasal/Canção
<i>Realejo é</i> 2-4 (com sinérese)	2º e 4º	3
<i>como os outros são</i> 3-5	5º	5
<i>que vão e vem...</i> (2-) 4	2º e 4º	4
<i>A manivela</i> 4	4º	4
<i>da-lhe a ilusão de ser alguém.</i> 4-8	4º e 8º	4-8 (com diérese)
<i>Diz e rediz</i> (1-) 4	4º	4
<i>nunca se sabe o que ele diz:</i> 4-8	4º e 8º	4-8
<i>se pensa bem</i> 4	4º	4

⁶² Vide Anexo 2, p.

<i>se pensa mal</i> 4	4°	4
<i>se é feliz ou infeliz.</i> 4-8 (com diérese)	4° e 8°	8
<i>Destino igual.</i> (2-) 4	4°	4
<i>Não tem desejo</i> 4	4°	4
<i>nem de morrer.</i> 4	4°	4
<i>Vive de cor.</i> 4	4°	4
<i>É realejo...</i> 4	4°	4-5
<i>Podia ser coisa pior.</i> (2) -5-8	5° e 8°	2-5-8

Tab. 44. Estrutura Rítmica de Realejo.

Pode-se observar na Tabela 44 que a acentuação predominante de *Realejo* é na 4ª sílaba. Sendo um poema heterorrítmico, as pausas médias tem importância na fluência do seu ritmo melódico. Há a considerar os *enjambements* dos v.1 para o v.2 e do v.4 para o v.5.

2.12.2.2.2. Estrutura Métrica.

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>Realejo é</i> ---/	Péon quarto	Heterométrico
<i>como os outros são</i> --/ -/	Anapesto +jâmbico	
<i>que vão e vem...</i> ---/	Péon quarto	
<i>A manivela</i> ---/	Péon quarto	
<i>da-lhe a ilusão de ser alguém.</i> ---/ ---/	Péon quarto+ Péon quarto	
<i>Diz e rediz</i> ---/	Péon quarto	
<i>nunca se sabe o que ele diz:</i> ---/ ---/	Péon quarto+ Péon quarto	
<i>se pensa bem</i> ---/	Péon quarto	
<i>se pensa mal</i> ---/	Péon quarto	

<i>se é feliz ou infeliz.</i> ---/ ---/	Péon quarto+ Péon quarto	Heterométrico
<i>Destino igual.</i> ---/	Péon quarto	
<i>Não tem desejo</i> ---/	Péon quarto	
<i>nem de morrer.</i> ---/	Péon quarto	
<i>Vive de cor.</i> ---/	Péon quarto	
<i>É realejo...</i> ---/	Péon quarto	
<i>Podia ser coisa pior.</i> -/- -/- -/	Anfíbraco+anfíbraco+jâmbico	

Tab. 45. Estrutura Métrica de *Realejo*.

A célula métrica predominante em *Realejo* é o péon quarto, isto é, fraco/fraco/fraco/forte. É um poema heterométrico de versos polimétricos, apesar de grande quantidade de tetrassílabos.

Na maioria das vezes Villa-Lobos prosodicamente utilizou, na linha vocal, o péon quarto métrico, como mostra o exemplo da Figura 76:

Fig. 76. Prosódia musical com péon quarto em *Realejo*.

2.12.2.2.3. Estrutura Estrófica.

Realejo é um poema de estrofação livre, composto de duas estrofes, uma de dez versos e outra de seis versos, ou seja, um poema alostrófico.

Quase sempre as estrofes estão compostas de tetrassílabos; mas o compositor com frequência agrupou dois tetrassílabos de dois versos para uma mesma linha musical e assim dividiu a canção em duas seções: **Seção I**, v.1-14 (c.1-24); e **Seção II**, v.15-16 (c.25-

35), na qual se pode observar uma espécie de fechamento da canção conduzido pela idéia motívica na linha vocal, com pequena variante (aumentação), como mostra o exemplo da Figura 77:

The image shows two staves of musical notation for the song 'Realejo'. The first staff covers measures 9 to 14. Measure 9 starts with a treble clef and a common time signature 'c.'. The lyrics are: 'Diz e re - diz nun - ca se sa - beo quee - le diz: ____ se pen - sa bem se pen - sa'. The second staff covers measures 25 to 31. Measures 25 and 26 are shown, followed by a double bar line. Measures 30 and 31 are bracketed together and labeled 'Motivo (aumentado)'.

Fig. 77. Idéias motívicas em *Realejo*.

2.12.2.2.4. Estrutura Sônica.

Realejo é um poema de versos brancos, embora haja algumas coincidências sonoras à guisa de rima, como se verifica na Tabela 46:

Versos	Rima	Esquema Sonoro
<i>Realejo é</i>	A	Aguda
<i>como os outros são</i>	B	Aguda
<i>que vão e vem...</i>	C	Aguda
<i>A manivela</i>	D	Grave
<i>da-lhe a ilusão de ser alguém.</i>	C	Aguda
<i>Diz e rediz</i>	E	Aguda
<i>nunca se sabe o que ele diz:</i>	F	Aguda
<i>se pensa bem</i>	C	Aguda
<i>se pensa mal</i>	G	Aguda
<i>se é feliz ou infeliz.</i>	E	Aguda

<i>Destino igual.</i>	G	Aguda
<i>Não tem desejo</i>	H	Grave
<i>nem de morrer.</i>	I	Aguda
<i>Vive de cor.</i>	J	Aguda
<i>É realejo...</i>	H	Grave
<i>Podia ser coisa pior.</i>	J	Aguda.

Tab. 46. Estrutura Sônica de *Realejo*.

Essas coincidências acabam por assegurar a melopéia poética sem, entretanto, constituírem esquema sônico determinado como rima.

Em alguns momentos o compositor “rimou” musicalmente essas coincidências sonoras, de certa maneira criando um *obligato* sonoro interpretativo, como mostra a Figura 78:

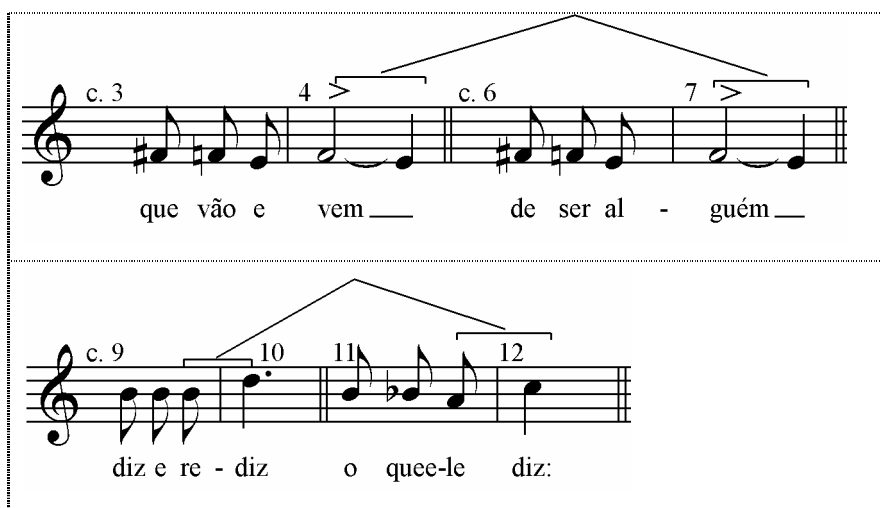


Fig. 78. Rimas musicais em *Realejo*.

2.12.3. RELAÇÃO EIXOS-POÉTICOS E CANÇÃO.

A idéia da canção, do ponto de vista imagético, é bastante imediata e sua consecução pelo compositor é, também, bastante direta: deriva, a partir do título, da ilustração de um realejo e seu movimento, sugerido pelo início do poema, *Realejo é como*

os outros são que vão e vem. Fica claro que Villa-Lobos intenta, ao mesmo tempo, mostrar o movimento mecânico e sempre igual do realejo⁶³, bem como sua metáfora no poema, com a insistência do acompanhamento pianístico em forma de “valsa” e com o movimento cromático contínuo na linha vocal. A utilização do pé métrico péon quarto musicalmente, como mostrado na Figura 77, realiza um movimento cuja circularidade sugere a imagem da manivela que põe em ação o realejo, como aliás mencionado no poema.

2.13.4. PIANISMO.

Há um procedimento principal pianístico e característico, na linha inferior da parte do piano: a utilização das segundas menores no acompanhamento, como já observado na Figura 74. E isto se reporta por analogia a uma figura poética, a ironia. A ironia, como figura de pensamento é descrita em Tavares (2000, p.357): “figura pela qual se diz o contrário do que se quer dizer”. Naturalmente aqui não se considera o “dizer”, visto que em música não há significações. Mas o uso da ironia nos reporta, especialmente, ao pensamento tonal de Villa-Lobos, ou seja, a tentativa de “desvirtuar” o acorde de Lá M., no acompanhamento, fazendo com que se tenha a noção sonora da “desafinação” do realejo. Com este procedimento pianístico, o compositor sugere toda uma ambientação psicológica para a ironia geral – e significativa – do texto poético. Pode-se observar aqui uma escrita, até certo ponto simples, redundando eficientemente numa escritura.

⁶³ Realejo, instrumento musical, portátil, introduzido no Brasil por imigrantes italianos e portugueses, na década de 1880, que toca uma música, ou várias, movimentada por uma manivela, dotado de foles, com teclado, tubos de metal e cilindro no qual foram adaptados registros. Ao acionar a manivela os registros abrem as válvulas de determinados tubos, deixando o ar penetrar e produzir a música. Em função da construção do instrumento, a velocidade e articulação da música dependiam exclusivamente da destreza em manipular a manivela, porém sempre mecanicamente. O operador usava ou um pequeno macaquinho ou periquito como atração. O espetáculo da música era gratuito, mas por outro lado a sua apresentação era um meio de ganhar a vida por alguns trocados, ou seja, o ouvinte entregava uma moeda e o animal (macaquinho ou periquito) pegava um papelote numa caixinha, dobrado e entregava ao adquirente. Nesse papel estava escrito, supostamente, o que o futuro reservava à pessoa. Era a venda de sonhos e de ilusão para a alegria das crianças. A sorte, assim, vendida só previa boas e maravilhosas notícias e as crianças sonhavam com tais expectativas.

2.13. SERESTA Nº13: *SERENATA*.

2.13.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.13.1.1. Material.

O material de *Serenata* é basicamente a escala diatônica de Dom, assim constituído:

PARTE A – Seção I, Introdução pianística (c.1-8) escala diatônica de Dom com notas agregadas; **Seção II** (c.9-31), escala diatônica de Dom, com muita movimentação do ritmo harmônico e cromatismos;

PARTE B – Seção III, intermezzo pianístico I (c.31-38), escala diatônica de Dom com notas agregadas; **Seção IV** (c.38-61), escala diatônica de Dom com a mesma movimentação do ritmo harmônico e cromatismos;

PARTE C – Seção V, intermezzo pianístico II (c.61-65), escala diatônica de Dom.

Veja-se na Figura 79 o material de *Serenata*:

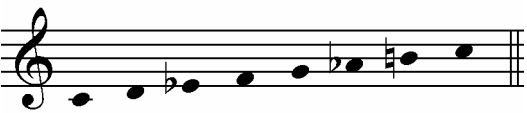
	
Escala diatônica de Dom.	Escala diatônica de Dom, com cromatismos

Fig. 79. Material de *Serenata*.

2.13.1.2. Estrutura

2.13.1.2.1. Contorno Melódico.

O centro principal de *Serenata*, na linha vocal é o *Mib*. Estabelecido que a peça está em Do menor, existe dois centros secundários na linha vocal, o Do e o Re, este último como temporário de uma região modulatória.

Na parte do piano, linha superior, o centro *Mib* também se estabelece como principal, sendo que o Do, com mais freqüência que o Sol, é o centro secundário. Já na linha inferior da parte do piano temos principalmente o Do como centro, o que se remete à tonalidade geral da peça. Mas há uma variedade de centros secundários devida principalmente à grande mobilidade do baixo. Observe-se a Figura 80, gráfico geral das vozes condutoras:

c. 1 - 2 3 4 5

I II₃ IV

c. 6 7 8 9

I₆ V I

Musical score for measures 17-20. The score is written for a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante'. The vocal line begins in measure 17 with a half note G4, followed by a half note F#4 in measure 18, and a half note E4 in measure 19. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex right hand with various chords and melodic fragments. Measure 20 shows a vocal half note D4 and a piano accompaniment ending with a chord of G4 and F#4.

c. 21 22 23 24 25

I (Região Sib) I 7+ / V9 V 79 (Região de Sol)

c. 26 27 28 29 30

I V 13 9 7 (de Do menor)

c. 31 -32

33

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 31 shows a whole note chord in the treble and a half note in the bass. Measure 32 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 33 features a half note in the treble and a half note in the bass. A brace connects the first two staves in measure 31, and another brace connects the grand staff in measure 33.

c. 34

35

36

37

38

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has two flats. Measure 34 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 35 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 36 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 37 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 38 has a half note in the treble and a half note in the bass. A brace connects the first two staves in measure 34, and another brace connects the grand staff in measure 38.

c. 39

40

41

42

43

44

45

46

Third system of musical notation. It consists of two staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has two flats. Measure 39 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 40 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 41 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 42 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 43 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 44 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 45 has a half note in the treble and a half note in the bass. Measure 46 has a half note in the treble and a half note in the bass. A brace connects the first two staves in measure 39, and another brace connects the grand staff in measure 46.

» c. 39 - 63 = c. 9 - 33

c. 48- 49-50

51

52

53

54-56

57

58 59

60

61-62 63

Musical score for measures 48-63. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. Measures 54-56 and 61-62 are marked with horizontal lines above the staff, indicating a specific rhythmic or melodic pattern. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

c. 64

65

66

67

68

Musical score for measures 64-68. The score is written for three staves: a single melodic line on a treble clef staff, and a piano accompaniment consisting of a treble and bass clef staff joined by a brace. The key signature has two flats. The piano part features chords and moving lines in both hands. Measures 65, 66, 67, and 68 are marked with horizontal lines above the treble staff, indicating a specific rhythmic or melodic pattern. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

c. 69

70 71 72 73

70 71 72 73

c.

74 75 76 77 - 78

74 75 76 77 - 78

I 13



Fig. 80. Gráfico das vozes condutoras de *Serenata*.

2.13.1.2.2. Condução Harmônica.

Serenata está realizada em Dom. O ritmo harmônico da peça é de grande movimentação, como se pode observar na Figura 80.

2.13.1.2.2. Ritmo.

Como em quase todas as *Serestas* acontece, a linha inferior da parte do piano é reservada aos comentários “violonísticos”, em forma de figuras que lembram os graves daquele instrumento. A figura regular é um grupo constante de colcheias, que ora está na linha superior, ora na linha inferior da parte do piano. As rítmicas da **Seção I** e **Seção II**, na linha inferior da parte do piano, são características do violão, como mostra a Figura 81:

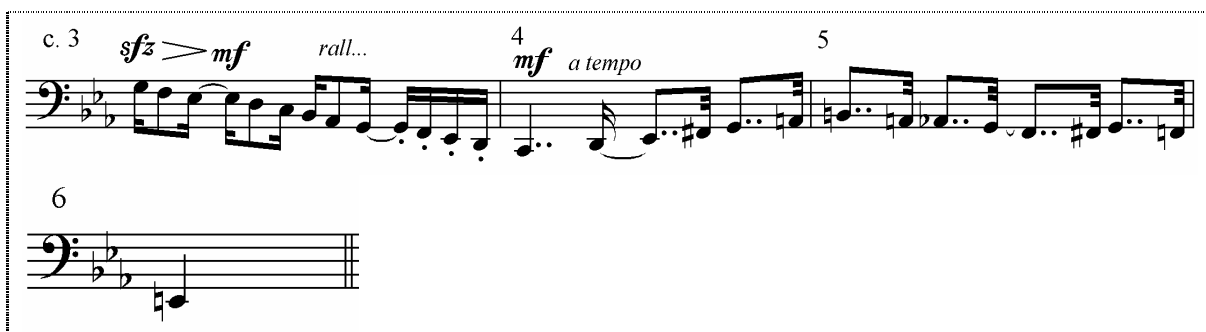


Fig. 81. Linha inferior do piano “violonística” em *Serenata*.

Pode-se observar que essa rítmica atua duas vezes, de maneira idêntica, como comentário introdutório à linha vocal. Na terceira vez (**Seção VI**, c.66-77), une-se a esta última.

Na linha vocal destaca-se a sincopa como condução rítmica, como se vê nos exemplos da Figura 82:

The figure displays three musical staves from the song 'Serenata'. Each staff is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first staff (measures 12-13) shows a vocal line with lyrics 'vio - lões su-pli - can - do'. The second staff (measures 15-16) shows a vocal line with lyrics 'A ru - a pe - que - na', where 'ru - a' is marked with a triplet. The third staff (measures 38-42) shows a vocal line with lyrics 'Pe- laes - tra - da da vi - da de - ser - ta e nu - a'. The syncopation is evident in the placement of notes on the off-beats.

Fig. 82. Sincopas como condução rítmica em *Serenata*.

2.13.1.2.4. Textura.

A textura de *Serenata*, geral e mais constante, é homofônica, na parte do piano sempre acordal, com alguns momentos polifônicos entre a linha inferior e a superior. Há um momento de uma textura contrapontística livre entre a linha vocal e a linha superior da parte do piano, embora sobre uma textura acordal (c.27-28 e c.56-58), que leva a uma surpreendente texturização monofônica (c.29 e c.59).

2.13.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.

2.13.2.1. O poema e seu contexto.

SERENATA (David Nasser)

- 1 Seresteiros cantando apaixonadas juras...
- 2 Violões suplicando promessas de venturas...
- 3 A rua pequena subindo a colina...
- 4 Atrás da janela suspira a donzela...
- 5 A lua espreitando atrás da janela...
- 6 E a canção vem vindo de longe...

7 *Pela estrada do céu, deserta e nua,*
 8 *irmã das almas tristes, envelhecida,*
 9 *o seu rosário vai rezando a lua*
 10 *pelos que vivem sem amar na vida...*

11 *A bela flor da noite assiste muda*
 12 *o apelo de amor que o violão traduz.*
 13 *Mas, companheiro, a lua não te ajuda,*
 14 *pois tira do teu sonho a sua luz...*

15 *Pela estrada do céu, deserta e nua,*
 16 *irmã das almas tristes, envelhecida,*
 17 *o seu rosário vai rezando a lua*
 18 *pelos que sofrem por amar na vida.*

Serenata foi escrito por David Nasser em 1943 como letra.

2.13.2.2. EIXOS DO TEXTO POÉTICO.

2.13.2.2.1. Estrutura Rítmica.

Ictos	Tônica do verso	Rítmica Frasal/Canção
<i>Seresteiros cantando apaixonadas juras...</i> 3-6-10-12	6° e 12°	3-5-13 (com diérese)
<i>Violões suplicando promessas de venturas...</i> 2-5-8-12	5° e 12°	1-2-5-6-(8)-12
<i>A rua pequena subindo a colina</i> (2)- 5-8-11 (com diérese e elisão)	5° e 11°	2-5-8-11 (com diérese e elisão)
<i>Atrás da janela suspira a donzela...</i> 2-5-8-11	5° e 11°	2-5-8-11
<i>A lua espreitando atrás da janela...</i> 2-5-7-10 (com hiato e diérese)	4°, 5° e 11°	2-5-11
<i>E a canção vem vindo de longe...</i> 3-(5)-8	3° e 8°	8
<i>Pela estrada do céu, deserta e nua,</i> 3-6-10	6° e 10°	3-6-9-11 (com diérese)
<i>(irmã das almas tristes) envelhecida</i> (2-) 4 (6-11)	4°	1-4 ⁶⁴
<i>O seu rosário vai rezando a lua</i> 4-8-10	4° e 10°	2-5-10
<i>pelos que vivem sem amar na vida...</i> 4-8-10	4° e 10°	8-10-11
<i>A bela flor da noite assiste muda</i> 2-6-10	6° e 10°	2-10

⁶⁴ Villa-Lobos na canção retirou *irmã das almas tristes* deste verso, usando só *envelhecida*.

