

Adriano Lopes Sobrinho

***HISTORIETAS DE VILLA-LOBOS:***  
**Análise e Interpretação**

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2017

Adriano Lopes Sobrinho

***HISTORIETAS DE VILLA-LOBOS:***  
**Análise e Interpretação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: *Performance* Musical

Orientadora: Profa. Dra. Margarida Borghoff  
(UFMG)

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2017

## Ficha catalográfica

L864h Lopes Sobrinho, Adriano

Historietas de Villa-Lobos [manuscrito]: análise e interpretação. / Adriano Lopes Sobrinho. - 2017.

120 f., enc.; il. + 1 DVD

Orientadora: Margarida Borghoff.

Área de concentração: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Interpretação musical. 2. Performance musical. 3. Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959. 4. Música de câmara. I. Borghoff, Margarida. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.15

## **Folha de aprovação**

## **RECITAL DE MESTRADO**

**Adriano Lopes – Piano**

**Orientadora: Prof. Dra. Margarida Borgoff**

**HEITOR VILLA-LOBOS**

**(1887 – 1957)**

**Historietas**

*Solidão* (Ribeiro Couto)

*Lune d'Octobre* (Ronald de Carvalho)

*Novelozinho de Linha...* (Manuel  
Bandeira)

*Hermione et les Bergers* (Albert  
Samain)

*Jouis sans retard car vite s'écoule la  
vie...* (Ronald de Carvalho)

*Le Marché* (Albert Samain)

*Yangmei Hon, soprano*

**Cascavel**

Poema de Costa Rego Junior

**Festim Pagão**

Poema de Ronald de Carvalho

*Annelise Diaz, soprano*

**A Bruxa**

**A Fiandeira**

**Dança Infernal**

**CLAUDE DEBUSSY**

**(1862 – 1918)**

**La fille aux cheveux de lin**

**La Cathédrale engloutie**

**Feux d'artifice**

**Aos meus pais,**  
**Por todo o suporte nestes anos todos de estudo.**  
**Por sempre acreditarem que todo o investimento não seria em vão.**  
**E, por todo carinho que, mesmo estando longe, sempre sinto;**

## **AGRADECIMENTOS**

À Margarida Borghoff, dedicada orientadora, por ter acreditado em todos os rumos que este trabalho tomou e pelos valiosos ensinamentos pianísticos;

Ao Luiz Antonio Bukzem, por estar sempre do meu lado me dando força nos momentos em que mais precisei;

Ao meu irmão, Christiano, que mesmo sem muito dizer, sempre esteve presente;

À Aline Araújo, amiga e cantora, a quem devo muito deste trabalho, por estar sempre me ajudando em todos os momentos que preciso e por ter topado estudar estas canções que nos renderam ótimos trabalhos;

À Jayana Paiva, grande amiga, que, mesmo acompanhando tudo de longe, foi uma figura muito importante para este trabalho também;

Aos meus amigos, representados aqui pela Jamile Faller e Mateus Lustosa, que acompanharam o processo todo deste trabalho, pela compreensão e pelo carinho;

À Maíra Cimbléris, pela contribuição nas análises harmônicas das canções;

À soprano Yangmei Hon, que colaborou na minha seleção de mestrado e espreitou sua bela voz às canções em meu recital de defesa de mestrado;

À Annelise Diaz, querida cantora, por ter topado cantar canções tão difíceis em tão pouco tempo;

Aos membros da banca, prof. Dra. Luciana Monteiro, prof. Dra. Cecília Nazaré e prof. Dra. Mônica Pedrosa, pelas excelentes contribuições a este trabalho;

À CAPES pelo essencial apoio financeiro a este projeto;

À Geralda Martins Moreira e ao Alan Antunes Gomes, pela competência e dedicação;

A todos os meus familiares e amigos que estiveram presentes, e ajudaram de alguma forma;

## RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre a obra *Historietas* de Heitor Villa-Lobos. A coleção de seis canções para canto e piano foi composta em 1920, sobre os poemas de Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e Albert Samain. A primeira parte do trabalho expõe as peculiaridades e curiosidades da obra, incluindo uma discussão sobre as fases composicionais de Heitor Villa-Lobos e a sua participação na Semana de Arte Moderna. O objetivo principal desta dissertação é aliar uma reflexão histórica e musicológica à interpretação musical desta obra ainda pouco explorada pelos músicos. Por meio de análises pretende-se identificar um estilo predominante nas canções para sugerir uma interpretação que seja coerente com os contextos históricos, com a relação texto-música e com uma possível sonoridade pretendida pelo compositor. A análise estilística das canções foi realizada com base no estudo dos parâmetros musicais (som, harmonia, melodia e ritmo) segundo metodologia desenvolvida por Jan LaRue. Apresentam-se ainda, nesta pesquisa, traços biográficos dos poetas e considerações sobre seus poemas. E, por fim, as sugestões interpretativas apontam caminhos de uma possível execução para as desafiadoras *Historietas*.

### **Palavras-chave:**

*Historietas*; Villa-Lobos; Canção de câmara brasileira; Análise musical; Interpretação.



## ABSTRACT

This paper is a study about *Historietas* by Heitor Villa-Lobos. A six-song collection for piano and voice composed in 1920 about poems by Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira, and Albert Samain. The first part of this paper reports on the peculiarities and spectacles of Villa-Lobos' work, including a discussion about his composing phases and his participation in Semana de Arte Moderna. The main objective of this paper is to join a historical and musicological reflection to the musical interpretation of his work, yet to be explored by musicians. Through several analyses, it is intended to identify a predominant style in the songs, to propose an interpretation that is coherent historically as well as the music-lyrics connection, and the possible sound intended by the composer. A stylistic analysis of the song has been made based on a musical parameters study (sound, harmony, melody and rhythm), in accordance with Jan LaRue's methodology. Also, in this research, it is shown the poets' biographical features, as well as considerations about their poems. At last, the interpretative suggestions point out a way to a possible execution for the challenging *Historietas*.

### **Keywords:**

*Historietas*; Villa-Lobos; Brazilian Music Lieder; Musical Analysis; Interpretation.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b>	
Os três extratos que compõem a introdução de <i>Solidão</i> , c.1-2.....	39
<b>Figura 2:</b>	
Exemplo de melodia nivelada na linha vocal da canção <i>Solidão</i> , c.3. ....	39
<b>Figura 3:</b>	
Exemplos de saltos e movimentação das frases da melodia vocal na canção <i>Solidão</i> , c.6-9.....	40
<b>Figura 4:</b>	
Os três elementos que formam a textura da canção <i>Solidão</i> , c.3.....	41
<b>Figura 5:</b>	
Textura rarefeita apresentada no final da canção <i>Solidão</i> , c.11-12.....	42
<b>Figura 6:</b>	
Representação em gotas da escrita pianística da canção <i>Solidão</i> , c. 3. ....	44
<b>Figura 7:</b>	
Passagem que apresenta problema técnico na realização da linha melódica vocal da canção <i>Solidão</i> , c.8. ....	45
<b>Figura 8:</b>	
Desenho melódico que sugere uma brisa na canção <i>Lune d'Octobre</i> , c.1-4.....	48
<b>Figura 9:</b>	
Desenho melódico que sugere o brilho da lua na canção <i>Lune d'Octobre</i> , c.1-4. ....	48
<b>Figura 10:</b>	
Desenho melódico que sugere uma onda na canção <i>Lune d'Octobre</i> , c.42-43. ....	48
<b>Figura 11:</b>	
Desenho melódico e rítmico que sugere a sonoridade do bandolim na canção <i>Lune d'Octobre</i> , c.12-14. ....	48
<b>Figura 12:</b>	
Primeira textura marcante composta por apojeturas rarefeitas da canção <i>Lune d'Octobre</i> , c.1-8. ....	49
<b>Figura 13:</b>	
Segunda textura marcante com presença de ostinatos no piano da canção <i>Lune d'Octobre</i> , c.12-21. ....	50
<b>Figura 14:</b>	
Traços imagéticos sugeridos no início da canção <i>Lune d'Octobre</i> , c.1-8. ....	52
<b>Figura 15:</b>	
<i>Ostinato</i> modernista de apenas três compassos localizado entre o 1º grande <i>ostinato</i> e o 2º <i>ostinato</i> que inicia no compasso 16, c. 12-17. ....	54
<b>Figura 16:</b>	
A primeira textura apresentada em <i>Novelozinho de Linha...</i> , c. 1-3.....	58
<b>Figura 17:</b>	
Textura apresentada na segunda parte da canção <i>Novelozinho de Linha...</i> , c. 17-19.....	58

<b>Figura 18:</b>	
Final da seção B de <i>Novelozinho de Linha</i> , onde acontece uma diminuição da densidade rítmica, c.26-28.....	59
<b>Figura 19:</b>	
Últimos compassos da seção final da canção <i>Novelozinho de Linha</i> , c.32-38.....	60
<b>Figura 20:</b>	
Movimentos melódicos da linha vocal e do piano na canção <i>Novelozinho de Linha</i> , c.1-3.....	62
<b>Figura 21:</b>	
Arpejo que articula a textura em <i>Novelozinho de Linha...</i> , c.4-6.....	63
<b>Figura 22:</b>	
Início da melodia secundária descendente de <i>Novelozinho de Linha...</i> , c.11-13.....	63
<b>Figura 23:</b>	
Ralento escrito das escalas que compõem o fundo textural da seção B na canção <i>Novelozinho de Linha...</i> , c.23-31.....	64
<b>Figura 24:</b>	
Movimentos melódicos da linha vocal e do piano na canção <i>Novelozinho de Linha...</i> , c.32-34.....	65
<b>Figura 25:</b>	
Compassos finais de <i>Novelozinho de Linha...</i> , c.35-38.....	65
<b>Figura 26:</b>	
Erro de edição encontrado no primeiro compasso da canção <i>Hermione et les Bergers</i> , c.1-3.....	70
<b>Figura 27:</b>	
Exemplo das três melodias da seção I de <i>Hermione et les Bergers</i> , c.7-8.....	70
<b>Figura 28:</b>	
Melodia nivelada em <i>Hermione et les Bergers</i> , c.9-13.....	71
<b>Figura 29:</b>	
Melodia nivelada em <i>Hermione et les Bergers</i> , c.15-16.....	71
<b>Figura 30:</b>	
Diálogo entre as linhas melódicas na seção B da canção <i>Hermione et les Bergers</i> , c.12-14.....	72
<b>Figura 31:</b>	
Início de uma nova textura musical à partir do c.19 e o encerramento da seção B no c.25, c.19-25.....	73
<b>Figura 32:</b>	
Textura menos densa da seção C da canção <i>Hermione et les Bergers</i> , c.30.....	74
<b>Figura 33:</b>	
Passagem com mudanças de fórmulas de compasso na canção <i>Hermione et les Bergers</i> , c.36-42.....	75
<b>Figura 34:</b>	
Contrastes de dinâmicas na canção <i>Hermione et les Bergers</i> , c. 14.....	76

<b>Figura 35:</b>	
Entrada do oboé na textura de “dueto” presente na canção	
<i>Hermione et les Bergers</i> , c.5. ....	77
<b>Figura 36:</b>	
Desenhos melódicos do piano com traços imagéticos, sob o verso “Modula um canto que sobe ao fundo do crepúsculo”, na canção	
<i>Hermione et les Bergers</i> , c. 9-11. ....	78
<b>Figura 37:</b>	
Passagem que aparece, pela primeira vez, o nome de Hermione na canção <i>Hermione et les Bergers</i> , c. 9-13. ....	79
<b>Figura 38:</b>	
Os motivos da flauta, oboé e Hermione representados na escrita textural de Villa-Lobos na canção <i>Hermione et les Berges</i> , c. 13. ....	80
<b>Figura 39:</b>	
Passagem de intensas mudanças de compasso e andamento na canção <i>Hermione et les Bergers</i> , c.36-42. ....	81
<b>Figura 40:</b>	
Desenho melódico associado à fumaça na canção <i>Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...</i> , c. 7-9. ....	83
<b>Figura 41:</b>	
Desenho melódico associado à poeira impalpável na canção <i>Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...</i> , c.16-18. ....	84
<b>Figura 42:</b>	
Acorde em <i>pp</i> associado à brisa na canção	
<i>Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...</i> , c. 21. ....	84
<b>Figura 43:</b>	
Desenho melódico associado à onda na canção	
<i>Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...</i> , c. 39. ....	84
<b>Figura 44:</b>	
Textura inicial da canção <i>Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...</i> , c.2-3. ....	86
<b>Figura 45:</b>	
Melodias descendentes iniciais da canção <i>Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...</i> , c. 1-6. ....	87
<b>Figura 46:</b>	
Desenho melódico associado à fumaça na canção <i>Jouis sans retard car vite s'écoule la vie</i> , c.7-9. ....	88
<b>Figura 47:</b>	
Novas texturas apresentadas na canção <i>Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...</i> , c.10-15. ....	89
<b>Figura 48:</b>	
Textura rarefeita mas com dissonâncias na canção <i>Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...</i> , c. 23-30. ....	90

<b>Figura 49:</b>	
Derivação do início da canção com melodia secundária ao piano, c. 31-33. ....	91
<b>Figura 50:</b>	
Ponte para a seção D e primeiro compasso da seção D onde o movimento da escrita pianística sugere a imagem de uma onda na canção <i>Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...</i> , c.37-39. ....	92
<b>Figura 51:</b>	
Final da canção <i>Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...</i> , c.41-42. ....	93
<b>Figura 52:</b>	
Sobreposição de camadas presentes na introdução de <i>Le Marché</i> , c.1-2. ....	97
<b>Figura 53:</b>	
Textura formada por quiálteras sobrepostas com acordes a partir do compasso 11, c.10-13. ....	98
<b>Figura 54:</b>	
Sobreposição de camadas na subseção II em <i>Le Marché</i> , c.16-19. ....	98
<b>Figura 55:</b>	
Progressão formada por quiálteras de sete notas presentes na subseção II de <i>Le Marché</i> , c. 20. ....	99
<b>Figura 56:</b>	
Passagem que demonstra a confusão de Mylène tentando abrir caminho no mercado, demonstrado na seção III da canção <i>Le Marché</i> . ....	100
<b>Figura 57:</b>	
Passagem que encerra a Seção B com presença de muitos trêmulos e polirritmia gerada entre o piano e a melodia vocal de <i>Le Marché</i> , c.37-42. ....	101
<b>Figura 58:</b>	
Melodia acompanhada da seção C de <i>Le Marché</i> , c.43-44. ....	102
<b>Figura 59:</b>	
Acompanhamento “coral” em <i>Le Marché</i> , c. 52-57. ....	102
<b>Figura 60:</b>	
Final da subseção VI (parte do piano) e início da subseção VIII com escrita muito idiomática ao piano, de <i>Le Marché</i> , c.62-69. ....	103
<b>Figura 61:</b>	
Figura 33: Nota mais aguda da melodia sobre a palavra “grita” da canção <i>Le Marché</i> , c. 88. ....	104
<b>Figura 62:</b>	
Textura em ostinato presente na seção final da canção <i>Le Marché</i> , c.77-78. ....	104
<b>Figura 63:</b>	
Primeiros compassos de <i>Le Marché</i> , interpretados como o levantar da aurora, c.1-2. ....	105
<b>Figura 64:</b>	
Síncopes apresentadas na primeira seção da canção <i>Le Marché</i> , c.10-14. ....	106
<b>Figura 65:</b>	
Textura apresentada na seção B da canção <i>Le Marché</i> , c. 26-28. ....	107

<b>Figura 66:</b>	
Sugestão sonora da “confusão” de Mylène no mercado na canção	
<i>Le Marché</i> , c.32-33.....	107
<b>Figura 67:</b>	
Figuração do piano que representa os chamados insistentes do mercado, c. 35-36.....	108
<b>Figura 68:</b>	
Passagem que representa a negociação com os comerciantes	
feita por Mylène, c. 37-42. ....	109
<b>Figura 69:</b>	
Os primeiros compassos do motivo da Alidé na canção <i>Le Marché</i> , c. 43-44.....	109
Figura 70: Mudança de textura: “taberna”, c.52-54 .....	110
<b>Figura 71:</b>	
Efeito de “aprisionamento” criado pelo <i>ostinati</i> , presente na CODA, da canção <i>Le</i>	
<i>Marché</i> , c.76-78.....	110
<b>Figura 72:</b>	
O "grito" do pato na canção <i>Le Marché</i> , c. 87-88. ....	111
<b>Figura 73:</b>	
Últimos compassos da canção <i>Le Marché</i> , c. 90-92. ....	111

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1:</b> Análise estrutural da canção <i>Solidão</i> .....	42
<b>Tabela 2:</b> Poema <i>Lune d'Octobre</i> de Ronald de Carvalho e tradução. ....	46
<b>Tabela 3:</b> Análise estrutural da canção <i>Lune d'Octobre</i> .....	51
<b>Tabela 4:</b> Análise estrutural da canção <i>Novelozinho de Linha</i> .....	57
<b>Tabela 5:</b> Poema <i>Hermione et les Bergers</i> de Albert Samain e tradução.....	66
<b>Tabela 6:</b> Análise estrutural da canção <i>Hermione et les Bergers</i> .....	69
<b>Tabela 7:</b> Poema <i>Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...</i> de Ronald de Carvalho e tradução. ....	82
<b>Tabela 8:</b> Análise estrutural da canção <i>Jouis sans retard car vite s'écoule la vie</i> .....	85
<b>Tabela 9:</b> Poema <i>Le Marché</i> de Ronald de Carvalho e tradução. ....	94
<b>Tabela 10:</b> Análise estrutural da canção <i>Le Marché</i> . ....	96

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO 1 – As “modernas” Historietas de Villa-Lobos: breve contextualização ..	22
CAPÍTULO 2 – Análises e Sugestões Interpretativas.....	36
2.1 <i>Solidão</i> de Ribeiro Couto.....	36
2.1.1 Análise Estilística .....	38
2.1.2 Sugestões interpretativas.....	43
2.2 <i>Lune d’Octobre</i> de Ronald de Carvalho .....	46
2.2.1 Análise Estilística .....	47
2.2.2 Sugestões interpretativas.....	52
2.3 <i>Novelozinho de Linha...</i> de Manuel Bandeira.....	56
2.3.1 Análise Estilística .....	57
2.3.2 Sugestões interpretativas.....	60
2.4 <i>Hermione et Les Bergers</i> de Albert Samain .....	66
2.4.1 Análise Estilística .....	69
2.4.2 Sugestões interpretativas.....	76
2.5 <i>Jouis sans retard, car vite s’écoule la vie...</i> de Ronald de Carvalho.....	82
2.5.1 Análise Estilística .....	83
2.5.2 Sugestões Interpretativas .....	86
2.6 <i>Le Marché</i> de Albert Samain .....	94
2.6.1 Análise Estilística .....	96
2.6.2 Sugestões Interpretativas .....	105
CONCLUSÃO.....	112
REFERÊNCIAS .....	117



## INTRODUÇÃO

A canção de câmara tornou-se um objeto de estudo durante minha graduação em licenciatura em Música na UFMS, onde pude colaborar com alguns cantores em suas aulas e recitais. O interesse foi tamanho que acabou gerando o tema do meu TCC, cujo título é “Um Estudo da Atuação do Pianista Acompanhador na Formação Canto/Piano”. Parte importante desse trabalho foi a discussão de estratégias para a preparação de algumas canções. A partir desse primeiro impulso no estudo dessa área, a canção de câmara, e depois da participação em alguns festivais pelo Brasil, pude perceber que certas obras vocais eram escolhidas repetidas vezes para o trabalho em sala de aula e também para os concertos, configurando um *mainstream* na predileção dos cantores. Podia-se até ter a impressão de que as mesmas canções e/ou os mesmos papéis de ópera povoavam o imaginário e a preferência dos cantores. Intrigado com essas questões tentei ponderar que para a ópera tal preferência poderia ser mais compreensível, pelo fato de os papéis, quase sempre, serem compostos para tipos específicos de vozes, considerando-se, inclusive, aspectos de virtuosismo e bravura. Entretanto, no caso da canção, mesmo aquelas que possuem alto grau de dificuldade técnica, o fato das tonalidades poderem ser transpostas para diferentes tipos vocais, oferece uma versatilidade e uma praticidade que propiciam maior acessibilidade e divulgação do repertório. Portanto, qual seria o motivo de ouvirmos em gravações, recitais, festivais ou em sala de aula um repertório, de certo modo, restrito de canções e compositores?

Apesar de termos exemplificado certas situações tomando por base a vivência dos cantores, pode-se perceber que, muito provavelmente, a predileção por certos repertórios e compositores ocorre em vários campos da arte musical como, por exemplo, no estudo pianístico. Por vezes, os pianistas dão demasiado destaque a obras como as *baladas* e os *estudos* de Chopin, as sonatas de Mozart e Beethoven, o *Cravo Bem Temperado* de Bach e outros. Não nos cabe discutir aqui se as escolhas de repertório são feitas exclusivamente pelos alunos, ou pelos professores (devido às suas experiências e conhecimentos), ou por ambos. O que gostaria de propor, entretanto, é que um maior estímulo à pesquisa de novas obras, de compositores já conhecidos, e também de novos compositores, pode sempre ser muito enriquecedora, especialmente, no que diz respeito à música brasileira. Ainda é possível notar uma carência de maior

interesse pelas obras e pelos compositores brasileiros, por parte dos intérpretes, que gera, possivelmente, um maior desconhecimento, por parte do público.

Pode-se ainda afirmar que o estudo da canção de câmara configura item obrigatório nas ementas de disciplinas dos cursos de Canto do Brasil e do mundo. O Lied alemão e a *mélodie française*, por exemplo, têm sido divulgados internacionalmente a partir de centros acadêmicos, tornando-se objeto de gravações, recitais, artigos e dissertações e gerando reconhecimento cultural e receita para seus países de origem. Entretanto, a canção de câmara brasileira é normalmente relegada a um segundo plano nos cursos de Canto de seu próprio país, a despeito da vastidão do repertório e da notória necessidade de resgate. (CASTRO, BORGHOFF e PÁDUA, 2003, p.74)

Durante o bacharelado em piano na UFMG, continuei na instigante tarefa de colaboração na formação canto/piano, onde tive contato com um vasto repertório ainda desconhecido por mim, principalmente de canções brasileiras investigadas pelo Grupo de pesquisa *Resgate da Canção Brasileira* que trabalha em função da difusão da música de câmara brasileira desde 2003 e é sediado na Escola de Música da UFMG, em Belo Horizonte. As estratégias propostas pelo Grupo visam estabelecer uma prática contínua de estudos e de divulgação da canção brasileira, despertando nas novas gerações de intérpretes e pesquisadores o interesse pelo gênero. (CASTRO, BORGHOFF e PÁDUA, 2003). Exemplos dessas estratégias são: a disciplina *Oficina de Performance – Canção de Câmara Brasileira*; a prática de revisão e edição de canções manuscritas; organização e realização de recitais de canção de câmara brasileira; e o levantamento bibliográfico de obras brasileiras para canto e piano e elaboração de fichas técnicas disponibilizadas em um guia virtual, cujo acesso pode ser feito em: [www.grude.ufmg.br/musica/cancaobrasileira](http://www.grude.ufmg.br/musica/cancaobrasileira) (CASTRO, BORGHOFF, PÁDUA, 2003).

Foi por intermédio desse estímulo a novos repertórios que surgiu o *corpus* desta pesquisa. Na busca de canções brasileiras pouco conhecidas, ou seja, de um repertório incomum aos programas de concerto e gravações fonográficas, nos deparamos com a Coleção *Historietas* – seis canções para canto e piano de Heitor Villa-Lobos. O título da obra foi o que mais chamou a atenção, pois o mesmo estava em francês: *Historiettes*. Canções do Villa-Lobos com textos em francês ainda eram algo quase desconhecido. Também pudera, a coleção foi composta em 1920 e as canções com maior notoriedade do compositor foram compostas posteriormente como, por exemplo, as quatro canções da *Floresta do Amazonas* (1958), as *Serestas* (1926/1943), as *Modinhas e Canções* (1939) e outras. Dessa forma, estudar as *Historietas* pode ser

uma maneira de entendermos porque outras canções acabaram sendo esquecidas também. Recorro, neste momento, à lista organizada por HERR e RANGEL (2000) das canções com texto em francês, escritas em sua pesquisa sobre a carreira internacional de Villa-Lobos. Os autores listaram um total de 18 canções. Além das *Historietas*, existe um ciclo de oito canções – *Epigramas Irônicos e Sentimentais* (1921), e mais quatro canções avulsas – *L'Oiseau blessé d'une flèche* (1914), *Les Mères* (1914), *Fleur Fanée* (1913) e *Canção Árabe* ou *Lenda Árabe* (1914).

Numa primeira pesquisa sobre as *Historietas* descobrimos que algumas de suas canções foram interpretadas em São Paulo durante a Semana de Arte Moderna, realizada em 1922. Ao tomarmos conhecimentos destes fatos e de outros que serão descritos ao longo da pesquisa, sentimo-nos motivados a estudar esta obra e a fazer dela o *corpus* de nossa dissertação. Além disso, outros questionamentos se levantaram: por que as *Historietas* são tão pouco exploradas por cantores e pianistas? Seria este grupo de canções uma coleção ou um ciclo<sup>1</sup>? Qual a influência francesa pode ser percebida na composição dessa obra e qual a sonoridade deve ser escolhida para a interpretação?

O objetivo geral desta pesquisa, portanto, é aliar uma reflexão histórica e musicológica à *performance*, contribuindo assim a uma melhor compreensão destas canções de Villa-Lobos. Dentre os objetivos específicos estão: 1) rastrear as possíveis influências sofridas pelo compositor; 2) levantar dados biográficos do compositor e dos poetas; 3) realizar a análise estilística das canções; 4) sugerir caminhos interpretativos da obra, sobretudo para a parte do piano.

Para a reflexão histórica e musicológica deste período da música brasileira, especificamente em torno das obras de Villa-Lobos, nos apoiamos principalmente em quatro autores que apresentam diferentes pontos de vistas à vida e obra do compositor: Vasco Mariz (1946) com sua obra pioneira, *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*; Bruno Kiefer (1986) que escreveu e analisou a trajetória de Villa-Lobos até 1922, no livro *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*; Paulo Renato Guérios (2009) que reuni e desmitifica muito do que já foi escrito sobre o compositor em *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*; e Loque Arcanjo Júnior (2016) com importantes contribuições ao nosso entendimento das obras de Villa-Lobos, partir de

---

<sup>1</sup> De acordo com PEREIRA (2007) o ciclo de canções é estabelecido quando as peças possuem um mesmo fio temático que as interliga. No caso das *Historietas*, ainda estamos investigando se tal temática existe de fato. Contudo, já nos arriscamos a sugerir como tema(s) : solidão e fugacidade da vida.

um olhar histórico desenvolvido em *Heitor Villa-Lobos: Os sons de uma nação imaginada*.

Para a realização das análises estilísticas das canções nos baseamos essencialmente na metodologia desenvolvida por Jan LaRue em *Guidelines for Style Analysis* (1970). Nossa observação dos parâmetros da obra (som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento) se deu segundo três dimensões: macro (a canção inteira), médias (seções) e micro (frases). Considerando-se que o som, em LaRue, divide-se em timbre, dinâmica e textura.

Este trabalho se justifica, principalmente, pela praticamente inexistente bibliografia sobre as *Historietas* e pela contribuição que pode oferecer para a compreensão das atividades dos duos de canto e piano. Justifica-se também pela necessidade de divulgação da canção brasileira, principalmente de canções tão pouco lembradas.

O Capítulo 1 – *As “modernas” Historietas de Villa-Lobos: breve contextualização* – apresenta as *Historietas*. Relata as peculiaridades e curiosidades dessa coleção de seis canções para canto e piano, escrita por Heitor Villa-Lobos em 1920. Para uma melhor compreensão dessa obra, investigaremos a produção musical do Brasil associada com um rastreamento de influências europeias sofridas pelo compositor. O maestro Heitor Villa-Lobos ficou conhecido internacionalmente pela grandiosidade e diversidade de sua obra. Sua importância para a música nacional é inegável. Contudo, diferentemente de muitos trabalhos escritos acerca desse compositor, a presente pesquisa não se aterá a uma biografia detalhada que visa a fração genial de seu trabalho, mas observá-lo segundo a perspectiva de que não seria um compositor sagrado, intocável<sup>2</sup>, propondo assim uma reflexão crítica de seus feitos. Os traços biográficos que surgirão no desenrolar deste capítulo serão consequência de uma explanação sobre sua obra, como aponta Guérios (2009):

Para falar de um artista, portanto, não se pode separar sua vida de sua obra. Essa separação apaga a dimensão humana da criação artística. Afinal, a vida do artista não é apenas a maturação interior de um espírito isolado, e sua obra não está suspensa em um plano separado de existência. A música produzida por um compositor é constitutivamente um discurso social: o uso que o artista

---

<sup>2</sup> “É possível que a grandeza do assunto os tenha assustado e que, tendo convivido mais de perto com o homem de gênio, não sentissem bastante coragem para analisá-lo friamente, objetivamente, como desejariam. A complexidade da fisionomia artística de Villa-Lobos, a fabulosa extensão e variedade de sua obra, impunham um respeito quase sagrado. A afoiteza da mocidade sobrepôs-se a esse respeito, desconheceu os escrúpulos dos mais velhos e deu-nos o livro de que precisávamos.” (MARIZ, 1982, p.9) Palavras do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo presentes no prefácio da 1ª edição do livro biográfico intitulado: *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro* escrito por Vasco Mariz em 1946;

faz de determinadas linguagens e estéticas em determinados momentos nos diz muito de suas buscas, sonhos e aspirações. Vida e obra são então um só fenômeno. (GUÉRIOS, 2009, p.20)

Ainda nesse capítulo discutiremos as fases composicionais de Heitor Villa-Lobos para, em nossas análises, buscarmos um estilo predominante, na qual as *Historietas* se inseririam. Além disso, discutiremos a relação dialógica dessa obra com a *Belle Époque* e a Semana de Arte Moderna de 1922.

O capítulo 2 – *Análises e Sugestões Interpretativas* – apresenta a análise e interpretação das seis canções presentes na coleção *Historietas*, individualmente. Além disso, no início de cada subcapítulo escreveremos as traduções, os dados biográficos do poeta, considerações sobre o texto poético e contextualização histórica. Todos os exemplos musicais apontados neste capítulo foram selecionados a partir de nosso estudo performático da obra. O capítulo terá a seguinte forma:

2.1 Análise – Nesta parte apontamos as técnicas utilizadas por Villa-Lobos, tais como efeitos especiais, tessituras, idiomatismos, gradações das dinâmicas e tipos de textura, buscamos compreender também como Villa-Lobos trabalhou as melodias vocais das canções e as melodias reproduzidas pelo piano, as mudanças de fórmulas de compasso, os andamentos e as interações do ritmo com outros parâmetros, como a textura por exemplo. Preocupamo-nos também em fazer a análise estrutural das canções e mostra-la como estão divididas em seções. Pela observação anterior das obras, percebemos que há uma dificuldade de trabalhar isoladamente cada parâmetro proposto pelo teórico, mas iremos abordá-los algumas vezes em conjunto.

2.2 Sugestão interpretativa – Apresenta uma proposta de *performance* das *Historietas*. Anexo às nossas interpretações do poema e observações de como o texto literário foi transcrito para o texto musical, sugerimos aspectos de execução técnico-musicais, para o piano e/ou canto, a partir da relação texto-música percebida em diálogo com os aspectos históricos e musicológicos detectados no primeiro capítulo.

Ao final do trabalho, na *Conclusão*, por meio da discussão de questões-chaves desta pesquisa, procuramos entender de que forma a análise dos textos (poético e musical) favoreceu a *performance* musical. Em seguida retomaremos a discussão sobre fase composicional para entendermos porque obras como as *Historietas* são frequentemente esquecidas pelos músicos.

## CAPÍTULO 1 – As “modernas” Historietas de Villa-Lobos: breve contextualização

A obra *Historietas* foi composta em 1920. Estão presentes nessa obra as seguintes canções: *Solidão* (Ribeiro Couto); *Lune d'Octobre* (Ronald de Carvalho); *Novelozinho de Linha* (Manuel Bandeira); *Hermione et les Bergers* (Albert Samain); *Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...* (Ronald de Carvalho); *Le Marché* (Albert Samain). De acordo com o catálogo de obras do Museu Villa-Lobos (1972), sua primeira edição foi feita pela extinta Casa Mozart no Rio de Janeiro. Pela capa do manuscrito, ainda existiriam outras duas canções pertencentes à obra, a sétima canção com o título *O Castelo de Casto* e a última, sem título, com poesia de Raul de Leone. A primeira audição de *Solidão* e *Novelozinho de Linha* foi realizada em 11/08/1921 por Matilde Mota (canto). *Lune d'Octobre*, *Hermione et les Bergers*, *Jouis sans retard, car vite s'écoule l avie...* e *Le Marché* foram estreadas no Rio de Janeiro em 21/10/1921 no Salão Nobre do Jornal do Comércio, por Maria Emma (canto) e Lucília Villa-Lobos<sup>3</sup> (piano). Neste mesmo recital, *Eis a Vida (Voilà la Vie)* – que pertence à série “Epigramas Irônicos e Sentimentais” – foi apresentada como peça integrante de *Historietas*. A coleção foi dedicada à Vera Janacópulos, nascida em Petrópolis em 1892 e falecida no Rio de Janeiro em 1955. Conhecida por ser uma grande soprano atuante em Paris, Londres e Nova Iorque nas décadas de 20 e 30. Além da grande quantidade de regentes renomados com os quais atuou, a cantora foi eleita por importantes compositores<sup>4</sup> para as primeiras audições de suas peças vocais (MEYER, 2016). Vera Janacópulos foi uma grande incentivadora<sup>5</sup> de Villa-Lobos.

---

<sup>3</sup> Lucília Guimarães (Paraíba do Sul, 1886 — Rio de Janeiro, 1966) era pianista e compositora. “Era formada pela Escola Nacional de Música em Solfejo, canto coral e piano, havendo sido professora de música na antiga Escola Normal. Durante os 22 anos em que conviveu com o compositor, foi companheira devota e auxiliar preciosa, havendo inclusive feito diversas primeiras audições das obras do mestre, no Brasil e em Paris. Deu-lhe aulas de piano e sobretudo a autoconfiança que necessitava naquela etapa da vida. [...] É óbvio que exerceu influência sobre o marido, sobretudo no início do casamento, quando o compositor tocava mal o piano. Tampouco se deve exagerar sua contribuição técnica ou estética para a obra de Villa-Lobos, a julgar pelo forte temperamento do mestre e pela importante produção na etapa final da vida do compositor.” (MARIZ, 1989, p.46) Villa-Lobos e Lucília Guimarães casaram-se em 12 de novembro de 1913.

<sup>4</sup> “De Stravinsky, [...] Vera Janacopulos foi intensa divulgadora, dividindo também o palco com ele em recitais em que era apresentado o conjunto de suas composições. Ainda, Manuel de Falla, Joaquin Nin e Darius Milhaud, dentre outros, que acompanhavam pessoalmente ao piano a cantora, quando da apresentação das suas peças musicais. Ou Villa-Lobos, que no frontispício da partitura de sua obra *Sertaneja* escreve dedicatória: “À Vera Janacopulos, a maior artista que conheço e a melhor intérprete de minhas obras”. Como tais, muitos outros exemplos existem do reconhecimento artístico da cantora.” (MEYER, 2016, p.1115)

<sup>5</sup> “Um grande músico é um valor nacional e nós devemos fazer o possível para que tal valor seja não só conservado, como ainda aumentado e apreciado. Ouvi dizer que o pianista Rubinstein, quando aqui

Fato curioso sobre as *Historietas* é que apenas duas canções (*Solidão* e *Novelozinho de Linha*) apresentam poesias em português com versão em francês (*Solitude* e *Le Petit Peloton de Fil...*). As demais apresentam poesias em francês, porém não há uma versão em português. A esse respeito, Contier (1996), ao exemplificar duas canções das *Historietas*, ressalta a existência de uma atmosfera francesa presente na obra vocal de Villa-Lobos representada nos títulos em francês<sup>6</sup>. Outros exemplos de obras do compositor em francês são as canções: *L'Oiseau blessé d'une flèche* (Jean de La Fontaine), *Les Mères* (Victor Hugo) e *Fleur Fannée* (Gallay). Nas *Historietas*, além dos textos em francês, é possível observarmos um forte traço impressionista presente nas canções. Segundo Kiefer (1986), a influência da música francesa, pós-romântica ou impressionista, na obra de Villa-Lobos foi mais poderosa do que qualquer outra.

Cabe voltar nossa atenção para uma breve discussão sobre o impressionismo, pois este termo irá rondar todo o nosso trabalho primeiramente em diálogo com questões históricas e posteriormente, nos próximos capítulos, com as análises. O impressionismo surgiu como uma nova tendência no século XX, como uma fuga dos padrões clássicos e românticos:

À medida que surge uma nova tendência, um novo rótulo surge imediatamente para defini-la, daí resultando um emaranhado de nomes terminados em “ismos” e “dades”. [...], a maioria desses rótulos compartilha uma coisa em comum – todos representam uma reação consciente contra o estilo romântico do século XIX. Tal fato fez com que certos críticos descrevessem essa música como “anti-romântica”. (BENNETT, 1986, p.68)

Segundo Schmitz (1966), o termo, atribuído primeiramente à pintura, não foi muito bem recebido na época. Os artistas enxergavam no termo uma conotação pejorativa. Foi usado pela primeira vez por Louis Leroy, no jornal francês *Charivari* em 25 de abril de 1874, aplicado ao pintor Claude Monet (1840 – 1926) e seus seguidores com um tom de escárnio e desde então, nunca perdeu seu sentido de desdém e suas associações subconscientes de inconsistência e degeneração, com expressões e intenções vagas. De fato, há quem acredita que o termo é atribuído à técnica utilizada pelos pintores, de não buscarem que suas pinturas parecessem “reais”, pelo uso de

---

conheceu Villa-Lobos, admirou-lhe muito as obras. Por minha parte mostrei, em Paris, a música de Villa-Lobos aos músicos e compositores franceses e russos – unanimemente reconheceram os grandes méritos do genial compositor, infelizmente para o nosso país ainda desconhecido” (JANACÓPULOS *apud* GUÉRIOS, 2009, p.141)

<sup>6</sup> CONTIER, 1996, p.108.

pinceladas vagas e sem contorno e/ou jogos de luzes oscilantes para criarem somente a impressão dos objetos. Vejamos:

Os impressionistas propunham a realização de uma arte mais verdadeiramente criativa: se a fotografia podia dar ao observador a cópia fiel da realidade, a pintura deveria descobrir algo mais, que se ocultava à percepção superficial. Descobriu-se, então, que o que vemos é luz e, mais do que isso, que a luz se decompunha em cores básicas, como deveria passar a ocorrer também na pintura moderna. Os impressionistas, então, passaram a oferecer ao observador as impressões de luz que os objetos e paisagens suscitavam. (FRÓIS, 2005, p.6)

Segundo o compositor e regente francês Pierre Boulez (1995), Claude Debussy (1862 – 1918) inaugura a música do século XX, tornando-se assim o maior nome do impressionismo, com seu *Prélude a L'Après-Midi d'un Faune* (Prelúdio à Tarde de um Fauno), em 1894, baseado num poema de Mallarmé. Debussy, aparentemente, não gostava de ser rotulado como impressionista, em suas palavras: “Eu estou tentando fazer algo diferente – de certa forma – o que os imbecis chamam de ‘impressionismo’, um termo tão mal utilizado quanto possível, particularmente por críticos de arte.”<sup>7</sup> (SCHMITZ, 1966, p.12). A intenção do compositor era afastar-se do estilo alemão representado por compositores como Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Mahler e outros (ARCANJO, 2016, p.41). Para tal, o compositor não se limitava a regras de composição, sua música utilizava o som por seu caráter expressivo somado às explorações de timbres, ritmos e texturas<sup>8</sup>.

As renovações promovidas por Debussy na estrutura harmônica da música ocidental estão ligadas às mudanças significativas na sensibilidade auditiva própria deste contexto: primado do ouvido, frente às regras e formas preestabelecidas, valorização das *alteridades musicais*, seja da música medieval, renascentista ou *extra-europeias* (ARCANJO, 2016, p. 50).

Retornando ao nosso objeto de pesquisa, Kiefer (1986) se refere às *Historietas* como “impressionantemente impressionistas”. A conclusão de que as *Historietas* foram escritas em moldes muito próximos daqueles utilizados por compositores impressionistas, principalmente Debussy, é recorrente entre alguns autores:

[...] As *Historiettes* representam uma fase do compositor [Villa-Lobos] em que ele ainda procurava seu estilo musical. Visualmente, a estrutura – o

---

<sup>7</sup> “I am trying to do ‘something different’ – in a way, realities – what the imbeciles call ‘impressionism’, a term which is as poorly used as possible, particularly by art critics.”

<sup>8</sup> Falaremos mais detalhadamente sobre as características composicionais impressionistas nos capítulos 2 e 3.



desenho – destas canções é de Debussy, com gestos rítmicos de Stravinsky, como Milhaud tinha observado de modo geral na música brasileira. Porém, em todas as canções, existem ‘gestos’ musicais características de um Villa-Lobos mais maduro, gestos estes que ele desenvolverá na sua produção nacionalista (HERR e RANGEL, 2002 p.290)

[...] Sentimos o dedo de Rubinstein atraindo o amigo para pesquisas debussistas. O nacionalismo ainda não se tornara a orientação definitiva do compositor carioca. Datadas de 1920, as *Historietas* sofreram óbvia influência do músico francês. Em *Solitude* (Ribeiro Couto), e *Lune d'Octobre* (Ronald de Carvalho), o debussismo é inadvertido; em *Un Petit Peloton de Fil* (Manuel Bandeira), intencional. (MARIZ, 1989, p.172)

As transformações sofridas na música mundial após a Primeira Guerra Mundial foram radicais: a crise do sistema tonal e a tendência pelo novo ocorrida na então virada do século XX também se estabeleceu no Brasil. Nos primeiros anos do referido século, composições de compositores europeus, os quais dominavam a cena musical, também eram presenças constantes nos programas de concerto aqui no Brasil, dentre os quais: Wagner, Puccini, Strauss, Mahler, Ravel, Dukas, Saint-Saëns e principalmente Debussy<sup>9</sup>. Aliás, os compositores franceses figuravam como os mais frequentes nomes no cenário musical do Rio de Janeiro<sup>10</sup>. A França exercia um fascínio muito grande sobre o Brasil; “era uma segunda pátria para todos quanto aqui escreviam, compunham, pintavam” (KIEFER, 1986, p.16). Tal influência cultural da França não era exclusividade da música. Vejamos:

Em um período de transformações drásticas no modo de vida do cidadão da Cidade do Rio de Janeiro, a imagem sugerida pelo termo *belle époque* evoca a abundância de riquezas, beleza arquitetônica à europeia, pessoas finas e bem-vestidas frequentando salas de baile e óperas, uma sociedade *glamourosa* habitando uma cidade moderna, republicana e ligada nos gritos da moda parisiense. (SOUZA, 2008, p.54)

A elite carioca elegeu a França como o berço da civilização e da cultura. Muitos dos seus membros consumiam a moda e a culinária francesa, a arquitetura também sofreu forte influência durante a *Belle Époque*. O ensino seguia padrões europeus, estudavam a língua e textos franceses traduzidos, os mestres eram de origem ou de influência francesa. Os poetas escreviam suas poesias simbolistas em francês. Foi um período de imersão total na cultura francesa. A programação dos salões da *Belle Époque* consistia em “declamação de poesias, na execução de peças musicais e de canções, entremeadas de contatos, conversas e formas requintadas de consumo, onde

---

<sup>9</sup> KIEFER, 1986.

<sup>10</sup> Cidade onde Villa-Lobos (1887-1959) nasceu e iniciou sua trajetória musical.

eram apreciadas as novidades parisienses” (ZANON, 2009, p.226). Se a cultura francesa era tida como uma cultura superior, era necessário, então, civilizar os cidadãos cariocas. Civilizar significava modernizar e ser comparada a Paris do início do século XX. “O Rio civiliza-se”, era a frase mais repetida nas ruas, salões e nos jornais (ZANON, 2009).

Durante sua estada no Brasil, o compositor Darius Milhaud<sup>11</sup> publicou alguns comentários<sup>12</sup> sobre a música brasileira. A respeito da incorporação da música francesa em palcos brasileiros, o compositor escreveu em “*Notes sans Musique*” sobre uma aproximação com um grupo de músicos brasileiros que se mantinham a par da atividade musical francesa, com quem pode dividir o apreço à música contemporânea. O compositor diz ainda que por meio do grupo pode conhecer mais efetivamente as obras de Satie.

Segundo ele, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald levavam à biblioteca do Conservatório do Rio de Janeiro (nessa época Instituto Nacional de Música) partituras orquestrais de Debussy, do grupo de compositores da Société Musicale Ind pendante e da Schola Cantorum, bem como “todas as obras publicadas de Satie”. Assinala que executavam-se nos concertos do Rio obras de Chausson, Debussy, D’Indy, Roussel; os programas de recitais de canto do professor Carlos de Carvalho constituíam-se de obras de Debussy e Ravel; nas suas aulas de piano, Godofredo Leão Velloso trabalhava com “Paysages et marines” de Koechlin, e “Nocturnes” de Decaux. Nininha Velloso Guerra e Oswald Guerra [...] organizavam apresenta es de música de câmera nas quais se tocava extenso repertório de música francesa, incluindo o *Quatuor* com piano de D’Indy; as *Sonatas* de Debussy, além dos seus doze *Estudos* e *En blanc et noir* (para dois pianos); o *Trio*, entre outras obras de Ravel; e mais Roussel, Satie, Severac, etc. (MILHAUD *apud* WISNIK, 1977, p.40)

Tal panorama da produ o musical do Brasil durante a *Belle  poque* contribui   nossa compreensão sobre a forte influência da música francesa nas obras de Villa-Lobos em sua fase inicial de composi o. A passagem de Milhaud pelo Brasil em 1917 pode ser observada em alguns estudos como parte fundamental na aproxima o de Villa-Lobos com as obras de Debussy. Porém, como observou Wisnik (1977), parece ser possível reconhecer as influências das obras de Debussy na música de Villa-Lobos antes mesmo de seu convívio com o compositor francês Milhaud, por exemplo nas *Danças Características Africanas* (1914). Além disso, Villa-Lobos conhecia as

---

<sup>11</sup> O compositor francês Darius Milhaud (1892 – 1974) viveu no Rio de Janeiro em 1917-18 como complementar do então embaixador da França, Paul Claudel. “Como Villa-Lobos, Milhaud   autor de uma obra das mais numerosas. Pontificou no panorama musical francês desde 1920, quando formou, juntamente com Poulenc, Honneger, Auric, Germaine Tailleferre e Louis Durey o famoso Grupo dos Seis” (WISNIK, 1977, p.39).

<sup>12</sup> Dois textos de destaque: o artigo “*Brésil*” sobre a música brasileira publicado na *Revue Musicale* em 1920, e *Notes sans musique*, texto sobre suas memórias publicadas em 1963.

atividades musicais de Oswald Guerra e sua esposa, a pianista Nininha Guerra, que junto com seu pai Godofredo Leão Veloso de Oswald foram importantes difusores da música francesa na cena musical carioca. Evidentemente, a oportunidade de ter mantido contato com um componente do Grupo dos Seis possibilitou ao Villa-Lobos um fascínio ainda maior pela música francesa. Cabe lembrar que outro fator que favoreceu uma maior intimidade com a música francesa foi o contato de Villa-Lobos com o pianista Arthur Rubinstein que, em 1918 apresentou 14 recitais no Rio de Janeiro.

Se por um lado o compositor francês Milhaud influenciou nosso compositor brasileiro, por outro, o próprio Milhaud foi influenciado por nossa música brasileira. Parte do processo de “civilizar” os cidadãos cariocas era a exclusão social. A elite carioca “afrancesada” tinha vergonha do Brasil, em especial do Brasil pobre e negro (ZANON, 2009). Esses grupos foram expulsos para os subúrbios ou para os morros onde constituíram-se as favelas. Uma das características apresentadas pela *Belle Époque* foi a chegada de novos espaços de entretenimento como os cinemas, cafés, cabarés e outros. Os chorões<sup>13</sup> passaram a se apresentar nestes novos espaços. A música popular advinda destes passou a seduzir os artistas eruditos da época como Heitor Villa-Lobos, Alberto Nepomuceno, Luciano Gallet, Darius Milhaud e Arthur Rubinstein (CONTIER, 2013).

Segundo Milhaud, citado por Wisnik, sua experiência brasileira apresentou-se em dois níveis: 1) uma sociedade refinada e bem informada, que o permitiu conviver no Brasil de forma praticamente afrancesada; 2) sua impressão exaltada do “folclore” musical brasileiro. O termo folclore aparece entre aspas no texto de Wisnik pois o material musical que fascinou Darius Milhaud não era “estritamente folclórico, mas o

---

<sup>13</sup> “Nos áureos tempos das serenatas, quando ainda o violão sofria o repúdio dos salões burgueses, havia uma forte prevenção contra os “trovadores de esquina”, os seresteiros solitários que se encostavam ao poste do lampião de gás e, tangendo as cordas do pinho, tiravam o sono aos moradores da Cidade Nova com os seus cantos roufenhos endereçados às “gentis donzelas” que habitavam os sobrados das ruas mal iluminadas. Mas não eram esses os verdadeiros seresteiros boêmios que já encontravam as casas de boa gente abertas ao seu ingresso. Catullo tinha o seu grupo de tocadores de violão, cavaquinho, flauta, flautim, saxofone, oficleide e clarineta, com o qual organizava os seus “choros” das madrugadas. [...] Eram todos funcionários públicos, homens com família constituída, de reputação ilibada, e muitos deles com diploma do Instituto Nacional de Música. Para distingui-los dos capadócios, o poeta chamava-os de “serenateiros” e não de seresteiros, apelido que deixava os trovadores vadios sem categoria social definida. Era assim, de roupa escura e de gravata de laço feito em colarinho duro de ponta virada, no rigor da moda da época, que eles se apresentavam nas suas tocatas noturnas.” (MAUL apud GUÉRIOS, 2009, p.69). A saber: Catulo da Paixão Cearense (1863 – 1946) foi um dos músicos pela maior aceitação da música popular entre a elite.

resultado composto de interferência de vários níveis culturais” (WISNIK, 1977, p.44).

Vejamos:

“Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam (...). Eu compreí então uma porção de maxixes e tangos, e me esforcei para tocá-los com suas síncopes que passam de uma mão para outra. Meus esforços foram recompensados e eu pude enfim exprimir e analisar esse ‘quase nada’ tão tipicamente brasileiro” (MILHAUD *apud* WISNIK, 1977, p.43)

Em seu artigo intitulado “*Brésil*” publicado na *Revue Musicale* em 1920, Milhaud, ao escrever todas suas considerações sobre a música no Brasil, aponta para a forte influência da música francesa e comenta a negligência na exploração de elementos folclóricos. Vejamos:

“É lamentável que todos os trabalhos de compositores brasileiros desde as obras sinfônicas ou de músicas de câmara de Nepomuceno e Oswald até as sonatas impressionistas ou as obras orquestrais de Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias) sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento *nacional* não se exprima de maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e duma linha melódica tão particular, faz-se sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado numa obra musical, esse elemento indígena é deformado porque o autor o vê através dos olhos de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tem sessenta anos, ou dos de Debussy, se tem apenas trinta. Seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e cateretês como Tupinambá ou o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, a vivacidade, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra desses dois mestres, fazem deles a glória e a preciosidade da Arte Brasileira” (MILHAUD *apud* WISNIK, 1977, p. 45)

Como acabamos de ver, Milhaud nos indica outros dois compositores atuantes na *Belle Époque* como sendo um exemplo de música brasileira. Porém, o nome do maestro e compositor Heitor Villa-Lobos, por vezes, tem sido mais associado ao nacionalismo musical brasileiro que qualquer outro. Desde os trabalhos biográficos pioneiros sobre o compositor, a discussão sobre as mudanças no caráter de suas obras e, conseqüentemente, sobre as mudanças que a música brasileira acabou sofrendo, é eminente. Talvez por ter sido o músico brasileiro de maior destaque internacional, seu nome é figura constante em discussões sobre uma nacionalidade em nossa música. Antes de prosseguirmos nessa discussão sobre uma música nacional, faz-se necessária uma breve discussão a respeito dessa possível divisão da produção musical de Heitor Villa-Lobos.

Tendo como objetivo a investigação dos processos composicionais de Villa-Lobos, Salles (2009) divide os períodos criativos do compositor em quatro diferentes momentos: (1) a fase inicial (1900 – 1917), que compreende a época em que Villa-Lobos buscava um reconhecimento por parte dos músicos e críticos estabelecidos no Brasil; (2) o período em que sua música passa a apresentar estruturas mais livres (1918 – 1929); (3) o retorno de Villa-Lobos ao Brasil após sua estadia em Paris (1930); (4) fase final (após 1948). Dentre as justificativas de tal divisão, Salles (2009) menciona circunstâncias como (1) adoção de modelos franceses e Wagnerianos em suas composições, que compreende o período em que as *Historietas* foram compostas, (2) o contato com músicos internacionalmente renomados, Darius Milhaud e Arthur Rubinstein principalmente, (3) a necessidade da construção de sua imagem como músico brasileiro, ou seja, sua autoafirmação nacional, período em que prioriza o elemento brasileiro em suas composições, e por fim (4) a imprescindibilidade de dinheiro, tanto para garantir sua sobrevivência, quanto para cobrir as crescentes despesas com tratamento de saúde na fase final<sup>14</sup> de sua vida.

Um marco na vida artística do compositor, que pode ter desencadeado uma fase importante em seu estilo composicional, foi sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922. Graças aos traços modernistas de sua música, Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro<sup>15</sup> convidado por Graça Aranha, Ronald de Carvalho e Paulo Prado a se apresentar no Teatro Municipal de São Paulo, durante a Semana de 22. Era a primeira vez que Villa-Lobos, na época com 35 anos, apresentaria suas obras fora do Rio de Janeiro.

Villa-Lobos, que, como já vimos, era com Gallet o compositor no Brasil com uma bagagem mais tendente à modernização àquela altura, contribui para a Semana com vinte peças de variado fôlego, todas incluídas na órbita da música de câmara, já que não se mobilizou no momento nenhum aparato sinfônico. (WISNIK, 1948, p. 71)

Dentre as vinte peças de Villa-Lobos apresentadas durante a Semana, encontram-se três canções da coleção *Historietas*. No segundo dia de festival, 15 de

---

<sup>14</sup> “Em 1948, Villa-Lobos sofreu um grande golpe com a descoberta de um câncer de próstata, que tornaria necessária uma grave internação cirúrgica nos Estados Unidos. Ele precisou de grandes somas de dinheiro para o tratamento, o que pode justificar a necessidade de compor de acordo com as demandas do mercado. Villa-Lobos sobreviveria 11 anos à doença, que apenas fez com que ele intensificasse suas atividades – de fato, ele permaneceu extremamente ativo até o fim de seus dias. [...] Em 17 de novembro, Villa-Lobos morria em sua casa, no Rio de Janeiro.” (GUÉRIOS, 2009, p.232-233)

<sup>15</sup> Repertório de compositores franceses fizeram parte da programação da Semana: Debussy, Satie, Poulenc, Blanchet e Vallon.

fevereiro, Frederico Nascimento Filho (canto) e Lucília Villa-Lobos (piano) interpretaram a canção *Solidão*. E, no terceiro dia de festival, 17 de fevereiro, as canções *Lune D'Octobre* e *Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie* por Maria Emma (canto), sendo a pianista Lucília Villa-Lobos. Aliás, quase todos os músicos<sup>16</sup> cameristas escolhidos pelo compositor já estavam acostumados a executar suas obras no Rio de Janeiro. Era a primeira vez que Villa-Lobos apresentaria suas peças fora da cidade natal do compositor.