<i>o apelo de amor que o violão traduz...</i> 2-5-8-10 (com hiatos e diérese)	5°, 8° e 10°	3-5-9-11 (com diérese)
<i>Mas, companheiro, a lua não te ajuda</i> (1)-4-(6)-10	1°, 4° e 10°	1-4-10
<i>pois tira do teu sonho a sua luz...</i> 2-6-10	6° e 10°	1-6-9-10
<i>Pela estrada do céu, deserta e nua,</i> 3-6-10	6° e 10°	3-6-9-11
<i>irmã das almas tristes, envelhecida</i> 2-4-6-11	6° e 11°	2-4-9-12 ⁶⁵
<i>O seu rosário vai rezando a lua</i> 4-8-10	4° e 10°	2-4-10
<i>pelos que sofrem por amor na vida.</i> 4-8-10	4°, (8°) e 10°	4-8-10-(11)

Tab. 47. Estrutura Rítmica de *Serenata*.

A acentuação tônica predominante em *Serenata* varia mais entre a 4ª e a 6ª sílabas, sendo também notável a 10ª sílaba.

Serenata é um poema heterorrítmico irregular.

As pausas de duração média ⁶⁶são muitas e fundamentais em *Serenata*, como jorros de idéias interrompidas (v.1;v.2;v.3-4;v.5;v.6;v.10;v.12;v.14;v.18). Ressalte-se os *enjambement* nos v.11-12 e v.13-14. Villa-Lobos, na linha vocal, faz uso musical dessas pausas em frases que terminam com as mesmas alturas ou com *appoggiature* descendentes, como mostram alguns exemplos da Figura 83:

c. 9 10 11

- Se - res - tei - ros can - tan - do a - pai - xo - na - das ju - ras...

c. 19 20 21 22

A - trás da ja - ne - la Sus - pi - raadon - ze - la... —

⁶⁵ Neste verso Villa-Lobos usou *irmã das almas tristes*, como no original poético.

⁶⁶ São as pausas de final de verso.



Fig. 83. Uso musical das pausas médias em *Serenata*.

2.13.2.2.2. Estrutura Métrica.

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>Seresteiros cantando apaixonadas juras...</i> --/ --/ ---/ -/	Anapesto+anapesto+péon quarto+jâmbico	Hetero- Métrico
<i>Violões suplicando promessas de venturas...</i> -/ --/ --/ ---/	Jâmbico+anapesto+anapesto+Péon quarto	
<i>A rua pequena subindo a colina</i> -/ --/ --/ --/	Jâmbico+anapesto+anapesto+anapesto	
<i>Atrás da janela suspira a donzela...</i> -/ --/ --/ --/	Jâmbico+anapesto+anapesto+anapesto	
<i>A lua espreitando atrás da janela...</i> -/ --/ -/ --/	Jâmbico+ anapesto+jâmbico+ anapesto	
<i>E a canção vem vindo de longe...</i> --/ -/ --/	Anapesto+jâmbico+anapesto	
<i>Pela estrada do céu, deserta e nua,</i> --/ --/ -/ -/	Anapesto+anapesto+jâmbico+jâmbico	
<i>(irmã das almas tristes) envelhecida</i> ---/	Péon quarto	
<i>O seu rosário vai rezando a lua</i> ---/ ---/ -/	Péon quarto + péon quarto+jâmbico	
<i>pelos que vivem sem amar na vida.</i> ---/ ---/ -/	Péon quarto+péon quarto+ jâmbico	
<i>o apelo de amor que o violão traduz...</i> -/ --/ ---/ -/	Jâmbico+anapesto+péon primo+ jâmbico	
<i>Mas, companheiro, a lua não te ajuda</i> ---/ -/ --	Péon quarto+jâmbico+anapesto	
<i>pois tira do teu sonho a sua luz...</i> -/ ---/ ---/	Jâmbico+péon quarto+péon quarto	
<i>Pela estrada do céu, deserta e nua,</i> --/ --/ -/ -/	Anapesto+anapesto+jâmbico+jâmbico	
<i>irmã da almas tristes, envelhecida</i> -/ -/- /- ---/	Jâmbico+anfibraco+troqueu+péon quarto	
<i>O seu rosário vai rezando a lua</i> ---/ ---/ -/	Péon quarto+péon quarto+jâmbico	
<i>pelos que sofrem por amor na vida.</i> /- -/- --/ -/	Troqueu+anfibraco+anapesto+jâmbico	

Tab. 48. Estrutura Métrica de *Serenata*.

Serenata é um poema heterométrico polimétrico.

Como se pode observar na Tabela 48, os metros predominantes são o jâmbico, isto é, fraco/forte e o péon quarto, isto é, fraco/fraco/fraco/forte.

Villa-Lobos, em muitos momentos na linha vocal da canção usa a métrica proposta pelo poema; noutros, no entanto, subverte a prosódia original com fins expressivos, como mostram as Figuras 84 e 85:

c. 27 28 29

Ea can - ção tem vin-do de lon - ge

- - / - / - - /

Fig. 84. Prosódia original como proposta no poema em *Serenata*.

c. 70 71 72

ir - mã - - - das al - mas tris-tes. en - ve - lhe-ci - da ____

original: - / - - - / - - - - /

Villa-Lobos / / - / - - - - / - - -

Fig. 85. Subversão da prosódia original do poema em *Serenata*.

2.13.2.2.3. Estrutura Estrófica.

Serenata é um poema alostrófico, constituído de um sexteto e três quadras.

Estrofação	Seções/Forma Musical
Poema Alostrófico (1 sexteto, 3 quadras)	3 Partes, 6 Seções e Coda.
	PARTE A:
	Seção I – Introdução pianística (c.1-8)
	Seção II – v.1-6 (c.9-31)
	PARTE B:
	Intermezzo pianístico I e Seção III (c.31-38)
	Seção IV – v.7-14 (c.38-61)
	PARTE C:
	Seção V e Intermezzo pianístico II (c.61-65)
	Seção VI – v.15-18 (c.65-78)
	Coda (c.79-80)

Tab. 49. Estrutura Estrófica de *Serenata*.

Embora o poema esteja dividido em três partes, o compositor dividiu a canção em três partes com seis **Seções** e uma **Coda**, conforme visto na Tabela 49. Curioso notar que na pequena **Coda**, Villa-Lobos utiliza a linha vocal sobre a parte pianística, com a vogal *a* expletiva, realizando, no último compasso da peça o uníssono tão característico de grande parte dos finais de suas obras, como ilustrado na Figura 86:

Fig. 86. Final em uníssono de *Serenata*.

2.13.2.2.4. Estrutura Sônica.

Serenata é um poema polirrimo, de rimas mescladas na 1ª estrofe (sexteto) e alternadas nas 2ª, 3ª e 4ª estrofes (quodras), como se observa na Tabela 50:

Versos	Rimas	Esquema Sonoro
<i>Seresteiros cantando apaixonadas juras...</i>	A	Grave
<i>Violões suplicando promessas de venturas...</i>	A	Grave
<i>A rua pequena subindo a colina (com diérese e elisão)</i>	B	Grave
<i>Atrás da janela suspira a donzela...</i>	C	Grave
<i>A lua espreitando atrás da janela... (com hiato e diérese)</i>	C	Grave
<i>E a canção vem vindo de longe...</i>	D	Grave
<i>Pela estrada do céu, deserta e nua,</i>	E	Aguda
<i>(irmã das almas tristes) envelhecida</i>	F	Grave
<i>O seu rosário vai rezando a lua</i>	E	Aguda
<i>pelos que vivem sem amar na vida...</i>	F	Grave
<i>A bela flor da noite assiste muda</i>	G	Grave
<i>o apelo de amor que o violão traduz... (com hiatos e diérese)</i>	H	Aguda
<i>Mas, companheiro, a lua não te ajuda</i>	G	Grave
<i>pois tira do teu sonho a sua luz...</i>	H	Aguda
<i>Pela estrada do céu, deserta e nua,</i>	E	Aguda
<i>irmã das almas tristes, envelhecida</i>	F	Grave
<i>O seu rosário vai rezando a lua</i>	E	Aguda
<i>pelos que sofrem por amor na vida.</i>	F	Grave

Tab. 50. Estrutura Sônica de *Serenata*.

Quanto a coincidências sonoras internas, acontecem nos v.1 e v.2 uma assonância, entre *cantando* e *suplicando*. Há também, no v.4, uma rima coroadada, entre *janela* e *donzela* e uma nova assonância interna entre os v. 4 e v.5, na coincidência com o vocábulo *janela*.

Entretanto não houve aproveitamento musical rimado pelo compositor.

2.13.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.

Em *Serenata* temos, emblematicamente, a idéia do compositor em compor efetivamente uma seresta, como o título sugere. Percebe-se uma espécie de “orquestração” desde o início da peça, segundo a vivência de Villa-Lobos; ou seja a voz como uma flauta, por vezes realizada pela parte superior do piano (por exemplo, c.9-61); o acompanhamento “violonístico” realizado por acordes intermitentes; e um baixo “dedilhado” em forma de “bordões” do violão, quando da introdução dos *intemezzi*.

A linha vocal é eminentemente evocativa e percebe-se o uso característico do intervalo de 6ª, maior ou menor, como impulso de frase usado com frequência, dando cor a essa evocação, o que também acontece imitativamente na parte do piano. Veja-se nos exemplos da Figura 87:

The figure displays two musical systems from the piece 'Serenata'. The top system, measures 39-42, shows a vocal line in treble clef with lyrics 'Pe-laes - tra - da - da vi - da De - ser - ta'. Above measures 40 and 42, a bracket labeled '6ª' indicates a sixth interval. The piano accompaniment is in the same key and features a rhythmic pattern of chords. The bottom system, measures 25-26, shows a vocal line in treble clef with lyrics 'A - trás da ja - ne - la'. Above measure 26, a bracket labeled '6ª' indicates a sixth interval. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays chords and the left hand plays a rhythmic pattern of chords. Both systems are in a key with two flats (B-flat and E-flat).

Fig. 87. Impulsos vocais de 6ª, acordes intermitentes e linha flautística do piano em *Serenata*.

2.13.4. PIANISMO.

O gesto pianístico é bastante evocativo da sonoridade violonística na parte do piano de *Serenata*. Na **PARTE A** temos duas situações: a **Seção I** envolve o “bordão” que

se movimenta acompanhado de acordes; na **Seção II** entra a “flauta”, na linha superior, com um acompanhamento típico violonístico, ou seja, baixo com o polegar e acordes com o indicador, médio, anular e, às vezes, mínimo, em termos de formação de acordes no braço do instrumento. Acontece o mesmo na **PARTE B** até que na **PARTE C** resta apenas o acompanhamento, sem a “flauta”, da linha vocal seresteira. É notável a utilização do ponteador, no c.76, uso comum no encerramento das serestas de rua como marca para os outros instrumentistas, como se vê na Figura 88:

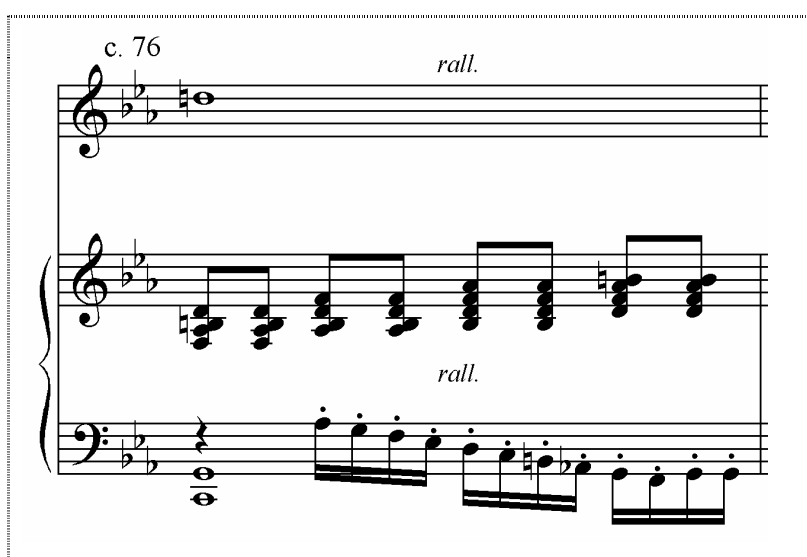


Fig. 88. Ponteador na linha inferior em *Serenata*.

2.14. SERESTA Nº 14: *Vôo*.

2.14.1. ANÁLISE MUSICAL.

2.14.1.1. Material.

Há dois materiais em *Vôo*: a escala cromática na linha superior da parte do piano e, na linha vocal e na linha inferior da parte do piano, uma escala diatônica de *Mib*M, com a alteração cromática *Dob* e *Reb*, como se observa na Figura 89:

 Escala cromática	 Escala diatônica de <i>Mib</i>M, com alteração cromática.
---	---

Fig. 89. Material de *Vôo*.

Curioso observar que a utilização da escala cromática por Villa-Lobos guarda, de alguma forma, a semelhança com a constituição da escala sintética de *Mib* com o *Dob* de alteração cromática.

2.14.1.2. Estrutura

2.14.1.2.1. Contorno Melódico.

A extensão vocal de *Vôo* varia entre *Mi*³-*Fa*⁴.

Vôo tem como centro principal, tanto na linha vocal como na parte do piano, o *Mib*. Tem como centro secundário, tanto na linha vocal como na parte do piano, o *Sib*, como se pode observar na Figura 90, gráfico das vozes condutoras:

c. 1 2 3

(I)

c. 4 5 6

c. 7 8

c. 9 10 11 12

IV (II)

c 13 14 15

I V

c. 16 17

(gliss)

8^{va}

c. 18 19 20

c. 21 22 23

c. 24 25 26

Measure 24: Treble clef has a half note B $\flat$, Bass clef has a half note B $\flat$.
 Measure 25: Treble clef has a half note B $\flat$, Bass clef has a half note B $\flat$.
 Measure 26: Treble clef has a half note B $\flat$, Bass clef has a half note B $\flat$.

c. 27 28 29

Measure 27: Treble clef has a half note B $\flat$, Bass clef has a half note B $\flat$.
 Measure 28: Treble clef has a half note B $\flat$, Bass clef has a half note B $\flat$.
 Measure 29: Treble clef has a half note B $\flat$, Bass clef has a half note B $\flat$.

c. 30 31 32 33

c. 34 35 36

c. 37 38

c. 39 40 41

c. 42 43 44

c. 45 46 47 48

Measures 45-48. Treble clef: Bb2. Bass clef: Bb1.

c. 49 50 51

Measures 49-51. Treble clef: Bb2. Bass clef: Bb1.

c. 52 53 54

c. 55 56 57 58

c. 59 60 61

(gliss)

c. 62 63 64

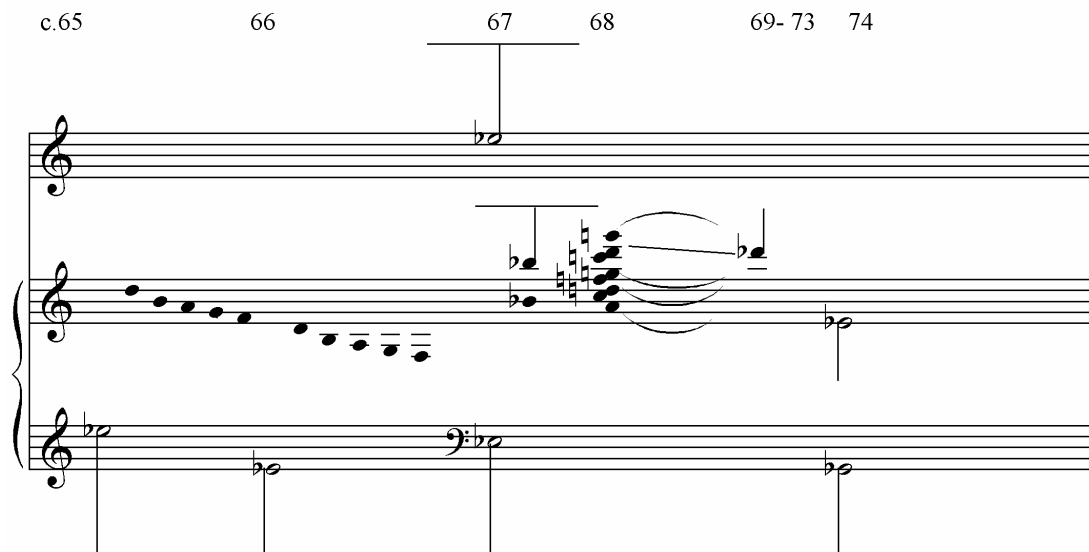
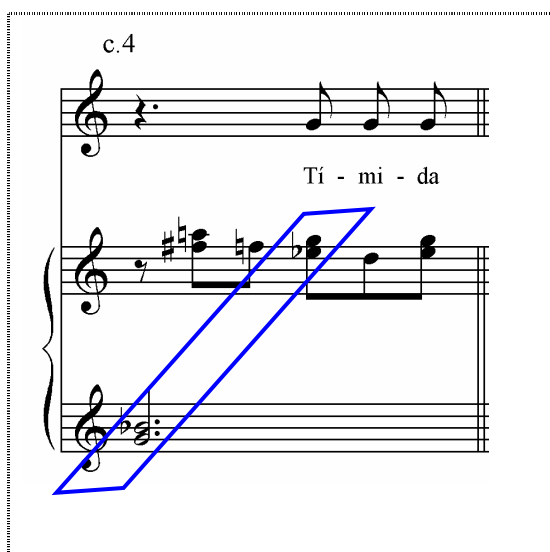


Fig. 90. Gráfico das vozes condutoras de *Vôo*.

2.14.1.2.2. Condução Harmônica.

Apesar do constante cromatismo da linha superior da parte do piano, pode-se perceber, na condução da linha inferior e da linha vocal (que se movimentam praticamente com a mesma condução melódica) um deslocamento tonal sobre *MibM*, como observado na Figura 96. É interessante notar, também, como Villa-Lobos engenhosamente inseriu na movimentação cromática da linha superior do piano uma espécie de contínuas *appoggiature* que caminham para a formação acordal da nota do baixo, como mostram os exemplos da Figura 91:



c. 8 9 10 11

Frá - gil so rri - so riu sob uns o ² lhos

I (V)

c. 12

bre - ve ____

I

Fig. 91. *Appoggiature* entre cromatismos e linha inferior de *Vôo*.

Dessa forma fica patente a condução por graus funcionais e relação tonal que se estabelece na condução harmônica.

2.14.1.2.3. Ritmo.

Na linha vocal a formulação rítmica obedece a um padrão motivico com 3 variantes principais, conforme a Figura 92:



Fig. 92. Variantes do motivo rítmico em *Vôo*.

Na parte do piano, na linha do baixo a rítmica segue o apoio métrico da linha vocal. Na linha superior da parte do piano há um movimento rítmico contínuo que, associado ao cromatismo, pretende criar a idéia de movimentação incessante, como mostrado na Figura 93:

Fig. 93. Rítmica para mostrar movimento em *Vôo*.

2.14.1.3. Textura.

A textura em *Vôo* é monofônica entre a linha vocal e a linha inferior da parte do piano e harmônica na linha superior da parte do piano. A horizontalidade cromática com divisões entre acordes e alturas simples cria uma textura linear e também um jogo de densidades muito caro aos procedimentos pianístico-compositivos de Villa-Lobos.