A Semana se constituiu em uma série de três espetáculos. No saguão do Teatro Municipal de São Paulo havia exposições de pintura e esculturas e no palco ocorreram as conferências, concertos e outros. De acordo com Mariz (1989), os acontecimentos durante a Semana tiveram importância capital, pois chamaram a atenção da imprensa e fizeram com que um “movimento subterrâneo” viesse à tona, tornando-se então a semana um tema nacional (MARIZ, 1989). A participação de Heitor Villa-Lobos foi marcada por aplausos e vaias. Aliás, “convém frisar uma verdade importantíssima: os passadistas, a burguesia intelectual e de espírito, foram ao Teatro Municipal decididos a vaiar e a divertir-se<sup>17</sup> à custa daquele grupo de jovens idealistas.” (MARIZ, 1989, p.57)

Após a Semana de Arte Moderna, Villa-Lobos foi convidado a realizar alguns concertos em São Paulo, em melhores condições de escuta. No ano seguinte, encorajado por seus amigos, Rubinstein e Vera Janacópulos, decidiu ir à Europa divulgar seu trabalho<sup>18</sup>. Em 1923, Villa-Lobos chegou a Paris. GUÉRIOS (2003, p.81)

---

<sup>16</sup> Relação do conjunto de músicos participantes da execução das peças de Villa-Lobos durante a Semana: Frutuoso de Lima Vianna (piano), Lucília Guimarães Villa-Lobos (piano), Ernâni Braga (piano e celesta), George Marinuzzi (violino), Paulina d'Ambrósio (violino), Orlando Frederico (viola), Alfredo Gomes (violoncelo), Alfredo Corazza (contrabaixo), Pedro Vieira (flauta), Antão Soares (clarineta e saxofone), Frederico Nascimento Filho (canto) e Maria Emma (canto).

<sup>17</sup> “A atitude do público para com Villa-Lobos foi, a princípio, respeitosa, mas também não tardaram a honrá-lo com vaias tremendas, ditos e insultos. Contou-me o maestro que notara, com satisfação, a assiduidade de um certo jovem aos ensaios para a primeira noite. Imagine o leitor a surpresa do compositor quando, na estreia, aquele rapaz, após o término de uma frase musical dos solistas, repetia-a das torrinhas com uma flauta! Durante um dos concertos, escorregou a alça do vestido de Paulina d'Ambrósio e lá das galerias gritaram: “Levanta a fitinha, moça!” É escusado dizer que Paulina tremia de medo e, ao terminar, desatou numa crise de choro. Já Nascimento Filho reagia de outra forma. Certa vez, cantava as últimas notas de uma canção, em belo pianíssimo, quando alguém gritou: “*Si può!*” Foi um deus-nos-acuda! O jovem barítono fez gestos ao público para brigar na rua e no dia seguinte foi ensaiar com a cara amarrada... O próprio Villa-Lobos, que nessa época estava doente de um pé, com ácido úrico, foi diversas vezes ridicularizado. Ao vê-lo entrar no teatro, de casaca e chinelo, a multidão acompanhava-lhe o passo, marcando o ritmo exato do pé doente...” (MARIZ, 1989, p.58)

<sup>18</sup> “Foi proposto à Câmara dos Deputados uma subvenção de 108 contos a fim de que Villa-Lobos pudesse realizar concertos na Europa com o propósito de fazer propaganda de nossa música. Afinal, depois de muito debate, a 22 de julho de 1922, e graças à brilhante defesa de Gilberto Amado, resolveu-se

relata uma história interessante que, segundo o próprio autor, pode ter sido um marco “da inflexão que a trajetória pessoal e artística de Villa-Lobos sofreu devido à sua viagem a Paris.” Resumidamente, Villa-Lobos havia sido convidado para um almoço no *Studio* da pintora Tarsila do Amaral, contando o evento com a presença de alguns músicos e escritores brasileiros e parisienses. Num dado momento, Villa-Lobos improvisava um pouco de sua música ao piano quando o pintor Jean Cocteau criticou a improvisação, afirmando que, para ele, não passava de uma imitação dos estilos de Ravel e Debussy. Como já mencionamos, não só a música de Villa-Lobos, mas como grande parte da produção artística da época sofreu muita influência da França. Porém havia certa defasagem nesse intercâmbio cultural. Vejamos:

[...] enquanto Villa-Lobos seguia aqui o caminho aberto por Debussy, o compositor francês, na época, já era considerado ultrapassado. Os ventos que sopravam na música européia [*sic*] já eram outros. Antes de ir a Paris em 1923, nosso compositor não conhecia a obra de Stravinsky, de Béla Bartók e, muito menos, de Schoenberg. (KIEFER, 1986 p. 42)

Durante sua estadia em Paris, motivado possivelmente pelo comentário de Cocteau, e pelo reconhecimento de que sua música até então ali apresentada já não era moderna aos ouvidos europeus, Villa-Lobos dedicou-se a uma produção de caráter essencialmente nacional. Na busca de uma identidade, o compositor incorporou elementos populares e outras representações de sua nação, como a música folclórica e violonística, são exemplos dessa época obras como o *Noneto* (1923), as *Serestas* (1926), as *Cirandas* (1926), *Momoprecoce* (1929) e principalmente a longa série dos *Choros*<sup>19</sup>. Contudo, sua autoafirmação brasileira, paradoxalmente, guardava indícios de uma mentalidade europeizada.

No entanto, se a originalidade das obras posteriores do compositor é indiscutível, também é inegável que na raiz de seu projeto se encontram claramente as concepções francesas a respeito do Brasil e de como deveria ser uma música brasileira. Afinal, a representação de Brasil que esse “sócio-músico” foi capaz de sintetizar em suas composições não é qualquer representação, mas aquela do Brasil selvagem, exótico, virgem, o Brasil da natureza, dos índios e dos ritmos primitivos. Em suma, o Brasil imaginário dos parisienses. (GUÉRIOS, 2003, p.99)

A perspectiva adotada por Guérios (2003) de que a música nacionalista de Villa-Lobos foi construída depois de suas viagens a Paris, mais especificamente que

---

conceder ao maestro a quantia de 40 contos. [...] Infelizmente, por cortes no orçamento, Villa-Lobos só pôde receber pouco mais de 20 contos, gastos em parte na preparação do material para orquestra.” (MARIZ, 1989, p.63)

<sup>19</sup> Com exceção do *Choro* nº1 que foi escrito em 1920.

Villa-Lobos teria se transformado num músico brasileiro após o choque com o universo musical parisiense, em vista da defasagem cultural que havia entre os países, é colocada em xeque por Loque Arcanjo Júnior (2016). Em oposição a Guérios (2009), de um ponto de vista historiográfico, o autor acredita que o compositor passou a valorizar de forma mais intensa uma certa brasilidade em sua obra e que a construção da brasilidade nas obras de Villa-Lobos se iniciou no Rio de Janeiro a partir da configuração de suas redes de sociabilidade anteriores à sua viagem a Paris. A partir do levantamento dos diferentes *lugares de sociabilidade* legitimados por Villa-Lobos e por outros músicos, o autor buscou situar o compositor em meio às linguagens musicais e suas representações (ARCANJO, 2016).

No caso específico do modernismo musical do Rio, estes lugares de sociabilidade podem ser identificados das mais diversas maneiras e podem ser visualizadas, por exemplo, em correspondências, periódicos, partituras e envolvem diversas redes de sociabilidade construídas por Villa-Lobos com os músicos e literatos ligados ao modernismo carioca: Darius Milhaud, Godofredo Velloso Guerra, Nininha Veloso, a música de Debussy e D'Indy, Coelho Neto, Ronald Carvalho, Donga, Pixinguinha, Ernesto Nazareth entre outros. (ARCANJO, 2016, p.39)

Após expormos a perspectiva de Arcanjo Júnior de que o nacionalismo de Villa-Lobos teria começado antes mesmo da viagem do compositor à França, ou seja, antes de 1923, vamos voltar um pouco no tempo para abordarmos, novamente, uma parte importante desta rede de sociabilidade: a participação de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922.

Arcanjo (2016) relata que em termos historiográficos, o nacionalismo musical de Villa-Lobos estaria predominantemente vinculado ao modernismo paulista. A Semana de 22 pode ser entendida como o instante de eclosão do movimento modernista no Brasil que apresentava um pensamento renovador que já havia sido discutido e trabalhado entre os músicos, escritores e pintores. A Semana acabou por reconhecer São Paulo como modelo de vanguarda nacional. Em consonância às ideias de Arcanjo Júnior (2016), a ligação de Villa-Lobos com o universo carioca e paulista – seja com os artistas brasileiros atuantes da *Belle Époque*, os chorões, sua amizade com músicos estrangeiros e sua participação na Semana de Arte Moderna – pode ser considerada como uma fase embrionária de sua trajetória musical em direção ao nacionalismo que se consolidaria na França. Neste ponto de vista apresentado por



Arcanjo Júnior (2016), a música nacional já estava sendo imaginada. Em diálogo, acrescentamos:

Por esse motivo, a Semana de 1922, caracterizada como um índice de um possível surgimento de uma nova etapa da música brasileira refletia a internalização de uma nova ideia de Brasil nos campos histórico e estético, visando construir um projeto hegemônico, fundamentado no nacional (folclore + povo) como fonte de inspiração dos compositores envolvidos científica e emotivamente, com vistas a escrever obras capazes de construir uma identidade cultural da nação. (CONTIER, 2013, p.114)

Logo após essa citação, Contier (2013) acrescenta ao seu texto uma citação do livro *O Coro dos Contrários* de Wisnik, do qual transcreveu apenas um único parágrafo o qual apresentaremos neste trabalho devido às interessantes informações nele contidas:

A Semana não chega a ser propriamente a realização acabada da modernidade, mas insiste em ser seu índice, daí um certo equilíbrio entre o que se alardeia e o que se mostra. Há um movimento intensivo para recortar tendências, marcar o campo, dividi-lo, e o grupo modernista consegue colocar isto em cena: nos espetáculos refinados do Municipal instaura-se um teatro generalizado de atitudes, onde tudo significa um modo de significar (quadros, poemas, peças musicais, gestos, vaia), ameaçando a todo momento aludir ao modo pelo qual a burguesia concebia as transformações do tempo, na arte e na sociedade, resumidas no confronto entre passadismo e “futurismo”. Um chinelo equívoco de Villa-Lobos, exigido por uma infecção no pé, provoca, ao aparecer no palco, a interpretação de que se trata de mais um gesto de “futurismo”, conforme fixou o anedotário do movimento. Espetáculo mundano e palco do debate de ideias, a Semana se constituiu num verdadeiro “happening” de público e de classe. A burguesia paulistana parecia viver em frenesi o seu tempo, enquanto os intelectuais se entregavam às discussões frenéticas. (WISNIK, 1977, p.64)

Nesta mesma linha, Boaventura (2008) acrescenta:

Acredito que o projeto modernista, relativizada as questões de estreito nacionalismo, repudiava o mesmo ranço bolorento e passadista que se podia registrar nas várias literaturas europeias e que precisou do radicalismo das vanguardas para atenuá-lo. Os brasileiros estavam dispostos a não mais imitar uma certa literatura francesa, uma certa literatura italiana e da mesma forma uma determinada literatura portuguesa. Em resumo havia um sentimento de cópia e inadequação causado no Brasil pela manipulação da cultura ocidental, naquele momento, no geral, estagnada sem traços de novidade e invenção, distante do presente. (BOAVENTURA, 2008, p.26)

Outra proposta de divisão do estilo composicional de Heitor Villa-Lobos que nos chamou muito a atenção em nossa revisão bibliográfica, que também dialoga com as questões levantadas até o presente momento desta pesquisa, foi a relatada por Mariz (1989). Segundo esse autor, a obra vocal de Villa-Lobos pode ser dividida em

três períodos: *universal* (1908 – 1919), *folclórico direto* e *folclórico indireto*. Apesar de ter limitado o período *universal* a uma época específica, Mariz (1989) já havia mencionado no mesmo livro a dificuldade de dividir a obra do compositor em períodos nitidamente definidos e que, portanto, preferiu “examinar seus trabalhos pelo gênero, em vez de seguir a ordem cronológica” (MARIZ, 1989, p.97). Em suas palavras podemos perceber a confusão que uma segmentação da obra vocal, sob o aspecto cronológico, de Villa-Lobos pode acabar gerando:

“Mas os três períodos se entrosam: o primeiro (1908-1919), universalista, contém as duas peças<sup>20</sup> seminacionalistas que mencionei acima. Já o segundo e o terceiro períodos se entrelaçam decididamente, pois, apesar de significarem uma evolução, observamos, no segundo o brasileiro depurado das *Serestas* e, no terceiro, a simples harmonização de temas populares nos dois álbuns de *Modinhas e Canções* (1933-1943). Para maior confusão, notamos, no segundo período, as debussistas *Historietas* e os universalíssimos *Epigramas*, e, no terceiro, o *Poema de Itabira*, sem qualquer preocupação nacional, apesar da pujante atmosfera brasílica do texto. Afinal de contas, quase não valeu a pena dividir a obra vocal de Villa-Lobos em três estágios, tantas as exceções...” (MARIZ, 1989, p.168)

Dividir uma obra tão extensa e tão variada como a de Villa-Lobos sem dúvida é uma tarefa árdua que possivelmente terá um resultado infrutífero, dadas as brechas e exceções que poderão apontar. Porém, analisando as citações aqui apresentadas, podem-se considerar dois estágios bem marcantes na sua vida musical. O universalista e o nacionalista. No primeiro apresenta um compositor que, mesmo tomado por influências europeias, procurava seu estilo musical. Já no segundo, revelaria um compositor que expressava a cultura brasileira em suas músicas por meio de representações de uma nação exótica, imaginada ou construída, por ele figurada. Vejamos:

Villa-Lobos e sua música foram apropriados por diferentes estudiosos a partir de sua suposta essência natural brasileira. [...] a ideia da existência de uma música nacional surgiu e tomou forma específica a partir de processos históricos e sociais situados no tempo e espaço. Progressivamente, uma determinada manifestação artística – a música erudita produzida na Itália, na França e na Alemanha ao longo dos séculos XVIII e XIX – impôs-se como padrão universal de uma arte elevada, superior a todas as outras. Os países tidos como periféricos deviam, então, adaptar suas criações a esse molde *universal*. (GUÉRIOS, 2009 p.118)

---

<sup>20</sup> *Noite de Luar e Sertão no Estio*, ambas pertencentes às *Canções Típicas* (1919).

O conflito entre “passadismo” e “futurismo” pode ser comparado ao “universal” e “nacional”. Por meio do diálogo entre esses autores percebemos o desejo dos compositores de se libertarem da forte influência europeia em suas composições, por vezes considerada como um padrão a ser seguido. Aproximando as ideias de Guérios (2009) das de Arcanjo Júnior (2016), ambas apontariam para a necessidade de uma música brasileira<sup>21</sup> que fosse reconhecida pela elite burguesa, fosse ela construída ou imaginada.

Cabe frisar que este estudo da produção de Heitor Villa-Lobos, pensado a partir de sua divisão em duas fases composicionais, a universalista e a nacional, apesar de não ser o objetivo principal desta dissertação, nos serve como ponto inicial a uma pesquisa de caráter histórico das *Historietas* ao trazer à luz uma coleção de canções ainda pouco explorada por músicos e pesquisadores. Conhecer as particularidades das fases estéticas do compositor favoreceu uma reflexão sobre as chamadas “sonoridade brasileira” e “sonoridade francesa”. Nesse sentido, convoca-se um pensamento criterioso que proporcione uma observância cuidadosa sobre os duais “imaginários”. A imaginação que outros países possuem sobre como devem ser a cultura e a música brasileira pode transformar-se em uma via de mão dupla. É importante refletirmos até que ponto nossas opiniões sobre a música e a cultura francesas não são também reforçadas por uma imagem “anti-exótica” que fazemos da cultura desses outros povos e do exotismo que, em muitos casos, aceitamos e assumimos como nosso.

Recapitulando ainda a observação de Herr e Rangel (2002) acerca das *Historietas*, apresentada anteriormente<sup>22</sup>, “existem ‘gestos’ musicais característicos de um Villa-Lobos mais maduro, gestos estes que ele desenvolverá na sua produção nacionalista” (HERR e RANGEL, 2002, p.290). Portanto, existe a possibilidade das *Historietas* estarem localizadas em uma fase composicional de transição. Nos capítulos a seguir buscamos compreender melhor, por meio das análises e das sugestões interpretativas, de que forma as canções podem ter sido elaboradas.

---

<sup>21</sup> “Conforme Mário, inexistiu no Brasil, durante o século XIX, uma cultura nacional. Devido à ausência de brasilidade, ou de uma identidade cultural, as cantigas revelavam ora traços nitidamente portugueses, ora africanos ou indígenas.” (CONTIER, 2013, p.116)

<sup>22</sup> Ver p.22

## CAPÍTULO 2 – Análises e Sugestões Interpretativas

### 2.1 *Solidão* de Ribeiro Couto

E chove...  
Uma goteira, fora,  
Como alguém que chora de mágoa,  
Canta, monótona e sonora,  
A balada do pingo d'água.  
N'um dia assim tu foste embora...<sup>23</sup>

Ribeiro Couto, natural de Santos, nasceu em 12 de março de 1898. Aos 17 anos já atuava como jornalista em São Paulo. Em 1919 formou-se em Direito na Faculdade do Rio de Janeiro<sup>24</sup>, cidade onde habitava desde os 20 anos. O seu primeiro livro de versos, *Jardim das Confidências* onde se encontra o poema *Solidão*, foi publicado em 1921. Nos anos 30 e 40, o nome do poeta, contista e romancista já figurava entre as mais altas personalidades literárias brasileiras. Por tamanho êxito em sua produção, em 28 de março de 1934 foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, e com 36 anos de idade era o mais jovem dos membros titulares. Ribeiro Couto atingiu prestígio internacional nos anos 50 e 60, muitos de seus poemas foram editados em idiomas estrangeiros. Por conta de sua escolha pela carreira diplomática e ter residido por quase 30 anos seguidos na Europa, começou a ficar esquecido do grande público brasileiro. Em 30 de maio de 1963, em Paris, faleceu com 65 anos de idade (MARIZ, 1985)<sup>25</sup>. Segundo Lins (2003), Ribeiro Couto é mais conhecido, no Brasil, como amigo de Manuel Bandeira do que como poeta e contista.

Couto pode ser considerado como o principal responsável pelo Penumbriismo no Brasil, que não chegou a ser uma escola, mas, como ele mesmo definiu, “uma certa atitude reticente, vaga, imprecisa, nevoenta, no jeito de escrever

---

<sup>23</sup> O poema foi transcrito conforme consta na partitura. Existem algumas palavras que estão escritas num português arcaico na partitura, como: “fóra”, “magua”, “embóra”. Corrigiremos essas e outras palavras, que aparecerão mais adiante, em nossas transcrições dos poemas.

<sup>24</sup> Iniciou os estudos em São Paulo.

<sup>25</sup> Artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 6 de outubro de 1985, páginas [10](#), [11](#) e [12](#) da edição 277/ano V do *Caderno Feminino* (Acervo Estadão - ortografia atualizada nesta transcrição) Disponível em <http://www.novomilenio.inf.br/cultura/cult006n.htm> Acesso em 08 de novembro de 2016.

versos” por volta dos anos 1920 a 1923 (COUTO *apud* BEZERRA, s.d., p.123). Segundo Mariz, o poeta maneja com desenvoltura os versos livres, madrigais e sonetos. Ribeiro Couto é “romântico crepuscular, é sentimental com frequência e utiliza o verso alexandrino francês com propriedade” (MARIZ, 1985, s.p.). A respeito de sua temática e imagens que rondam sua poesia:

Desde o *Jardim das Confidências* (1915-1919) até *Longe* (últimos poemas) persistem os mesmos temas, os *leit-motivs* [sic] de sua poesia: chuva, bruma, as tardes nostálgicas, a melancolia, o mar, o porto, a mãe, o medo de morrer cedo como o pai, o pequeno mundo da província e, finalmente, à medida que envelhecia, a saudade do Brasil, a presença da morte, a certeza do esquecimento apesar de sua obra poética e literária. (MARIZ, 1985, s.p.)

Em *Solidão*, percebe-se uma característica marcante do estilo do autor, pois muitos dos seus poemas são “decalcados na imprecisão do tom cinzento de dias de chuva [...]. A melancolia atravessa os melhores poemas de Ribeiro Couto, aliada a um erotismo que o faz buscar e esperar uma mulher que partiu, que vai partir ou provavelmente não vem” (LINS, 2003, p.01), peculiaridade que fica muito evidente no último verso da canção que estamos analisando: “N’um dia assim tu foste embora...”. Já no primeiro verso – “E chove...” – observa-se, pelo emprego das reticências e pelos próximos versos, que o eu lírico pode ser interpretado como alguém que observa a chuva. Vejamos:

O olhar é forma de conhecimento, contemplação produtiva que faz o sujeito perambular como vagabundo, andarilho que vê e ouve a cidade. Assim aparece o eu lírico nos primeiros livros de Ribeiro Couto, revelando um imaginário próximo a Baudelaire e aos simbolistas. É com vagos olhos de passageiro que percorre as ruas do Rio e de São Paulo, fixando luz, cores, objetos e pessoas em *O Jardim das Confidências* (1915–19) *Poemas de Ternura e Melancolia* (1919–22), *Um Homem na Multidão* (1921–24). (LINS, 1997, p.7)

Segundo o catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), na capa do manuscrito das *Historietas*, *Solidão* aparece intitulada como *Abandono*<sup>26</sup>. Além dessa mudança no

---

<sup>26</sup> Anos depois, em 1925, Villa-Lobos substituiu novamente o nome da poesia de Ribeiro Couto em uma de suas *Serestas*, o que gerou um desconforto por parte do poeta. Tal fato é relatado por Vasco Mariz: “Trabalhava eu com Ribeiro Couto na Embaixada do Brasil em Belgrado, Iugoslávia, em 1949, quando recebi disco de Jennie Tourel em cujo rótulo não se mencionava o nome do poeta. Couto se indignou e ainda ficou mais furioso quando percebeu que Villa-Lobos decidiu retirar da canção frases inteiras do poema, substituindo-as pelas partículas *ná, ná, ná* e *lá, lá, lá*, sem autorização prévia. O poeta escreveu a Villa-Lobos uma carta bem dura, que ficou sem resposta. Ribeiro Couto chegou a pensar em fazer um processo contra Villa-Lobos, mas eu consegui afinal dissuadí-lo. E descobrimos uma terceira falha ética

título, Villa-Lobos alterou o último verso da poesia, cujo original é “Chovia quando foste embora”. Outros compositores também musicaram a poesia de Ribeiro Couto: Lorenzo Fernández em 1922, Camargo Guarnieri em 1933, Helza Camêu em 1934 e Marcelo Tupinambá (edição sem data). Aliás, Ribeiro Couto está entre os poetas brasileiros mais musicados por compositores eruditos<sup>27</sup>.

### 2.1.1 Análise Estilística

*Solidão* é constituída pela combinação de melodia acompanhada, própria do gênero canção, com uma textura formada por camadas sobrepostas no acompanhamento pianístico. A resultante sonora da trama da canção adequa-se à semântica textual. No primeiro verso do poema já podemos observar como a obra pode ter sido desenvolvida: “E chove...”. Por meio de uma combinação de extratos melódicos e rítmicos, o piano ambienta a canção com uma textura carregada de traços imagéticos que remetem à sonoridade da chuva que será explicitada mais adiante.

Na introdução (c.1-2), já observamos características texturais, rítmicas e sonoras (âmbito sonoro) que perpassam toda a peça em três diferentes pautas: 1) uma quinta sustentada no baixo; 2) acordes na região média – ora em blocos, ora arpejados –; 3) movimentação rítmica e melódica com predomínio do intervalo de quinta justa (fig.1).

---

do compositor: alterara também o título do poema de *Canção do Crepúsculo Caricioso* para *Canção do Carreiro*, mais eufônico aliás...” (MARIZ, 1989, p.173).

<sup>27</sup> “os poemas de Ribeiro Couto interessam vivamente os compositores eruditos brasileiros, e portugueses também. Foram os seus versos postos em música nada menos de 20 vezes, o que o coloca em 7º lugar entre os poetas brasileiros mais frequentemente musicados por nossos compositores clássicos. Villa-Lobos escreveu em 1926 duas verdadeiras obras-primas na série de *Serestas*, a saber: *Abril* e *Canção do Crepúsculo Caricioso* (*A Canção do Carreiro*), ambas gravadas e interpretadas internacionalmente. Mas antes disso, em 1921, Lorenzo Fernandez havia musicado *Solidão* com bastante êxito também. Muito mais tarde, já em 1953, Francisco Mignone compôs a magistral *Festa na Bahia* e *Violão do Capadócio*, também gravadas. *Dengues da Mulata Desinteressada* foi musicada nada menos de três vezes: por Mignone, Camargo Guarnieri e Marlos Nobre. *Queixa da Moça Arrependida* foi posta em música por Osvaldo Lacerda e Ernesto Mahle. Vemos assim que Ribeiro Couto soube inspirar alguns dos melhores compositores brasileiros.” (MARIZ, 1985, s.p.)

Figura 1: Os três extratos que compõem a introdução de *Solidão*, c.1-2.

Após a introdução encontramos as únicas marcações de dinâmica da canção (c.3), onde é possível perceber a preocupação de Villa-Lobos em equilibrar as três camadas, escritas para o piano, também à sua dinâmica: *mf*, *p toujours*, *pp toujours*. O compositor não assinala nenhuma indicação de dinâmica para o canto, cujas mudanças de dinâmicas variam conforme a tessitura da linha melódica ou por nossas escolhas interpretativas.

A melodia principal realizada pelo canto apresenta notas longas com frases contínuas e sincopadas. Os três primeiros versos da canção apresentam contornos melódicos nivelados. A partir do compasso 6, a melodia ganha novos movimentos sobre os versos, além de apresentar o ponto culminante agudo da canção (Fá#4): “Canta, monótona e sonora, a balada do pingo d’água.” Vejamos os dois tipos de relação intervalar da melodia vocal:

a) estável ou graus conjuntos (nivelada);

Figura 2: Exemplo de melodia nivelada na linha vocal da canção *Solidão*, c.3.

b) saltos grandes (ascendentes e descendentes);

The image shows a musical score for the song "Solidão" (measures 6-9). It consists of four staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics under the first staff are "gua, Can ta,". The second staff has lyrics "Chan te, mo no-tons e so no ra,". The third staff has lyrics "so nore et mo no ton ne, a ba-la-da do pin-go". The fourth staff has lyrics "La bal-la-de-de-la gout-go d'a gua. d'eau.". There are several large leaps in the melody, indicated by arrows. For example, from the end of the first staff to the beginning of the second, and from the end of the second staff to the beginning of the third. There are also slurs over several notes in each staff.

Figura 3: Exemplos de saltos e movimentação das frases da melodia vocal na canção *Solidão*, c.6-9.

Nos exemplos apresentados acima, existem imprecisões de notação musical. Na primeira frase: “E chove”, sob a palavra “E” o compositor escreveu uma semínima (Sol), porém essa figura não se encaixa no compasso, o mais provável é que seja uma colcheia. Na frase “a balada do pingo d’agua” está escrito equivocadamente um ponto de aumento na colcheia (Si) sob a palavra “do”.

Voltamos nossa atenção à peculiaridade da canção já comentada anteriormente: o traço imagético apresentado na escrita pianística. Por seus *ostinati* na região aguda, somados a uma polirritmia e sobreposição de camadas, a obra ganha um “colorido” que pode sugerir a imagem de uma goteira. Durante toda a obra, desenrolam-se três extratos: 1) base harmônica estática (médio grave); 2) uma nota repetida nove vezes a cada compasso; 3) dupla linha melódica na região mais aguda constituída de duas colcheias em intervalos de 2ª na linha inferior que iniciam o agrupamento de quatro fusas na linha superior. Estes elementos são desenvolvidos em três pautas diferentes para o piano. Vejamos:



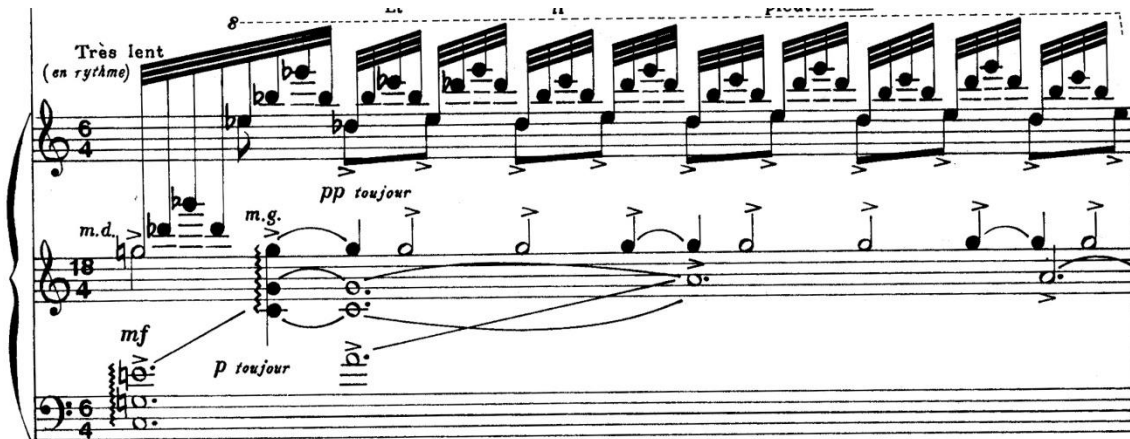


Figura 4: Os três elementos que formam a textura da canção *Solidão*, c.3.