2.14.2. ANÁLISE TEXTO-MÚSICA.

2.14.2.1. O poema e seu contexto.

1 *Tímida bolha, foi um céu no ar;*
2 *frágil sorriso riu sob uns olhos;*
3 *breve palavra acendeu lumes e criou mundos;*
4 *Pássaro azul, fendeu as nuvens,*
5 *trouxe nas asas memórias de astros*
6 *e distâncias; água de fonte,*
7 *olhos lavou de muda insônia,*
8 *matou a sede a mãos febris*
9 *e acesa boca; Água de fonte*
10 *que flue em vinho, embebedou*
11 *a alma bifronte e o corpo triste.*
12 *Breve palavra, frágil sorriso*
13 *tímida bolha; surdo silêncio*
14 *no lábio amargo, noite no olhar*
15 *simples ar no ar. Mas foi a vida.*

Vôo foi escrito por Abgar Renault em 1941 e coligido no livro *A Lua Crescente*, de 1942.

2.14.2.2. EIXOS POÉTICOS.

2.14.2.2.1. Estrutura Rítmica.

Ictos	Tônica do verso	Rítmica Frasal/Canção
<i>Tímida bolha, foi um céu no ar</i> 4 – 6 – (8)- 9 (com elisão)	4º, 8º e 9º	4-6-8-10 (com hiato)
<i>frágil sorriso riu sob uns olhos;</i> 4 – 6 - 9	4º e 8º	4-6-9
<i>breve palavra acendeu lumes e criou mundos;</i> 4 – (7) - 8 – 10 – 11 (com sinérese)	4º, 8º e 13º	1-4-9-14 (com hiato e diérese)
<i>Pássaro azul fendeu as nuvens,</i> 1 – 4 – 6 - 8	2º, 5º e 9º	1-4-5-8
<i>Trouxe nas asas memórias de astros</i> 4 – 7 – 9 (com elisão)	4º, 7º e 9º	4-7-10 (com hiato)
<i>e de distâncias; água de fonte</i> 4 – 6 - 9	4º, 6º e 9º	4-9
<i>olhos lavou de muda insônia,</i> (1) – 4 – 6 – 8	4º e 8º	4-8-9
<i>matou a sede a mãos febris</i> 2 – 4 – 6 - 8	4º, (6º) e 8º	4-9 (com hiato)

<i>e acesa boca; Água de fonte</i> 2 – 4 – 6- 9 (com hiato)	4º, 6º e 9º	2-5-(6)-7-10
<i>que flue em vinho, embebedou</i> (2) – 4 - 8	4º e 8º	4-5-6-9
<i>e alma bifronte e o corpo triste.</i> 4 (- 6) – 8 (com elisão)	4º e 8º	5-6– 9-(10) (com hiato)
<i>Breve palavra, frágil sorriso</i> 4 – 6 - 9	4º, 6º e 9º	4-6-9
<i>tímida bolha; surdo silêncio</i> 1 – 4 – 6 - 9	4º, 6º e 9º	4-(5)-6-9
<i>no lábio amargo, noite no olhar,</i> 2 – 4 – 6 - 9	4º e 9º	1-4-(5)-6-9
<i>simples ar no ar. Mas foi a vida.</i> 1 – 3 – 5 – 7 - 9	3º, 5º e 9º	1-3-6-9-(10)

Tab. 51. Estrutura Rítmica de Vôo.

A acentuação tônica predominante em *Vôo* é a 4ª sílaba, sendo também notável a variância entre a 8ª e a 9ª sílabas, como se pode observar na Tabela 51. As pausas mínimas e máximas são de grande importância para a expressão semântica do poema, bem como rítmica. Villa-Lobos, mais frequentemente do que não, respeitou as pausas máximas do ponto de vista fraseológico musical, incluindo os *enjambements* dos v.5-6 v.8-9.

2.14.2.2.2 Estrutura Métrica.

Pés Métricos	Células Métricas	Verso
<i>Tímida bolha, foi um céu no ar</i> / -- / --- / -	Dátilo+péon quarto+troqueu	Heterométrico Polímetro
<i>frágil sorriso riu sob uns olhos</i> / - - / - / -- / -	Troqueu+anfíbraco+anapesto+troqueu	
<i>breve palavra acendeu lumes e criou mundos</i> ---/ ---/ ---/ / -	Péon quarto+péon quarto+péon quarto +troqueu	
<i>Pássaro azul fendeu as nuvens,</i> / -- / --- / -	Dátilo+péon primo+troqueu	
<i>Trouxe nas asas memórias de astros</i> / -- / -- / - / -	Dátilo+dátilo+troqueu+troqueu	
<i>e de distâncias; água de fonte</i> ---/ - / - - / -	Péon quarto+anfíbraco+anfíbraco	
<i>olhos lavou de muda insônia,</i> / -- / --- / -	Anapesto+péon primo+troqueu	
<i>matou a sede a mãos febris</i> ---/ ---/	Péon quarto+péon quarto	

<i>e acesa boca. Água de fonte</i> -/- /- /-- /-	Anfíbraco+troqueu+anapesto+troqueu
<i>que flue em vinho, embebedou</i> ---/ ---/	Péon quarto+péon quarto
<i>e alma bífrente e o corpo triste.</i> ---/ ---/	Péon quarto+péon quarto
<i>Breve palavra, frágil sorriso,</i> /- -/- /- -/	Troqueu+anfíbraco+troqueu+jâmbico
<i>tímida bolha; surdo silêncio</i> /-- /- /-- /-	Anapesto+troqueu+anapesto+troqueu
<i>no lábio amargo, noite no olhar,</i> -/- /- /- -/	Anfíbraco+troqueu+troqueu+jâmbico
<i>simples ar no ar. Mas foi a vida.</i> /- /- /--- /-	Troqueu+troqueu+péon primo+troqueu

Tab. 52. Estrutura Métrica de *Vôo*.

Vôo é um poema heterométrico com polímetros.

Como se pode observar na Tabela 52, a métrica mais comum em *Vôo* é o troqueu, seguido de perto pelo péon, quarto e primo, isto é forte/fraco e fraco/fraco/fraco/fraco e forte/fraco/fraco/fraco. Em muito momentos é notável também o dátilo, isto é, forte/fraco/fraco. Tudo isso nos remete a três importantes rítmicas, como visto na Figura 94:

The figure displays musical notation for three specific rhythmic patterns found in the poem *Vôo*. The top section shows four measures of music with labels: Troqueu, Péon quarto, Péon primo, and Dátilo. Below are three specific examples: 1. 'c. 8' showing a Troqueu pattern over the words 'frá-gil so - rri - so'. 2. 'c. 42' showing a Péon quarto pattern over the words 'Eo cor-po tris - te'. 3. 'c. 56' showing a Dátilo pattern over the words 'Noi - te noo - lhar'.

Fig. 94. Rítmicas frequentes em *Vôo*.

2.14.2.2.3. Estrutura Estrófica.

Vôo é um poema monostrófico, ou seja, apresenta uma única estrofe, estíquico e irregular, com versos heterorrítmicos e heterométricos, como se apresenta na Tabela 53:

Estrofação	Seções/Forma Musical
Poema Monostrófico Estíquico e Irregular	Pequena Introdução pianística (c.1-3)
	Seção I – v.1-3 (c.4-18)
	Seção II - : Subseção I: v.4-5 (c.19-24) Subseção II (reprise da 1ª Parte, com pequenas variantes na linha vocal): v.6-7 (c.25-30)
	Seção III - (reprise da Seção I , com variantes na linha vocal) v.8-11 (c.31-46)
	Seção IV - (nova reprise da Seção I , com outras variantes na linha vocal) v.12-15 (c.47-62)
	Coda – (c.63-74)

Tab. 53. Estrutura Estrófica de *Vôo*.

Apesar de ser monostrófico e, portanto, sem divisões formais em termos de estruturação poética, entretanto Villa-Lobos dividiu a canção em Introdução pianística, 4 Seções e uma Coda.

Na pequena introdução pianística (c.1-3), o compositor introduz a idéia de constância do desenho pianístico que permeará toda a peça, ou seja, na linha inferior uma linha que será, quase sempre, igual e *secundando* a linha vocal e na parte superior uma figuração cromática, quase sempre em *appogiature* descendentes, à guisa de timbre.

Na **Seção I**, os v.1-3 (c.4-18). Em seguida através de um artifício vocal (o *glissando* de oitava) introduz, através de um jogo de quintas na linha do piano, a nova seção. Na **Seção II**, há duas subseções: a Subseção I, com os v.4-5 (c.19-24); e a Subseção II, que se constitui numa reprise da Subseção I, com os v.6-7 (c.25-30), na qual há

pequenas variantes na linha vocal, especialmente devidas à adequação do texto poético. Na **Seção III**, v.8-11 (c.31-46), temos uma reprise da **Seção I**, com pequenas variantes na linha vocal devidas à adequação do texto poético. O mesmo artifício vocal (*glissando* de oitava) é utilizado para introduzir a **Seção IV**, v.12-15 (c.47-62), que se constitui numa nova reprise da **Seção I**, com pequenas variantes na linha vocal devidas à adequação do texto poético, encerrando assim a utilização do mesmo. Do c.63 até c.74 tem-se a **Coda** que, utiliza tanto o artifício vocal do *glissando* de oitava como o jogo de quintas na parte do piano.

2.14.2.2.4. Estrutura Sônica.

Vôo é um poema de versos brancos, além do fato de não haver a busca, no poema, de qualquer coincidência sonora, ao fim dos versos ou internamente. O compositor também não procura, musicalmente, qualquer coincidências, entre os finais de versos ou internamente, intervalares, direcionais ou outras. Há apenas a idéia, por toda a linha vocal, de prolongação dos finais de verso em notas longas sobre as vogais.

2.14.3. RELAÇÃO EIXOS POÉTICOS E CANÇÃO.

Como acontece com frequência nas *Serestas*, Villa-Lobos retira uma imagem proposta no poema e faz desta sua sugestão em termos de gesto pianístico. No caso de *Vôo*, para além da sugestão do próprio título do poema, temos o v.4, *Pássaro azul, fendeu as nuvens* como origem da escrita feita escritura pianística. A figuração cromática na linha superior da parte do piano entremeia a linha inferior da parte do piano que *secunda*, melodicamente, a linha vocal, de maneira quase idêntica mas, naturalmente, com deslocamentos tanto rítmicos como de duração – porém nunca de apoio métrico. Isto pode ser constatado no gráfico das vozes condutores, muito especialmente nas conduções de vozes de ambas as partes, Figura 90. O cromatismo insistente, com desenhos direcionais quase sempre em descendência, participam de um clichê de movimento errático e aparentemente caótico que uma ave faria em sobrevôo.

É curioso notar, no entanto, que essa motivação externa enquanto escrita pianística que redundava numa escritura, não exprimiria, de alguma maneira, o sentido ou, talvez, algum sentido do poema, já que colocado como mais uma metáfora da leveza.

Porém esta última, como idéia geral, acaba por ter sua eficiência no ambiente pianístico criado para *Vôo*, por Villa-Lobos.

2.14.4. PIANISMO.

Embora já ressaltado que existe alguma lógica na construção dos acordes entre a linha superior e a inferior, a escrita de difícil execução relativamente ao andamento rápido cria, como provavelmente queria o compositor, um timbre que chega muito próximo do *cluster*, no diz respeito ao resultado sonoro final. Portanto, na execução da parte do piano de *Vôo* deve-se privilegiar a condução da linha inferior, *secundando* o canto e trabalhar a linha superior como uma interferência timbrística, para tanto fazendo uso extenso do pedal.

CAPÍTULO III

A INTERPRETAÇÃO
DAS
SERESTAS

III. A INTERPRETAÇÃO DAS SERESTAS

Para enfocar a interpretação das *Serestas*, este capítulo será dividido em três seções: uma discussão sobre a interpretação; a relação da análise com a interpretação; e o processo interpretativo para as *Serestas*.

3.1. Interpretação: conceito e discussão.

Arte temporal por excelência, a música demanda quase que inevitavelmente a mediação para sua fruição. Ou seja, sua recepção está ligada à realização de uma interpretação.

Interpretare, inicialmente, designava a descoberta de significados mais ou menos ocultos por trás de significantes e era palavra empregada, em especial, na chamada compreensão de textos herméticos, em geral religiosos (PICCHI, 2000). O que nos remete, respectivamente à música, ao fato de que para a obra musical há uma combinação indivisível entre sua concepção e sua realização concreta. Isto é, ela existe juntamente a sua escrita, na sua gênese composicional, desde o instante da criação pelo compositor até sua cristalização através de um código de realização.

Se sua recepção e caminho histórico chegam até nós, é porque, como coloca Cook (1998, p.79), estão baseados “em como as pessoas percebem as coisas; então devemos razoavelmente esperar interpretação – performance, escuta, escrita – residindo no centro da história e não em sua periferia”.

A obra musical, afinal, é tanto um objeto textual como um objeto sonoro. O textual sendo uma espécie de mapa do sonoro, faz de sua existência a mediação através de uma execução. É, então, preciso fazer uma distinção entre execução (*performance*⁶⁷) e interpretação.

Podemos dizer que essa distinção passa pela contingência: toda interpretação envolve necessariamente execução; mas nem toda execução é uma interpretação.

⁶⁷ Embora bastante difundido e até muitas vezes utilizado, o termo *performance* será aqui sempre substituído pelo português execução.

A execução musical envolve, naturalmente, o mecânico, o gesto físico, a maneira pela qual, através de instrumento ou voz, o músico realiza fisicamente o som proposto pela obra. A interpretação, indo além do meramente físico, mas sem nunca dispensá-lo, tenta mostrar, desvelar, fazer reconhecer um entendimento do conteúdo musical da obra, ou seja, o que reside por trás das alturas e do esforço físico em fazê-las soar. Daí se percebe que interpretação e execução estão intrinsecamente ligadas; mas é possível isolar a execução do par.

O que naturalmente se invoca aqui por esse par é a compreensão e, daí, a verdade. Como propõe Gisèle Brelet (1951, p.5), a obra musical não tem existência permanente, ela está “suspensa em função do ato de interpretação e não sobrevive senão por um perpétuo renascimento”. Os atos de decodificação por si só não garantem a interpretação, pois a obra musical está agregada ao ato que a realiza. Mas é necessária a compreensão, a possibilidade da união entre o objeto textual e seu resultado sonoro, sendo preciso “assegurar a ‘correspondência íntima’ entre invenção e execução” pois nisso reside o problema da interpretação; em suma, uma verdade no sentido interpretativo mais direto. Em última instância, interpretação é a constante retransformação sensível da obra musical, ou, como bem diz Brelet (1951, p.8), “na arte musical a interpretação é a contemplação verdadeira”.

A validade da interpretação reside na assunção da inevitabilidade do intérprete como mediador único da obra no momento de sua execução. E passa pela consciência das significações assignadas por ele como únicas e abrangentes a cada momento da execução. E, por fim, traduz-se pela ciência de que a verdade, contida na reunião de fatores, previamente conhecidos e trabalhados intelectualmente, da obra, releva a coerência, a inteligibilidade e a completude da própria obra a cada momento da sua execução.

Fazendo-se uma distinção dessa ordem, execução como o mecânico e a interpretação como o conteúdo reunido, chega-se à questão: como é possível, então, sedimentar, validar, ter enfim a certeza da tal verdade, da completude, da coerência e inteligibilidade contidas na interpretação? A resposta que se propõe aqui é: através do suporte de uma análise musical bem fundamentada.

Coloca-se aqui, desde já, o seguinte posicionamento: talvez a análise não seja efetivamente determinante da interpretação, como sendo uma causa do efeito da outra.

Porém, sem qualquer análise, não há interpretação. E esse posicionamento se justifica em função de posições tomadas por alguns musicólogos e teóricos como John Rink (2006), Joel Lester (1995) e Edward T. Cone (1968), especialmente, para quem outros fatores como intuição musical, conhecimento histórico, contexto sociocultural e tradição são tão determinantes como a análise para uma interpretação. Parece evidente que não são de modo algum dispensáveis tais fatores num cômputo geral do processo interpretativo; entretanto não poderiam ser arrolados como *validadores* de uma interpretação, visto que seu suporte, além de variável, é limitado a exterioridades, quando não a gostos, para uma certeza ou verdade que se pretenda numa interpretação.

Partindo, portanto, do pressuposto que nenhuma interpretação prescinde de pelo menos alguma análise, propõe-se agora uma plataforma de pensamento sobre a análise, a qual mediou este trabalho sobre as *Serestas*, como um suporte seguro no sentido da coerência, inteligibilidade e completude de uma interpretação.

3.2. Análise e interpretação.

A análise musical possui dois aspectos fundamentais, diferentes em funções e até direcionamentos, mas não indissociáveis: um, que cognomina-se de análise-em-si; e outro que é a análise como guia de uma interpretação. Ambos têm idêntica importância, mas podem funcionar em chaves diversas sendo, portanto, ferramentas com aspectos e recursos variados.

É possível colocar-se a análise numa interessante “taxionomia”, digamos assim, para posicioná-la dentro do estudo musical: a teoria, a análise e a prática.

A teoria é essencialmente prescritiva, isto é, algo ligado à gramática e ao entendimento *prévio* do funcionamento da música. A teoria prescinde, de alguma forma, do objeto sonoro como um resultado, prescrevendo em princípio sobre qualquer objeto textual.

A análise é essencialmente descritiva, isto é, ligada diretamente ao entendimento da obra *já realizada*, portanto *post-facto*. Usa da gramática e dos conhecimentos teóricos para aplicações, encaixes e sistematizações de uma compreensão. O fato de ser descritiva faz da análise um conhecimento pontual, descrevendo um objeto textual posteriormente. O

uso da gramática também justifica, na análise, a visão descritivo-aplicativa, mostrando tecnicamente o particular de um geral.

A prática tem preocupações ainda mais além da gramática e da sua aplicação. Envolve a execução/interpretação como um todo, no que diz respeito à mecânica e ao conteúdo da obra, sua temporalidade e recepção, sua operosidade e consecução.

Essa “taxionomia” realiza, de certa forma, uma progressão do processo musical no que tange à obra: material de que se utiliza, organização e estruturação, comunicação. Pensado e colocado dessa maneira, não se pode deixar de observar o termo médio, isto é, análise como uma ligação essencial entre o primeiro e o último termos, ou seja, teoria e prática, dessa maneira completando o todo da obra.

A análise-em-si é fundamentalmente para o teórico, especialmente o hermeneuta musical. Funciona mais na chave da compreensão do texto musical, ou melhor, da obra musical como objeto textual e nas ilações que lhe são adstritas especificamente, remissas da teoria, para uma estruturação do pensamento musical. Essas ilações, advindas dos procedimentos de análise, neste caso tem como objetivo precípua o fim em si mesmo, qual seja, a compreensão da arquitetura da obra enquanto ela própria. A análise-em-si não exclui um “para quê” analítico, ou melhor, um “para que serve”, visto que a compreensão da “montagem” do todo da peça e seu viés semântico, ainda que significativo em seus detalhes, é a finalidade principal.

A análise como guia de uma interpretação não deixa de ser compreensiva e, mesmo, teórica em seu ferramental, como é óbvio, nem sequer escamoteia procedimentos ou conclusões sobre a obra enquanto arquitetura e estruturação de pensamento. Entretanto, direciona o intérprete experiente para caminhos, caminhos esses que são claramente posicionamentos, decisões, escolhas. Serão, contudo, também descortinadores de interpretações conscientes e, principalmente, fundamentadas, os quais poderão eventualmente fazer diferença na recepção da obra interpretada.

3.3. As *Serestas*, as análises e a interpretação.

Obviamente, do que aqui se trata é de uma análise como guia de uma interpretação. Para o caso das *Serestas* a base da análise musical, em suas diversas facetas, sustenta conclusões e caminhos, como decisões, para uma gama de escolhas de execução que conduzem a uma idéia interpretativa. Ainda mais, neste caso, tratando-se da canção de câmara e, naturalmente, usando de um texto poético, tornou-se indispensável a análise do próprio texto. Daí pode-se inferir até que ponto as imagens, ou sugestões de imagens proporcionadas pelo texto poético, tem influência sobre a interpretação como um todo e/ou aliadas à compreensão via análise musical.

Visto, pelas análises, que as imagens encontram eco tanto no pianismo como no procedimento composicional das linhas vocais, um caminho importante mostra-se em ressaltar, em princípio, o que isto tem de pianístico que leve a uma escritura.

Assim, há algumas particularidades que, a partir das análises, podem ser relevados numa interpretação das *Serestas*, por parte do piano, como subsídio sustentador e mesmo ambientador da linha vocal.

Em primeiro lugar, as articulações, que, de caráter muito específico, tornam a expressão do pianismo muito característica. Como por exemplo, a introdução de *Abril*, com sua sugestão de temporal e amainamento, os *staccati* da linha superior da parte do piano de *Cantiga do Viúvo* sugerindo os passos na escada, a textura em acordes *staccati* na linha superior da parte do piano de *Desejo* a indicar a idéia errática do voo do inseto, e etc.

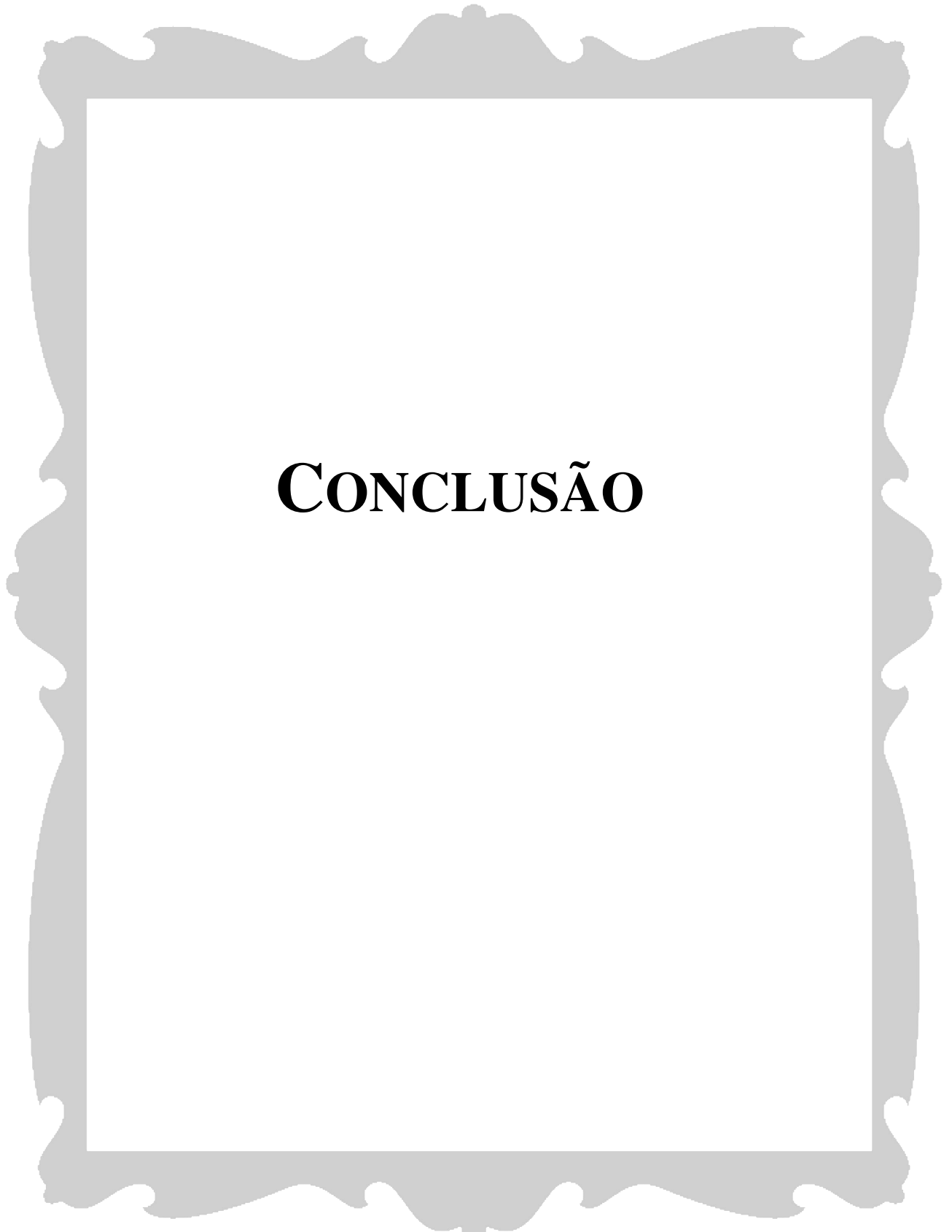
Uma outra particularidade das mais salientes em toda a interpretação das *Serestas* é a dinâmica. Extremamente mutável, exige atenção do intérprete no sentido não só da quantidade sonora, mas principalmente dos contrastes a nível dos acentos e *sforzati* tão comuns em Villa-Lobos.

Há também a se salientar o uso particularíssimo dos pedais nas *Serestas*, muito especialmente o pedal direito. Villa-Lobos exige, muito especialmente, ressonâncias extensas, às vezes até devido a grandes distâncias acordais nas mãos. Considerando-se as análises que mostram claramente como o compositor tem a característica pós-tonal de se

utilizar da verticalidade acordal, pode-se admitir, em muitos momentos, a realização de “misturas” harmônicas sem prejuízo da compreensibilidade musical.

Quanto aos andamentos, são em geral regulados, nas variabilidades internas da canção, pela linha vocal, muito principalmente devidos à inteligibilidade do texto.

Enfim, em linhas gerais, a concordância com as *intenções* textuais, definitivamente estudadas na análise poética como “leituras” musicais do texto pelo compositor, deve ser correspondida pelo piano como uma dialogia, isto é, não apenas e tão somente o “acompanhamento” da linha vocal com o preenchimento sonoro pela escrita pianística, mas principalmente com a realização “em companhia” da voz, com o entendimento e diálogo pela escritura da parte do piano.



CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Segundo Paulo Renato Guérios (2006, p.36), um grande compositor “é aquele que consegue criar uma linguagem própria para exprimir-se musicalmente”. E afirma também que essa linguagem nova “foi desenvolvida por Villa-Lobos ao longo da década de 20 [do século XX], o período mais inventivo e revolucionário de sua trajetória artística”.

Efetivamente – e como já se situou neste trabalho – os primeiros trinta anos do século XX foram de intensa experimentação e busca de “linguagens novas”, até mesmo um período “revolucionário”. Esse período se caracteriza por ser pós-tonal por excelência e nele se encaixa perfeitamente Heitor Villa-Lobos. Pode-se dizer que, descontados os exageros em atribuir “a maior inventividade” e a “revolução na linguagem”, bem como dizer-se que Villa-Lobos criou uma “linguagem” (termo polêmico e ainda sujeito a reflexões mais profundas), no entanto há, para as *Serestas*, um uso claramente inventivo dos materiais assim como para o tratamento dos processos composicionais advindos da tradição. Nota-se, é claro, nesse tratamento uma originalidade que, senão pertinente à personalidade própria do compositor, é claramente buscada.

Com o suporte das análises percebe-se que o pensamento tonal permeia todas as *Serestas* enquanto fundo criativo, de um modo ou de outro, embora as canções não sejam, realmente tonais em sua gramática. Percebe-se uma preocupação do compositor com a manutenção do caminho tonal (ou modal/tonal) nas linhas vocais. Reservou ele a maior “experimentação” dos materiais para o piano. As idéias e sugestões de continuidade linear ou, principalmente, de sensação do universo tonal sem que efetivamente o seja, levam-nos a concluir, apoiados especialmente pelas análises musicais com o auxílio dos gráficos das vozes condutoras, que Villa-Lobos é um compositor pós-tonal de fato, sendo assim totalmente coerente com seu tempo. É dono de um seguro *métier* e muito claro do que pretende em termos de objetivo musical. É engenhoso e muitas vezes surpreendente no tratamento da verticalidade, especialmente a não-funcional, o que faz usando de sugestões de timbres com associações de alturas as quais, apesar de agregadas, dão a sensação de pertença àquele universo sonoro tratado.

Tudo isso nos leva à segunda conclusão deste trabalho, qual seja, o papel do piano nas canções das *Serestas*.

Invariavelmente em todas as canções Villa-Lobos associou uma ou mais imagens a procedimentos originalíssimos e, por vezes, inusitados de escrita pianística.⁶⁸ Já se viu, neste trabalho, que isto redundava, composicionalmente, no que se chamou de escritura. E aí reside o principal papel do piano como ambientador, suscitador, evocador e, mesmo, motivador do texto poético musicado.

É bem verdade que o compositor não só se preocupou com o piano nessa questão, mas também com a linha vocal, a qual muitas vezes foi arrolada como criadora e delimitadora de imagens nas análises. Porém, as mais das vezes, foi dado ao piano esse caráter, já que a vocalidade, em variados momentos, liga-se, por vias da memória sociomusical do compositor, ao folclore e mesmo à música popular urbana da época da criação das *Serestas*.

Aqui aponta-se uma conclusão derivada desta questão do pianismo, qual seja, o fato de *Serestas* constituir um ciclo.

Afirma-se aqui que as primeiras doze das quatorze canções constituem efetivamente um ciclo, apoiado nas análises musicais e poéticas. As razões não são as habituais, quais sejam mesma tonalidade, mesmo poeta ou mesma temática poética, relações tonais pertinentes e outras quejandas argumentações. Invoca-se principalmente o pianismo. Há em todas as canções a escritura que leva ao instrumento símbolo das *Serestas*, o violão e não somente pela técnica do instrumento, mas o *modo* de execução, ou seja, uma espécie de “violonismo”, escrita do violão que leva a uma escritura⁶⁹. As linhas inferiores de todas as partes de piano são tratadas dessa forma evocadora.

Também em todas as canções das primeiras doze *Serestas* as linhas superiores das partes de piano produzem-se de maneira lírica, quando existentes em forma melódica. Algumas lembram caracteristicamente as flautas seresteiras, muito em especial nos *intermezzi* ou nos comentários em contracanto.

Mas, ainda sobre esta questão do ciclo, é curioso observar que o centro La é o mais importante de todos das doze primeiras *Serestas*. Ocorre na 3ª *Seresta* (*Canção da Folha Morta*), na 6ª *Serestas* (*Na Paz do Outono*), na 9ª *Seresta* (*Abril*) e na 12ª *Seresta* (*Realejo*) e aqui não se crê que seja por acaso; a ocorrência a cada três canções parece-nos

⁶⁸ Já se disse na Introdução, que Villa-Lobos escolhia poemas para musicar que tivessem grande potencial imagético em seu texto.

⁶⁹ Sobre essa idéia é sempre bom lembrar do choro o qual, de modo de executar a música passou a gênero.

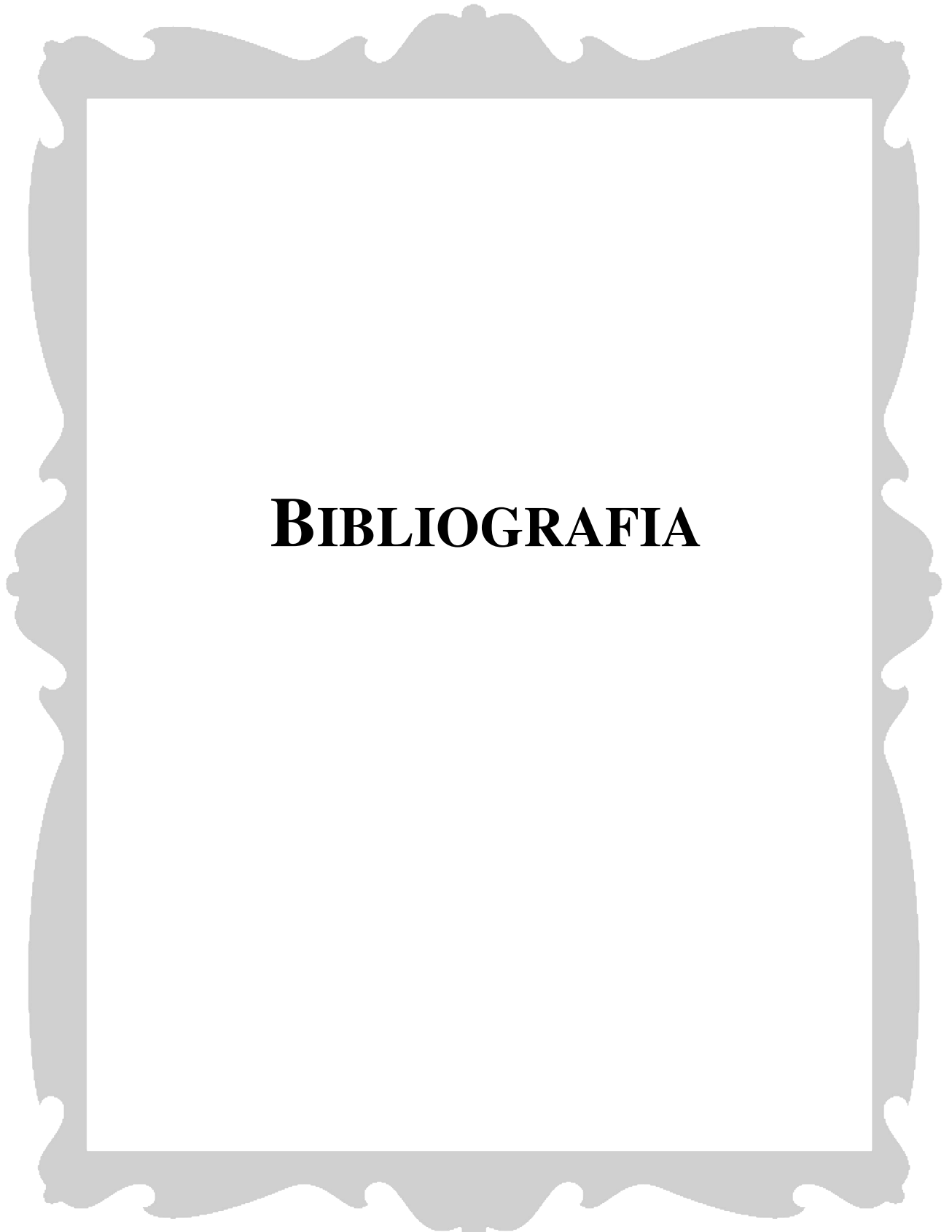
remeter a uma espécie de “repouso” de ambiência harmônico-tonal e intuitivamente o 3 sugere a harmonia, ou seja, o triadismo.

Já se levantou o fato de que provavelmente o compositor não tenha escrito as *Serestas* na ordem em que as dispôs para a publicação de 1926 (ou 1925). Porém isso não exclui o fato de que, em termos de coerência composicional, imagética e modo de tratamento do piano, herança tonal e estilística, até mesmo escolha de textos dos poetas da Semana, tudo leve à idéia de ciclo para essas primeiras doze *Serestas*, para o que talvez o compositor não tivesse atentado.

Quanto às últimas duas *Serestas*, compostas e editadas quase vinte anos depois, crê-se que a ligação advém do título que foi dado (quase como um gênero criado pelo compositor: Seresta) e espírito, além é claro da conveniência editorial evidente. Não guardam, entretanto, nenhum elo comum com as primeiras *Serestas*, a não ser uma tentativa posterior de algumas retomadas composicionais (o piano evocador do violão seresteiro em *Serenata*, a imagética e a flauta na linha superior do piano em *Vôo*).

Assim, chegamos à última conclusão: quanto à interpretação das *Serestas*.

O fato elucidativo das análises, tanto musicais como poéticas, sobre as relações guardadas dentro e entre as canções confirma e reafirma, com garantias de certeza, as escolhas interpretativas deste pesquisador e intérprete, muito especialmente no que diz respeito à escuta crítico-analítica como êmulo primordial deste trabalho.



BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

ALEMBERT, Francisco. **A Semana de 22. A aventura modernista no Brasil**. Scipione. São Paulo, SP, 1992.

ANDRADE, Ayres de. Villa-Lobos. In: **Presença de Villa-Lobos**. 1º Volume. Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 1965.

ANDRADE, Mário de. Os compositores e a língua nacional. **Primeiro Congresso Nacional de Língua Nacional Cantada**. s.l.e. São Paulo, 1937.

AZEVEDO, Luis Heitor Corrêa de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. José Olympio. Rio de Janeiro, RJ, 1956.

_____. Villa-Lobos e a criação musical. **Música Viva I**. Rio de Janeiro, 1941.

_____. Canções Brasileiras. **Brasil Cultural**. Porto, Portugal, nº4, Ano II, Ago. ,p.8-15, 1950.

BEAUFILS, Marcel. **Villa-Lobos: musicien poète du Brésil**. 2ªed.. Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 1983.

BÉHAGUE, Gerard. Rasgos Afrobrasileños em obras nacionalistas escogidas de compositores brasileiros del siglo XX. **Revista Musical Chilena**, 36(158): 53-9, jul.-dic., Santiago, Chile, 1982.

_____. **Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul**. Institute of LatinAmerican Studies/University of Texas at Austin. Austin, EUA, 1994.

BERNAC, Pierre. **The Interpretation of French Song**. Norton. New York, USA, 1961.

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. Dover. New York, USA, 1987.

BORGHOFF, Margarida Maria; CASTRO, Luciana Monteiro de; PÁDUA, Mônica Pedroso de. Em defesa da canção de câmara brasileira. **PerMusi: Revista de Performance Musical**. V.8, jul-dez. 2003, Goiânia, GO.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. Cultrix. São Paulo, 1989.

_____. **O Ser e o Tempo da Poesia**. Cultrix. São Paulo, 1977.

BRELET, Gisele. **L'interpretation creative**. 2 vols. Vrin. Paris, 1951.

- CALDEIRA FILHO, João. Villa-Lobos e a música de câmara. **Suplemento Cultural de O Estado de São Paulo**, 1(7): 9-11, fev.1977, São Paulo, SP.
- CAMBARÁ, Isa. Villa-Lobos. **Folhetim. Folha de São Paulo**. 15: 15, mai. 1977, São Paulo.
- CÂNDIDO, Antônio. **O estudo analítico do poema**. Associação Editorial Humanitas. São Paulo, 2006.
- CARPENTIER, Alejo. **Ese músico que llevo dentro**. Alianza Editorial. Madrid, 2007.
- COELHO, Áurea Regina de Oliveira. **Villa-Lobos, sua repercussão no exterior**. Museu Villa-Lobos/MEC. Rio de Janeiro, 1977.
- COELHO, João Marcos. 25 anos sem Villa. **Visão**, 33(47): 94-97, nov. 1984, São Paulo, SP.
- CONE, Edward T. **Musical Form and Musical Performance**. Norton. New York, USA, 1968.
- _____. Poet's love or composer's love?. In: SCHER, Steven Paul (ed.). **Music and text: critical inquiries**. Cambridge University Press. New York, USA, 1992, pp.177-192.
- CHOCIAY, Rogério. **Teoria do Verso**. McGraw-Hill do Brasil. São Paulo, 1974.
- COOPER, Paul. **Perspectives in Music Theory: an historical-analytical approach**. 2nd edition. Harper & Row. New York, NY, 1981.
- CURSO DE EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA: LOPES, Fernando (coord.). **Cirandas...e outras de Villa-Lobos**. Unicamp. São Paulo, 1984.
- DECOL, René. É Novidade. **Visão**. 29(47):58-59, nov. 1980, São Paulo.
- DUARTE, Roberto. **Villa-Lobos errou? (Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos)**. Edição bilíngüe. Algor. São Paulo, SP, 2009.
- DUNSBY, Jonathan & WITHALL, Arnold. **Music Analysis in Theory and Practice**. Faber Music. Londres, UK, 1988.
- ELIAS, Brian. Words and Music. **Contemporary Music Review**, vol.5. Harwood Academic Publishers. United Kingdom: 1989.
- ELLMERICH, Luis. Villa-Lobos, compositor brasileiro. **Jornal da Música**. 3(16):1, set./out. 1979, São Paulo.