Na pauta superior (6/4) é possível observar a dupla linha melódica na qual se destaca a linha mais movida, em saltos ascendentes com a rítmica de fusas e o apoio em cada primeira nota do agrupamento de quatro fusas, deixando em evidência a insistência do mesmo intervalo melódico de segunda ascendente e descendente que se repete obstinadamente com as mesmas notas, com ritmo de duas colcheias. A pauta do meio apresenta um elemento dificultador da interpretação pela fórmula de compasso 18/4 que se encaixa no mesmo espaço que define o compasso 6/4. O último extrato encontra-se na pauta inferior (6/4): acorde inicial dos compassos formado por semibreve pontuada.

A textura criada pelo piano vai se rarefazendo para o último verso do poema, restando apenas duas notas acompanhando a melodia do canto. Nos dois últimos compassos, a figuração em fusas que acompanham os acentos da mão direita é eliminada. No penúltimo compasso, não se ouve mais os acentos do terceiro compasso. Os acentos do segundo compasso se mantêm iguais e no primeiro compasso existe um *rallentando* escrito por meio de ligaduras entre as colcheias, para além das indicações do compositor: “*retenu*” e “*vaguement*” (fig.3).

Figura 5: Textura rarefeita apresentada no final da canção *Solidão*, c.11-12.

A canção de apenas doze compassos mostra-se ambígua em relação à definição de uma forma. A introdução está escrita em dois compassos, mas que em razão de suas síncopes e ‘nota pedal’ pode soar como se fosse um único compasso. Isto pode estar relacionado também com as indicações de andamento da canção, mais especificamente a transição de ‘Lento’ para ‘Muito lento’. Há uma invariabilidade de padrões rítmicos na canção, principalmente em função do “acompanhamento”, com exceção do movimento na melodia vocal (c.6-9) que retorna à estabilidade no final. As seções descritas nas médias dimensões podem ser interpretadas também como se fossem uma única seção, dada a sua sonoridade que se mantém igual até o final. Chegamos então à seguinte forma: INTRO/A/B/C/B/C/A’/A”.

Introdução	A	B	C	B’	C’	B’’	A’	CODA
[1-2]	[3]	[4]	[5]	[6]	[7]	[8]	[9-10]	[11-12]

Tabela 1: Análise estrutural da canção *Solidão*.

Em resumo, a regularidade de padrões rítmicos e melódicos que predomina nos elementos da trama polifônica e polirrítmica da textura complexa com sutis coloridos de notas e harmonias sugere a imagem da chuva em sua monotonia, o pingo insistente e regular da goteira. Ao final, a liquidação dos elementos da textura também potencializam o último verso da canção: “N’um dia assim tu foste embora...”

### 2.1.2 Sugestões interpretativas

Nossa interpretação da obra musical está diretamente ligada à nossa contextualização do poema de Ribeiro Couto, mencionadas anteriormente no subcapítulo 2.1. O eu lírico da canção pode estar observando a chuva, mas seu olhar pode estar em outro plano, como se olhasse, mas não enxergasse. Relacionamos isto com a independência das camadas da canção, ou seja, a textura que o piano realiza sob a melodia.

Um fator que nos chamou a atenção é o movimento da melodia vocal em diferentes momentos da poesia. No primeiro momento (“E chove.../Uma goteira, fora/Como alguém que chora de mágoa”) a melodia é toda nivelada, o que soa quase como um transe. Já num segundo momento (“Canta, monótona e sonora, a balada do pingo d’água”) a melodia ganha grandes saltos e ondulações. Nossa interpretação também está baseada neste contraste da melodia. Se no primeiro momento o eu lírico apenas observa a chuva como um fato corriqueiro, no segundo momento ele compreende o que prende sua atenção, o que se consolida no último verso da canção: “N’um dia assim tu foste embora”.

Villa-Lobos não assinalou mudanças de dinâmica, dessa forma manteremos nosso fundo textural sempre com a mesma “cor”. Conseqüentemente a melodia principal ganha o destaque supostamente proposto pelo compositor nos diferentes contornos melódicos.

A canção *Solidão*, apesar de curta (12 compassos), apresenta um alto grau de dificuldade técnica, tanto vocal quanto pianística. Nossas sugestões interpretativas para a peça acabam esbarrando em apresentar os desafios e uma possível forma de “vencê-los”.

A peça<sup>28</sup> apresenta três pautas para o pianista com as seguintes fórmulas de compasso: 6/4, 18/4 e 6/4. A sonoridade polirrítmica movida suscita-nos a imagem da chuva (fig. 42). Dessa forma, as notas acentuadas podem representar sonoramente a imagem das gotas d’água em diferentes tamanhos (gotas maiores = sons mais graves,

---

<sup>28</sup> Existe uma peça, sob o título *Abandono*, dentre as três peças para piano solo reunidas em *Poema do Menestrel* (1920). O compositor utilizou apenas a parte de piano, sem a melodia do canto, de *Solidão*.

gotas menores = sons mais agudos). Além de realizar a polirritmia das gotas da chuva (12/9/3), o toque solicitado ao pianista nesta canção para satisfazer a trama da obra torna-se o maior desafio. Para suscitar o traço imagético de uma goteira, acreditamos que as notas com acento devem sobressair às outras, sem escapar à dinâmica escrita (*pp*).

Figura 6: Representação em gotas da escrita pianística da canção *Solidão*, c. 3.

Dentre as dificuldades encontradas para o canto citamos o modo bastante incomum com que o compositor adaptou o texto ao fraseado musical, com uso constante de quiálteras e frases que parecem ter sido “esticadas”. Nas *Historietas*, em geral, existem problemas técnicos na confecção das linhas melódicas. Vasco Mariz, que também era cantor, comenta:

“Villa-Lobos, o compositor vocal, é bem o músico contemporâneo típico. Tem uma série de defeitos e se sustenta pelo toque de genialidade que possui. Pouco entendia dos problemas técnicos vocais e fonéticos. Sua linha melódica, extremamente rebuscada, abrange muitos intervalos considerados perigosos e formula problemas canoros difíceis de superar.” (MARIZ, 1989, p.169)

Destaca-se, na canção *Solidão*, como exemplo de uma escrita pouco generosa para o canto, o emprego da vogal “i” presente na palavra “pingo” em uma nota aguda (fá#4). A partir de “mi4”, por conta das frequências dos parciais da fundamental, as vogais se tornam ininteligíveis<sup>29</sup>, quase tudo soa como [a]. O [i] é a vogal que tem

<sup>29</sup> “Segundo Di Carlo (1994), que estudou as vogais da língua francesa, somente as vogais nasais e as orais [e], [ɛ] e [o] são nitidamente individualizadas para notas emitidas entre o fá3 e o lá3 (350-440 Hz),

um maior levantamento de língua, reduzindo seu espaço intrabucal, o que pode dificultar para alguns cantores, também, a execução do som agudo.

The image shows a musical score for the song 'Solidão'. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: 'a ba - la - da do pin - go' and 'La bal - la - de de la gout - te'. A red circle highlights a sharp sign (#) above a note in the vocal line, indicating a technical difficulty. The piano accompaniment features a series of chords and notes, with dynamic markings like 'm.d.' and 'm.g.'.

Figura 7: Passagem que apresenta problema técnico na realização da linha melódica vocal da canção *Solidão*, c.8.

A canção se encerra com a diminuição de volume sonoro do piano, propositadamente escrita pelo compositor ao escrever um acorde no compasso 9 sustentado até o final da peça. Além disso, as notas (gotas) ao piano vão desaparecendo gradativamente (*vaguement*). Para tal, utilizamos um pedal único, pois qualquer troca de pedal faria com que a sonoridade do acorde se perdesse.

Neste momento, o eu lírico traz à luz o motivo desta “memória”: alguém que foi embora em um dia chuvoso. Analisando este último verso, percebemos uma contradição entre os interesses imagéticos do poeta e do compositor. No texto original (“Chovia quando foste embora”) fica perceptível que a chuva, apesar de presente o tempo todo no poema é apenas um plano de fundo, cujo principal propósito encontra-se na lembrança melancólica. Para o compositor, entretanto, ao alterar o verso para “N’um dia assim tu foste embora” oferece à “chuva” uma maior representatividade na canção, caracterizado pela forma de sua escrita pianística nesta obra.

---

que ela denomina zona de tolerância; entre o lá3 e o mi4 (440-659 Hz), zona de inteligibilidade eletiva, somente [i] e [a] são diferenciados; acima do mi4, zona de não-inteligibilidade absoluta, não se pode distinguir uma vogal das outras” (VIEIRA, 2004, 74).

## 2.2 *Lune d'Octobre* de Ronald de Carvalho

Poema Original	Tradução <sup>30</sup>
<p>Au long de ces canaux            Le clair de lune            Des lagunes            Danse dans l'eau dans l'eau...            Aux soupirs assoupis            Des mandolines,            En sourdine            Meurent les lys, les lys, les lys,            Les lys sur mon perron...            Les feuilles mortes            Sur l'eau morte            Pleurent ton nom...</p> <p>Un friselis tout blanc            Clôt le silence...            Somnolences            D'anciens jardins,            D'anciens jardins lassants            Bleus de lune,            La beguine<sup>31</sup>            Des blancs bassins.</p> <p>Au long des vieux canaux.            Le clair de lune            Des lagunes            Danse dans l'eau, dans l'eau...            dans l'eau...</p>	<p>Ao longo destes canais            O luar            Das lagunas            Dança na água, na água.            Aos suspiros adormecidos            Dos Bandolins,            Em silêncio            Morrem os lírios, os lírios, os lírios,            Os lírios da minha varanda...            As folhas mortas            Sobre a água morta            Choram teu nome...</p> <p>Um branco farfalhar            Fecha o silêncio...            Sonolências            De antigos jardins tediosos,            Azulados pela lua,            A dança            Das lagunas brancas</p> <p>Ao longo dos velhos canais,            O luar            Das lagunas            Dança na água, na água...            na água...</p>

Tabela 2: Poema *Lune d'Octobre* de Ronald de Carvalho e tradução.

Ronald de Carvalho nasceu no dia 16 de maio de 1893, na cidade do Rio de Janeiro e faleceu prematuramente em 1935, com apenas 41 anos de idade. Formou-se em Direito pela Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais, no ano de 1912. O poeta modernista contribuiu ativamente à vida literária do Rio de Janeiro entre as décadas de 10 e 20 ao estabelecer um intercâmbio com São Paulo e Portugal. “Sua participação na revista modernista portuguesa *Orpheu* e na *Semana de Arte Moderna* de

<sup>30</sup> Nos baseamos na tradução realizada por Aline Soares Araújo (2016, p. X), sob supervisão de Margarida Borghoff. Entretanto, tais traduções apresentavam alguns equívocos, para os quais, gentilmente, recebemos correção do professor Valter Pinheiro (Professor de Literatura Francesa na Universidade Federal de Sergipe). Deste modo, no presente trabalho, apresentamos as traduções de Aline Soares Araújo já revisadas e corrigidas.

<sup>31</sup>“a dance of South American origin in bolero rhythm” Disponível em: <http://dictionnaire.reverso.net/anglais-definition/beguine> Acesso em 28 de novembro de 2015.

1922 servem como amostras desse engajamento ao universo modernista.” (SOUZA, 2011, p.16).

Apenas dois livros de poemas foram publicados pelo poeta antes de 1919: *Luz Gloriosa* (1913) e *Poemas e Sonetos* (1919). Os poemas das *Historietas*, atribuídos a Ronald de Carvalho, não foram encontrados em nenhum dos livros publicados até 1919, nem em português, nem em francês. Supõe-se que o poeta os tenha dado diretamente ao compositor para o desenvolvimento das canções ou o tenha publicado em revistas ou jornais da época. Wisnick ao afirmar que “as peças<sup>32</sup> são baseadas em poemas verlaineanos” (WISNICK, 1977, p.152), estabelecendo assim uma referência a Paul Verlaine<sup>33</sup> (1844-1896), aponta para a forte influência francesa também sofrida pelo poeta Ronald de Carvalho. Podemos observar no poema de *Lune D’Octobre* características marcantes do Movimento Simbolista como a preocupação com o “cromatismo (cor, luz e brilho), sinestesia e musicalidade” (SOUZA, 2011, p. 4) por meio das palavras: “lunar”, “suspiros adormecidos”, “bandolins”, “silêncio”, “branco farfalhar”, “azulado”. É possível ainda identificar a “exploração de ideias mórbidas ou ambientes soturnos e misteriosos” (DUTRA, 2009, p.129) pelo emprego de palavras como: “morrem”, “folhas mortas”, “água morta”, “choram”, “sonolências”, “jardins tediosos”, “velhos canais”.

### 2.2.1 Análise Estilística

A canção descritiva<sup>34</sup> evoca timbres extramusicais em sua escrita pianística. O compositor parece explorar alguns efeitos especiais como a brisa, o brilho da lua, a onda e o som dos bandolins. Já nos primeiros compassos existem duas apojaturas: na pauta inferior, a apojatura pode sugerir a imagem de uma brisa leve; por sua tessitura (aguda), a pauta superior fica responsável pelo clarão da lua; nos compassos 4-5, ambas

---

<sup>32</sup> Wisnick se referia às duas canções das *Historietas* com poemas de Ronald de Carvalho: *Lune D’Octobre* e *Jouis Sans Retard, Car Vite s’Écoule la Vie*.

<sup>33</sup> Debussy e outros músicos ditos “impressionistas” criaram muitas de suas canções sobre obras de poetas simbolistas, como Verlaine e Baudelaire. (DUTRA, 2009, p.133)

<sup>34</sup> “Entende-se por música descritiva a prática poética que incorpora em sua estrutura de agenciamento dos parâmetros musicais a ideia de imitação de sons ou ruídos do mundo cotidiano ou da natureza. Mesmo tratando-se de uma imitação convencional, sua aparência sonora preserva as características principais do fenômeno imitado de forma que as referências sejam reconhecidas e que a fonte original possa ser identificada.” (CAZNOK, 2003, p.90)

as pautas buscam reproduzir o que parece ser a onda de uma lagoa. A figuração rítmica e melódica dos compassos 12-15 evoca a sonoridade do bandolim, posteriormente à referência do poema quando diz “suspiro sonolento dos bandolins”, compassos formados por segundas maiores na melodia pianística em registro agudo.

Para uma melhor compreensão, isolamos os extratos musicais:

a) Brisa:



Figura 8: Desenho melódico que sugere uma brisa na canção *Lune d'Octobre*, c.1-4.

b) Brilho da lua:



Figura 9: Desenho melódico que sugere o brilho da lua na canção *Lune d'Octobre*, c.1-4.

c) Onda:



Figura 10: Desenho melódico que sugere uma onda na canção *Lune d'Octobre*, c.42-43.

d) Bandolim:



Figura 11: Desenho melódico e rítmico que sugere a sonoridade do bandolim na canção *Lune d'Octobre*, c.12-14.



A combinação desses desenhos melódicos e rítmicos no piano define o quadro textural da canção. *Lune d'Octobre* apresenta dois tipos de textura: uma composta por combinação de camadas autônomas e outra com características comuns ao gênero, a melodia acompanhada. 1) A primeira textura marcante (fig.12) é construída por uma nota pedal adornada consequente da repetição de apojeturas rarefeitas (c.1-c.9); nesta primeira textura a melodia se destaca pela movimentação diferenciada rítmica e melódica envolta no material mais estático do piano. As frases da melodia principal (canto) são curtas e sem grandes saltos, com presenças constantes de tercinas que dão movimento à obra, principalmente nesta seção onde o acompanhamento é elaborado por apojeturas rarefeitas. Dessa forma, a melodia consequentemente conduz o ritmo neste início da canção.

The image shows a musical score for the song 'Lune d'Octobre'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (CANTO) and a piano accompaniment (PIANO). The vocal line is in 2/4 time and marked 'Andº bien rythmé'. The lyrics are: 'Au long de ces ca — naux Le clair de lu — ne Des la — gu — nes Danse dans l'eau dans l'eau ... Aux sou-'. The piano part is also in 2/4 time and marked 'Andº bien rythmé'. It features a prominent pedal point and sparse chords. The piano part includes markings like 'ppp Brisa', 'delicatement', and 'rubato'. The piano part also includes triplets and a 'rubato' section.

Figura 12: Primeira textura marcante composta por apojeturas rarefeitas da canção *Lune d'Octobre*, c.1-8.

2) A partir do compasso 12, o piano se estabelece como condutor rítmico e, posteriormente, no compasso 16 é desenvolvido um *ostinato* rítmico que gera maior movimento à canção. Nesta segunda textura marcante conseguimos distinguir uma “melodia acompanhada” sobre camadas em sobreposição (nota pedal + ostinato + melodia secundária), onde o piano realiza uma melodia que dialoga com o canto e se

movimenta eventualmente por cromatismos, graus conjuntos e transferência de oitavas. Esta parte em questão apresenta a textura mais densa da canção. (c.12-26)

The image displays a musical score for the song 'Lune d'Octobre', measures 12-26. It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked 'Plus animé' and features a vocal line with triplets and a piano accompaniment with a 'mf' dynamic and 'Plus animé' marking. The lyrics are 'En sour - di - ne Meurent les lys, les lys, les lys'. The second system is marked 'douxement soutenu' and features a vocal line with triplets and a piano accompaniment with a 'pp' dynamic and 'toujour' marking. The lyrics are 'Les lys sur mon per - ron... Les feuilles'. The third system is marked 'mf' and features a vocal line with triplets and a piano accompaniment with 'sfz' and 'pp' markings. The lyrics are 'mortes Sur l'eau mor - te Pleurent ton nom ...'.

Figura 13: Segunda textura marcante com presença de ostinatos no piano da canção *Lune d'Octobre*, c.12-21.

Pela sonoridade e disposição rítmica encontradas nesta análise podemos observar que a peça possui três seções bem definidas: 1) apresentação do motivo [seção A]; 2) desenvolvimento contrastante que vai se dissolvendo até a resolução da canção [seção B]; 3) extensão conclusiva [seção A'];

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>
[1-12]	[12-37]	[38-53]

Tabela 3: Análise estrutural da canção *Lune d'Octobre*.

Na **seção A** as sonoridades de elementos da natureza, traduzidos na escrita pianística, criam o ambiente sonoro descrito no verso: “O luar/Das lagunas/Dança na água”. O verso “Aos suspiros adormecidos/Dos Bandolins” prepara a mudança que ocorrerá na textura da canção, onde é introduzida a região grave do piano, no compasso 10.

Uma nova direção surge com o verso “Em silêncio morrem os lírios,”: a melodia inicia uma frase ascendente em direção à seção B (Mi3-Mi4). Esta seção é caracterizada por seu contraste de textura em relação à seção anterior. A mesma apresenta um *ostinato*, Ré3 Mi4 Ré3 até o final da seção, onde o compositor desenvolve um *ralentando* escrito nos compassos 32-34. Esta seção é mais densa que as outras pois são acrescidas novas notas à textura, e as vozes, eventualmente, se movimentam sem saltos (cromatismos e graus conjuntos), compassos 16-26.

Ao final, na **seção A'**, a canção apresenta os mesmos materiais composicionais do início. Porém esta apresenta uma introdução mais ampla, e o compositor utiliza mais a figuração que sugere a “onda” do que a figuração que sugere o “luar”. A peça termina com as mesmas notas iniciais, mas aqui harmonicamente, ao invés de melodicamente, como no início da peça. A inconclusão fica no ar pela presença do trítono.

Percebemos em *Lune d'Octobre* elementos composicionais semelhantes aos que foram utilizados na canção *Solidão* (p.32), como o *ostinato*, a imitação de sons extramusicais (chuva, onda, brisa, luar), trama rítmica rarefeita, a não delimitação de uma tonalidade, mas apenas “coloridos” sonoros. Estes e outros elementos acabam formando uma textura com o objetivo de descrever as passagens do texto poético. A partir destes componentes elaboramos nossa interpretação musical da obra, destacando, sempre que possível, os traços imagéticos presentes nesta canção.

## 2.2.2 Sugestões interpretativas

Em *Lune d'Octobre*, Villa-Lobos “faz estremecer a atmosfera sonora estática como uma leve brisa que perturba uma calma noite de luar” (KIEFER, 1986, p.40). Esse ideário imagético se faz notório na escrita pianística da canção, onde Villa-Lobos estabelece para o piano o papel de ambientador, ora suscitando uma paisagem, ora evocando imagens como uma brisa, uma onda e até mesmo um bandolim.

Em uma primeira observação voltada para a partitura da canção é possível distinguirmos dois *ostinati* distintos. O primeiro *ostinato* inicia a obra definindo a paisagem que, motivada pelo texto poético, caracteriza a canção. As *volati* descendentes da mão esquerda do pianista sugerem uma leve brisa, enquanto a direita pode ser associada ao brilho da lua refletida sobre o lago (O luar/ Das lagunas/ Dança na água). Em meio a essa repetição, surge um novo contorno melódico que nos sugere, por seu caráter ondulatório, a formação de pequenas ondas no lago provocadas pela brisa.

The image displays a musical score for the song "Lune d'Octobre" by Villa-Lobos, featuring vocal and piano parts. The score is in 2/4 time and marked "And<sup>o</sup> bien rythmé". The vocal line (CANTO) includes the lyrics: "Au long de ces ca — naux Le clair de lu — ne Des la — gu — nes Danse dans l'eau dans l'eau... Aux sou—". The piano part (PIANO) includes several interpretive annotations: "Brisa" (Breeze) in blue, "Brilho da lua" (Moonlight) in yellow, "delicatement" (delicately), and "rubato". The piano part features a prominent descending melodic line in the left hand, which is associated with the "brisa" (breeze) and "onda" (wave) imagery. The right hand features a more active melodic line, associated with the "brilho da lua" (moonlight). The score includes dynamic markings such as *ppp* and *delicatement*, and performance instructions like *rubato*. The piano part also includes a triplet of eighth notes in the right hand.

Figura 14: Traços imagéticos sugeridos no início da canção *Lune d'Octobre*, c.1-8.

Para a realização da mão esquerda (brisa) cuja indicação de dinâmica é *ppp*, o toque de maneira superficial ao teclado se mostrou mais satisfatório. Este mesmo toque é utilizado posteriormente na execução da “onda” com um pequeno *crescendo* e *diminuendo* conforme indicado pelo compositor. Com a mão direita, no intuito de

causar a impressão de “brilho”, o toque é direcionado às pontas dos dedos imprimindo um ataque rápido e valorizando a nota mais aguda (apojatura). Toda esta passagem é sustentada por um extenso pedal. Para não sobrecarregar a sonoridade da canção e influenciado pela indicação do compositor (*delicatement*), utilizo apenas meio-pedal, além disso há a preocupação com as trocas de pedais para que estas não interrompam a massa sonora.

O segundo *ostinato* possui “uma estrutura essencial que emerge na música villalobiana dos anos de 1920, a figuração de *ostinato* como fundo textural” (SALLES, 2009, p.78). Esta figuração permeia muitas das obras de Villa-Lobos desta época, nas quais as *Historietas* estão inseridas, onde novos elementos e até mesmo melodias dialogam com o *ostinato*. Elementos estes que possuem a função principal de definir qualitativamente a harmonia:

[...] ao justapor material de diversas fontes em um só momento harmônico, Villa-Lobos passa a trabalhar no eixo vertical da simultaneidade, criando para isso estruturas múltiplas nas quais o papel do *ostinato* é fundamental, dando organicidade horizontal aos eventos de fontes diversas. (SALLES, 2009, p. 78)

Por possuir muitos elementos harmônicos, a troca de pedal neste momento da obra se torna mais efetiva, além disso, o *ostinato* se mostra estático sonoramente. Busco realçar, portanto, os novos elementos e imprimir mais movimento ao episódio. As características apontadas até aqui se aproximam bastante das obras impressionistas de Debussy, muito provavelmente tais características levaram os autores a descreverem as *Historietas* como sendo debussistas.

No que concerne à característica composicional de Debussy, Bernstein (2015) pontua:

Característica fascinante e original é a substituição de um *ostinato* por outro com apenas duas repetições e o fato de, apesar disso, o fluxo musical não perder em fluidez, não se fragmentar. *Stricto senso*, duas repetições nem seriam suficientes para caracterizar um *ostinato*; entretanto, as características de circularidade e estatismo harmônico, já tão mencionadas, nos levam a identificar o material inequivocadamente como *ostinato* modernista. (BERNSTEIN, 2015, p.77)

Podemos observar esta mesma técnica empregada em *Lune D'Octobre* (fig.15). Na transição entre essas duas seções de *ostinati*, demonstradas acima, existe uma repetição motívica tanto no piano quanto no canto (*les lys*):

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line with lyrics "En sour - di - ne Meurent les lys, les lys, les lys" and a piano accompaniment. The piano part includes markings for *mf* and *Plus animé*, and a *p* dynamic marking. The second system continues the vocal line with "Les lys sur mon per - ron... Les feuilles" and the piano accompaniment, marked *douxment soutenu* and *toujour pp*. A vertical red line is drawn through both systems, indicating a specific measure in the piano part.

Figura 15: *Ostinato* modernista de apenas três compassos localizado entre o 1º grande *ostinato* e o 2º *ostinato* que inicia no compasso 16, c. 12-17.

Para realização desta passagem tomamos certa liberdade performática, a inclusão de um *ritardando* e *diminuendo*, que se inicia no c. 13 e retorna *a tempo* no c. 16, com o intuito de enfatizar o poema: “Em silêncio/ Morrem os lírios”. Esta escolha faz emergir uma característica muito marcante na escrita debussista destacada por Martins (1982):

Compreender a importância agógica do *rubato*, em Debussy, é extremamente complexo, pois implica, por parte do intérprete, na absorção completa do termo. Essencialmente, o *rubato* é a concepção ampla do apressar-diminuir o andamento, do *stringendo-calando*. Esta liberdade, reforçadora da expressão de uma passagem, não destrói o cerne do ritmo; apenas o torna mais flexível e elástico. (MARTINS, 1982, p. 27)

Essa mesma concepção ampla do *rubato* (*stringendo-calando*) se faz perceptível durante esta passagem. No compasso 12, o compositor escreveu *Plus animé*, ou seja mais animado, como indicação de andamento. Sendo assim, encaramos o *Plus animé* como o *stringendo* e o pequeno *ostinato* iniciado no c.13 como o *calando*. Assim como a flutuação do andamento colabora para descrevermos a passagem “morrem os lírios”, também se mostrou muito útil para salientar a imagem de ondas requerida pela

composição. Para tal, Villa-Lobos indica *rubato* nos momentos em que este contorno melódico aparece (fig. 14).

A escrita de Villa-Lobos, muito próxima aos moldes impressionistas, aliada a todas estas escolhas, como o toque, dinâmicas e andamentos, além é claro do emprego dos pedais são muito importantes para criar a atmosfera sonora da canção. Esta busca por suscitar imagens e por uma possível manipulação timbrística do piano “exige do intérprete, além do conhecimento, *feeling* e sensibilidade no que se refere ao ataque, ao som extraído e à resultante sonora” (MARTINS. 1982, p.41)

### 2.3 *Novelozinho de Linha...* de Manuel Bandeira

Para cá, para lá...  
Para cá, para lá...  
Um novelozinho de linha...  
Para cá, para lá...  
Para cá, para lá...  
Oscila no ar pela mão de uma criança  
(Vem e vai...)  
Que delicadamente e quase a adormecer o balanço  
- Psiu... -  
Para cá, para lá...  
Para cá e...  
- O novelozinho caiu.