ESTRELLA, Arnaldo. **Os quartetos de cordas de Villa-Lobos**. 2ª ed. Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro, RJ, 1978.

FRANÇA, Eurico Nogueira. **Villa-Lobos: Síntese crítica e biográfica**. Museu Villa-Lobos/MEC. Rio de Janeiro, RJ, 1978.

_____. **A evolução de Villa-Lobos na música de câmara**. Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro, RJ, 1979.

GOLDSTEIN, Norma Seltzer. **Versos, sons, ritmos**. Ática. São Paulo: 1985.

GOMES FILHO, Tarcísio. **O idioma pianístico de Heitor Villa-Lobos**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas, São Paulo, 1996.

GONÇALVES, Ely. Villa-Lobos e seu museu. **Boletim Informativo do Museu Villa-Lobos**. 1(1): 6-8, jun. 1983, Rio de Janeiro.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. **Mana**, vol.9 nº1, abril, Rio de Janeiro, 2003.

_____. A dimensão humana da criação artística. **Diapason**, nº3, jul-ago 2006, Duetto, São Paulo.

GUIMARÃES, Luis et alii. **Villa-Lobos visto da platéia e na intimidade**. Gráfica Editora Arte Moderna. Rio de Janeiro, RJ, 1972.

GROUT, Donald J.& PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Trad. Ana Luiza Faria. Gradiva. Lisboa, 1997.

HAUSER,Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. Martins Fontes. São Paulo, SP, 2003.

HELENA, Lúcia. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. 2ª ed. Ática. São Paulo, SP, 1989.

HERR, Martha & RANGEL, André Luis. O Villa-Lobos estrangeiro. **ARTEUNESP**. Vol.15, p.13-21, 2002, São Paulo.

HERR, Martha. *Performance Musical na Pós-Modernidade*. In: SEKEFF, Maria de Lourdes e ZAMPRONHA, Edson (org.). **Arte e Cultura V. Estudos Interdisciplinares**. AnnaBlume/FAPESP. São Paulo, 2009.

HOLD, Trevor. “Words for Music”: An old problem revisited. **The Music Review**,

HOMEM, Homero. 25 anos sem a presença de mestre Villa-lobos. **Cultura**. 4(219): 11-12, ago. 1984, São Paulo.

HORTA, Luis Paulo. Música Erudita Brasileira. **Cultura**. 7(27); 27-32, out./dez. 1977, Brasília.

_____. **Villa-Lobos: Uma introdução**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, RJ, 1987.

JARDIM, Gil. **O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos. Bach e Stravinsky na obra do compositor**. Philharmonia Brasileira. São Paulo, 2005.

KATER, Carlos. Villa-Lobos e a “melodia das montanhas”: contribuição à revisão da pedagogia musical brasileira. **Latin American Music Review**. 5(1):102-105, spring/summer 1984, Austin, USA.

_____. Aspectos da Modernidade de Villa-Lobos. **Em Pauta. Revista do Curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS**, vol.1, nº2, jun. 1990.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. Movimento/INL-Pró-Memória. Porto Alegre, RS, 1986.

KOSTKA, Stefan. **Materials and Techniques of Twentieth Century Music**. 2nd ed. Prentice Hall. New Jersey, EUA, 1999.

KRAMER, Richard. Distant Cycles: Schubert, Goethe and the *Entfernte*. **The Journal of Musicology**. Vol.6, nº1, Winter. University of Califórnia, USA, 1988.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação Musical. A dimensão recriadora da “comunicação” poética**. AnnaBlume. São Paulo, SP: 2007.

LESTER, Joel. **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**. Norton. New York, USA, 1989.

LEWIN, David. **Studies in Music with Text**. Oxford University Press. New York, USA, 2006.

MAIA, Maria. **Villa-Lobos Alma Brasileira**. Contraponto/Petrobrás. Rio de Janeiro: 2000.

MARIZ, Vasco. **Vida Musical**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1997.

_____. **A Canção Brasileira de Câmara**. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 2002.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra**. 12^a ed. ABM/Francisco Alves. Rio de Janeiro, RJ, 2005.

MARQUES, Pedro. **Manuel Bandeira e a música: com três poemas visitados**. Ateliê Editorial. São Paulo, 2008.

- MASSIN, Jean & Brigitte. **História da Música Ocidental**. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, RJ, 1997.
- MENDES, Gilberto. O Verdadeiro Tropicalista. **Diapason**, nº3, jul-ago 2006, Duetto, São Paulo.
- MORGAN, Robert. **Twentieth-Century Music**. Norton. New York, EUA, 1991.
- MURICY, Andrade. **Villa-Lobos – Uma Interpretação**. Ministério de Educação e Cultura/Serviço de Documentação. Rio de Janeiro, 1957(?).
- NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, o Choro e os Choros**. Musicália. São Paulo: 1977.
- OLIVEIRA, Jmary. Black Key versus White Key: a Villa-Lobos device. **Revista de Música Latinoamericana/Latin American Music Review**, nº5(1): 33-47, Spring-Summer, 1984, Austin, EUA.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Música**. Perspectiva. São Paulo, SP: 2002.
- PÁDUA, Mônica Pedrosa de; BORGHOFF, Margarida Maria. Imagens na canção *A Saudade op.11*, de Lorenzo Fernandez: uma abordagem intersemiótica. **PerMus: Revista de Performance Musical**. V.15, 2007, Goiânia, GO.
- PRAXEDES, Karina. *An die Ferne Geliebte, op.98, de L.v.Beethoven: a relação texto-música e o acompanhamento pianístico*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP/Instituto de Artes, Campinas, SP, 2002, 206 pp.
- SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música**. edição concisa. Jorge Zahar editor. Rio de Janeiro, RJ, 1994.
- SCHIC, Anna Stella. **Villa-Lobos o Índio Branco**. Imago Editora. Rio de Janeiro, 1969.
- PEPPERCORN, Lisa. **Heitor Villa-Lobos: Leben und Werken des brasilianischen Komponisten**. Atlantis Verlag. Zürich, Swz, 1972.
- _____. **Villa-Lobos**. Tradução: Talita M. Rodrigues. Ediouro. Rio de Janeiro, 2000.
- _____. Heitor Villa-Lobos: profilo del compositore brasiliano. **Nuova Rivista Musicale Italiana**, Anno XIX, nº2, Abr-Giu, Roma, Itália, 1995.
- PICCHI, Achille Guido. Interpretação Musical: uma aforismática provocativa. **Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes**. UNICAMP, ano 4, vol.4, nº2, 2000, Campinas, SP.

- _____. **Mário Metaprofessor de Andrade**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação-USP, São Paulo, SP, 1996.
- PIRES, Orlando. **Manual de Teoria e Técnica Literária**. 2ª ed. revista e ampliada. Presença. Rio de Janeiro: 1985.
- PISTON, Walter. **Armonia**. SpanPress Universitária. Florida, EUA, 1998.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. **Ritmo e Poesia**. Organização Simões. Rio de Janeiro, RJ, 1955.
- RINK, John (ed). **La interpretación musical**. Alianza Editorial. Madrid, 2006.
- RINK, John. Análisis y (o?) interpretación. In: RINK, John (ed). **La interpretación musical**. Alianza Editorial. Madrid, 2006, pp.55-80.
- RUIZ, Antonio Notário. De la verdad em las artes sonoras. Perspectivas Adornianas. In: RODRIGUEZ, Margarita Vera y VILLAR-TABOADA, Carlos. **Música, Linguaje y Significado**. Glares/Universidad de Valladolid. Valladolid, Espanha, 2001, pp.45-59.
- SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: Processos Compositivos**. Editora da UNICAMP. Campinas, SP:2009.
- SALZER, Felix. **Structural Hearing. Tonal Coherence in Music**. Dover. New York, 1962.
- SCHER, Steven Paul (ed.). **Music and text: critical inquiries**. Cambridge University Press. New York, USA, 1992.
- SHUSTERMAN, Richard. **Sous l'interprétation**. Ed. de L'Éclat. Paris, França, 1994.
- SEINCMAN, Eduardo. **Do Tempo Musical**. Via Lettera/FAPESP. São Paulo, SP, 2001.
- SOUZA, Rodolfo Coelho de. O Pelé da música brasileira. **Diapason**, nº3, jul-ago 2006, Duetto, São Paulo.
- STEIN, Deborah & SPILLMAN, Robert. **Poetry into song. Performance and Analysis of Lieder**. Oxford University Press. New York, USA, 1996.
- STRAUS, Joseph. **Introduction to Post-Tonal Theory**. 2ª e 3ª ed. New Jersey: Prentice-Hall, 2000/2005.
- TARASTI, Eero. Paradigmas do estudo sobre Villa-Lobos. Tradução: Marja Parno Guimarães. **Presença de Villa-Lobos**. 12º Volume. Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 1981.
- TATIT, Luiz. **Semiótica da Canção**. Escuta Editora. 2ªed. São Paulo, 1994.

- _____. **O Século da Canção.** Ateliê Editorial. São Paulo, 2004.
- TATIT, Luiz/LOPES, Ivã Carlos. **Elos de Melodia&Letra. Análise Semiótica de Seis Canções.** Ateliê Editorial. São Paulo, 2008.
- TAVARES, Hênio Último da Cunha. **Teoria Literária.** 12ª ed. revista e atualizada. Itatiaia. Belo Horizonte, MG, 2002.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira.** Zahar/UFRJ. Rio de Janeiro, RJ, 2005.
- TUREK, Ralph. **The Elements of Music.** 2 vols. 2nd ed. The McGraw-Hill Comp. New York, EUA, 1996.
- VOLPE, Maria Alice. O Mito: “A Música Brasileira Começa Comigo”. **Diapason**, nº3, jul-ago 2006, Duetto, São Paulo.
- WHITE, John. **Comprehensive Musical Analysis.** Scarecrow. New Jersey, USA, 1994.
- WRIGHT, Simon. **Villa-Lobos.** Oxford University Press. New York, USA, 1992.
- ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, Representação e Composição.** Editora da UNESP. São Paulo, SP, 2000.
- ZANON, Fabio. **Villa-Lobos.** Publifolha. São Paulo, 2009.



GLOSSÁRIO

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS

Alostrófico - Refere-se a um poema “cuja estrofe componentes são todas de estrutura diferente.” (TAVARES, 2000, p.210). Exemplo:

*O que adoro em ti
Não é a tua beleza,
A beleza é em nós que ela existe.
A beleza é um conceito
A beleza é triste.
Não é triste em si
Mas pelo que há nela de fragilidade e de incerteza.*

(“Madrigal Melancólico” , de Manuel Bandeira, 1ª e 2ª estrofes. O poema tem 6 estrofes, todas de estruturas diferentes. In: TAVARES, 2002, p.210).

Apoios Télicos – São os acentos rítmicos sobre o tempo forte de um compasso, em geral o primeiro tempo.

Appoggiatura – “Uma ‘nota apoiada’, normalmente um grau conjunto acima (menos frequentemente abaixo) da nota principal. Costuma criar uma dissonância na harmonia e resolve-se por grau conjunto sobre a nota principal, no tempo fraco seguinte.” (SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário GROVE de Música**. Edição Concisa. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro, RJ:1994.

Anáfora – “Repetição da mesma palavra ou expressão, no início de frases, períodos ou versos.” (TAVARES, 2002, p.330).). Exemplo:

*Qual cavalo voa que não desce,
qual, co'o cavalo em terra dando, geme;*

*qual vermelhas as armas faz de brancas;
qual co'os penachos do elmo açoita as ancas!*

(De “Lusíadas” de Camões, canto VI, 64. In: TAVARES, 2002, p.300).

Aposto – Nome, ou expressão equivalente, que exerce a mesma função sintática de outro elemento a que se refere.

Assonância – “Seqüência de vozes e sílabas semelhantes, mas não idênticas.” (TAVARES, 2002, p.217). Exemplo:

*Duma **nua**nça **man**sa que não **can**sa* (Emiliano Perneta, “Lá”. In: TAVARES, 2002, p. 217).

Centro – “Na música do século XX, [...] o uso de repetição, pedal, *ostinato*, acentos, [...] e técnicas similares atraem a atenção do ouvinte para uma classe específica de alturas, estabelecendo um centro por afirmação”. (KOSTKA, 1999, p.101).

Cluster – “Grupo de notas adjacentes que soam simultaneamente.” (SADIE, 1994, p. 204).

Contorno Melódico – Num trecho musical ou numa peça, de forma contínua “o contorno melódico se refere à forma e a localização física das alturas.” (COOPER, 1981, p.70).

Diérese – “separação em sílabas distintas de dois sons vocálicos dentro de uma mesma palavra.” (TAVARES, 2002, p.184). Exemplo:

Deus fala quando a turba está quieta (Castro Alves. Ou seja: De-us-fa-la-quan-
doa-tur-baes-tá-**qui-e-ta**, para formar o alexandrino. In: TAVARES, 2002, p.217).

Dístico ou Parelha – “É uma estrofe ou estância composta de dois versos.” (TAVARES, 2002, p.202).

Ectlipse - É a “elisão do fonema nasal, não sendo obrigatório marca-la com apóstrofo.” (TAVARES, 2000,p.186). Exemplo:

*Eu quero marchar com os ventos,
com os mundos...co’os firmamentos.*

(Castro Alves. Tanto *com os ventos* como *com os mundos* assim como o realizado *co’os firmamentos* são ectlipse).

En dehors – Fr. Literalmente “a fora” ou “ por fora.” Tipo de execução que ressalta dinamicamente uma linha ou frase sobre o total da dinâmica de um trecho.

Enjambement - “[...] quando o sentido de um verso continua no verso seguinte[... *dá-se*] o chamado encadeamento (fr. *Enjambement*).”(TAVARES, 2002, p.168). Exemplo:

*Desperta e vem! O vento **burburinha**
Pelos coqueiros trêmulos; **dardeja**
O sol; e a luz sadia a alma **deseja**
bebe-la aos goles...Ergue-te e caminha...*

(“Passeio Matinal”, de Raimundo Correa. Os versos marcados constituem *enjambements*).

Escansão – “É a contagem dos sons dos versos.” (TAVARES, 2002, p.183).

Escala Sintética – “O termo se refere às escalas criadas por compositores do século XX para uso em determinadas composições. Estas escalas são distinguíveis das assim denominadas escalas naturais – as escalas maior e menor, os modos eclesiásticos e outras escalas historicamente efetivadas.” (TUREK, Ralph, 1996: p.483).

Falsa Relação – “O tipo de *appoggiatura* mais sonora é a que forma o sétimo grau da escala descendente menor quando vai em direção do sexto grau, soando como sensível da dominante. Isso faz com que apareça o não usual intervalo de oitava diminuta, que se chama ‘falsa relação simultânea’.” (PISTON, 1998, p.186).

Figuração pianística - Tipo de acompanhamento que em geral faz uso de acordes *arpeggiati*. (SCHOENBERG, 1991)

Gráfico das vozes condutoras – São aqui utilizados segundo proposta de Feliz Salzer: “os gráficos com vozes condutoras [...] simbolizam o processo de audição estrutural [...] estes gráficos tem o propósito de explicar a coerência da unidade musical de uma maneira sistemática [...] o processo dedutivo visa a estabelecer a finalidade do movimento musical e a direção tomada no intuito de se atingir esta finalidade. Para tal, determina as vozes condutoras na música, separando os ornamentos e prolongamentos das notas e progressões que carregam o movimento de maneira direta à sua finalidade – e que formam a estrutura [...] as figuras indicam o valor estrutural e o significado das alturas e acordes [...] a diferença de significado estrutural é notada com quatro figuras diferentes: mínima, semínima, semínima sem haste e, ocasionalmente, colcheia.” (SALZER, 1982). Ressalta-se que aqui os gráficos estão sendo usados de maneira adaptada e não-ortodoxa.

Heterorrítmicos - Refere-se a poemas cujos “ictos dos versos componentes das estrofes alteram o esquema.” (TAVARES, 2002, p.209). Exemplo:

*Nunca entrarei jamais em teu recinto;
Na sedução e no fulgor que exalas,
Ficas sedada, num radiante cinto
De riquezas, de gozos e de galas.*

(“Perfeição”, 1ª estrofe, de Olavo Bilac. Estrutura Rítmica: 1-4-6-10; 4-8-10; 1-4-8-10; 3-6-10. In: TAVARES, 2002, p.202).

Heterométricos – “São os versos de diferentes medidas usados num mesmo poema.” (TAVARES, 2002, p.195).

Hiato – “Separação de dois sons interverbais num verso.” (TAVARES, 2002, p.185). Exemplo:

E vaga
Ao luar
Se apaga
No ar.

(“O Baile dos Willis”, de Martins Fontes. Constitue sinérese: *Ao-luar*; consititue elisão: *Sea-pa-ga*; e constituiue hiato: *No-ar*. In: TAVARES, 2002, p.185).

Isométricos – “São os versos de uma só medida. Os poema isométricos apresentam uniformidade quantitativa em relação ao metro, isto é, compõem-se de um só metro.” (TAVARES, 2002, p.190).

Isorrítmicos – Refere-se a poemas que teem as “estrofes que são constituídas de versos que apresentam o mesmo esquema rítmico.” (TAVARES, 2002, p.208).

Intermezzo - Está se chamando aqui, na canção, ao comentário pianístico, em geral, que liga duas seções.

Material - Escalas ou modos ou elementos básicos usados por um compositor na realização sistemática de uma composição. Esse termo é utilizado principalmente por KOSTKA, 1991.

Métrica - Ou metro: “é a medida do verso. O estudo dos metros chama-se *metrificação*.” (TAVARES, 2002, p.183. Em itálico no original).

Metáfora - Tropo que consiste na transferência de uma palavra para um âmbito semântico que não é o do objeto que ela designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado.

Metonímia - Tropo que consiste em designar um objeto por uma palavra que designa outro objeto, que tem com o primeiro uma relação constante e de correspondência.

Motivo/motívico - “Qualquer sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico, mas não pode haver uma diversidade muito grande de elementos [...] Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra [...] Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente [...] Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso.” (SCHOENBERG, 1991, pp.35-36).

Obbligato – “ Termo usado para designar uma parte independente e essencial da música concertante, subordinada à melodia principal.” (SADIE, 1994, p. 663).

Paralelismo - “É a repetição de idéias e palavras que se correspondem quanto ao sentido.” (TAVARES, 2000, p.219).

Parlato – ou *parlando*. (it. para “ falando”). “Instrução para que a música seja executada à maneira de um discurso.” (SADIE, 1994, p. 700).

Pés métricos – “Os versos quantitativos puros chama-se *pés*. O *pé* é a menor partícula estrutural do verso; nele alternam-se sílabas longas (ARSE), que contituem o tempo forte e sílabas breves (TESE), que indicam o tempo fraco” (TAVARES, 2002, p.170). Por exemplo, *Vela*, *Ve-la* (Arse-Tese).

Quintilha – Poema com cinco versos. “Alguns autores estabelecem diferença entre ‘quintilha’ e ‘quinteto’. A primeira será constituída de versos de arte menor (de 7 sílabas ou menor), reservando-se o nome de ‘quinteto’ a quaisquer outras estrofes regulares contituídas de 5 versos” (TAVARES, 2002, p.204).

Redondilha - Quadra de versos de sete sílabas rimando o primeiro verso com o quarto e o segundo com o terceiro, seguindo o esquema abba.

Rimas – “É a identidade ou semelhança dos sons no final ou no interior dos versos, nos ictos das palavras” (TAVARES, 2002, p.212).