O poeta, natural do Recife, nasceu em 19 de abril de 1886 e mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, em 1890. Ainda adolescente estudou no Ginásio Nacional, atual Colégio Pedro II, onde foi aluno de José Veríssimo e João Ribeiro, dois nomes importantes da literatura brasileira. Em 1916, publicou seu primeiro livro, *A Cinza das Horas*, numa edição de 200 exemplares custeadas pelo autor. Por meio de Ribeiro Couto, que além de amigo era vizinho, o poeta entrou em contato com a nova geração paulista e carioca de intelectuais, dentre eles: Ronald de Carvalho, Álvaro Moreira, Di Cavalcanti, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Bandeira não participou da Semana de Arte Moderna, mas seu poema “Os Sapos” – uma sátira à poesia parnasiana<sup>35</sup> – foi lido por Ronald de Carvalho durante o festival. Em 1940 foi eleito para a Academia Brasileira de Letras, sendo recebido por Ribeiro Couto. Manuel Bandeira morreu no Rio de Janeiro, no dia 13 de outubro de 1968 (CARA, 1981).

O poema encontra-se no segundo livro de Manuel Bandeira, *Carnaval*, publicado em 1919. Segundo Manuel Bandeira, *Carnaval* “é um livro sem unidade. Sob o pretexto de que no Carnaval todas as fantasias se permitem, admiti na coletânea uns fundos de gaveta, três ou quatro sonetos que não passam de pastiches parnasianos, e isto ao lado das alfinetadas dos ‘Sapos’” (BANDEIRA *apud* CARA, 1981, p.57). De acordo com Cavalcanti (s.d), o livro apresenta em grande parte de seus poemas uma mistura entre a tradição, com os elementos da linguagem simbolista e a métrica da poesia

---

<sup>35</sup> A força da estética parnasiana estava na sua rigidez de medidas (formas fixas, métricas, rima), no gosto pelo palavreado grandiloquente, na retórica pomposa, chegando mesmo a criar um pretense “modelo de cultura nacional”. (CARA, 1981, p.97)



parnasiana, com a tentativa de libertação poética. Para tal, o poeta se utiliza de uma linguagem coloquial e versos livres em alguns de seus poemas.

Retomando a atenção ao poema, percebe-se que já existe uma tentativa de verso livre, mas que ele ainda não se estabelece<sup>36</sup>. De acordo com Norma Goldstein, o poeta “retrata uma criança adormecendo numa cadeira de balanço, com um novelo de linha na mão. A estrofe única do poema tem um ritmo peculiar, fruto da mescla do verso de seis sílabas com outro maior” (GOLDSTEIN, 1985, p.25). Nesse ponto, nossas concepções interpretativas, discutidas no capítulo seguinte, estão em consonância com a análise feita por Goldstein. A estrutura musical e a estrutura poética encontram-se fortemente conectadas.

### 2.3.1 Análise Estilística

A canção é harmonicamente estática, os poucos acordes encontrados durante a peça são resultantes de gestos sonoros. A estrutura harmônica e melódica da canção é baseada sobretudo no intervalo de segunda (e seus intervalos complementares). Compreendemos, portanto, esta peça por tais gestos e pelo seu conjunto de notas, e não por suas funções harmônicas. A característica sonora que mais se destaca são os efeitos provocados pelos *glissandi* do piano. O glissando e o efeito de vai-e-vem empregados por Villa-Lobos nesta canção serão melhores discutidos em nossas sugestões interpretativas mais adiante.

As três seções da canção são delimitadas conforme suas características texturais e rítmicas:

A	B	A'
[1-17]	[18-30]	[31-38]

Tabela 4: Análise estrutural da canção *Novelozinho de Linha*.

A canção possui duas fórmulas de compasso, a pauta do canto está escrita em 2/4 (simples) e a do piano em 6/8 (composto), sendo assim a métrica é binária, no entanto, tem subdivisões diferenciadas, binárias (canto) e ternárias (piano), ocupando o

---

<sup>36</sup> O verso verdadeiramente livre foi para mim uma conquista difícil. (...) Versos como os do meu “Debussy”, (...) ainda acusam o sentimento da medida. (BANDEIRA, 1998: 44-45). “Assumir o verso livre significa, para ele, questionar os clichês rígidos da métrica parnasiana, mas, ao mesmo tempo, levar adiante as pesquisas da musicalidade e do ritmo dos simbolistas brasileiros, principalmente se pensarmos que nosso Simbolismo ainda não tinha conseguido libertar-se da retórica parnasiana.” (CARA, 1981, p.100)

mesmo espaço que define o compasso, gerando uma polirritmia. A primeira textura gerada é uma melodia acompanhada pelo contraste entre a linha vocal, mais o acompanhamento regular do piano e com a estaticidade do movimento de onda.

Figura 16: A primeira textura apresentada em *Novelzinho de Linha...*, c. 1-3.

Uma nova combinação sonora surge a partir do compasso 18, onde a métrica soa binária e a textura rítmica é alterada para arpejos ascendentes para o tempo forte e arpejos descendentes para o tempo fraco. A melodia vocal e o acompanhamento se enquadram em uma métrica regular.

Figura 17: Textura apresentada na segunda parte da canção *Novelzinho de Linha...*, c. 17-19.

Existe uma diminuição na densidade rítmica, motivada pelo texto poético quanto à atmosfera de “adormecer”, aos poucos o piano ralenta junto com o canto, aonde quiálteras vão se tornando tercinas, depois semicolcheias, colcheias e por fim semínimas (fig.18). A subseção é motivada pelo texto poético quanto à atmosfera de

“adormecer”, aos poucos o piano ralenta junto com o canto. A palavra “psiu” e o gesto sonoro imprimido pelo piano finalizam esta seção.

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

col canto 6 decrescendo

Figura 18: Final da seção B de *Novelozinho de Linha*, onde acontece uma diminuição da densidade rítmica, c.26-28.

A seção final da canção é semelhante à seção inicial, porém bem mais curta. Parece interrompida. Há, também, uma diferença na relação intervalar da melodia entre as duas seções. Há um corte súbito no compasso 34 na palavra “e...”, onde o piano realiza um *glissando* até as notas extremas superiores do teclado. A melodia é nivelada e o acompanhamento, com figuras mais longas aliadas ao *rall.*, ditam o caráter de “desaparecendo”.

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

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

*dim.* *rall.* *retenu*

Figura 19: Últimos compassos da seção final da canção *Novelozinho de Linha*, c.32-38.

### 2.3.2 Sugestões interpretativas

As influências debussistas na composição de Villa-Lobos e no poema de Manuel Bandeira tornam-se claras ao tomarmos conhecimento do nome original do poema que resultou esta canção. Trata-se, então, da primeira inspiração para confecção dessa poesia:

Neste poema, Manuel Bandeira não faz alusão direta ao compositor Debussy, mas talvez à sensação que a música de Debussy lhe trazia. Sobre esse poema Bandeira escreve a Mário de Andrade: “[...] Quero prevenir-lhe que aquilo não é todo Debussy. É aquele aspecto *fugace* [*sic*] que em falta de melhor apelativo chamarei de *sournoiserie* de Debussy. Ele começa como quem batuca por desfastio com três notinhas que vão e vêm, a gente sorri e daí a pouco ele pó [*sic*] o dedo a furto numa fibra dolorida e então a gente cai em si e chora.” (MÍCCOLIS e LEMOS, 2005, s.p.)<sup>37</sup>

<sup>37</sup> Trecho do texto de Leila Míccolis e Ana Paula Lemos, apresentado na disciplina “Literatura e Sociedade” na UFRJ em 2005. Disponível em <http://www.blocosonline.com.br/literatura/prosa/proregistra/2006/preg060419b.php> Acesso em 8 de Abril de 2015.

Um segundo motivo presente nesse fazer poético diz respeito a uma observação feita por Bandeira em sua vida cotidiana:

No que respeita à técnica o ‘Para cá, para lá’ são os primeiros compassos da *Rêverie mas à rebours*, que na *Rêverie* as notas oscilam do grave para o agudo e do agudo para o grave. Mas se houvesse no meu Debussy apenas essa onomatopeia afetuosamente satírica eu não o teria publicado. Há ainda que um dia vi naquela atitude uma meninazinha de três anos, que então acreditávamos inapta para a vida por uma lesão cardíaca precoce, e isto despertou-me uma ternura profunda misturada à lembrança da *Jeune fille aux cheveux de lin*. E aquele novelozinho de linha que oscila umas três vezes e cai pareceu-me a imagem da vida daquele anjinho e depois, por uma colossal ampliação e sucessão de círculos, a imagem da minha vida, da vida de todos nós, e dos mundos e dos universos. (BANDEIRA, 2001, p.66)

Debruçando-nos sobre esses dois tópicos é que trabalharemos nossas sugestões interpretativas, ou seja, fazendo uma leitura com foco nas influências musicais, na sonoridade e aparente simplicidade do poema e outra leitura com foco nos aspectos (mais densos) dos sentidos da vida e da morte.

Não consideramos o motivo musical utilizado por Debussy, na peça *Rêverie*, ou ainda a sua lembrança do prelúdio citado uma inspiração a Villa-Lobos. Na verdade, reconhecemos a forte inspiração da música de Debussy no todo em sua obra e não especificamente dessas obras de Debussy em *Novelozinho de linha...* A respeito disso, fala Bandeira:

Villa-Lobos também não deu bola para minha intenção, foi Villa-Lobos cem por cento e até suprimiu naquela música o nome inútil do compositor francês, intitulado-a “O novelozinho de linha”. E ela foi cantada<sup>38</sup>, não sei se vaiada, num dos concertos da Semana de Arte Moderna. (BANDEIRA, 1998, p. 85)

Segundo nossa análise da canção, há dois momentos distintos na obra, que podem ser dois temas, como podem ser duas vozes, e até mesmo duas personas. Goldstein (1985) já havia identificado tal processo no poema. Para a autora, a primeira voz, representada pelos versos curtos, tratam do balanço do fio de linha acompanhando o movimento da criança. Já os versos longos mostram a própria criança com o novelozinho na mão. Em outra interpretação, mais próxima às palavras de Bandeira, “para cá, para lá” pode ser somente uma onomatopeia sem grande importância no poema, e que seu valor maior encontra-se nos outros versos. Nossa interpretação aproximou-se do despertar da ternura profunda ao observar a fragilidade da vida da criança com problema cardíaco, relatado pelo poeta. As duas vozes são como duas

---

<sup>38</sup> Em todos os trabalhos que tivemos contato a respeito da Semana de Arte Moderna, nenhum consta esta informação.

personas da canção representadas por Villa-Lobos tanto nas mudanças climáticas quanto na interação do canto com o piano.

Os principais pontos que diferem essas vozes na canção são a melodia e a textura do acompanhamento. Existe um contraste observado na partitura entre o canto e o piano, tanto pela escrita rítmica quanto pelo movimento melódico. No primeiro tema<sup>39</sup>, enquanto o contorno melódico principal é descendente, a escala do piano é ascendente. Vejamos:

Figura 20: Movimentos melódicos da linha vocal e do piano na canção *Novelozinho de Linha*, c.1-3.

Neste ponto, a canção é sustentada pela indicação do compositor quanto ao andamento: *Allegretto*. O piano é muito leve (*pp*) e procuramos valorizar as segundas maiores com tenutas, e os *glissandi* são como um *levare* aos próximos compassos.

Nos compassos 6, 9 e 17 é como se Villa-Lobos tivesse musicado as reticências da poesia; o arpejo realizado pelo piano articula a forma da canção. Existe um *f* assinalado no compasso 6 (fig. 21) que acompanha a dinâmica empregada pelo canto. Logo em seguida, no segundo tempo do mesmo compasso, a dinâmica assinalada é *p*. Procuramos manter o padrão de decrescendo na sonoridade desse motivo a fim de ressaltar os acentos que surgem logo em seguida.

<sup>39</sup> Trocamos o termo “voz” por “tema” para não gerar confusão com a melodia vocal.



Figura 21: Arpejo que articula a textura em *Novelzinho de Linha...*, c.4-6.

A melodia secundária que se inicia ao piano no compasso 11 (fig.22) tem um aspecto muito importante em nossa interpretação, pois a escala representa o sentido transitório da vida observada por Bandeira, reiterado pelo poema na seção B: “Oscila no ar pela mão de uma criança/(Vem e vai...)”. Esta melodia secundária, em cromatismo, surge logo após a frase “Um novelzinho de linha...” e termina (na partitura<sup>40</sup>) no “— Psiu...—” (final da seção B). Villa-Lobos grafa *sfz en dehors*, isto é, “para fora”, no sentido de “destacar”, “ressaltar”. Faz-se muito pertinente, a valorização destes acentos pelo piano sustentando-os no pedal, enquanto que os outros extratos escritos pelo compositor soem como um fundo textural.

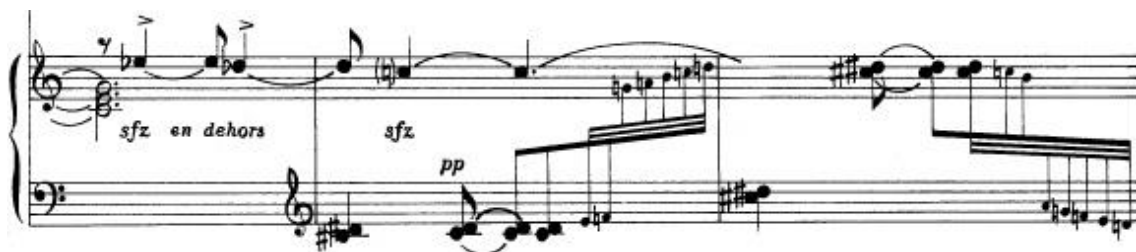


Figura 22: Início da melodia secundária descendente de *Novelzinho de Linha...*, c.11-13.

As escalas ascendentes e descendentes da seção B, que chamamos de fundo textural, ganham maior destaque a partir do compasso 26 ambientando o verso: “Que delicadamente e quase a adormecer o balança.” Além disso, esta escala possui um ralentando escrito a ponto de ficar com a mesma notação rítmica da melodia (fig.23) e culmina na onomatopeia: “Psiu”. Vejamos:

<sup>40</sup> Pois sonoramente a nota não resiste a grande quantidade de ligaduras que o compositor escreveu.

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

ca.  
ce.

Psio...  
Chut ...

Pa - ra  
En a -

col canto    6    3    *decrecendo*

rit.    7

Figura 23: Ralentando escrito das escalas que compõem o fundo textural da seção B na canção *Novelzinho de linha...*, c.23-31.

Diferentemente do início da canção (fig.20), nos compassos finais (seção A') os dois temas (ou vozes) seguem a mesma direção (fig.24). Optamos por valorizar os *glissandi*, ao passo que os intervalos de segundas maiores, executados pela mão esquerda do piano, tornam-se mais fracos em intensidade, dessa forma podemos comparar as segundas com o coração da menina que serviu de inspiração para Bandeira. Pois, ele vai parando de bater, assim como as segundas executadas pelo piano vão se esvaindo nos últimos compassos. Um corte inesperado acontece no final da canção: uma nota longa da melodia principal (“e...”) acompanhada de um *glissando* até as notas mais extremas do piano, e a dissipação dos intervalos de segunda anunciam o final da canção (fig.25): “O novelzinho caiu.”



Figure 24 shows a musical score with two systems. The top system is the vocal line, featuring a blue line tracing the melodic contour. The lyrics are: "vant, pa-ra lé... Pa-ra ça e... et en ar-riè re..En a - vant et...". The bottom system is the piano accompaniment, with a red line tracing its melodic contour. The piano part includes glissando markings and triplet figures.

Figura 24: Movimentos melódicos da linha vocal e do piano na canção *Novelozinho de Linha...*, c.32-34.

Figure 25 shows the final measures of the musical score. The top system is the vocal line with lyrics: "O no-ve-lo zi-nho ca-iu. Le pe-tit pe-lo-ton est tombé." and markings for "retenu" and triplets. The bottom system is the piano accompaniment, featuring a glissando in the right hand and markings for "dim.", "rall.", and "retenu".

Figura 25: Compassos finais de *Novelozinho de Linha...*, c.35-38.

## 2.4 *Hermione et Les Bergers* de Albert Samain

Poema Original	Tradução <sup>41</sup>
<p>Palès fait gazouiller la flûte sous ses doigts,  Mélène sous sa lèvre anime le hautbois,  Et chacun à son tour que la lutte stimule  Module un chant qui monte au fond du crépuscule ;  Hermione aux longs yeux de longs cils ombragés,  Un doigt contre sa joue, écoute les bergers.  Hermione est au seuil de la quinzième année;  Son âme douce est comme une fleur inclinée.  La Pitié l’a baisée au cœur dans son berceau,  Et toujours dans ses bras elle porte un agneau.  La nuit tombe... A cette heure, abandonnant la lutte,  Le hautbois lentement se marie à la flûte.  Dans le soir qui s’étoile un chant s’élève alors  Si poignant et si tendre en ses simples accords  Qu’il semble soupirer la tristesse éternelle  De tout ce que la terre a de plus doux en elle!  Et la vierge aux longs cils sous l’extase étouffant  Sent comme un poids trop lourd briser son cœur  d’enfant.</p> <p>Un mystère autour d’elle a transformé les choses,  Doux comme un flot de lune en été sur des roses.  Immobile, le sein gonflé d’un long soupir,  Jusqu’au fond de son être elle se sent mourir,  Et laisse sur sa joue, et sans qu’elle s’en doute,  Son âme en larmes d’or descendre goutte à goutte.</p>	<p>Palès faz gorjear a flauta sob os seus dedos,  Mélène sob seus lábios anima o oboé,  E cada um à sua vez, estimulado pela disputa,  Modula um canto que sobe ao fundo do crepúsculo;  Hermione com seus longos olhos de longos cílios  sombreados,  Um dedo contra sua face, escuta os pastores.  Hermione está no limiar dos seus quinze anos;  Sua alma doce é como uma flor inclinada  A “Piedade” a beijou no coração em seu berço  E sempre nos seus braços ela carrega um cordeiro.  A noite cai... A esta hora, abandonando a luta  O oboé lentamente casa-se com a flauta,  Na noite estrelada um canto, então, se eleva  Comovente e terno nos seus simples acordes,  Que ele parece suspirar a tristeza eterna  De tudo aquilo que a terra de mais doce tem em si!  E a virgem de longos cílios em êxtase estufante  Sente como que um peso muito pesado quebrar o  seu coração de criança.</p> <p>Um mistério ao redor dela a transformar as coisas,  Doce como um raio de luar no verão sobre as rosas.  Imóvel, o peito inflado por um longo suspiro,  Até as entranhas do seu ser ela se sente morrer,  E deixa sobre sua face, sem que ela suspeite,  Sua alma em lágrimas de ouro  Descer gota a gota.</p>

Tabela 5: Poema *Hermione et les Bergers* de Albert Samain e tradução.

O poeta simbolista Albert Samain nasceu em Lille, na França, dia 3 de abril de 1858. Aos 14 anos teve que interromper seus estudos pois seu pai havia falecido e ele precisava trabalhar para sustentar a família. Em 1880, quando se mudou para Paris, Samain era um funcionário público simples<sup>42</sup>. Neste mesmo ano, começou a escrever poesias e se aproximou dos círculos artísticos parisiense<sup>43</sup>. Seu primeiro livro foi publicado em 1893, “*Au jardin de l’infante*” lhe rendeu sucesso imediato após François

<sup>41</sup> Tradução de Aline Soares Araújo sob supervisão de Margarida Borghoff com sugestões nossas e de Maria Clara Menezes e Valter Pinheiro.

<sup>42</sup> <https://francearchives.fr/commemo/recueil-2008/39248> (Acesso em: 25 de Abril de 2017)

<sup>43</sup> Não os de elite, mas os marginais. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/albert-samain/>

Copée <sup>44</sup> dedicar um artigo inteiro em *Le Journal* de 15 de março de 1894 para elogiar Albert Samain. Copée chamava atenção para as características das poesias de Samain, considerando-o como poeta do outono e do anoitecer. Porém, o romantismo nostálgico do poeta ainda se recusava aos versos livres.

Após a morte da sua mãe, seu estado de saúde se agravou e ele se mudou para Magny-les-Hameaux, onde morreu de tuberculose em 1900. Outros poemas foram publicados após sua morte, ambas em 1901, nas obras: “*Le Chariot d’or*” e “*Symphonie héroïque*”. Além disso, também deixou um drama lírico em verso, “*Polyphème*”, que é considerada sua obra prima, conta seu drama íntimo de um amor não correspondido. Segundo Charpentreau <sup>45</sup>, essa é a parte romântica de seu trabalho que permaneceu em segredo, e se assemelha às obras de Musset e Baudelaire. Mesmo preso ao Parnasianismo com sua precisão prosódica, já se observava a musicalidade, a melancolia, as paisagens, próprias ao Simbolismo, à *la Watteau* e Verlaine. *Hermione et Les Bergers* e *Le Marché* fazem parte do segundo livro do poeta : “*Aux flancs du vase*” (1898). O livro possui 25 poemas inspirados em lembranças familiares e tempos mitológicos. Vejamos:

Aux Flancs du vase (1898) está na intersecção de todas essas influências [Parnasianismo, Simbolismo e Modernismo] é primeiramente André Chénier que seus poemas evocam. Encontra-se o fascínio da carne como aquilo que é fundamentalmente defendido (para) este doente sensorial. As decorações suntuosas e os rostos cloróticos são aqueles dos quadros de Gustave Moreau, com o mesmo sentido de feérico, a afetação também, que se torna às vezes frívola. Desprende-se, todavia, de tudo isto, deste simbolismo doentio, um encanto decadente ao qual não se pode permanecer insensível.<sup>46</sup> (COMPAGNON, s.d.)<sup>47</sup>

Na citação acima, o autor faz referência ao poeta francês André Chénier (1762 – 1794) e ao pintor Gustave Moreau (1826 – 1898). Ambos evocam a mitologia em seus trabalhos: Chénier por meio da apropriação da mitologia greco-romana a fim de

---

<sup>44</sup>Disponível em: <https://francearchives.fr/commemo/recueil-2008/39248> e <http://www.universalis.fr/encyclopedie/albert-samain/>

<sup>45</sup> Disponível em <https://francearchives.fr/commemo/recueil-2008/39248> (Acesso em: 28 de março de 2017).

<sup>46</sup> Aux flancs du vase (1898) se situe au carrefour de toutes ces influences, et c'est d'abord André Chénier que ses poèmes évoquent. On y retrouve cette fascination de la chair comme de ce qui est fondamentalement défendu à ce sensuel malade. Les décors somptueux et les visages chlorotiques sont ceux des tableaux de Gustave Moreau, avec le même sens du féérique, l'affectation aussi, qui devient parfois mièvrerie. Se dégage cependant de tout cela, de ce symbolisme maladif, un charme décadent auquel on ne peut rester insensible. Tradução de Aline Soares Araújo

<sup>47</sup> Disponível em: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/albert-samain/> (acesso em: 30 de março de 2017)

resignifica-lo. Segundo Cassio Lingnani (2012), o poeta, em sua poesia épica *L’Amerique*, “revela a propriedade do mito ao expor de que maneira ele pretende utilizar imagens que são comuns e compartilhadas, advindas da tradição literária e da mitologia greco-romana, para apresentá-las transfigurados, de modo que possam se resultar em uma nova significação.” (LINGNANI, 2012, p.29)

As principais temáticas das pinturas de Gustave Moreau eram as histórias mitológicas e as cenas bíblicas, segundo Oliveira (2005), Moreau é uma figura central em qualquer discussão sobre o Simbolismo/decadentismo:

Ele pretendia ser gélido e estático e pintou comportamentos que representam muito bem a atmosfera moral a que pertenceu – o decadentismo, com sua estéril contemplação. Ele idolatra o exotismo luxurioso e sanguinário e proclama dois princípios que lhe pareciam uma infiltração literária na pintura – o Princípio da bela Inércia e o Princípio da Riqueza necessária. Moreau acreditava realizar a arte pura proclamada por Baudelaire. (OLIVEIRA, 2005, p.100)

Sobre o decadentismo:

O pré-simbolismo francês ou Decadentismo é o resgate de um eu, é o novo lirismo que combate e substitui o Naturalismo e o Parnasianismo nas letras francesas. Na revolução fim-de-século, é a literatura e a arte que desenvolvem a imaginação, o sonho, que haviam desaparecido depois de Ronsard. O esforço dos Românticos fora incompleto. Mas, sob a influência de Nordier, Nerval, Poe, Baudelaire, tendo por fundo a vaga poética provindo de Vinco e do Romantismo germânico e anglo-saxão, a arte liberta definitivamente o lirismo pessoal, o anti-racionalismo. (MORETTO, 1989, p.30)

Uma leitura de “*Hermione e os Pastores*” sob a perspectiva do Decadentismo e aproximação ao conjunto da obra de Albert Samain, mais especificamente de “*Aux Flancs du vase*”, com a obra de André Chénier e Gustave Moreau, para além de nossas impressões sob o poema, mostrou-se eficaz às nossas interpretações. Segundo nossa leitura, é um poema sobre a perda da inocência, o prazer para além da fecundidade<sup>48</sup>. O poeta combina o mito, temática cultivada pelos parnasianos, a um forte erotismo.

Percebemos a tentativa de fuga do Parnasianismo pela sua capacidade em sugerir, e não revelar. Em consonância à “*Hermione et les Bergers*” citamos “*L’Après-midi d’un Faune*”, que foi um marco na ruptura da história literária:

“o poema de Mallarmé, além de cultuado pelos decadentistas, amantes da tradição e do esteticismo, reedita a tradição cultural greco-romana na temática mitológica dos faunos e das ninfas, ao apropriar-se,

---

<sup>48</sup> Atribuimos as figuras dos pastores ao Pã, divindade dos pastores, símbolo da fecundidade.

intertextualmente, do texto do poeta Ovídio (43a.C. - 18d.C.), notadamente o Livro I de sua obra *Metamorfoses*” (BARROS, 2011, p.61).

### 2.4.1 Análise Estilística

*Hermione et les Bergers* é uma canção grande com muitas mudanças texturais melódicas e rítmicas. De modo geral, a textura é elaborada por sobreposições de camadas. Em alguns momentos da canção, o acompanhamento do piano faz referência direta ao texto poético representando uma personagem ou imitando algo; nestas passagens observamos a predominância de extratos sonoros quase independentes da melodia vocal. Existem, também, as seções em que a textura sublinha as tramas da obra. Para tal, o compositor utiliza a melodia acompanhada, mais comum ao gênero canção.

A análise harmônica tradicional não atende às demandas desta canção. O piano funciona como uma "trilha sonora" para a história que está sendo contada pela linha vocal. As sobreposições de acordes, os gestos escalares, as apojaturas e os blocos sonoros compõem o colorido timbrístico da canção.

Para uma melhor compreensão da análise desta canção e uma leitura mais esclarecedora deste subcapítulo, apontaremos as peculiaridades de *Hermione et les Bergers* à partir da sua divisão em seções. Vejamos:

Introdução	A	B	C	D	E
[1-3]	[4-12]	[13-25]	[26-38]	[39-50]	[51-59]

Tabela 6: Análise estrutural da canção *Hermione et les Bergers*.

#### **Introdução (c.1-3)**

A canção inicia com uma textura imitativa ao piano. Existe um erro de edição nesta primeira seção: está grafada uma tercina equivocadamente, pois como está escrito dentro de um compasso ternário composto, o agrupamento de três colcheias não necessita de tal grafia.

Lent (*Tempo rubato*) H. VILLA-LOBOS

PIANO

Figura 26: Erro de edição encontrado no primeiro compasso da canção *Hermione et les Bergers*, c.1-3.

### A (c.4-12)

Existem três melodias na Seção A: a melodia vocal e duas ao piano, que sugerem a voz da flauta e do oboé comentadas no texto poético. As três vozes caminham juntas, cada uma com seus desenhos específicos (ondulante) até o início do compasso 10.

Canto

Et cha - cun à son tour que la lut - te sti - mu - - le,

Flauta

Oboé

cresc.

Figura 27: Exemplo das três melodias da seção I de *Hermione et les Bergers*, c.7-8.

Na primeira frase musical c.4-5, a textura que acompanha a melodia é praticamente monofônica. Já nos compassos 5-6, mais notas alteradas aparecem, D $\sharp$ , G $\sharp$ , A $\sharp$  e F $\sharp$ , dando um colorido atonal ao modo que estava se assentando. No compasso 10, há uma mudança na textura musical em consequência da aparição de Hermione no poema.

Cabe ressaltar que, nas duas frases da canção em que o nome “Hermione” aparece, a melodia é nivelada: c.11-12 - “*Hermione aux longs yeux de longs cils ombragés*” (fig.27); c.15-16 - “*Hermione est au seuil de la quinzisième année;*” (fig.28), à maneira de recitativo:

Un peu retenu

Module un chant \_\_\_\_\_ qui monte au fond du crepuscu-le ; Her-mio-ne aux longs yeux de longs

And<sup>no</sup> tranquillo

cils om-bra-gés, Un

Detailed description: This figure shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a vocal line with lyrics: "Module un chant \_\_\_\_\_ qui monte au fond du crepuscu-le ; Her-mio-ne aux longs yeux de longs". Above the staff, the tempo marking "Un peu retenu" is present. There are two triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) over the notes "ne" and "yeux". A red bracket highlights the first triplet. The bottom staff is also in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains a vocal line with lyrics: "cils om-bra-gés, Un". Above the staff, the tempo marking "And<sup>no</sup> tranquillo" is present. There is a triplet marking (indicated by a '3' over a bracket) over the notes "om-bra-gés". A red bracket highlights the end of this triplet.

Figura 28: Melodia nivelada em *Hermione et les Bergers*, c.9-13.

Her - mi -

one est au seuil de la quin - zième an - né - e :

Detailed description: This figure shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains a vocal line with lyrics: "Her - mi -". The bottom staff is also in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains a vocal line with lyrics: "one est au seuil de la quin - zième an - né - e :". Above the staff, there are three triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) over the notes "one", "seuil", and "zième".

Figura 29: Melodia nivelada em *Hermione et les Bergers*, c.15-16

## B (c.13-25)

Nos compassos 13- 17 há um diálogo entre as camadas superpostas, onde os motivos melódicos em representação da flauta, do oboé e da melodia vocal se intercalam e justapõem (fig.30).

And.<sup>no</sup> tranquillo

And.<sup>no</sup> tranquillo

cils om-bra-gés, Un doigt con-tre sa joue, é - cou - te les ber - gers.

Figura 30: Diálogo entre as linhas melódicas na seção B da canção *Hermione et les Bergers*, c.12-14.

No compasso 19, a textura muda novamente: apojeturas realizadas pela mão direita e acordes na mão esquerda. A melodia da última frase da seção, compasso 25, se inicia com uma segunda maior, assim como o início da seção I e II. Aqui há uma superposição entre a forma do texto e da música. O compasso 25 fecha esta seção musicalmente, mas textualmente ele abre a seção III, talvez seja a razão do destaque do intervalo de segunda maior que caracteriza o início das duas seções já apresentadas (fig.31);



né e La Pi-tié l'a bat-sé e au cœur dans son berceau, Et toujours dans ses  
 bras elle porte un agneau. La nuit tom-be...

Figura 31: Início de uma nova textura musical à partir do c.19 e o encerramento da seção B no c.25, c.19-25.

### C (c.26-38)

Inicia-se uma seção mais dramática, o compositor assinala “*Un peu plus animé*”, o motivo das apojeturas continuam, porém o compasso agora é composto, o que gera mais movimento do que na seção anterior. A partir do compasso 30 até o final desta seção a textura torna-se menos densa, pois possui menos notas, existem duas notas pedais ao piano, uma aguda e outra grave, e entre elas duas melodias cromáticas descendentes, mas em relação à dinâmica e movimentação melódica o caráter dramático permanece.

au Mouv.†

3 3

Dans le soir qui s'étoile un chant s'e-le-ve alors Si poignant et si ten-dre en ses simp-les ac

au Mouv.†

mf un peu rythmé

Figura 32: Textura menos densa da seção C da canção *Hermione et les Bergers*, c.30.

#### D (c.39-50)

Esta seção se divide em duas texturas: c.39-42 e c.43-50. A primeira apresenta notas mais agudas na melodia e possui diferenças de métrica: mudanças de 9/8 'retenu' para 12/8 'au mouvement' e vice-versa até se estabilizar no compasso 43 (fig.33). A segunda textura retoma o motivo de tercinas com apojeturas na mão direita, semelhante ao que já foi apresentado nas seções anteriores, acompanhada de dinâmicas dentro do patamar de *pp* – *mf*, com predominância na primeira.

The image displays a musical score for the song "Hermione et les Bergers". It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows the vocal line with lyrics: "ter - re a de plus doux en elle ! Et la vierge aux longs cils sous lex -". The piano accompaniment features triplets and a "Retenu" marking. The second system shows the vocal line with lyrics: "ta - se étouffant Sent comme un poids trop lourd bri - ser son cœur d'enfant .". The piano accompaniment includes markings for "au Mouv!", "Retenu", and "au Mouv!". The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 33: Passagem com mudanças de fórmulas de compasso na canção *Hermione et les Bergers*, c.36-

42.

### E (c.51-59)

Nesta seção o acompanhamento do piano apresenta uma perda rítmica grande tanto pelas indicações de andamento quanto pela textura, como se a canção fosse ao poucos “relaxando”, perceptível pela progressão, indicada pelo compositor, que leva ao final da canção: *Plus lent et très subtil – Un peu retenu – Très retenu*.

Faz-se evidente a valorização da textura polifônica nesta canção, perceptível nos ostinatos constituídos por elementos distintos na rítmica, no agrupamento de notas, nas articulações e outros. Um elemento em especial nos chamou a atenção em *Hermione et les Bergers*: o contraste entre as dinâmicas que percorrem toda a canção, apontando para uma distinção entre as vozes escritas para o piano, o que reforça nossa posição de que o acompanhamento é composto por camadas. No exemplo a seguir é possível observar esta composição por camadas a partir da diferenciação das dinâmicas.

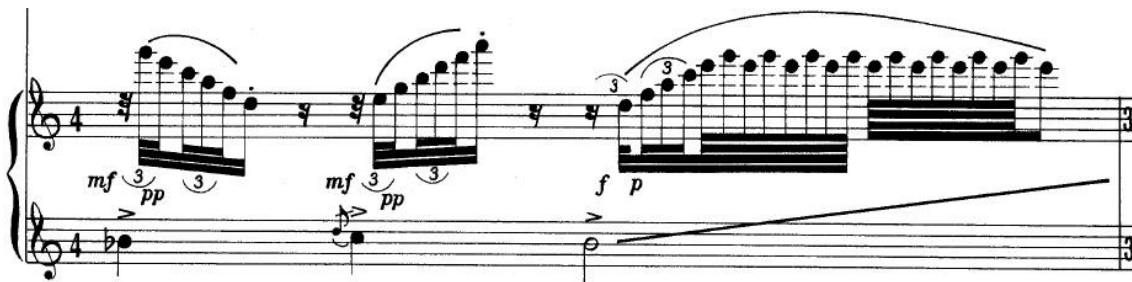


Figura 34: Contrastes de dinâmicas na canção *Hermione et les Bergers*, c. 14.

#### 2.4.2 Sugestões interpretativas

Voltamos a atenção ao poema *Hermione et les Bergers* (p.64). Nosso primeiro desafio foi descobrir quem era a Hermione tratada nos versos de Samain. Numa primeira pesquisa descobrimos que Hermione era uma personagem da mitologia grega, filha de Helena e Menelau<sup>49</sup>. Porém, mesmo vasculhando livros e artigos a respeito desse mito, não encontramos nada que fizesse referência aos pastores e, menos ainda, aos outros personagens do poema: *Palès* e *Mélène*. De acordo com o Dicionário de Mitologia Grega e Romana (1996), Pales, de início uma divindade masculina, tornou-se a deusa romana protetora dos rebanhos. Neste mesmo dicionário encontramos “Hermione” – traduzida como Harmonia – filha de Ares e Afrodite, casada com Cadmo, herói fundador de Tebas. O casal e sua lenda inspiraram a primeira tragédia lírica francesa em 1673, escrita por Lully.

O libreto de *Cadmus et Hermione* foi escrito por Philippe Quinault (1635 – 1688) baseado na obra *Metamorfoses* de Ovídio. O mito presente na obra do poeta latino Ovídio relata a história de amor entre Cadmo e Harmonia, suas núpcias e, por fim, a metamorfose de ambos em serpente. Contudo, essas informações a respeito da possível inspiração do poema são apenas nossas suposições. Por estas indicações, o poema, pela presença dos pastores, pode estar próximo da leitura de Quinault do mito de Cadmo e Harmonia representada na ópera de Lully. Pois a tragédia lírica se inicia com *Palès*, *Mélisse* e *Pan* – divindades dos pastores – tocando e cantando para celebrar o nascer do sol<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> A continuação dessa história é irrelevante ao nosso trabalho.

<sup>50</sup> Palès, déesse des pasteurs, et Mélisse, divinités des forêts et des montagnes, sortent des deux côtés du théâtre, et appellent les troupes champêtres qui ont accoutumé des les suivre. Les nymphes et les bergers célèbrent le lever du soleil. ([http://operabaroque.fr/LULLY\\_CADMUS.htm](http://operabaroque.fr/LULLY_CADMUS.htm))

Em todo caso, aparentemente, a relação amorosa de Hermione e Cadmo relatada nos mitos, não se mostra como ponto principal do poema<sup>51</sup>. Além disso, vale ressaltar as diversas interpretações possíveis de uma poesia simbolista. Nesse caso, nossa leitura da canção está em consonância com as características do decadentismo/simbolismo demonstrados aqui com nossas sugestões interpretativas.

A canção inicia com a frase “Palés faz gorjear a flauta sob os seus dedos” e a segunda frase “Mélène sob seus lábios anima o oboé”, significando que o oboé se juntou à flauta, onde o compositor escreveu uma textura de “dueto” nas duas frases seguintes (c.7-8) e (c.9-10). Cabe notar que ambas as pautas do piano estão escritas na clave de sol, sendo que a mais aguda está escrita em uma idiomática próxima daquela utilizada para a flauta, aguda, cheia de ornamentos, e a segunda está escrita em uma idiomática próxima daquela utilizada para o oboé, mantendo a tessitura na extensão confortável para o oboé, com bem menos floreios que a frase na mão direita do piano. A dificuldade está em diferenciar os dois “timbres” pois estão, no piano, em regiões de altura muito próximas, em alguns momentos. Muito pertinente é a grafia de Villa-Lobos quanto à dinâmica no momento em que, provavelmente, surge a figura do oboé, o “*mf expressif.*” define o colorido do desenho melódico pungente característico ao oboé. (fig.35).

Figura 35: Entrada do oboé na textura de “dueto” presente na canção *Hermione et les Bergers*, c.5.

No compasso 10, pode-se inferir que o piano cria como que um desenho para ilustrar a palavra “*monte*” (emerge) com um arpejo ascendente e, também, para o “*fond du crepuscule*” (fundo do crepúsculo), que é onde o registro grave do piano aparece pela primeira vez na canção, e o canto atinge sua nota mais aguda da canção após um salto de oitava. Este compasso prepara o compasso seguinte: o compositor

<sup>51</sup> Não obstante, foram úteis a contextualização do poema.

altera a textura da canção, deixando-a rarefeita, e grafa ao final do compasso “*Un peu retenu*” (fig.36).

The image shows a musical score for piano accompaniment. The top staff is the vocal line with lyrics: "Module un chant qui monte au fond du crepuscu-le; Her-mio-ne aux longs yeux de longs". The piano accompaniment is written in two staves. It features complex melodic patterns with triplets and dynamic markings like *sfz* and *pp*. The tempo marking "Un peu retenu" is written above the piano part. The score is in G major and 3/4 time.

Figura 36: Desenhos melódicos do piano com traços imagéticos, sob o verso “Modula um canto que sobe ao fundo do crepúsculo”, na canção *Hermione et les Bergers*, c. 9-11.

Neste momento, compasso 10, surge o nome da “Hermione” no verso: “*Hermione aux long yeux de longs cils ombragés*” (Hermione com seus longos olhos de longos cílios sombreados). Como observado em nossa análise, há uma mudança considerável no contorno melódico e na textura do acompanhamento. Aqui nossa escolha agógica está muito conectada à textura. Os compassos que antecedem o c.10 soam com um *affretando*, enquanto que os compassos 11 e 12 soam praticamente *ad libitum*, pois há uma suspensão no andamento.

Un peu retenu

Module un chant qui monte au fond du crepuscu-le; Her-mio-ne aux longs yeux de longs

"Ad libitum"

sfz sfz

Un peu retenu

pp

And<sup>o</sup> tranquillo

cils om-bra-gés, Un

And<sup>o</sup> tranquillo

ff pp

p 10 5 mf

pp

Figura 37: Passagem que aparece, pela primeira vez, o nome de Hermione na canção *Hermione et les Bergers*, c. 9-13.

Na segunda seção, Villa-Lobos mistura as texturas apresentadas anteriormente. Nas três primeiras frases (c.13-19), o motivo de quálibra de 10 e a semínima com apojetura parecem representar os pastores tocando, enquanto o motivo de terças ascendentes parecem fazer referência à presença de Hermione. Ou seja, de acordo com o texto, os motivos dos pastores e de Hermione são intercalados (fig.38). Desta vez, temos três dinâmicas distintas para o piano: *p* para a flauta, *mf* para o oboé e *pp* para a Hermione. Ao mesmo tempo, existe um jogo de perguntas e respostas entre o canto e o piano. Nas três primeiras frases, o poema faz referência à jovem e doce Hermione.

Figura 38: Os motivos da flauta, oboé e Hermione representados na escrita textural de Villa-Lobos na canção *Hermione et les Berges*, c. 13.

A canção, conduzida pelo poema, toma outro rumo: “A noite cai... A esta hora, abandonando a luta/O oboé lentamente casa-se com a flauta,/Na noite estrelada um canto, então, se eleva/Comovente e terno nos seus simples acordes,/Que ele parece suspirar a tristeza eterna/De tudo aquilo que a terra de mais doce tem em si!” Toda esta seção é marcada pelo seu movimento rítmico, não somente por aquele que o compositor escreveu mas pelo que imprimimos na interpretação. Procuramos valorizar ao máximo os graves do piano para reforçar a ambientação da noite.

Adiante, nos compassos 39-42, vemos Hermione entregar-se ao prazer representado pelo *frenesi* de mudanças de compasso e andamentos; a melodia principal inicia-se em uma nota aguda (Fá4) e desenha um contorno ondulante, a escrita do piano torna-se mais densa com acordes superpostos alternados com um motivo de tercinas. Intensificamos os contrastes escritos pelo compositor entre “*retenu*” e “*au mouvement*” a ponto da passagem soar livremente sem as barreiras da métrica (fig.39).



The image displays a musical score for the song "Hermione et les Bergers". It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system shows the vocal line with lyrics: "ter - re a de plus doux en elle ! Et la vierge aux longs cils sous lex -". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The second system shows the vocal line with lyrics: "ta - se étouffant Sent comme un poids trop lourd bri - ser son cœur d'enfant .". The piano accompaniment continues with similar rhythmic complexity. Tempo markings include "Retenu" and "au Mouv!". The score is written in a key with one flat and a 6/8 time signature.

Figura 39: Passagem de intensas mudanças de compasso e andamento na canção *Hermione et les Bergers*, c.36-42.

Nos compassos seguintes até o término da canção, a textura melódica torna-se gradativamente mais rarefeita, a melodia vocal e as figurações do piano são realizadas levemente. Nossa interpretação se aproxima da forte característica do poema de Albert Samain: o encontro da mitologia com um forte erotismo. Nas seções finais, Hermione alcança a sensação caracterizada na expressão “*la petite mort*”<sup>52</sup>: “Imóvel, o peito inflado por um longo suspiro,/ Até as entranhas do seu ser ela se sente morrer”.

<sup>52</sup> Expressão utilizada coloquialmente pelos franceses e também pela literatura francesa. Tem sido empregada para caracterizar as alterações fisiológicas que ocorrem no corpo feminino depois do orgasmo, ou para descrever o pico do orgasmo. “La Petite Mort é como os franceses chamam o ápice erótico. Morro de não morrer. A questão que colocamos não é sobre uma vida no além, mas um mais além de vida. Não uma morte absoluta, se trata de uma pequena morte” (LIMAS, 2014, p.27)

## 2.5 *Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...* de Ronald de Carvalho

Poema Original	Tradução <sup>53</sup>
<p>Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...            Ah! Tondésir folâtre et inquiet S'évanouit comme la fumée...            Rose que s'effeuille du rosier,            Heure qui fruit dans un moment            Ta pensée            S'éparpille en poussière...            Pousière impalpable em portée parle vent,            Parfum que la brise subtilise            Fruit qui tombe            Feuille qui s'envole...            Allons! Vide d'un trait ta coupe            Et sans arrêts suis ton chemin...            Bois ton vin car vite s'écoule la vie...            Onde dormente, lasse, pareseuse.            Qui va et vient avec le vent,            Ta pensée            Inquièt et folâtre            S'évanouit comme la fumée...</p>	<p>Aproveite sem demora, que a vida se esvai (flui) depressa...            Ah! Teu desejo louco e inquieto vai esmaecer como a fumaça            Rosa que se desprende da roseira,            hora que frui de um momento            Teu pensamento            se desmancha em poeira            Poeira impalpável levada pelo vento,            Perfume que a brisa rouba (subtrai)            Fruta que cai            Folha que voa...            Vamos! Esvazie de um só gole tua taça            E sem hesitar siga teu caminho...            Beba teu vinho que a vida se esvai depressa...            Onda dormente, cansada, preguiçosa            Que vai e vem com o vento,            Teu pensamento            inquieto e louco            Esmaece como a fumaça...</p>

Tabela 7: Poema *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...* de Ronald de Carvalho e tradução.

Em consonância a Wisnik (1977), “*Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...*” tematiza o sentimento da fugacidade, a transitoriedade da existência, pontuado pelo lema *Carpe diem*<sup>54</sup>. Em uma leitura à primeira vista do poema já conseguimos identificar esse sentido mais genérico do *Carpe diem*, comumente traduzido como aproveite o dia. “Aproveite sem demora que a vida passa depressa” é um imperativo, um alerta a brevidade do momento e pode ser um chamado à qualidade do prazer. De acordo com Romualdo (2000), são elementos do *Carpe diem*, enquanto gênero, apontados por Achcar<sup>55</sup>:

<sup>53</sup> Tradução de Aline Soares Araújo sob supervisão de Margarida Borghoff com sugestões de Valter Pinheiro.

<sup>54</sup> Poema do poeta latino Horácio. Em tradução: “Saber não procures, saber é ilícito, o fim que os deuses a mim e a ti concederam, ó Leucônoe, nem tentes os números babilônios. Como é melhor suportar tudo o que há de vir! Ou Júpiter te deu vários invernos, ou o último, que agora, nos rochedos opostos, enfraquece o mar Tirreno. Compreende, coa os vinhos e suprime a longa esperança por causa da nossa breve existência. Enquanto falamos, o tempo inimigo terá fugido: colhe o dia de hoje, o menos crédula possível no seguinte.” (TUFFANI, 2013, p.93)

<sup>55</sup> ACHCAR, F. (1992). *Lírica e lugar-comum – alguns temas de Horácio e sua presença em português*. Tese de doutorado, São Paulo: Fac. De Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.

1)Fugacidade da existência em geral. Utilizam-se, como equivalentes objetivos da fugacidade, processos ligados à natureza. 2) Advertência sobre a inutilidade de preocupações com o futuro. 3) Advertência sobre esperanças descabidas. 4) Tema da morte. 5) Advertência ameaçadora sobre a velhice. 6) Conselho a resignar-se (ao que os deuses nos reservam). 7) Exortação ao gozo presente. (ROMUALDO, 2000, p.104)

O primeiro elemento já muito aparente encontra-se no título do poema: “Aproveite sem demora que a vida passa depressa” está em consonância com a advertência ameaçadora sobre a finitude da vida. Os temas da fugacidade em processos ligados à natureza pode-se considerar os versos: “Rosas que se desprendem da roseira”, “Fruta que cai”, “Folha que voa...”. Pode-se observar no verso “Ah! Teu desejo louco e inquieto vai esmaecer como a fumaça” a advertência sobre a inutilidade de preocupações com o futuro. Versos mais tarde, o autor escreve que tal pensamento se desmancha em poeira impalpável, algo considerado inútil, e é carregada pelo vento. Outros temas destacados pelo lema *Carpe diem* se misturam com as diferentes interpretações que a obra poética pode oferecer. A exortação do gozo presente nos parece muito característico nos verbos imperativos: “aproveite”, “vamos”, “esvazie”, “siga”, “beba”.

### 2.5.1 Análise Estilística

A canção explora efeitos sonoros ao piano por meio de blocos sonoros, trêmulos, grandes arpejos, apojaturas e acentos. Vejamos:

a) Fumaça:



Figura 40:Desenho melódico associado à fumaça na canção *Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...*, c. 7-9.

b) Poeira impalpável:

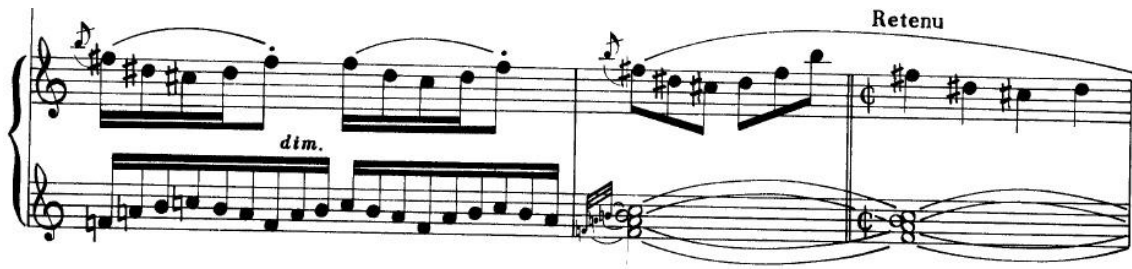


Figura 41: Desenho melódico associado à poeira impalpável na canção *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...*, c.16-18.

c) Brisa:

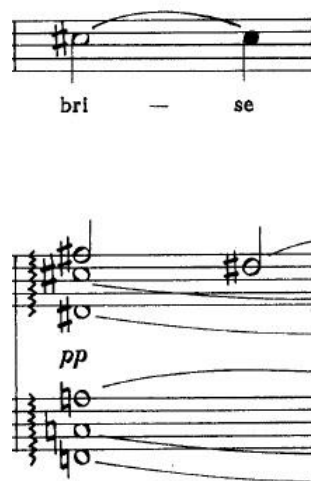


Figura 42: Acorde em *pp* associado à brisa na canção *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...*, c. 21.

d) Onda:

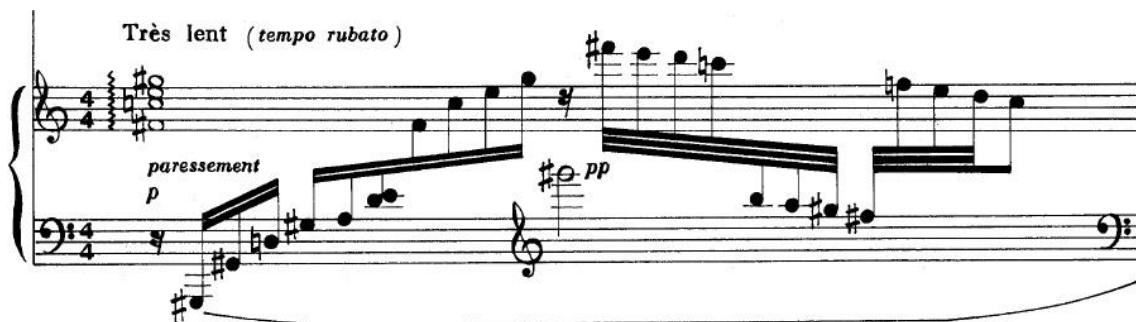


Figura 43: Desenho melódico associado à onda na canção *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...*, c. 39.

A canção é formada por 42 compassos, com quatro seções (tab.11). De modo geral, apresenta sempre a mesma disposição sonora, onde as seções iniciam com um ritmo textural denso/vivo com blocos de notas ou trêmulos que, associados às dinâmicas mais fortes, imprimem um caráter inquieto e ao longo da mesma vai

decrecendo gradativamente, e encerram com uma textura rarefeita, de forma serena com dinâmicas em *pp*. Dessa forma, a agitação inicial das seções se opõe à serenidade de suas finalizações. O mesmo pode ser notado ao observarmos a canção em sua grande dimensão, em como inicia e em como termina.

Seção	A	B	C	D
Compassos	[1-14]	[15-29]	[29-38]	[39-43]

Tabela 8: Análise estrutural da canção *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...*

No início da canção, o compositor sobrepôs as teclas brancas com as pretas do piano, sendo que as brancas estão escritas em trêmulo e as pretas em forma de acordes em um resultado sonoro imbricado com choques de segundas menores (fig.44). Em uma análise mais atenta à disposição das dissonâncias na obra, percebemos um procedimento composicional descrito por Merhy (2009) como *Princípio do Polichinelo*: “o jogo de teclas brancas e pretas, tão evidente no *Polichinelo da Prole do Bebê nº1* [1918], tem por objetivo produzir dissonâncias e evitar que o modo maior diatônico seja exposto de forma óbvia.” (MERHY, 2009, p.141). Em contrapartida, Salles menciona que esta técnica emergia nas obras de Villa-Lobos a partir de aproximadamente 1917, sendo já observada na obra *Tédio de Alvorada* (1916).

Os modelos composicionais consagrados já não despertavam maior interesse para ele, o que provavelmente o indispôs perante os músicos mais velhos, como Nepomuceno, Braga e Oswald. É quase certo que a passagem de Milhaud pelo Rio de Janeiro tenha provocado essa ruptura. Um marco nesse sentido é sem dúvida *A prole do bebê nº1* (1918), na qual há peças em que a oposição sistemática entre teclas brancas e pretas do piano gera um contraste politonal semelhante ao do acorde de Petrushka stravinskiano. (SALLES, 2009, p.39)

Paulo de Tarso Salles (2009) ainda supõe que tal procedimento (tonalidade superposta) pode ter sido sugerido a Villa-Lobos em alguma conversa com Milhaud. E acrescenta que a politonalidade estava em moda na época, podendo ser considerada uma assinatura da música moderna. *Jouis san retard car vite s'écoule la vie...* apresenta características muito próximas dessa politonalidade, onde encontramos muitos trítomos, escalas de tons inteiros, e principalmente o resultado sonoro “sujo” consequente das segundas menores em função do jogo de teclas brancas e pretas.

Ah ! ton dé - sir fo - lâtre et inquiet S'é - va - nou - it comme la fumé

Figura 44: Textura inicial da canção *Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...*, c.2-3.

## 2.5.2 Sugestões Interpretativas

Nossas sugestões interpretativas estão baseadas nos dois direcionamentos ressaltados sonoramente na canção em função de sua escrita textural, para além das dinâmicas grafadas pelo compositor. O confronto “rompante” *versus* “ruína”, apresentado no poema foi transposto para a obra a ponto de estruturá-la a partir desse itinerário entre estas duas facções, ora integrando-as, ora colocando-as em cheque. A respeito de *Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie*:

A musicalização expressiva aqui usada consiste em fazer a música permeável aos movimentos de *impulso* e *desgaste*, cuja oscilação o poema tematiza. Assim, o compositor não superpõe ao texto poético um sistema musical acabado e fechado sobre si mesmo, mas permite ao discurso musical ser afetado pelas variações e transformações da palavra. A música *diz* o texto adotando inflexões prosódicas e colorindo-o de timbres e conotações, já que sua estrutura imita os movimentos básicos do texto, entre a liberação e a perda de energia. (WISNIK, 1977, p.154)

Assim como na canção *Lune d'Octobre*, feita sobre o poema do Ronald de Carvalho, também a *Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...* apresenta características do descritivismo musical: o piano sugere imagens como a fumaça, poeira, brisa e onda. Nesta canção, tornam-se evidentes alguns dos possíveis anseios dos artistas da época: romper com a tradição, nadar contracorrente. O poema e a música utilizam ao máximo as dissonâncias muito em voga na época. Se *Lune d'Octobre* pode ser considerada uma canção impressionista, *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...* foge a esse rótulo, ou pelo menos tenta fugir.