Sonoridade do poema – Considera-se como sonoridade do poema a resultante das coincidências sonoras mesmo que não rimadas.

Situações Acordais - Está se chamando aqui situações acordais aos acordes que acontecem na peça sem referência tonal, ou seja, funcionalidade.

Sinérese – “É a fusão de dois sons num só dentro da mesma palavra” (TAVARES, 2002, p.184). Vide exemplo em **Hiato**.

Verso – “É uma linha de sentido completo ou não, que constitui a unidade rítmica de um poema” (TAVARES, 2002, p.167).

Há muitas definições de verso. A que citamos, de Tavares, é apenas mais uma, porém tem a virtude de contemplar muitas das atribuições musicais que estudamos neste trabalho.

Entretanto, citamos algumas outras que talvez sejam de interesse:

“O verso é a unidade rítmica do poema” – Manuel Bandeira.

“Verso é um ajuntamento de palavras e até, em alguns casos, uma só palavra, compreendendo determinado número de sílabas, com uma ou mais pausas obrigadas, de que resulta uma cadência agradável” – Feliciano de Castilho.

“Compreende-se por verso – ou metro – o ajuntamento de palavras, ou ainda, uma só palavra, com pausas obrigadas e determinado número de sílabas, que redundam em música” – Olavo Bilac e Guimarães Passos. (Nota-se, aqui, evidente herança de Castilho).

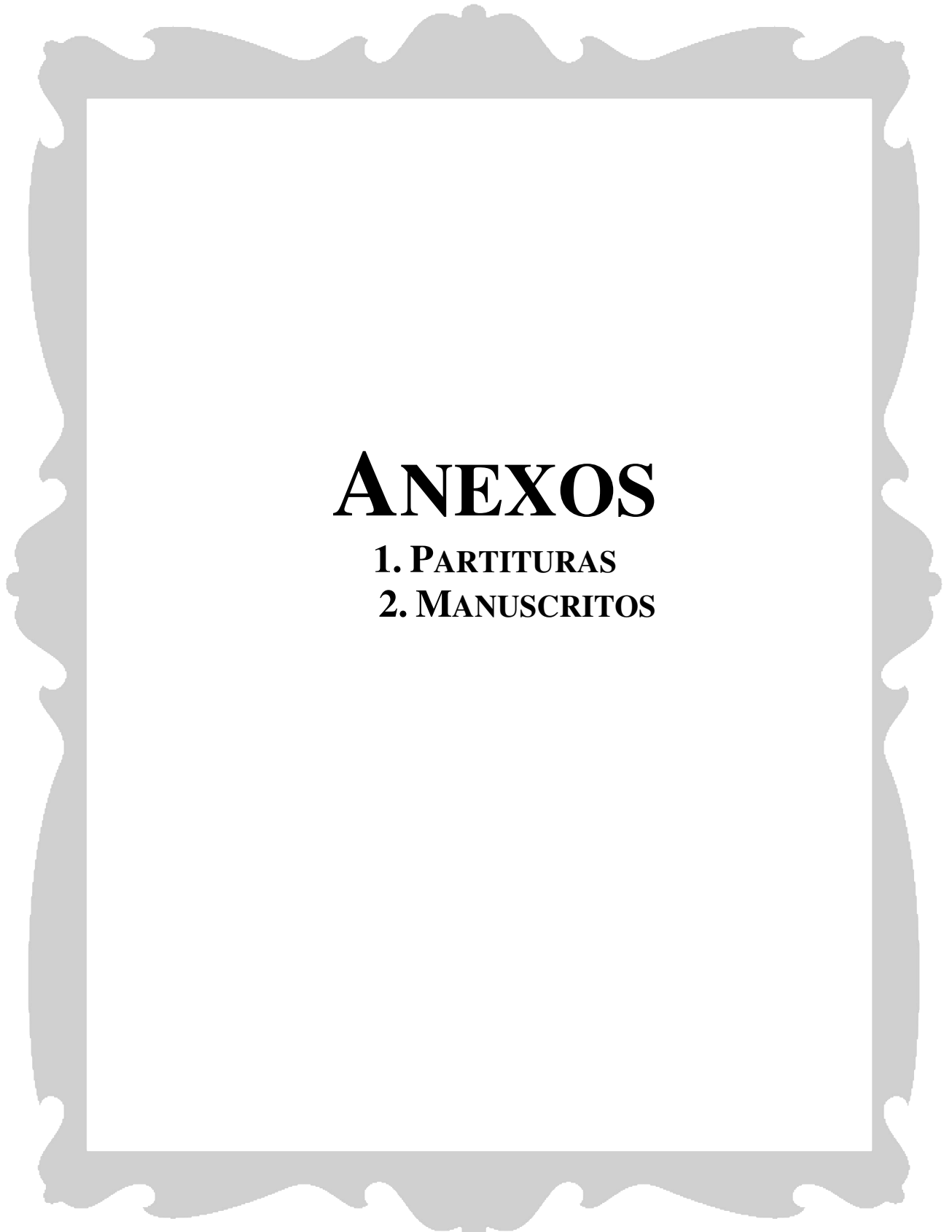
“Os versos são uma sucessão ordenada de sons verbais” – Murillo Araújo.

“Verso é a unidade do ritmo” – Soares Amora.

Vocalise – Tipo de utilização de linha vocal no qual se utiliza o texto de forma subsidiária à fala.

Versos Brancos - Também chamados de versos soltos, caracteriza-se por um poema sem rimas.

Variantes – “Variação significa mudança [...] As mudanças de caráter secundário, porém, que não possuem conseqüências especiais, têm apenas o efeito local de embelezamento é preferível definir estas mudanças pelo nome de *variantes*.” (SCHOENBERG, 1991, p.36).



ANEXOS

1. PARTITURAS

2. MANUSCRITOS

POBRE CEGA...

1

SERESTA Nº 1

Poesia de Alvaro Moreyra

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1926

Animado ($M. \text{ } \text{♩} = 138$)

PIANO.

Po - bre oú - - - ga, por-que choram as-sim tan-to es-se-teus

o - - - lhos. Não, os meus o-lhos não cho -

ram São as la - gri -

a tempo *rall.* *a tempo* *a tempo* *p* *rall.* *pp* *p*

Copyright © 1926 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN-107

2

- mas que cho - - - ram Com sau - da - des

dos meus o - - - - - lhos... São as

la - gri - mas que cho - - - ram Com sau -

da - des dos meus o - - - - - lhos...

rall. *a tempo* *rall.*

rall. *a tempo* *dim.* *rall.* *pp*

A Dante Milano
SERESTA (N.º 2)

3

O ANJO DA GUARDA

Poesia de MANUEL BANDEIRA

Rio, 1926
H. VILLA-LOBOS

Andante (M. ♩ = 104)

PIANO.

sfz *p* *sfz* *sfz*

(*Saltiente*)

rapido *mf* *rall.* *dim.* *p*

Um pouco mais (M. ♩ = 116)

Quando minha irmã mor - reu (De - via ter si - do as -

- sim) Um an - jo mo - re - no; vi - o - lento e bom bra - si - lei - ro

rit. p *a tempo* *rit.* *a tempo*

Copyright © 1926 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
Unicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

rit. Um pouco menos
Ve-lo fl - oar ao pé de mim.

Um pouco menos

rit.

f Ah! *p* Ah! *pp* Ah!

f *p*

Andante (como antes)

p *sfz*

Um pouco mais

sfz *rall.*

mf *um pouco rall.* *a tempo*

O meu anjo da guarda sor - riu E vol -

um pouco rall. *a tempo*

rall. *a tempo*

- tou pu - ra jan - to do Se - nhor...

rall. *mf a tempo* *p*

p *pp*

Ah! Ah! Ah!

mf *p* *um pouco apressado* *ff*

A Jayme Ovalle

CANÇÃO DA FOLHA MORTA

SERESTA Nº 3

H. VILLA-LOBOS

Poesia de Olegario Mariano

Rio, 1926

NAO MUITO DEPRESSA (M. ♩ = 80)

mf > sfz p sfz p sfz p sfz p

6 6 sfz sfz

6 6 sfz sfz

mf

Fo - lha ca - is - te ao meu la - do.
No ul - ti - mo do - bre de um si - no,

sfz p sfz p sfz p sfz p

8447

La-gri - ma ver - de dos ra - mos! És o pre-sen - te o pas-sa - do
 Por u - ma tar - de sem fim, _____ Morres - te como meu des-ti - no,

De tu - do o que nos a - ma - - mos Na mi - nha fun-da triste - - za
 Le-vando um pouco de mim. _____ No teu to-do abando - - no,

De cre-a-tu-ra sin-gu-lar, _____ És um res-to de be-le - - za
 De hu-ma-na de-li-ca-de - - za, Vibram sau-dades de outo - - no E an-

Que deslumbra o meu olhar. *ff* A vi - da que bem me impor - ta?! -
 gus - tias de na - tu - re - - - - - za.

(Côro feminino) *pp* Tenôres o meu olhar. *ff* A vi - da que bem me impor - ta?! -
 de na - tu - re - - - - - za.

(Côro masculino) Tenôres *ff* Baiços A vi - da que bem me impor - ta?! -

sfz p *sfz p* *sfz p* *sfz p* *ff sfz p* *sfz p*

pp A vi - da és tu fo - lha mor - - - ta. A vi - da que bem me impor - - - ta?! -

pp A vi - da és tu fo - lha mor - - - ta. A vi - da que bem me impor - - - ta?! -

sfz p *sfz p* *pp sfz p* *sfz p*

A vi-da és tu fo-lha mor - - ta. Ah! Ah!

A vi-da és tu fo-lha mor - - ta. Ah! Ah!

dim.
Ah!

dim.
Ah!

rall. *dim.* *sfz* *sfz*

sfz *sfz* *sfz* *sfz*

*Solo**mf*

Ninhos, campã nu - las, ga - lhos, A - mavam-se em al - vo - rô - - ço...

Os meus ca - bel - los de mô - ço I - am fi - can - do gri - sa - - lhos,

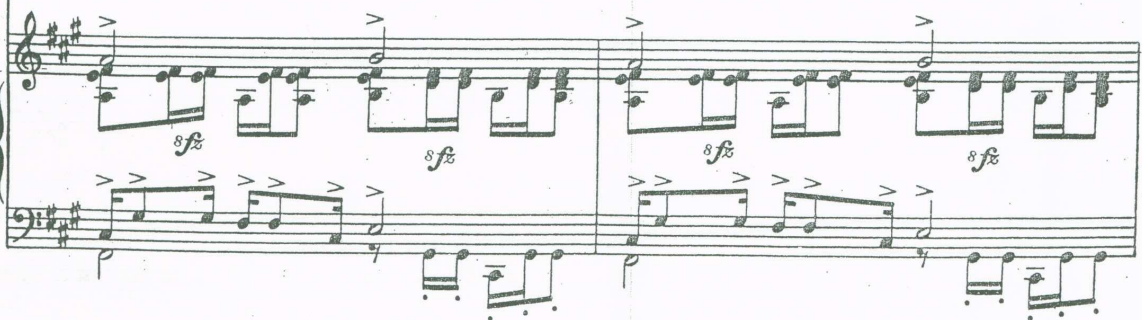
E um di - a (quando cho - re - - - it) Fo - lha ca - his - te ao meu la - do,



Sopranos



Côro, Tenôres e Baixos



pp
A vi - da que bem me impor - ta?! - A vi - da és tu fo - lha mor - ta.

pp
A vi - da que bem me impor - ta?! - A vi - da és tu fo - lha mor - ta.

sf *sf* *sf* *sf*

f
Ah! Ah! Ah! Ah! *Divis:* *rall.* Ah!

f
Ah! Ah! Ah! Ah! *Divis:* *rall.* Ah!

f *sf* *sf* *dim.* *sf* *rall.* *sf* *rall.*

a tempo

Ah!

dim.

Ah!

[8]

Ah!

[18]

dim.

Ah!

a tempo

mf sfz p sfz p sfz p dim. sfz p

rall.

p

Ah!

Ah!

rall.

p

Ah!

Ah!

rall.

rit.

ff

m.e.

rapido

A Manuel Bandeira

SERESTA Nº 4

SAUDADES DA MINHA VIDA

Poesia de Dante Milano

H. VILLÁ-LOBOS

Rio, 1926

(M. ♩ = 92)

MOVIMENTO MODERATO

mf

rall.

Sau - da - de - do tem - po, Do tem - po - pas - sa - do,

pp

rit.

O tem - po - fe - liz Que não vol - ta mais.

p

rit.

a tempo

Copyright © 1926 by Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro

Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro

Sucessores de Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)

Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil

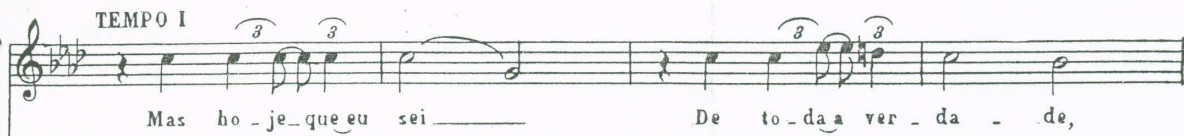
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

Deus queira queum di - a Eu en - con - trea - in - da

A - quella i - no - cen - cia Fe - liz sem - sa - ber.

rall.

TEMPO I



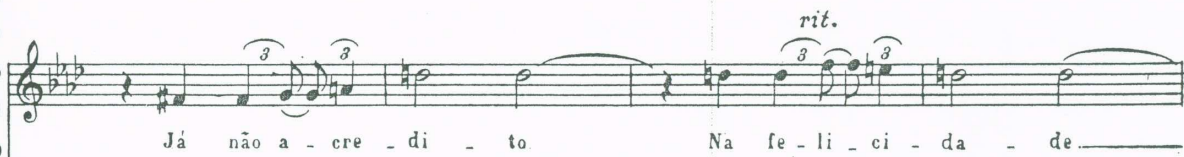
Mas ho - je - que eu sei — De to - da a ver - da - de,

TEMPO I



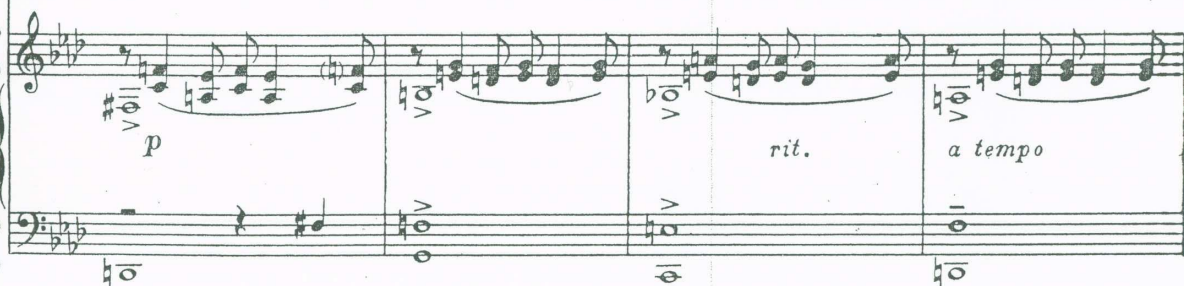
pp

rit.



Já não a - cre - di - to Na fe - li - ci - da - de —

p



rit. *a tempo*



E quando eu - mor - rer, — En - tão, ou - tra vez, —



(b)

Po - de ser que eu se - ja Fe - liz sem - sa -

ber.

Ah!

pp *rall.* *ppp*

SERESTA Nº 5

MODINHA

Poesia de Manduca Pia

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1926Pouco animado (M. $\text{♩} = 96$)

PIANO.

Handwritten musical notation for the piano introduction. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. The tempo is marked 'Pouco animado (M. $\text{♩} = 96$)'. The dynamics are marked 'mf' and 'f'. There are several measures of chords and single notes. A handwritten instruction '(Sempre sem pedal)' is written below the first staff.

Handwritten musical notation for the vocal entry and piano accompaniment. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. The tempo is marked 'Pouco animado (M. $\text{♩} = 96$)'. The dynamics are marked 'mf' and 'f'. There are several measures of chords and single notes. A handwritten instruction '(Sempre sem pedal)' is written below the first staff.

Muito lento (M. $\text{♩} = 66$)

Handwritten musical notation for the vocal melody. It consists of a single staff with a treble clef. The music is in 4/4 time. The tempo is marked 'Muito lento (M. $\text{♩} = 66$)'. The dynamics are marked 'mf' and 'p'. There are several measures of single notes and chords. A handwritten instruction 'rall.' is written above the last measure.

Handwritten musical notation for the piano accompaniment. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. The tempo is marked 'Muito lento (M. $\text{♩} = 66$)'. The dynamics are marked 'mf' and 'p'. There are several measures of chords and single notes. A handwritten instruction 'rall.' is written above the last measure.

Handwritten musical notation for the vocal melody. It consists of a single staff with a treble clef. The music is in 4/4 time. The tempo is marked 'a tempo'. The dynamics are marked 'mf' and 'p'. There are several measures of single notes and chords. A handwritten instruction 'rall.' is written above the last measure.

Handwritten musical notation for the piano accompaniment. It consists of two staves. The right staff has a treble clef and the left staff has a bass clef. The music is in 4/4 time. The tempo is marked 'a tempo'. The dynamics are marked 'mf' and 'p'. There are several measures of chords and single notes. A handwritten instruction 'rall.' is written above the last measure.

Animado

- dor

Animado

Muito lento

Fe - liz te que-rol Mas se um

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

Muito lento

rall. legato

dia To-da es - sa a - le - gria Se mu - das - se em dôr, Ou - vi - ri - as do pas-

mf *p rall.*



SERESTA Nº 6

A Guilherme de Almeida

21

NA PAZ DO OUTONO

Poesia de Ronald de Carvalho

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1926

Quasi moderado (M. ♩ = 84)

PIANO.

mf

(Menos M. ♩ = 76)

sf *p*

3

Na paz do ou - to - no, Grave, pro - fun - da, Teu vul-to de a - ve Léve li -

3

- gel - ra, Sobre a a - la - me - da Chela de ró - sas Que o luar i - nun - da:

Copyright © 1926 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
Únicos distribuidores: Farnata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

AN-112

rall. *p* *a tempo* *cresc.*

Sombra de se - - da - - Plu - ma li - geira) Teu vulto su - a - ve Sobre a alame - da

E' uma rosei - - - ra Cheia de ró - sas, Na paz do outo - -

rall.

- - - no... Na paz do ou - to - - - no...

SERESTA Nº 7

CANTIGA DO VIUVO

Poesia de Carlos Drummont

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1926

Moderado (M. ♩ = 108)

PIANO.

f ff pp mf a tempo

A noite ca-lu na minha al - ma, Fiquei triste sem que - rer.

pp

U - ma sombra veio vín - do - ve - lo vín - do, - Ve - lo vín - do, me a - bra -

p cresc. pouco a pouco

Copyright © 1926 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

- gou, Era a som-bra do meu bém Que mor-reu ha tan-to

cresc. *f p* *mf* *3*

tem - po Me a-bra - gou com tan - to amor Me a - per - tou com tanto

cresc. *3*

fo - - - go Me bei-jou, me con-so-lou.

rall. *mf* *3* *rall.*

a tempo

De - pois riú de va - ga -

pp a tempo

- ri - nho, Me disse a - deus com a ca - be - ça E sa - lu Fechou a por - ta.

pouco rall. ppp *Tempo 1º*

Ou - vi seus passos na es - ca - da De - pois mais nada... a - ca - bou.

pouco rall. dim. ppp *Tempo 1º* (sem rallentar) *mf*

Canção do Carreiro ou

(CANÇÃO DE UM CREPÚSCULO CARICIOSO)

(Sôbre temas selvagens dos boiadeiros e carreiros, entre os índios e mameucos do Brasil)

Poesia de RIBEIRO COUTO

SOP.