Os versos do poema são em primeira pessoa e soam como uma ordem: “Aproveite sem demora”, “Vamos! Esvazie de um só gole tua taça”, “E sem hesitar siga teu caminho...”. Os verbos no imperativo indicam o tom da canção. A primeira e a segunda frase têm o mesmo caráter, e ainda possuem a mesma movimentação. Percebemos nessas melodias uma importante função expressiva: elas carregam a direção mimética imaginada na relação “rompante” e “ruína”. As frases descendentes que iniciam em notas agudas ilustram o tema da fugacidade:

The image displays a musical score for a song. The top system is for the vocal part (CANTO) and the piano accompaniment (PIANO). The vocal line begins with the instruction 'Joyeux et animé' and the lyrics 'Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...'. The piano part starts with 'sff p' and 'pp et léger', and includes the instruction 'un peu en dehors'. The second system continues the vocal line with 'Ah! ton désir folâtre et inquiet s'évanouit comme la fumée...' and the piano part with 'sfz' and 'col canto'. Blue arrows are drawn across the vocal staves, pointing to the initial descending melodic phrases in both systems, illustrating the theme of fugacity.

Figura 45: Melodias descendentes iniciais da canção *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...*, c. 1-6.

O sentimento de urgência é notável nesta primeira parte da canção pela utilização de trêmulos no acompanhamento. O movimento torna-se estagnado no compasso 7, onde o piano abandona os trêmulos para desenhar a fumaça que a melodia acabou de se referir (fig.46):

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a B-flat key signature and 3/2 time signature. It contains a long note with a fermata and the text 'e...'. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The middle staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The piano part begins with a piano (pp) dynamic and the instruction 'vivement'. It features a melodic line with a triplet and a fermata, followed by the instruction 'mf'. The lyrics 'Cédez un peu' are written below the piano part. The score ends with a double bar line and the time signature 3/2.

Figura 46: Desenho melódico associado à fumaça na canção *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie*, c.7-9.

Nos compassos 8 e 9, vemos a discrepância da textura ao compararmos com os compassos iniciais. Os caracteres “feliz” e “animado”, indicados por Villa-Lobos, os interpretamos como “extasiado” e “afoito” respectivamente, pois dessa forma buscamos o contraste máximo com o compasso que seguirá.

A seguir (c.10) o texto evoca o tempo que passa e está passando: “Rosa que se desprende da roseira,/ hora que frui de um momento”. A textura do piano é rarefeita com acordes arpejados. Reforçamos a nota-pedal, ampliando a sonoridade grave, e para os acordes da mão direita pensamos numa sonoridade semelhante à harpa em *pp*. A figura aguda e com apojetura que aparece logo em seguida no piano (c.11) anuncia a frase “hora que frui de um momento”. Esta figura oferece ao compasso uma métrica que, posteriormente, acelera naturalmente no compasso 14. Essa aceleração do tempo conota o estresse que está para voltar à canção, esse compasso acaba servindo como ligação para a próxima seção.



The image displays a musical score for a song. The top system features a vocal line in 3/2 time, marked "Un peu retenu". The lyrics are: "Ro - se qui s'effeuille du ro - sier, — Heu-re qui fruit dans un moment — Ta pen —". The piano accompaniment is in 3/2 time, starting with a piano (*p*) dynamic and including a *pp* marking. The bottom system shows a vocal line in 6/8 time, marked "Plus retenu" and "Très animé". The lyrics are: "— sé - e S' é - parpil - le en poussi - ere ... — Pous - sière im - pal —". The piano accompaniment is in 6/8 time, marked "Plus retenu" and "Très animé" with a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 47: Novas texturas apresentadas na canção *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...*, c.10-15.

No compasso 15, o canto está escrito em uma tessitura localizada entre os dois extratos do piano. O compositor grava uma dinâmica *f* para a melodia e *mf* para o piano. Por dois motivos ignoramos o *mf* do piano: primeiro porque o canto está em uma nota que não favorece a sonoridade forte, o segundo motivo é referente à nossa concepção de poeira impalpável descrita no texto neste momento (“Poeira impalpável levada pelo vento”). A polirritmia escrita ao piano corrobora com nosso imaginário. A mão esquerda por sua figuração rápida e granulada pode representar a poeira, enquanto que a mão direita, com a presença da apoijatura e o staccato, pode representar a tentativa de “pegar” ou “tocar” a poeira.

A partir do compasso 24, acontece um movimento contrário ao que se sucedeu desde então na canção. O motivo textural inicia do *pp* e cresce pouco a pouco, atingindo a dinâmica *f*. A obra apresenta sempre o mesmo percurso descrito no início desta análise, de algo denso e conflituoso ao rarefeito; a dinâmica acompanha sempre no mesmo sentido, ou seja, vai do forte ao piano. Mas esta subseção caminha ao contrário.

Além disso, ela carrega na sua estrutura as dissonâncias máximas da teoria tonal na escrita pianística: a segunda menor e o trítono.

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line with lyrics 'se Fruit qui tom - be' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *pp*, *cresc.*, *poco a poco*, and *pp*. The second system features a vocal line with lyrics 'Feuille qui s'en - vole ... Un peu recit. Allons! vi - de d'un trait ta' and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings *sfffz*, *ff suivez*, and *pp*. Both systems show complex chordal textures with dissonances, including minor seconds and tritones.

Figura 48: Textura rarefeita mas com dissonâncias na canção *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...*, c. 23-30.

As trocas de pedais aqui são importantes para valorizar a segunda menor, sendo assim apoiamos as notas mais graves das oitavas da mão direita (polegar). A direção da dinâmica do piano é contrária à direção da dinâmica da melodia se levarmos em conta o texto poético e sua representação expressiva do acontecimento. Em “fruta que cai”, o compositor escreveu um contorno representativo pelo salto intervalar de sétima como se algo pesado estivesse caindo, ou caísse com mais velocidade. Já em “folha que voa” percebemos uma melodia nivelada com um salto de terça ascendente para a última nota, trazendo leveza para a passagem em grande oposição à densidade provocada pelo trítono (Mi# no piano com Si no canto).

A décima realizada pelo piano em *sfffz* (meio do c.28) é uma derivação do início da peça, dessa vez uma segunda aumentada acima. O caráter imperativo é retomado neste momento com mais vida do que no início, as melodias possuem terminações ascendentes e notas mais longas e os trêmulos do piano ganham alterações,

com acordes menos densos, além de uma melodia secundária (fig.49), o que traz a atenção para a mão esquerda do piano e menos para a textura densa dos trêmulos.

The image displays a musical score for piano and voice. The top staff is the vocal line, with the lyrics: "Un peu plus vite coupe Et sans ar - rêts sur la ton che - min...". The piano accompaniment consists of three staves. The middle staff features a tremolo pattern of chords. The bottom staff shows a secondary melody, which is highlighted with a blue rectangular box. This secondary melody is a sequence of notes: (b) on the first staff, (b) on the second staff, (b) on the third staff, followed by a series of notes on the fourth staff, including a sharp sign and a flat sign.

Figura 49: derivação do início da canção com melodia secundária ao piano, c. 31-33.

Dessa vez, há uma preparação antes da seção final da canção. Os trêmulos aos poucos se desfazem em semicolcheias, tercinas, colcheias e por fim semínimas (c.37-38). A seção inicia, então, com o texto: “*onde dormente, lasse,*” (onda dormente, cansada) pontuando como a escrita desta seção sucedeu-se. Muito provavelmente a execução desta passagem está relacionada à forma de sua escrita, pois os tempos não conferem à métrica; existem mais notas do que o compasso comporta. As subidas são mais lentas e as descidas mais rápidas, como se desabassem. Para as subidas, pensamos em um toque mais pesado, mais árduo, enquanto que na descida utilizamos as pontas dos dedos tornando-a mais leve e ágil. Tudo isso sustentado pelo pedal no início do compasso, a fim de perpetuar a sonoridade do acorde inicial.

On — de dormen — te,

Retenu

Très lent (*tempo rubato*)

lasse, ————— pa — re — seuse, ————— Qui

Très lent (*tempo rubato*)

pareusement

*p*

*pp*

Figura 50: Ponte para a seção D e primeiro compasso da seção D onde o movimento da escrita pianística sugere a imagem de uma onda na canção *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...*, c.37-39.

No compasso 41, ouvimos novamente a figuração do início da canção, responsável por simbolizar a fumaça, que desta vez apareceu antes da palavra. Existe ainda uma mudança repentina nas notas da melodia, que era composta por tons inteiros e no momento final foi substituída pela escala cromática, que propositadamente deve ser bem sublinhada, afinal Villa-Lobos escreve uma cisura (c. 42). A frase da melodia é ascendente, enquanto o piano faz um movimento contrário. Quando a canção parece estar “finalizada”, Villa-Lobos acrescenta mais uma nota deixando a música em suspensão. Segundo Wisnik (1977),” a nota [o Mib final] não resolve, mas carrega de ambiguidade o texto, e aponta uma direção que está adiante dela, além do texto, da intensidade audível, do semitom, do compasso.” A nota mostra o quanto a música não pode oferecer tudo o que um poema pode sugerir (impossibilidade do discurso pleno).

Un peu retenu

*ppp*

- e In - quiète et fo - lâ - tre Sé - va - nou - it comme la fu - mé - e...

*mf* Un peu retenu

*mf*

Figura 51: Final da canção *Jouis sans retard car vite s'écoule la vie...*, c.41-42.

## 2.6 *Le Marché* de Albert Samain

Poema Original	Tradução <sup>56</sup>
<p>Sur la petite place, au lever de l'aurore,            Le marché rit joyeux, bruyant, multicolore,            Pêle-mêle étalant sur ses tréteaux boiteux            Ses fromages, ses fruits, son miel, ses paniers            d'oeufs,            Et, sur la dalle où coule une eau toujours nouvelle,            Ses poissons d'argent clair, qu'une âpre odeur            révèle.</p> <p>Mylène, sa petite Alidé par la main,            Dans la foule se fraie avec peine un chemin,            S'attarde à chaque étal, va, vient, revient, s'arrête,            Aux appels trop pressants parfois tourne la tête,            Soupèse quelque fruit, marchande les primeurs            Ou s'éloigne au milieu d'insolentes clameurs.            L'enfant la suit, heureuse; elle adore la foule,            Les cris, les grognements, le vent frais, l'eau qui            coule,            L'auberge au seuil bruyant, les petits ânes gris,            Et le pavé jonché partout de verts débris.</p> <p>Mylène a fait son choix de fruits et de légumes;            Elle ajoute un canard vivant aux belles plumes !            Alidé bat des mains, quand, pour la contenter,            La mère donne enfin son panier à porter.            La charge fait plier son bras, mais déjà fière,            L'enfant part sans rien dire et se cambre en arrière,            Pendant que le canard, discordant prisonnier,            Crie et passe un bec jaune aux treilles du panier</p>	<p>Na pracinha, ao levantar da aurora,            O mercado ri alegre, barulhento, multicolor,            Espalhando em desordem nas barracas capengas            Seus queijos, suas frutas, seu mel, suas cestas de            ovos,            E, sobre tábua em que corre uma água sempre nova,            Seus peixes de prateado claro, que um odor amargo            revela.</p> <p>Mylène, de mãos dadas com sua filhinha Alidé,            Em meio à multidão abre com dificuldade um            caminho,            Demora-se em cada tenda, vai, vem, volta, para,            Aos insistentes chamados às vezes vira a cabeça,            Pesa algumas frutas, pechincha com os verdureiros,            Ou se afasta em meio aos clamores insolentes.            A criança a segue, feliz; ela adora a multidão,            Os gritos, o burburinho, o vento fresco, a água que            flui,            A taberna com a entrada barulhenta, os burrinhos            cinza,            E o chão coberto por toda parte de restos verdes.            Mylène fez sua escolha de frutas e legumes;            Ela acrescenta um pato vivo com belas penas!            Alidé bate palmas, quando, para contentá-la,            Sua mãe lhe entrega enfim a cesta para carregar.            O peso faz dobrar seu braço, mas, já orgulhosa,            A criança parte sem nada dizer e se curva para trás,            Enquanto o pato, discordando por estar aprisionado,            Grita e passa um bico amarelo pelas tramas da cesta.</p>

Tabela 9: Poema *Le Marché* de Ronald de Carvalho e tradução.

<sup>56</sup> Tradução de Margarida Borghoff.

O poema *Le Marché* foi recolhido do livro *Aux flancs du Vase*, assim como *Hermione et les Bergers*. O livro, como escrevemos anteriormente (ver 2.4), evoca a temática mitológica e lembranças familiares. Em *Le Marché* vemos uma pintura da vida popular, um relato banal, fato que seria considerado absurdo aos poetas mais conservadores, como os parnasianos. Enxergamos nesse poema a ânsia da modernidade, a fuga dos padrões burgueses, das palavras bonitas, dos grandes heróis, é um encontro com povo, uma aproximação à máscara do *flâneur*<sup>57</sup> usada por Baudelaire:

Fugindo de uma normatividade marcada pela polarização do homem e do cidadão, resistindo à divisão esquizofrenizante do espaço moderno, Baudelaire veste a máscara do *flâneur*: ele é ator e espectador ao mesmo tempo, como a prostituta, "que em hipostática união é vendedora e mercadoria" (Benjamin, 1991, p.40). O *flâneur* não existe sem a multidão, mas não se confunde com ela. Perfeitamente à vontade no espaço público, o *flâneur* caminha no meio da multidão "como se fosse uma personalidade" (ibidem, p.81), desafiando a divisão do trabalho, negando a operosidade e a eficiência do especialista. Submetido ao ritmo de seu próprio devaneio, ele sobrepõe o ócio ao "lazer" e resiste ao tempo matematizado da indústria. A versatilidade e mobilidade do *flâneur* no interior da cidade dão a ele um sentimento de poder e a ilusão de estar isento de condicionamentos históricos e sociais. Por isso, ele parte para o mercado, imaginando que é só para dar uma olhada. As fantasmagorias do espaço a que o *flâneur* se entrega, tentando conquistar simbolicamente a rua, escondem a "mágica" que transforma o pequeno burguês em proletário, o poeta em assalariado, o ser humano em mercadoria, o orgânico no inorgânico. Mas a *flânerie* de Baudelaire guarda uma certa consciência de sua própria fragilidade. (D'ANGELO, 2006, s.p.)

O sentimento de Baudelaire em relação à multidão está ligado também ao reconhecimento de que só o mergulho na multidão permite ao poeta tornar-se moderno. Para poder gozar do incomparável privilégio de entrar na pessoa de um outro ou para experimentar a misteriosa embriaguez de uma comunhão universal, é preciso que o poeta deixe a sua torre de marfim e se misture com as pessoas comuns. Esse modo de ver a multidão fugia aos estereótipos da época, revelados em expressões como *gens sans aveu* [gente sem linhagem] ou "*canaille*" [a turba]. Entre artistas e intelectuais nem sempre se fazia uso dessas expressões, mas era comum algum tipo de reserva ou de desconfiança em relação à multidão. (D'ANGELO, 2006, s.p.)

*Le Marché* pode representar essa ruptura de Albert Samain aos sentimentos parnasianos. Nossa leitura inicial questionava o que podia estar encoberto nos versos do poema, afinal como um poema tão inocente podia suscitar algo mais profundo. Mas a interpretação desse poema pode estar diretamente ligada à época em que foi escrito, afinal não escrever sobre nobres sentimentos ou sobre heróis mitológicos poderia

---

<sup>57</sup> O *flanêur*, portanto, é o leitor da cidade, bem como de seus habitantes, através de cujas faces tenta decifrar os sentidos da vida urbana. De fato, através de suas andanças, ele transforma a cidade em um espaço para ser lido, um objeto de investigação, uma floresta de signos a serem decodificados. (MASSAGLI, 2008, p.57)

significar ir contra a corrente. Nossas interpretações estão diretamente ligadas em como Villa-Lobos utilizou a música para retratar o mercado, a mãe e a filhinha e o pato.

O poeta usou a máscara do *flâneur* e foi até o povo, visitou a multidão, observou seu ritmo de trabalho, a confusão do mercado, a mãe que carregou sua filha até este ambiente, teve que pechinchar, onde muitas vezes acabou sofrendo insultos, entrou em lugares sujos, tiveram também as alegrias sob o olhar da criança, o colorido, o desespero do pato, enfim, são os enfrentamentos de uma vida normal. E, amanhã, mesmo que o pato não queira, vai ter outro mercado ao levantar da aurora...

### 2.6.1 Análise Estilística

*Le Marché* é a maior canção da coleção *Historietas*, ao todo são 92 compassos e possui seções bem contrastantes com diferentes ambientações realizadas pelo piano, enquanto a melodia vocal narra uma situação corriqueira na vida de uma mãe que vai às compras com sua filha. Para uma melhor compreensão desta canção relataremos, em tópicos, nossa análise à partir da sua organização estrutural:

<b>Introdução</b>	<b>A</b>		<b>B</b>		<b>C</b>		<b>D</b>		<b>E</b>
[1-5]	[6-26]		[27-42]		[43-60]		[61-76]		[77-92]
	<b>I</b>	<b>II</b>	<b>III</b>	<b>IV</b>	<b>V</b>	<b>VI</b>	<b>VII</b>	<b>VIII</b>	
	[6-16]	[17-26]	[27-33]	[34-42]	[43-53]	[54-60]	[61-66]	[67-76]	

Tabela 10: Análise estrutural da canção *Le Marché*.

#### **Introdução (c.1-5)**

A canção explora amplamente a sonoridade do piano, a nota mais grave é Fá<sup>0</sup> (c.19) e a mais aguda é Sib<sup>6</sup> (c.2). Observamos na introdução um grande contraste com o restante da obra porque soa muito lenta, enquanto as outras seções da canção são rápidas. Há sobreposições de camadas apresentadas em quatro diferentes pautas com ênfase nos intervalos harmônicos de quintas e quartas justas com uma base na tríade de lá bemol menor; mesmo com tantas dissonâncias, conseguimos distinguir algumas funções harmônicas presentes nesta introdução: I – IV – I – IV – V – I.



Figura 52: Sobreposição de camadas presentes na introdução de *Le Marché*, c.1-2.

**Seção A (c.6-26)**

**Subseção I (c.6-16)** - O piano possui arpejos que se transformam, mas não param, culminando na seção seguinte. São quiálteras de cinco notas que iniciam com um “arpejo” descendente e finalizam com uma segunda ascendente (fig.53). A partir do compasso 11 é acrescentado um acorde à textura e uma nova melodia, realizada pelo piano (*ff*), se inicia no compasso 13. O compasso 16 revela a textura que se assentará nos próximos compassos.

Pe-le mèle é - ta - lant sur ses tréteaux boi - teux... Ses fro -

Figura 53: Textura formada por quiálteras sobrepostas com acordes a partir do compasso 11, c.10-13.

**Subseção II (c.17-26)** – Nesta subseção as quiálteras escritas para o piano passam a ser de seis notas e é acrescida uma melodia secundária realizada pela mão esquerda do pianista (fig.56).

en dehors

sur la dalle où coule une eau tou - jours nou -

Figura 54: Sobreposição de camadas na subseção II em *Le Marché*, c.16-19.

A partir do compasso 20 inicia-se uma textura de quiálteras, similar à textura apresentada no início da seção, que se movimenta em graus conjuntos (fig.55). O piano realiza uma progressão até a seção seguinte. Dessa vez, as quiálteras são de sete notas (*mf* < *ff*), o vai e vem do teclado culmina no compasso 26, que, mais uma vez sobrepõe a próxima seção.

Figura 55: Progressão formada por quiálteras de sete notas presentes na subseção II de *Le Marché*, c. 20.

### Seção B (c.27-42)

**Subseção III (c.27-33)** - Surgem as personagens do poema, Mylène e sua filhinha Alidé. A seção começa serena com acordes em *pp*, mas logo no terceiro compasso a serenidade é perturbada pelos trêmulos do piano em *ff* (c.29-30) que permanece por 2 tempos, e no tempo seguinte retorna o motivo dos acordes em pianíssimo por 1 tempo, e este movimento se repete, ou seja, mais 2 tempos de trêmulo e 1 de acordes (fig. 41) Toda essa passagem é sustentada pelo texto poético: “Em meio à multidão abre com dificuldade um caminho”.

The image displays two systems of musical notation for the song 'Le Marché'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).  
 The first system has the lyrics: "fou - le se fraie a - vec peine un che - min, S'attarde à cha-que é--". The piano part features dynamic markings of *ff*, *dim.*, *mf*, *pp*, *f*, and *dim.*.  
 The second system has the lyrics: "tal, va, vient, re - vient s'arrê - te, Aux ap - pels trop pres -". Above the vocal line, it is marked "(Un peu recit.)" and "a tempo". The piano part includes markings for *p*, *suivez*, *a tempo*, *10*, and *mf*. There are also triplet markings (3) over the vocal line and piano accompaniment.

Figura 56: Passagem que demonstra a confusão de Mylène tentando abrir caminho no mercado, demonstrado na seção III da canção *Le Marché*.

**Subseção IV** – A textura novamente ganha novos “coloridos”. Ao final desta subseção existe um crescendo e ralentando no piano preparando para a próxima seção. Esta passagem é marcada por muitos trêmulos e polirritmias geradas entre o piano e a melodia vocal.

fruit, mar — chande les primeurs Ou s'é — loigne au mi — lieu d'in — so —

— len — tes clameurs. L'en —

Dynamic markings: *m.g.*, *sfz*, *p*, *cresc.*, *mf*, *f*, *cresc.*, *rall.*, *m.d.*

Performance instructions: *tr*, *v*, *va*, *o*

Figura 57: Passagem que encerra a Seção B com presença de muitos trêmulos e polirritmia gerada entre o piano e a melodia vocal de *Le Marché*, c.37-42.

### Seção C (c.43-60)

**Subseção V (c.43-53)** – Esta parte começa em *f*, e o texto diz: “a criança a segue feliz, ela adora a multidão, os gritos, o burburinho, o vento fresco, a água que flui”; neste momento o piano possui um caráter acompanhador pela regularidade de padrões rítmicos, melódicos e harmônicos mais simples. Vejamos:

Plus animé

— fant la suit, heu — reuse; elle a — dore la

Plus animé

Figura 58: Melodia acompanhada da seção C de *Le Marché*, c.43-44.

**Subseção VI (c. 54-60)** – A textura torna-se menos densa, elaborada a partir de uma frase secundária ao piano e acordes que dão a sensação de acompanhamento “coral”. Alguns desses acordes estão arpejados evidenciando a anacruse do tema. Ocorre aqui uma sensação rítmica distinta de todo o restante da canção.

retenu rit. a tempo bien articulés les syl —

— le. L'auberge au seuil bru —

retenu

p sfz rit. p a tempo sfz

— labes

— yant, les pe — tits â — nes gris, Et le pa — vé jon — ché par —

Figura 59: Acompanhamento “coral” em *Le Marché*, c. 52-57.

## Seção D (c.61-66)

**Subseção VII (c.61-66)** – Permanece muito parecido com a subseção anterior, porém com *f* e *ff* na parte do piano, além de *staccatos* e síncopes.

**Subseção VIII (c.67-76)** – O verso “Ela acrescenta um pato vivo com belas penas” inicia esta seção. O piano ganha em sua textura um virtuosismo muito idiomático ao instrumento, com cruzamentos de mãos, acentos, escalas.

The image displays three systems of musical notation. The top system is a piano accompaniment for the end of Subsection VI, showing treble and bass staves with triplets and dynamic markings *f*, *ff*, and *pp*. The middle system is a vocal line with the lyrics: "joute un ca - nard vi - vant aux belles plu - mes !". The bottom system is a piano accompaniment for the beginning of Subsection VIII, featuring a complex texture with triplets, accents, and dynamic markings *sfz*, *p*, and *f*.

Figura 60: Final da subseção VI (parte do piano) e início da subseção VIII com escrita muito idiomática ao piano, de *Le Marché*, c.62-69.

## Seção E (c.77-92)

As frases que apresentam maior movimentação em seu contorno melódico estão na seção E. Em “O peso faz dobrar seu braço”, Villa-Lobos optou pelas notas mais graves (c.77-79). “Mas, já orgulhosa, a criança parte sem nada a dizer e se curva para trás” (c.79-83) a melodia inicia-se ascendente até o F $\sharp$ 4 e descende até o Mi $\sharp$ 3. Nas frases finais: “enquanto o pato, discordando por estar aprisionado, grita e passa o bico amarelo pelas tramas da cesta” (c. 84-91); há uma grande curva da melodia que atinge a nota mais aguda (fig. 33) da obra sobre a palavra “grita” (Sol $\sharp$ 4), a sonoridade cresce até o *ff* e existe um *p* súbito grafado na parte do piano, evidenciando mais ainda o *ff* do canto.

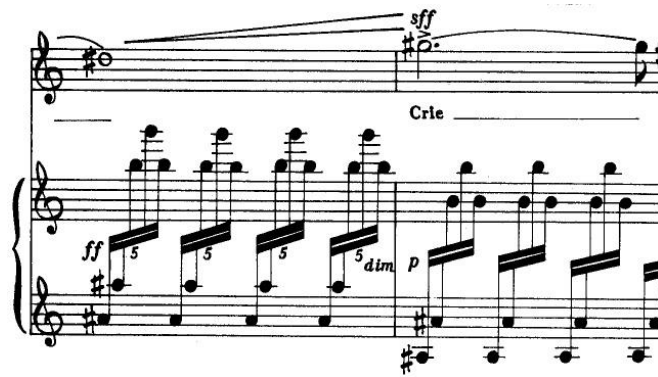


Figura 61: Figura 33: Nota mais aguda da melodia sobre a palavra “grita” da canção *Le Marché*, c. 88.

A seção final é marcada pelos *ostinati* do piano, dois extratos em oitavas que se contrapõem em segunda menor, onde o compositor utiliza a técnica de teclas brancas e pretas nos *ostinati* (fig.61). O *ostinato* Lá# e Si funcionam como um pedal até o final da canção, exceto os dois últimos compassos.

Figura 62: Textura em ostinato presente na seção final da canção *Le Marché*, c.77-78.

Diferentemente das outras canções da coleção, o compositor mantém-se estável ao idiomatismo do piano, apresentando inclusive técnicas pianísticas comuns ao classicismo e romantismo, como o “Baixo de Alberti” e o acompanhamento estilo “coral”. Nesta peça os ostinatos estão mais presentes, às vezes estáticos, outras moventes, potencializando a ideia do movimento contido em um espaço definido do mercado. Em relação à harmonia foi difícil definir algo, muito provavelmente o compositor “joga” com enarmonias e politonalidade, mas percebemos elementos que retornam em variações tais como trechos de escalas pentatônicas, quintas e quartas justas, gestos rítmicos e melódicos.



## 2.6.2 Sugestões Interpretativas

A canção *Le Marché*, diferentemente das outras canções pertencentes à coleção *Historietas*, não apresenta traços imagéticos tão explícitos, mas embora eles continuem a existir, seja em suas opções rítmicas, ou melódicas, ou até mesmo nas suas texturas. O poema de Albert Samain é uma pintura da vida urbana e, por sua narrativa, pode ser o que mais se aproxima de uma historieta, comparado aos outros poemas das *Historietas*. A história gira em torno de Mylène e sua filhinha Alidé indo às compras em um mercado.

Na introdução, Villa-Lobos opta pela sobreposição de camadas de maneira muito vaga, e utiliza praticamente todas as oitavas do piano. Na ascendência dos primeiros acordes interpretamos o primeiro verso que será cantado na seção seguinte: “Na pracinha, ao levantar da aurora”. Essa seção contrasta com todas as outras seções. O “*Très lent et très vague*” grafado pelo compositor aliado à dinâmica *pp* com seus acordes sustentados e fermatas imprimem um caráter preguiçoso, como se estivesse amanhecendo, mas que reluta acordar.