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1926

Animado (M. = 138)

PIANO

fff *pp*

mf

A tarde ex-pi-ra, so-re-na... A dormesse em minha mão a

(secco)

pen-da su-a-ve, a pen-na, com que na tar-de se-re-na, vou compondo esta can-

-ção...

f *p* *dim.*

Eh!

mf
Um ca-si-nho-lo da

vil - la, da som - bra do e-itar - de a oer,

Il - lumina - do sol - til - la. O mo-vi - men - to da vil - la co-

- mea a - go-ra a mor - rer.

f *p*

sf
Eh!

Mais depressa (*M. ♩* = 63.)
mf 3

Vem — de
Mais depressa (*M. ♩* = 63.)
f *mf* *ppp* *f* *mf* *ppp* *f* *ppp*

lon - ge, dos car - rei - ros, a má - gna sen - ti - men -
f *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp*

- tal da ord - ção dos bo - ia - del -
f *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp*

gliss. *mf* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *gliss.*

- - - ros Que do - cu-ra nos car - rei - - - ros

p *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp*

oc - cul - - tos no ma - ia - gal

mf *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *gliss.*

Num - re - con-ça-vo da pra - - - la,

mf *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *gliss.* *mf*

so-tur - no so-lu-ção mar. So -

8/188.

mf 3

Mul - to a distância, na - vi - os que o cre - pusculo esfu -

- mou, vão par - tin-do, fu - gi - di - os... A voz

triste dos na - vi - os diz a - deus quem fi - cou...

sfz Mais movido

Eh!

pp Mais movido

cresc.

cresc.

animando pouco a pouco

animando pouco a pouco

dim. rit. y sfz

mf cresc.

fff rit. pp

SERESTA N.º 9.

ABRIL

33

Poesia de Ribeiro Couto.

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1926

Animado (M. $\text{♩} = 72$)

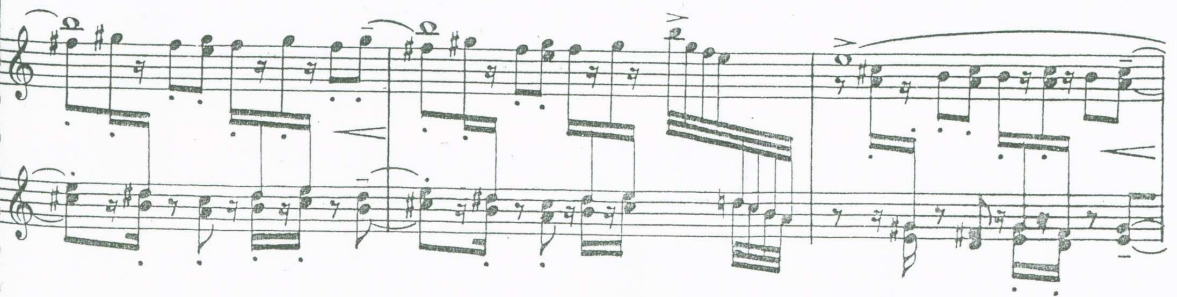
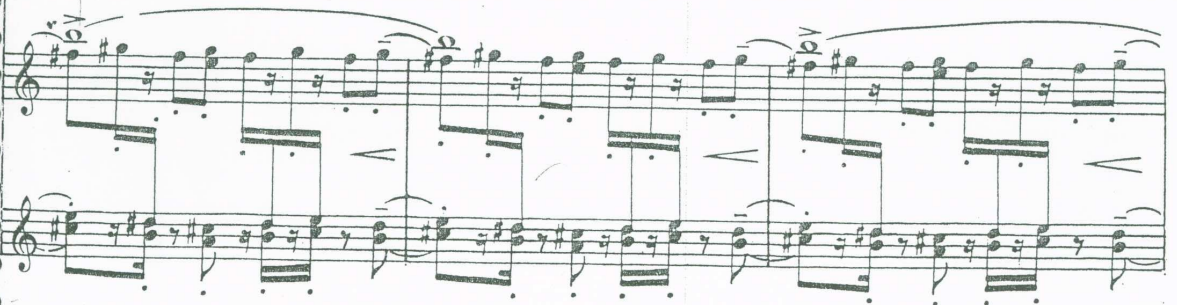
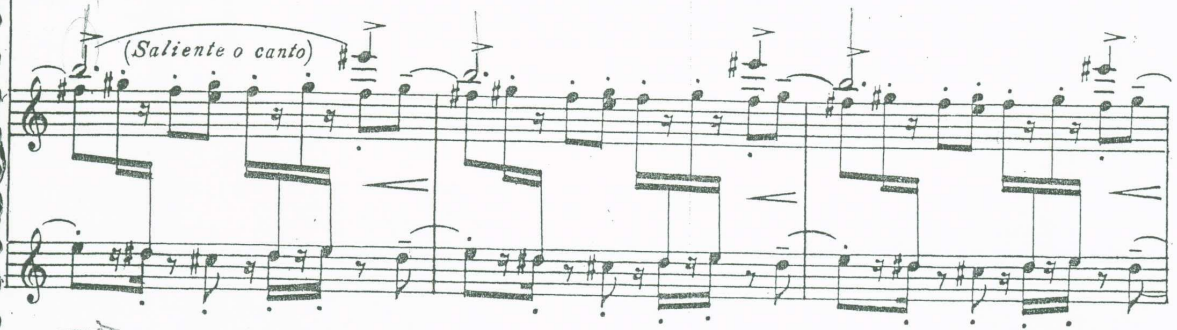
PIANO.

1 $\text{sfz } p \text{ } \text{mf}$ 2 $\text{sfz } p \text{ } \text{mf}$ 3 $\text{sfz } p \text{ } \text{mf}$ 4 $\text{sfz } p \text{ } \text{mf}$ 5 $\text{sfz } pp$ 6 $\text{ff } p$ 7 pp 8 rall. 9 dim. (Muito longo) 10 $\text{Menos animado (M. } \text{♩} = 104)$ 11 pp 12

12 De - - pois da chu - va - ra - da $p > pp$ mp pp

Copyright © 1926 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
 Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
 Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

13



n

23 24

Vem das ver - des mat-tas mo - lha -

sfz p

25 26 27

- das u - ma fres-cu - ra a - ca - ri - ci - an -

28 29 30

- te 'a fres - cu - ra das boo - cas hu - - mi -

31 32 33

- das. E do - ce -

sfz pp

36

34 35 36

- men - te, sobre a vil - la

37 38 39

a tar - de cae em tons de ro -

40 41 *pouco rall.*

- sa, como um an - nun - cio de bom

42 43 *dim. rall.* 44 45

tem - po.

DESEJO

37

SERÉSTA Nº 10

POESIA de GUILHERME de ALMEIDA

H. VILLA-LOBOS

Rio, 1926

Movimento gracioso (M. = 84)

PIANO.

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked 'Movimento gracioso (M. = 84)'. The piano part features a continuous eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal melody enters in the third system, marked 'mf'. The lyrics are in Portuguese. The score includes dynamic markings such as 'mf', 'pp', and 'sfz'. There are also tempo markings: 'rall.', 'rit.', and 'a tempo'. The score is divided into systems, with measures numbered 1 through 17. The piano part continues throughout, providing a harmonic and rhythmic foundation for the vocal line.

Pe-la ja-nella aberta eu ve-jo a lu-a pen-du - rada a um ga-lho por um fi - o

como um fru - to de pra-ta grande e fri - o.

Copyright © 1926 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

sfz p

Nas a-zas vermelhas de um bel - jo meu -

— pen - sa - men - to vô - a per - to do fru - oto pra - to - a -

rall. *f*

- do, qual - um in - sé - oto. Ah!

rall. *rall.* *mf rall.*

REDONDILHA

SERESTA Nº 11

POESIA de DANTE MILANO

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1926

Quasi animado

PIANO.

Lento

Pouco moderato (M. ♩ = 72) *apressado cresc.* *rall.* Lento (M. ♩ = 88)

A vi-da Fin - gi - da Me cha-ma Me bel - ja Me fo - ge Me en - ga - na...

Pouco moderato

Lento

p *apressado cresc.* *rall.*

Eu a - mo Eu so - fro Eu fu - jo Eu vol - to Eu cho - ro Depois Me re -

Copyright © 1926 by Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão) - Rio de Janeiro
Copyright © 1968 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro
Sucessores de Sampaio Araujo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
Únicos distribuidores: Fermata do Brasil - Av. Ipiranga, 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Assegurado - Impresso no Brasil

- vol - to. Eu pen - so Eu an -

- do Eu be - bo Eu es - que go. Eu

pen - so Eu an - do Eu be - bo

pouco rall. *pp*

Eu es - que go.

pp *pouco rall.* *mf* (*secco*)

Lento

Lento

A Elsie Honston

SERESTA Nº 12

REALEJO

Poesia de Álvaro Moreyra

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1926

Animado

mf

faleado

CANTO.

Re-a - lejo é como os outros são, que vão e vem ... A ma-l -

- vella da-lhe a il-lu - são de ser al - guem. Diz e re - diz, nun-ca se

sabe o que el-le diz: se pen-sa bem, Se pen-sa mal, se é fe -

animando - pouco a pouco

- liz ou in-fe - liz. — Des-tino i - gual. Não tem de - se - jo nem de morrer —

apressando muito

rall. - - - a tempo *trilo*

— Vi - ve de cór. — E' re - a - le - jo... —

rall. - - - a tempo

(Sem rallentar)

Po - di - a ser cou - ra pe - ór... —

Sem rallentar *sfz a tempo* *mf* *pp*

SERESTA Nº 13

SERENATA (SÉRÉNADE)

Letra de
DAVID NASSER

H. VILLA LOBOS
(Rio, 1943)

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
même période
(loi du 11 Mars 1957)
Contrefaçon punissable
(code pénal, Art 425)

Moderato

a Tempo

rall. a Tempo

Serestei - ros can - tan - do A paixo -

na - das ju - ras... Vio - lões su - pli - can - do - pro -

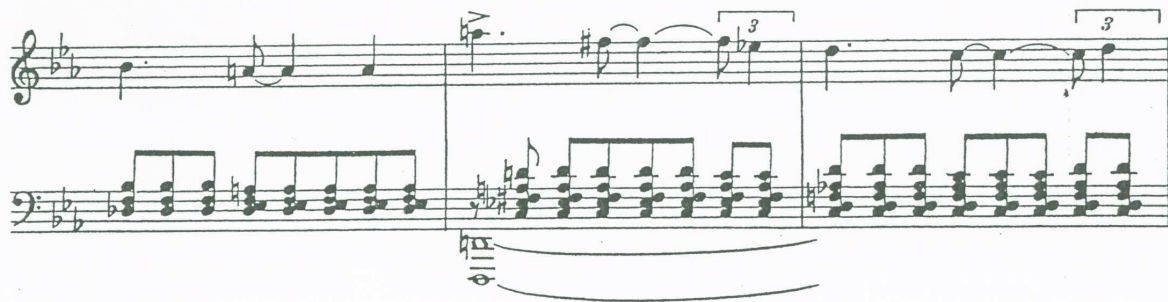
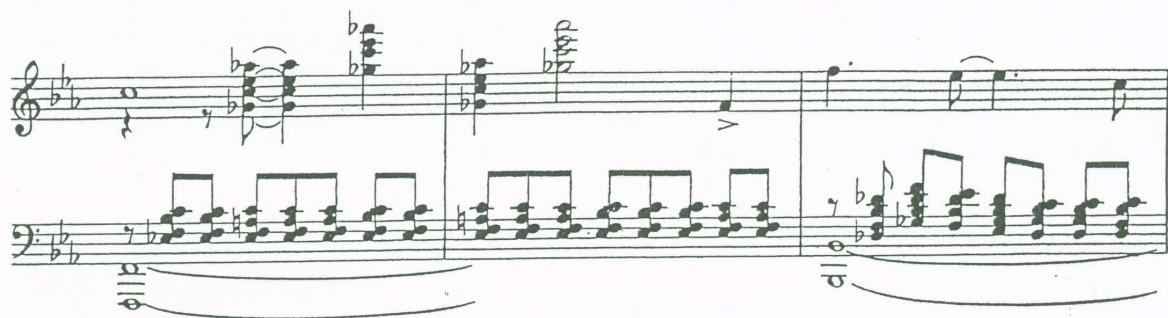
The first system of the musical score is in B-flat major (two flats). The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. The lyrics are written below the vocal staff.

mes.sas de ven - tu - ras... A ru - a pe - que - na -

The second system continues the musical piece. The vocal line includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern. The lyrics are written below the vocal staff.

su - bindo a co - li - na A - traz da ja -

The third system concludes the page. The vocal line features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with the same accompaniment. The lyrics are written below the vocal staff.



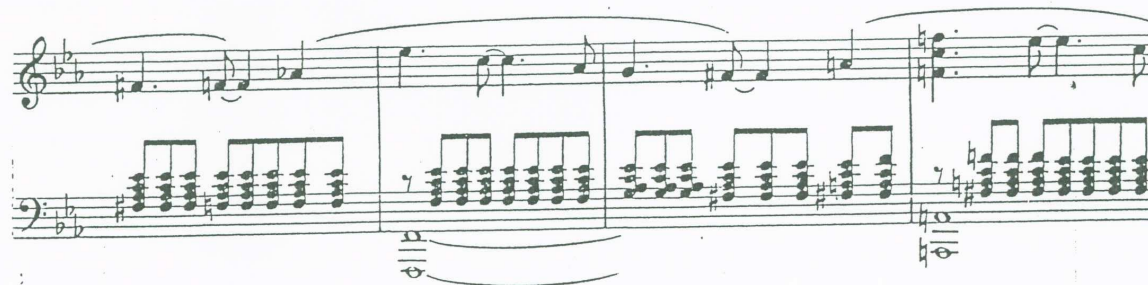
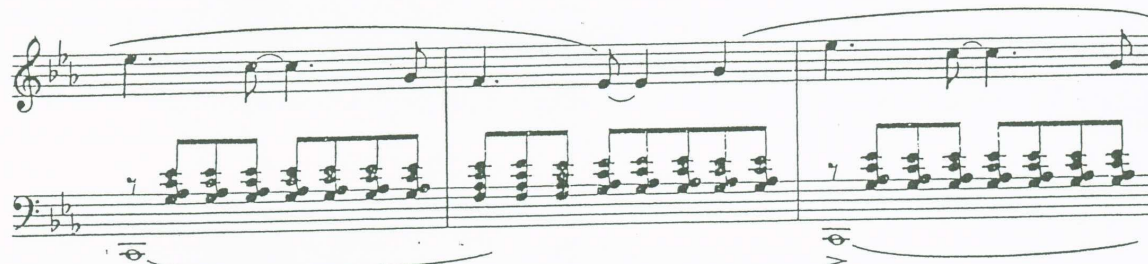
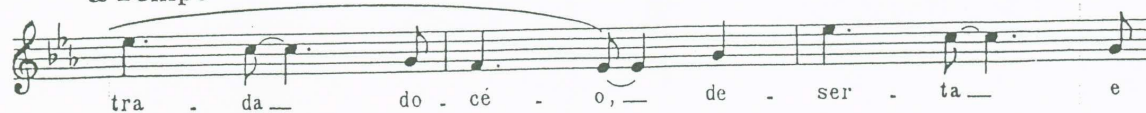
a Tempo

ge vem vin-do de lon - ge...

sfz > mf *rall.* *p*

rall. Pela es.

a Tempo



f

A be-la flor da noite assis-te mu . .

V

da o a - pe - lo dea - môr queo vio - lãõ tra - duz... _____

string.

Mas — compa - nhei-ro, A lu-a não tea .

string.

a Tempo

ju . . da — pois ti.ra de teu so.nho a su . a . luz... —

pp *mf* *sfz p*

p

rall.

Pela es.

p *sfz > mf* *rall.* *rit.*

Lento

tra . da — do . cé . o, — de . ser . ta — e

pp

nu - a, - ir - mã _____ das al - mastristes, en - ve - lhe - cida, o

muito lento

seu ro-sa-rio vai rezando a lu - a - pe los que sofrem por a - mar na

muito lento

rall. *a Tempo* *rit.*

vi - da... Ah!

rall. *sfz p* *p* *rit.* *mp*

SERESTA Nº 14

VÔO (ENVOLÉE)

Letra de
ABGAR RENAULT

H. Villa Lobos
H. VILLA LOBOS
(Rio, 1947)

Allegro

1 2 3 4 5

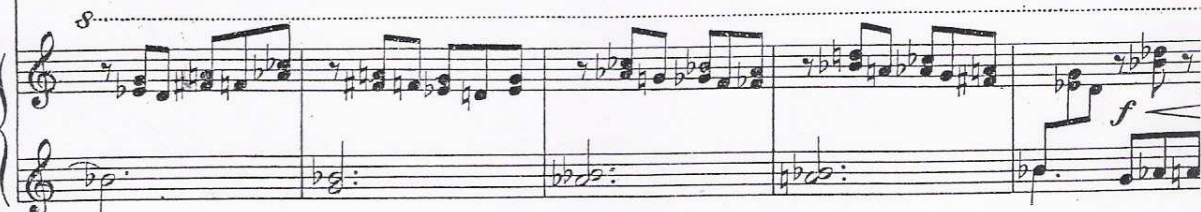
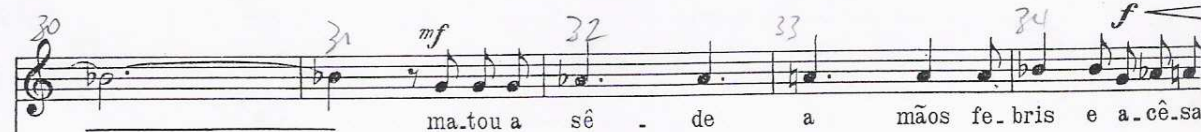
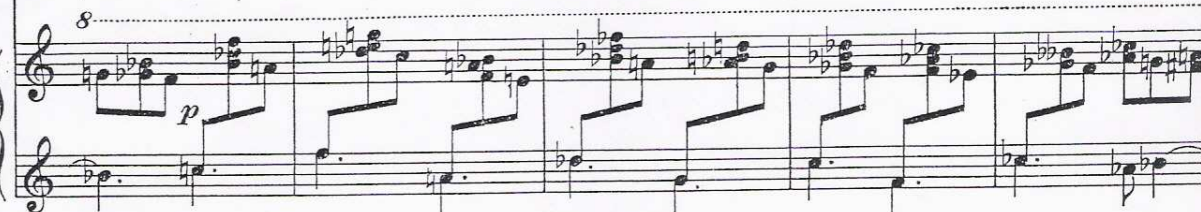
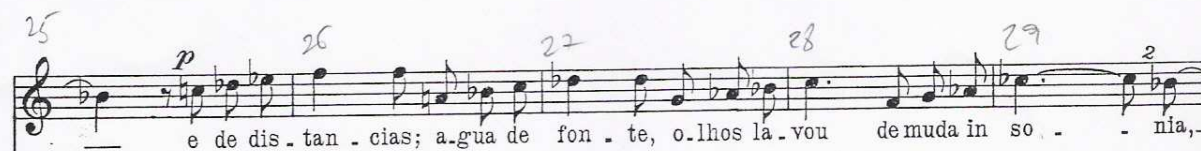
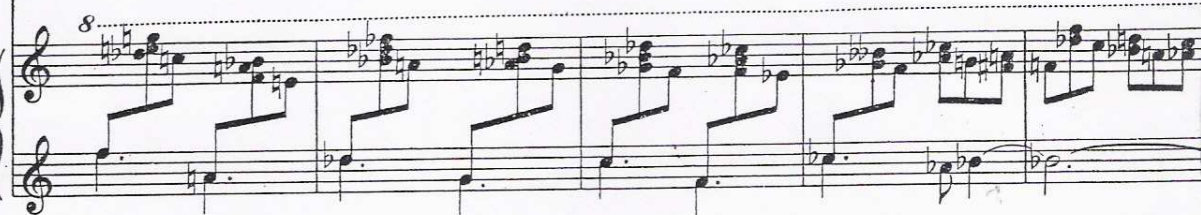
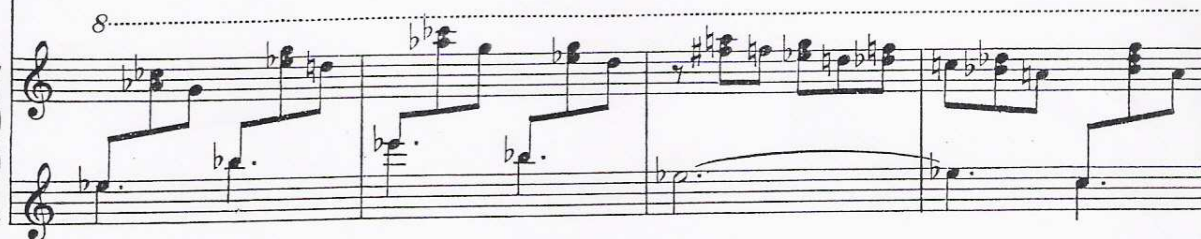
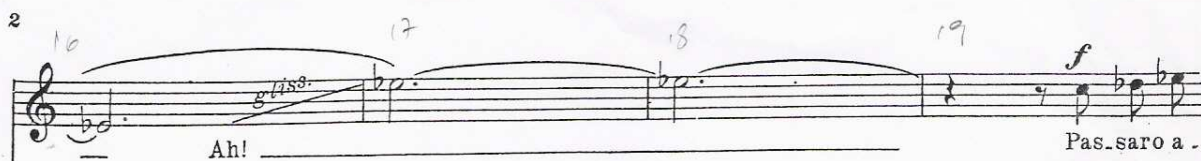
Timi-da bo - lha, —

6 7 8 9 10

foi um céu no ar; — fragil sor - ri - soriu sob uns o - lhos; —

11 12 13 14 15

bre - ve pa - la - vra a - cendeu lu - mes e cre - ou mun - dos; —



35 *p* 36 37 38 39
 bô - ca; — Agua de fon - te que flue em vi - nho, —

40 41 42 43 44 *aliss.*
 — em - be-be - dou e al - ma bi - fron - te eo cor - po tris - te. — Ah! —

45 46 47 *mf* 48 49
 Breve pa - la - vra, fra - gil sor -

50 *f* *p* 51 52 53 54
 ri - so ti - mida bo - lha; — surdo si - len - cio no labio a mar - go,

55 56 57 58 59 60

noi. tenooohar, sim.ples ar no ar. Mas foi a

61 62 63 64 Vivo 65 66

vi - da. Ah!

67 68 69 70 71 rall. 72 73 74

Ah!

mf *rall.* *mf*

Ms. de
Cano Horacio
1926

Sereia nº 4
(Cabeceira...)
(Banda da minha vida).

H. Villa-Lobos
Rio, 1926

San-da-le do tem-po pas-sa-do,

tem-po fe-li - - - Que não volta mais.

Que não volta mais.

Que não volta mais.

Que não volta mais.

Que não volta mais.

Que não volta mais.

Que não volta mais.

Que não volta mais.

Que não volta mais.

Esta reprodução, em um só exemplar, será fornecida pelo
Museu Villa-Lobos para uso exclusivo em pesquisa
pessoal, desde que a reprodução seja feita sem intuito de
lucro, nos termos do art. 40 e seus incisos, da Lei nº
9.610/98. O descumprimento das normas regulamentares
das penas previstas no art. 184 §§ 1º e 2º do Código Penal.

Imperfeições no documento original não permitiram uma reprodução adequada.
Colaboração da Xerox do Brasil S.A.

P. 262.1.12

MVL-Bb.
pag. 01

A-qui-la i-no-ven-ia Fe-ly em sa-be

Mas ho-je quem sei — se toda a ver-

da — de, ja' não a-cu-di — to — da feli-ci-

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Portuguese and French.

System 1:
 da - - - de. E quando ven mor-rer, En-lão, on - ha

System 2:
 vez, Pa - de - cer quem se - - - ja Fe - li - ç, sem sa -

System 3:
 ber.

System 4:
 H! rall. *[Piano accompaniment includes markings: pp, rall, and a final chord marked with a fermata]*

Imperfeições no documento original não permitiram uma reprodução adequada.
 Colaboração da Xerox do Brasil S.A.

MVL - Bb.
 pag. 03

de
ca Pia

Valtinho - valenciano
Sicrieta (N.º 5)
Modinha

H. Villa-Lobos
Rio, 1926

Poco animado (M. d)

mf 7 *(Sem pedal)*

Muito lento

Na soli-dão da mi-nha vida morei, que
luz te quero, mas se um di-a Toda essa a -- le-

mf 7 *rall.* *allarg.* *(Sempre sem pedal)*

rall. *a tempo*

ri-da, do teu de-sa -- mor, muito embora me des prezos te amarei cons-tante, Sem que a dis --
grí-a Se mude em em -- dor, Guo-ri-as do pas-sa-geiro do men ca -- rinho Repe-tir bai --

mf *p* *rall.* *pedal* *riten.* *Animado*

-tante preguiça longe e triste voz do teu -- ra -- dor!
xinhos melga e trilha confis-são do meu a -- dor!

pp *rall.* *pp* 7

Esta reprodução, em um só exemplar, será fornecida pelo
Museu Villa-Lobos para uso exclusivo em pesquisa
pessoal, desde que a reprodução seja feita sem intuito de
lucro, nos termos do art. 46 e seus parágrafos, da Lei nº
9.610/98. O descumprimento a estas normas sujeitará o infrator
às penas previstas no art. 184 §§ 1º e 2º do Código Penal.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

The score is organized into systems, each containing multiple staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- mol.* (Molto)
- rall.* (Ritardando)
- allarg.* (Allargando)
- pp* (Pianissimo)

The manuscript shows signs of age, including ink bleed-through from the reverse side and some surface staining.

DESEJO

SERESTA (Nº 10)

DORA VASCONCELLOS

POESIA de ~~DESEJO~~ ALMEIDA

Rio, 1926

H. Villa-Lobos

Movimento gracioso (M. = 84)

PIANO.

mf *sf* *sf* *sf*

De-sei-janella-cha-ve-te-ra - como a-lora - pa-sa-m - de-a - na - sua - poe-si - a

OS NOSSOS Vultos ROLAM JUNTOS NA HIRA SEM RE-GRESSO EM DOCE DE-SA-FI-O

rall. rit. a tempo

a - com - pa-nha - de - pe-dras - com - que - ri

COMO EN-TRE AS PEDRAS URGE-O - RI

rall. rit. a tempo

Prop. dos Editores

8465

P. 266. L. 22

MVL-Bb.
pag.

Esta reprodução, em um só exemplar, será fornecida pelo Museu Villa-Lobos para uso exclusivo em pesquisa pessoal, desde que não seja utilizada para fins comerciais, sob pena de multa, nos termos da Lei nº 9.610/98. O descumprimento desta condição sujeitará o infrator

sf. p.

AS NOITES DE BRANCO RE-VE IAM, BRE

VE MISTERIO PELO CEU, DO CURA INE-BRI-AM

rall.

-TE, DO FRI-DEM-LA -CE. -AM!

rall. *mf* *rall.*

ESCOLA NACIONAL DE MÚSICA

Obra N.º 21742

Volume N.º



A. Villa-Lobos

Villa-Lobos

serenata n.º 12

Pedro

Alcides Moreira

Esta reprodução, em um só exemplar, será fornecida pelo Museu Villa-Lobos para uso exclusivo em pesquisa pessoal, desde que a reprodução seja feita sem intuito de lucro, nos termos da Lei n.º 9.610/98. O descumprimento destas normas sujeitará o infrator às penas previstas no art. 184 §§ 1º e 2º do Código Penal.

P 262.1.33

U. P. 111111



Rea le jo

le como outros são que vão e vem a maravil-

la da lre a ille si a ur alqueun e de

dis nunca de dale oque ille de de penon bem de penon mof de le ti

U. P. 1000



Handwritten musical score for a song, featuring three systems of staves. The music is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are in Portuguese.

System 1:

Rea le jo

System 2:

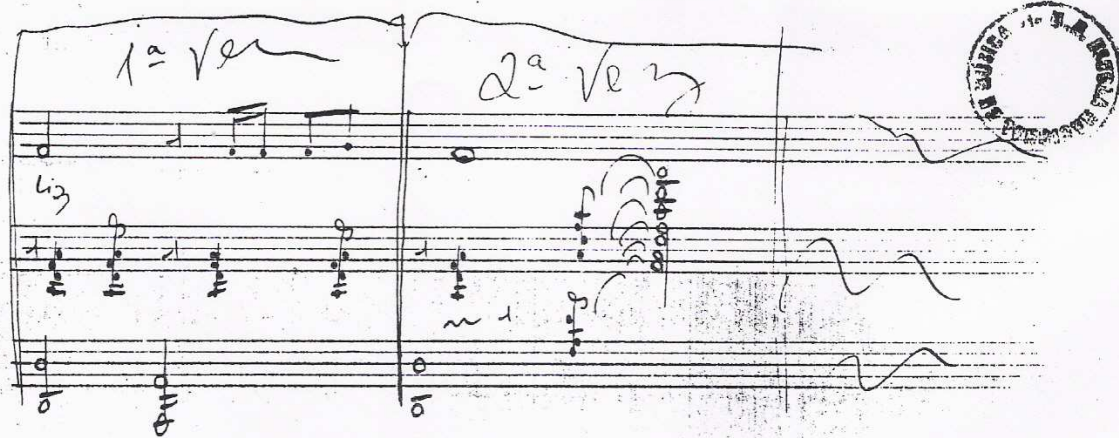
le com outros são que vão e vem a marivel-

System 3:

la da-ite a illu si aur alguma di e de-

System 4:

dis nunca se sabe oque elle di de peon bem de peon m de le ti



Realis e

Comme on les voit

Qui vont e Vont

o Princesse

Da-tu a elle sans se der alger

Dis e redit

Murca se s'be o que elle dit

Se pense bien

Se pense mal

Se e' felix

Destine e' mal

Par ton temps

Vien de Moner

Vie de Cor

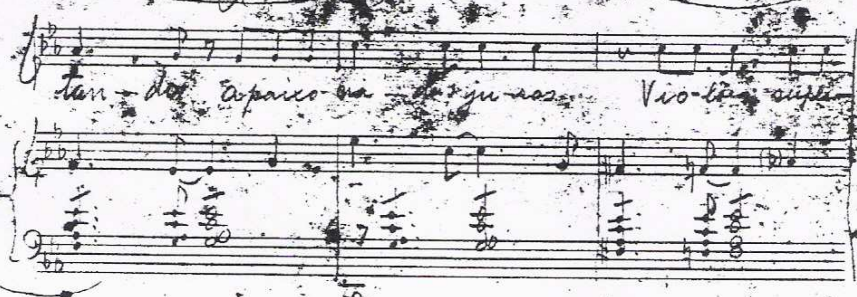
5° redouble fin Des quez que

6° redouble pour les cois seins — Bis —

Antônio de
David Naves

Sereia N.º 43
Serenata

H. Villa-Lobos
F.º 1944



MVL -
pag. 0

Esta reprodução, em um só exemplar, será fornecida pelo Museu Villa-Lobos para uso exclusivo em pesquisa pessoal, desde que tal reprodução seja feita sem intuito de lucro, nos termos do art. 46 e seus incisos, da Lei nº 9.610/98. O desrespeito a estas normas sujeitará o infrator às penas previstas no art. 184 §§ 1º e 2º do Código Penal.

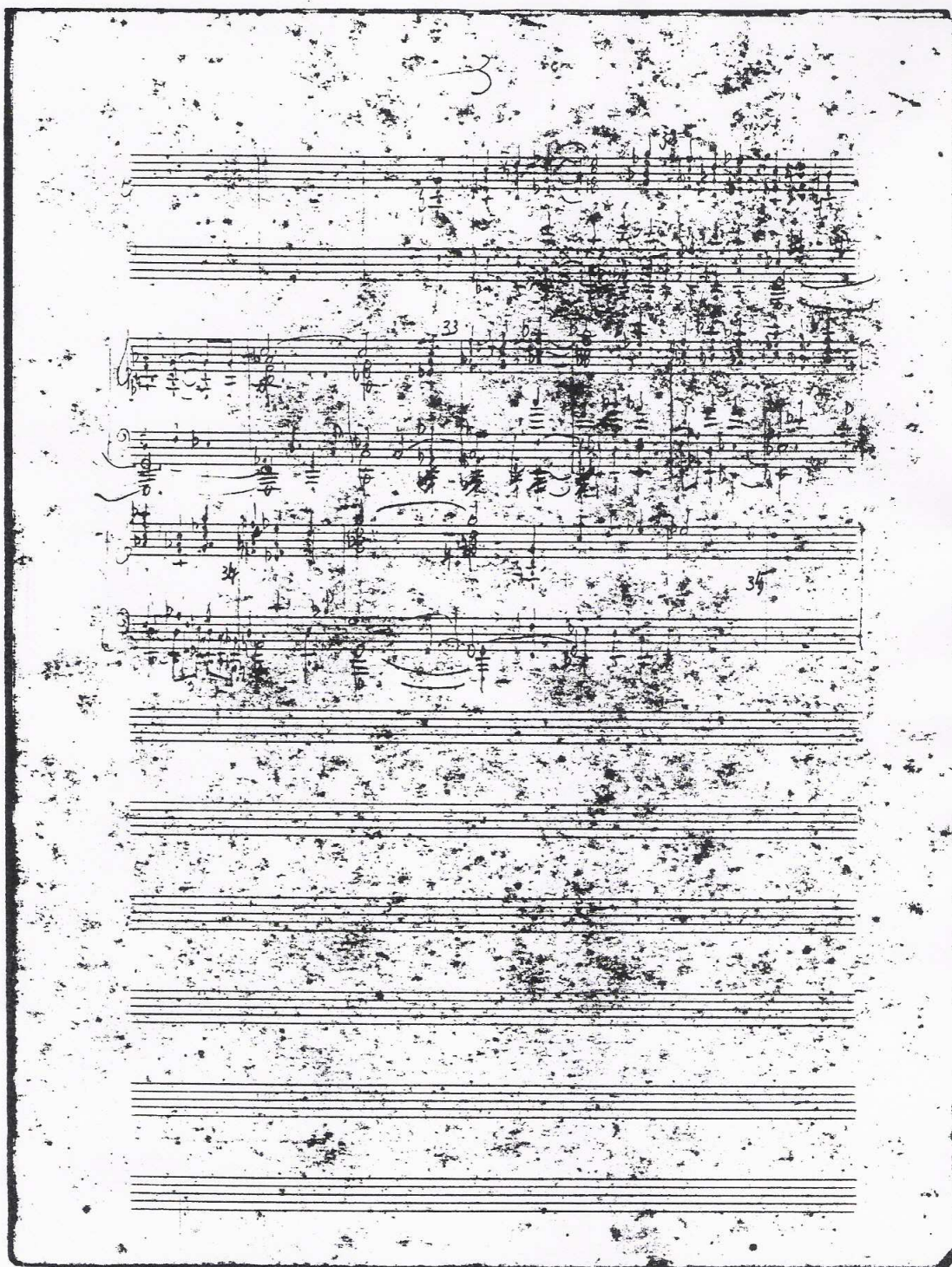
2

can - do pro-messas de ven-tu - ras... A ru-a fe...

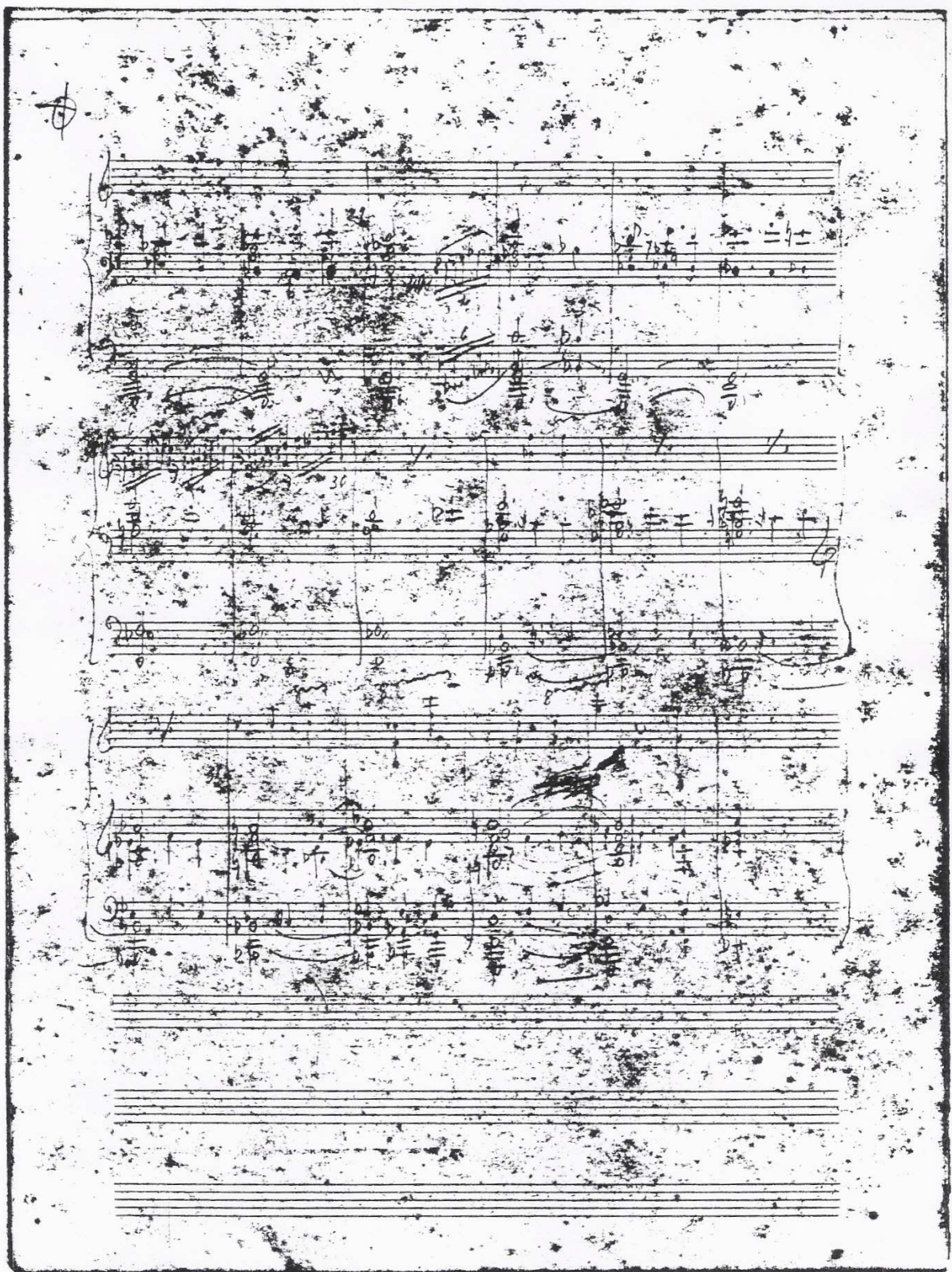
que - na su-brindo a co-li - na

A - trag da ja - ne - la... a per-na dor

ex - la a lu-mi-ni - da



MVL-B
pag. 02





MVL-BI
pag. 05

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with notes, rests, and lyrics. The lyrics are in Portuguese and include phrases such as "de... por... tir de ten... nu...", "ce... o, de... ta... nu...", and "mã... das almas... en... ci... da...". The score includes dynamic markings like *pp* and *rit*, and a section marked *3* in a circle. The paper shows signs of wear, including stains and foxing.