Figura 63: Primeiros compassos de *Le Marché*, interpretados como o levantar da aurora, c.1-2.

A primeira seção da canção inicia com quiálteras ao piano que se movimentam em graus conjuntos em um ritmo animado, sustentado pelo texto poético: “O mercado ri alegre, barulhento, multicolor.”. A partir da anacruse do compasso 11 (fig.64), na frase seguinte do poema (“Espalhando em desordem nas barracas

capengas”), vemos que o compositor insere uma síncope por meio de acordes na mão esquerda, deslocando a métrica. Nossa preocupação está em valorizar essa síncope. Em toda esta primeira parte, a melodia vocal já demonstra como será consolidada toda a parte do canto durante a canção, como um narrador, de modo mais estático, sem grandes variações. Sendo assim, o piano é o responsável em mostrar a confusão do mercado. Mesmo o compositor assinalando outras dinâmicas durante esta seção, imaginamos um grande crescendo do c.6 até o c.26: *pp* < *ff*. Villa-Lobos utilizou quiálteras de cinco, seis e sete notas, o que passa uma sensação de *stringendo* em contraste absoluto à introdução, que termina com um *rall.*

The image displays two systems of musical notation for the song 'Le Marché'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano accompaniment is characterized by complex rhythmic patterns, including quintuplets (marked with a '5') and triplets (marked with a '3'). Blue rectangular boxes are drawn around specific chords in the piano accompaniment, highlighting syncopated rhythms. The lyrics are written below the vocal line. The first system covers measures 10-14, and the second system covers measures 15-18. The piano part ends with a *ff* dynamic marking.

Figura 64: Síncopes apresentadas na primeira seção da canção *Le Marché*, c.10-14.

As quiálteras se transformam em acordes no compasso 26. Este compasso sinaliza para a mudança de textura que ocorrerá nos próximos compassos. Na seção B (c.27), a canção muda totalmente sua textura que se torna mais homofônica: “Mylène, de mãos dadas com sua filhinha Alidé”. Vejamos:

Figura 65: Textura apresentada na seção B da canção *Le Marché*, c. 26-28.

A canção torna-se serena, mas não por muito tempo. Pois, na frase seguinte (“Em meio à multidão abre com dificuldade um caminho”) o compositor mostra a confusão emocional de Mylène em meio às compras, para tal ele escreve uma figura em trêmulo e *ff* com sobreposição de teclas brancas e pretas dando bastante densidade à passagem em oposição ao motivo de acordes em *pp*. O motivo de acordes da mão direita atribuímos à Mylène e as terças da mão esquerda à jovem Alidé. Em toda esta seção, reforçamos as sonoridades mais graves do piano em nossa interpretação.

Novamente a confusão aparece, dessa vez a melodia com suas pausas contribuem à passagem sugestiva da movimentação indecisa de Mylène (“Vai, vem, volta, para”), mas que pode ser também certo desgosto em estar fazendo as negociações em um mercado confuso:

Figura 66: Sugestão sonora da “confusão” de Mylène no mercado na canção *Le Marché*, c.32-33.

Nos compassos 34-37, tomamos a liberdade de inserir um acento na nota grave da figuração ascendente realizada pelo piano para retratar o poema que diz: “Aos

insistentes chamados às vezes vira a cabeça”. Existe o acento na nota mais aguda (Mi4), colocando um acento na mais grave temos a impressão de vários chamados na multidão em direções opostas.

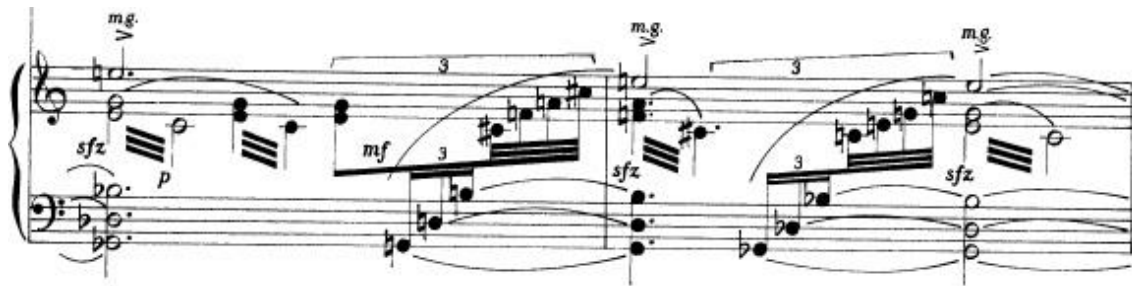


Figura 67: Figuração do piano que representa os chamados insistentes do mercado, c. 35-36.

Nos compassos 37-42, o piano novamente dialoga com o texto. A melodia diz: “pechincha com os verdureiros,/Ou se afasta em meio aos clamores insolentes.” Existe um combate rítmico nos compassos 39-40 entre as colcheias pontuadas do piano e a melodia principal tercinada que poderia configurar uma discussão, o pechinchar. Logo depois, causando o efeito de afastamento, a melodia se estabiliza e o piano continua com as mesmas notas, mas sem pontuações. Para causar a tensão de clamores insolentes, todas as notas da mão direita são acentuadas, um pedal único a partir da metade do compasso 40 colabora à trama desta passagem. Vejamos:

Figura 68: Passagem que representa a negociação com os comerciantes feita por Mylène, c. 37-42.

A seção C é onde o poema e a música se aproximam da criança. Os versos dizem que a criança está feliz por estar no mercado, ela gosta da multidão: “A criança a segue, feliz; ela adora a multidão, Os gritos, o burburinho, o vento fresco, a água que flui”. Villa-lobos escreveu um motivo em colcheias descendentes e ascendentes durante toda esta passagem, assim como fez nos compassos 27-29 (fig.65). O *f*, escrito pelo compositor, direcionamos principalmente para a mão direita. Além disso, o andamento é mais rápido (*plus animé*), o que transmite mais jovialidade a este momento da canção.

Figura 69: Os primeiros compassos do motivo da Alidé na canção *Le Marché*, c. 43-44.

A textura da canção muda novamente a partir do compasso 52. Apesar de rarefeita, surgem novas alterações que dão um ar sombrio. Começa com um trêmulo de

segunda menor e um pedal de quinta diminuta na mão esquerda junto com um pedal superior de sétima maior, inicia-se uma melodia secundária que varia até o compasso 59. Durante esses compassos, o compositor escreveu acordes dissonantes acompanhando a melodia que diz: “A taberna com a entrada barulhenta, os burrinhos cinza, E o chão coberto por toda parte de restos verdes. Mylène fez sua escolha de frutas e legumes; Ela acrescenta um pato vivo com belas penas!” A nosso ver, o narrador ainda está próximo do olhar da criança, que enxerga aquele lugar diferente das outras tendas, aqui o ambiente é hostil, com animais presos, o chão é sujo. Além disso, ela sai do ar livre do mercado e entra na taberna, o que nos leva a interpretar os acordes sem grandes extravagâncias de dinâmicas.

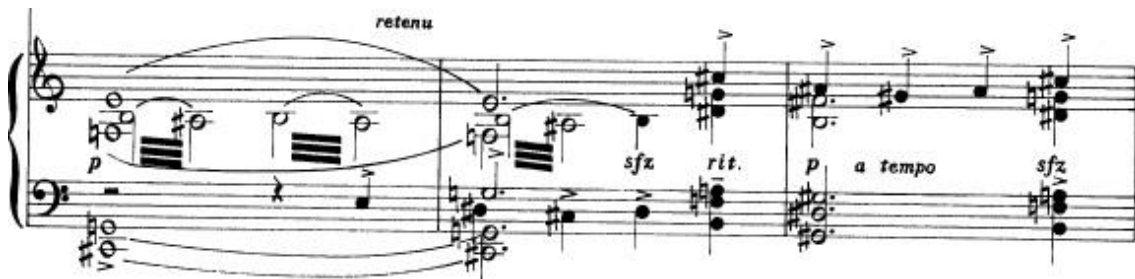


Figura 70: Mudança de textura: “taberna”, c.52-54

No compasso 67, Mylène acrescenta um pato vivo com belas penas às compras. Durante os compassos 67-76, Alidé se mostra muito eufórica com o pato, representado pela agitação do piano, sua mãe então lhe entrega a cesta para carregá-la. Na seção E, que começa no compasso 77, o narrador se aproxima do pato. Os *ostinati* do piano, criados a partir de uma segunda menor (Lá# e Si), dão o efeito de aprisionamento e se estendem até o compasso 90 (fig.71).

Figura 71: Efeito de “aprisionamento” criado pelo ostinati, presente na CODA, da canção *Le Marché*, c.76-78

Nesta seção a melodia ganha grandes fraseados e tem sua nota mais aguda sobre a palavra “grita” na frase: “Enquanto o pato, discordando por estar aprisionado, Grita e passa um bico amarelo pelas tramas da cesta”. Vale observar que Villa-Lobos grafa “*ff dim. p*” para o piano e um grande crescendo culminando em um acento no Sol#4 para o canto. Para valorizarmos este contraste de dinâmica, realizamos um *p* súbito no compasso 88:

Figura 72: O "grito" do pato na canção *Le Marché*, c. 87-88.

Os *ostinati* crescem até o compasso 90 onde tem um “*un peu retenu*”, no compasso 91 e 92 a canção encerra *a tempo* com um gesto ascendente com uma última nota em *staccato*, e pausas com fermata. O gesto ascendente pode ser interpretado como o bico do pato passando pelas tramas da cesta.

Figura 73: Últimos compassos da canção *Le Marché*, c. 90-92.

## CONCLUSÃO

Iniciamos nossa pesquisa com uma tentativa de situar as *Historietas* na trajetória composicional de Villa-Lobos. As primeiras informações que obtivemos das canções foram antes mesmo desta dissertação tomar forma. Nos estudos musicais da obra já percebíamos a sonoridade francesa muito presente em algumas canções. Assim que as pesquisas foram se aprofundando, nossas primeiras interpretações aproximavam-se mais de interpretações que fazíamos da música francesa.

Cabe abrir um parêntese aqui para tratarmos de dois assuntos pertinentes ao nosso trabalho. O primeiro diz respeito à interpretação musical da canção. Este trabalho teve como objetivo principal analisar e mostrar os caminhos interpretativos que tomamos, mas que não foram únicos. Aliás, em parceria com a *mezzo soprano* Aline Araújo, já trabalhamos outras duas formas interpretativas das canções, onde o piano criava diferentes ambientes dos que foram apresentados aqui, com novas agógicas, dinâmicas, toques e outros. Nossas sugestões, apresentadas no capítulo 3, são apenas uma forma de leitura do poema e *performance* da canção, mas não é a única, ou a correta. Poderíamos ter pulado esta parte justificativa de nosso trabalho, porém em vários momentos da escrita desta dissertação nos vimos presos às ambiguidades (significar e/ou sugerir) que a música e o poema transmitiam. Nossas escolhas foram, primeiramente, baseadas nos contextos históricos, pois nossa curiosidade reside em descobrir uma semelhança estilística, e por tal composição fazer parte de uma época tão significativa que foi a *Belle Époque*.

O segundo assunto está interligado com o primeiro e é sobre os imaginários que temos de outras nações. Esse assunto foi abordado no capítulo 1, porém foi a respeito da mudança composicional que as obras de Villa-Lobos sofreram a partir de um imaginário parisiense de como seria uma música brasileira. Nesse momento gostaríamos de levantar o ponto de vista a respeito de nossas interpretações das músicas estrangeiras. Por vezes, nossas *performances* são elaboradas através de concepções interpretativas de outros músicos, que julgamos serem mais substanciais. Por exemplo, um músico francês interpretaria uma música francesa melhor do que um músico brasileiro. O problema é quando estas concepções acabam tornando-se regra, e então temos as famosas “bulas” de como tocar uma peça francesa, por exemplo.



Dessa forma, aproximar as *Historietas* das interpretações mais tradicionais das canções francesas e distanciá-las das interpretações das canções brasileiras pode ser um caminho mais tranquilo para responder várias interrogações que o texto musical oferece, porém pode acabar reduzindo o seu potencial performático. É possível que nossa dissertação mantenha esse discurso, pois iniciamos o trabalho com este pensamento: as *Historietas* são canções francesas compostas por um brasileiro. O percurso das análises e sugestões interpretativas, para além do rastreamento feito no primeiro capítulo, pouco a pouco foi transformando nossas concepções. Se observarmos mais atentamente, as primeiras canções são colocadas explicitamente neste âmbito da música francesa, o impressionismo. Alguns autores citaram essas canções apenas pelo seu ‘impressionismo’ marcante (ver cap.1). Mas o livro de canções vai ganhando novos coloridos, novas técnicas composicionais e os poemas parecem ter sido selecionados de outra forma também. Este novo caminho que as canções trilham dentro da obra acabou transformando nossas visões para a *performance* das canções. E, com isso, o fio condutor que transformaria a coleção em ciclo tornou-se mais possível para nós. O caminho, ou fio condutor, seria a própria busca de Villa-Lobos para uma “modernidade”, mesclando elementos novos para sua estética, ainda que já conhecida na Europa, e colocando-os em diálogo, levando a uma criação “singular”, não original, mas muito própria do seu gênio criativo, curioso, inquieto e desejoso de sucesso.

O estilo composicional das *Historietas* já apresenta traços dos anseios modernistas: a fuga da arte “sublime”, da cultura superior, fugir da tão impregnada *Belle Époque*. É difícil falar com precisão sobre isso, pois são vários os pontos de vista. O compositor também pode ter colaborado com isso, pois, segundo uma vertente, ele pode ter forjado sua história. De fato, essa fase de Villa-Lobos tornou-se nebulosa. Desenrolar toda esta história tem sido objetivo de muitos trabalhos do campo musicológico. Vejamos:

A música é uma arte cujo material é o som. Formada a escala, que se compõe de vários sons, nasceram daí os tons e os modos e deram, ao mesmo tempo, lugar a um sistema de harmonização que pouco a pouco foi se codificando. Essa arte tem os seus apóstolos e o 1º lugar indiscutivelmente pertence a Beethoven; mas ultimamente a manifesta tendência para, com o mesmo material, isto é, com os sons musicais e com os seus timbres, criar uma outra arte completamente alheia à “arte musical” e que ainda não tem denominação precisa, tomando, por analogia, o título de “música moderna”. A essa nova arte filiou-se o sr. Villa-Lobos, que realizou ontem, no salão do *Jornal do Commercio*, um concerto dedicado à sra. Santos Lobo e organizado com peças de sua lavra. Nada podemos dizer sobre o valor dessas composições que escapam à análise e só visam a criação de quadros descritivos, ora em combinações que agradam unicamente pelo conjunto de timbres, ora em disparatados harmônicos repulsivos ao ouvido de quem está identificado com

as produções de Bach, Beethoven, Mozart, Chopin, Wagner, Verdi, Gounod e mil outros artistas que se revelaram gênios e que repudiaram essa incompreensível mistura de sons sem nexos, sem melodia e sem harmonia. (GUANABARINO *apud* GUÉRIOS, 2009, p.143)

A crítica transcrita acima foi feita por Oscar Guanabarin<sup>58</sup>, que possuía uma coluna semanal no *Jornal do Commercio*, em 1921. Dentre as obras apresentadas nesse concerto estão o *Quarteto simbólico*, *A fiandeira* e as *Historietas* (GUÉRIOS, 2009). Peças que escapam à análise, que agradam pelo seu conjunto de timbres e apresentam quadros descritivos pode ser uma definição muito bem feita das *Historietas*. Nossas análises harmônicas das canções alcançaram apenas a interrogação em muitos momentos. Enxergar a canção pela sua relação texto-música e seus traços imagéticos tornou-se então ação primordial.

A análise estilística revelou-se útil ao nosso entendimento das características composicionais que marcaram o início do século XX. A maneira libertária utilizada por Debussy pode ser observada nas canções aqui analisadas. Retomamos a citação de Mariz utilizada na introdução desta dissertação:

[...] Sentimos o dedo de Rubinstein atraindo o amigo para pesquisas debussistas. O nacionalismo ainda não se tornara a orientação definitiva do compositor carioca. Datadas de 1920, as *Historietas* sofreram óbvia influência do músico francês. Em *Solitude* (Ribeiro Couto), e *Lune d'Octobre* (Ronald de Carvalho), o debussismo é inadvertido; em *Un Petit Peloton de Fil* (Manuel Bandeira), intencional. (MARIZ, 1989, p.172)

De fato, estas três canções são as que mais se assemelham às obras de Debussy, mas muitas das peculiaridades destas canções são recorrentes em toda coleção, podemos citar: as escalas modais, escalas de tons inteiros, acordes que não possuem uma relação harmônica tonal e sim pelo seu “colorido”, liberdade formal, o uso constante de texturas polifônicas, ostinatos, notas pedais e tantos outros. Apesar destas características de estética ou escrita “impressionista”, há elementos rítmicos inusitados, muita melodia vocal desgarrada da escrita pianística e outros elementos composicionais que fogem desse “debussismo”.

As *Historietas* podem ser como um pêndulo que pende para os dois lados. Um deles permanece à *Belle Époque*, com uma interpretação a partir de um imaginário de como seria a música francesa impressionista, utiliza demasiados pedais, surdina, vários e vários compassos em *pp*, abuso das fermatas, melodias leves e “claras”. O outro

---

<sup>58</sup> “Oscar Guanabarin, crítico do Jornal do Comércio, combateu-o [Villa-Lobos] ferozmente até a morte, em 1936. Certa vez escreveu todo um rodapé para definir a palavra cabotino, a fim de aplica-la a Villa-Lobos...” (MARIZ, 1989, p.48)

pende para a música “moderna”, que concentra-se nas dissonâncias e nas brechas do texto. Em nosso trabalho, é possível observar as duas direções, por vezes mais evidentes e outras menos sublinhadas.

A metodologia de análise de Jan LaRue mostrou-se muito útil para o nosso objetivo de desvendar as canções. Por meio das análises conseguimos enxergar o estilo moderno de Villa-Lobos, que já não era mais considerado moderno aos padrões europeus, mas no Brasil, sem dúvida, foi um pioneiro. Sua participação na Semana de Arte Moderna foi um marco em nossa história. Mas por que essas canções que apresentam tantos aspectos ricos musicalmente acabaram sendo pouco explorados? Para Herr e Rangel (2000) a resposta está na dificuldade de leitura e *performance* das canções. Concordamos em parte com isto, afinal são canções realmente desafiadoras. Mas essa resposta pode ser refutada se comparada a outras canções que acabaram tornando-se célebres e apresentam tantas dificuldades quanto esta ou até mais. As *Historietas* e outras canções do primeiro período composicional de Villa-Lobos pertencem a uma fase esquecida e esse pode ser outro motivo.

Ainda não falamos de um dos nossos questionamentos iniciais apresentados na introdução desta dissertação: coleção ou ciclo? Para a obra ser considerada um ciclo deve haver um fio condutor que interliga todas as canções. Por meio das análises observamos muita recorrência temática nas canções, como por exemplo a solidão e a fugacidade da vida, mas é suficiente para considerarmos as *Historietas* um ciclo de canções? Ou interligar as canções nos ajuda a compreender algumas interrogações que surgiram durante as interpretações? Por fim, não chegamos à conclusão se consideramos *Historietas* coleção ou ciclo. Na verdade, acreditamos que pode ser os dois. Assim como cada canção é aberta a outras interpretações, a coleção também. As canções apresentam grande potencial textual e musical para contar uma historieta, ou parte de uma história e até mesmo uma única narrativa.

Ao debruçarmos sobre as *Historietas*, nos propomos a coletar informações sobre os poetas e traduzir seus poemas; rastrear as influências que em algumas canções pareciam evidentes e em outras obscuras; analisar a escrita de Villa-Lobos para essas canções, na tentativa de entender seus procedimentos composicionais ou ao menos suas intenções sonoras. A conclusão de que a obra pertence a um período de transição estilística do compositor pode ter sido nosso maior ganho, em questões performáticas,

deste trabalho. A invenção contínua imbricada neste trabalho de Villa-Lobos faz desta obra um desafio instigante a qualquer músico que a interprete.

## REFERÊNCIAS

### Partituras:

VILLA-LOBOS, Heitor. *Historietas*: coleção de seis peças para canto e piano. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1968.

### Livros, Artigos, Dissertações e Teses:

ARAÚJO, A. S. A construção cênica para a canção: Princípios de Stanislavski numa proposta de expressão cênico- musical. 2012. 277 (Mestrado). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

ARAÚJO, Aline Soares; LOPES SOBRINHO, Adriano. Solidão e distanciamento: um encontro entre Brecht e Villa-Lobos. In: *Os Rumos da Canção - Anais do IV Seminário da Canção Brasileira da Escola de Música da UFMG*. CASTRO, Luciana Monteiro de; MEDEIROS, Marcus Vinícius. (Org.) p. 13-22, Belo Horizonte, 2014.

ARCANJO Júnior, Loque. Heitor Villa-Lobos: os sons de uma nação imaginada. Belo Horizonte, MG: Letramento, 2016.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BANDEIRA, Manuel. *Testamento de Pasárgada*. Seleção, organização e estudos críticos de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BANDEIRA, Manuel; ANDRADE, Mário de. *Correspondência*. Organização, introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2001.

BARROS, Fernando Monteiro. Poesia Simbolista: tradição e modernidade. In: Revista UNIABEU Belford Roxo, v.4, nº8, set.-dez. 2011.

BENNETT, Roy. Uma breve história da música. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BERNSTEIN, Guilherme. *Sobre poética e forma em Villa-Lobos*: primitivismo e estrutura nos choros orquestrais. Curitiba: Ed. Prismas, 2015.

BEZERRA, Elvia. Ribeiro Couto e o homem cordial. Disponível em <http://www.academia.org.br/abl/media/prosa44c.pdf>. Acesso em 06 de outubro de 2016).

BOAVENTURA, Maria Eugenia. 22 por 22: A Semana de Arte Moderna Vista pelos Seus Contemporâneos / Maria Eugenia Boaventura (org.) – 2. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Editora da USP, 2008.

CARA, Salete de Almeida. Manuel Bandeira. São Paulo: Abril Educação, 1981.

CASTRO, Luciana; BORGHOFF, Margarida; PEDROSA, Mônica. Em Defesa da Canção Brasileira. *Permusi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Pós-Graduação da Escola de Música da UFMG. V.8, p. 74-83, 2003.

CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível* – São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CONTIER, Arnaldo D. *Villa Lobos: o selvagem da modernidade*. *Revista de História*, São Paulo, v.135, p.101-120, 1996.

CONTIER, Arnaldo D. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v.15, n.27, p.105-119, jul.-dez. 2013

COPLAND, Aaron. *Como ouvir (e entender) música*. Rio de Janeiro, Artenova, 1974.

D'ANGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. *Estud. av.*, São Paulo, v. 20, n. 56, p. 237-250, Apr. 2006

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. “*Crepúsculo de Outono*” *op.25 n.2 para canto e piano de Helza Camêu: Aspectos analíticos, interpretativos e biografia da compositora*. 214f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2001.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. 244f. Tese. Doutorado em Estudos Literários. Área de Concentração: Literatura Comparada. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

ENDO, Jucimere Ramos de Souza. *A Poetização do Cotidiano na Poesia de Manuel Bandeira*. Dissertação, 115f. Programa de Pós Graduação da PUC – São Paulo. São Paulo, 2006.

FRÓIS, Katja Plotz. Fragmento Matéria de Nosso Moderno Ser. In: *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas*, nº68. Florianópolis, 2005.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. In: *Mana*. v.9, p. 81-108, s.l., 2003.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2 ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.

HERR, Martha e RANGEL, André. *O Villa-Lobos Estrangeiro*. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, I, 2000, Belo Horizonte. Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical, Belo Horizonte: p. 288-291, 2000.

KIEFER, B. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1970.]

LIMAS, Louisy de. *La petite mort: transgressão e gozo erótico*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

LINGNANI, Cássio Oliveira. *A construção de uma mitologia “provável”: um estudo sobre L’Amérique, de André Chénier*. Dissertação. Mestrado em Estudos Literários. Área de Concentração: Literatura, História e Memória Cultural. Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, 2012.

LINS, Vera. Os dias chuvosos e ensolarados da poesia do melancólico Ribeiro Couto. In: *O Globo/Prosa & Verso*, Rio de Janeiro, 2003, p1-3

LINS, Vera. Ribeiro Couto, uma questão de olhar. – Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

LOPES SOBRINHO, Adriano; ARAÚJO, Aline Soares. Historietas e Debussy: “o nome inútil do compositor”. In: *Guerra-Peixe: 100 anos*. BARBEITAS, Flavio; ASSIS, Ana Claudia. (Org.) p. 57-69, Belo Horizonte, 2015.

LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da “Obra Aberta” para “Os Limites da Interpretação”. In: *Revista Redescições – Revista online do GT de Pragmatismo e Filosofia Norte-Americana*. Ano 1, Número 4, 2010 p.1-17.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2002.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 11 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

MARIZ, Vasco. Ribeiro Couto, um poeta brasileiro. In: jornal *O Estado de São Paulo* em 6 de outubro de 1985, páginas [10](#), [11](#) e [12](#) da edição 277/ano V do *Caderno Feminino* (Acervo Estadão - ortografia atualizada nesta transcrição) Disponível em <http://www.novomilenio.inf.br/cultura/cult006n.htm> Acesso em 08 de novembro de 2016.

MARTINS, José Eduardo. *O som pianístico de Claude Debussy*. São Paulo: Ed. Novas Metas, 1982.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da multidão e o flâneur no conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe. In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Volume 12, Jun, 2008.

MERHY, Silvio Augusto. O sistema de dissonâncias na Prole do Bebê nº2 de Villa-Lobos. Anais de Congresso. In: *Simpósio Internacional Villa-Lobos*, 2009.

MEYER, Anne. Vera Janacópulos – A arte da interpretação. Anais do IV SINPOM 2016 – Simpósio Brasileiro de Pós Graduandos em Música. UNIRIO. Rios de Janeiro, 2016.

MORETTO, Fúlvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

OLIVEIRA, Andressa Cristina. A Presença do Mito de Salomé na Literatura Simbolista/Decadentista do Século XIX. In: *Lettres Françaises*, nº6. São Paulo, 2005.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e*

poesia. 276f. Tese. Doutorado em Estudos Literários. Área de Concentração: Literatura Comparada. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

PEPPERCORN, Lisa. Heitor Villa-Lobos: Leben und Werken des brasilianischen Komponisten. Atlantis Verlag. Zürich, Swz, 1972.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. A canção de câmara brasileira – reflexão sobre o termo ciclo de canções. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XVII, 2007, São Paulo. *Anais do XVII congresso da Anppom*, São Paulo: [s.n], 2007.

PICCHI, Achille Guido. As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, textomúsica e pianismo para uma interpretação. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ROMUALDO, Jonas de Araujo. Um Lugar Preferido pelos Românticos: o Singular. In: Cad. Estudos da linguagem, v.38, p.101-108, Campinas, 2000.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Compositivos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.

SCHMITTZ, E. Robert. *The Piano Works of Claude Debussy*. New York, Dover Publications, 1966.

SOUZA, Fernando Gralha de. *A Belle Époque Carioca: Imagens da modernidade na obra de Augusto Malta (1900 – 1920)*. Dissertação de Mestrado. UFJF, Juiz de Fora, Minas Gerais, 2008.

SOUZA, Juliana Cristina Terra de. *Ronald de Carvalho: moderno e anti-moderno*. Revista Vocábulo, São Paulo, v.4, 2011.

STEIN, Deborah & SPILLMAN, Robert. *Poetry into song. Performance and Analysis of Lieder*. Oxford University Press. New York, USA, 1996.

TUFFANI, Eduardo. Notas de uma aula: o “carpe diem” de Horácio. In: Revista Philologus, Ano 19, nº57. Rio de Janeiro, 2013.

VILLA-LOBOS. *Autobiografia*. In: *Presença de Villa-Lobos*, 4. v. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1969.

VOGEL, Daisi I. Revista, imagem e anacronismo. In: VIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO. SBPJor – Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, Universidade Federal do Maranhão, São Luiz, Nov. 2009.

WISNIK, J. M. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ZANON, Maria Cecília. A Sociedade Carioca da Belle Époque nas páginas do Fon-Fon! In: Patrimônio e Memória, v.4, nº2, p.217-235, jun.2009.