

ELEMENTOS NÃO-EUROPEUS NA BRASILIDADE MUSICAL DE MÁRIO DE ANDRADE E CAMARGO GUARNIERI

Marcus Straubel Wolff
m_swolff@hotmail.com
Universidade Candido Mendes/RJ

Resumo

A análise semiótica da canção “Sai Aruê”, composta por M. Camargo Guarnieri (1907-1993), sobre um poema de Mário de Andrade (1893-1945), procura demonstrar como essa obra pertence a um contexto histórico preciso.

Para isso, ferramentas da semiótica peirceana são aplicadas ao campo musical, na linha de W. Dougherty (1993), J. L. Martinez (1997) e R. Hatten (1994). Assim, a canção é compreendida aqui na inter-relação entre os signos verbal e musical. A análise, partindo do campo da semiose musical intrínseca, procede pela investigação da referência musical (Martinez, 1997), ou seja, do campo onde a relação entre os signos e seus objetos é projetada.

Desse modo, tentamos revelar a relação entre os signos e seus objetos, mostrando como sua interação articula vários níveis de significação: podem não ser apenas superpostos mas também confrontados e transmutados; num segundo nível, pode existir um jogo entre os interpretantes poético e musical; e num terceiro nível a canção pode ser comparada a outras ou posta ao lado de outros processos culturais (Dougherty, 1993). Assim, indo além do nível da análise intrínseca, procuramos revelar a relação entre a canção e a afirmação de uma identidade cultural brasileira nos anos trinta.

Palavras-chaves: brasilidade, modernismo, semiótica

Abstract

The semiotic analysis of the song “Sai Aruê”, composed by the M. Camargo Guarnieri (1907-1993), on a poem written by Mário de Andrade (1893-1945), demonstrates how this work belongs to a precise historical context.

In order to achieve this, Peircean semiotic tools are applied to the music field, as done by W. Dougherty (1993), José L. Martinez (1997) and R. Hatten (1994). Therefore the song is understood here in the interplay between verbal and musical signs. The a-

nalysis proceeds by the investigation of the musical reference (Martinez, 2001), the field where the relation between signs and their objets is projected.

So, we try to reveal the relation between signs and their objects and how its interaction articulate several levels of meanings: they can not only be juxtaposed but also confronted and transmuted; in a secondary level, there is a play between the musical and poetic interpretants; and the third level is that one where the song itself can be compared to other songs and, ultimately, put against other cultural processes (Dougherty, 1993). So, going beyond the level of intrinsic analysis, we try to reveal the relation between the song and the affirmation of a cultural Brazilian identity during the thirties.

O poema de *Sai Aruê* foi retirado da obra maior de Mário de Andrade (doravante MA), *Macunaíma* (1928), mais precisamente do capítulo em que o “herói sem caráter” vai para o RJ e participa de um ritual de macumba, a fim de pedir ajuda para Exu para se vingar do gigante Piaimã. A canção é inserida pelo escritor num ritual, no qual o autor narra o sacrifício de um bode, após o qual “foram lá dentro comer o bode (...). A mãe de santo puxou a comilança com respeito e três pelo-sinais de atravessado. Toda a gente vendedores, bibliógrafos, pés-rapados, acadêmicos, banqueiros (...) dançando em volta da mesa cantavam:

Bamba querê / Sai Aruê / Mongi gongo / Sai Orobô / Êh!
Ô mugunzá / Bom acaçá / Vancê nhamanjá / De pai Guenguê,/ Êh!”
(Andrade, 2001:60).

Em prefácio citado por M. Proença, MA esclarece que baseou-se em suas próprias experiências em rituais de origem africana, mas procurou desgeografizar a “macumba carioca”, introduzindo nela elementos oriundos dos candomblés baianos e das pajelanças paraenses. Como indicou E. J. de Moraes (1983), esse é um processo através do qual o escritor funde os elementos heterogêneos que compõem a brasiliade.

Quanto ao texto da canção, cujos versos formam rimas aos pares (com poucas exceções), nada indica que seja onomatopaico, já que não há relação entre o significante e o significado das palavras. Através da pesquisa verificou-se que a canção é formada por

palavras retiradas de línguas indígenas (como *aruê*, que significa “alma dos mortos” para os índios Bororós) e africanas (como *acaça*, que em iorubá significa angu de arroz, fubá ou milho fermentado). Há ainda os casos de variantes populares de palavras usuais do português falado no Brasil.

O interesse de MA pelo aprofundamento das diferenças entre a língua falada no Brasil daquela falada em Portugal levou-o a pesquisar vocábulos indígenas e africanos como também a transpor para a escrita formas coloquiais. É compreensível que para o escritor paulista, a língua, tal como a música, devesse ser uma das expressões da nacionalidade. Mas para isso, seria preciso romper com a norma culta e reinventar a língua nacional, incorporando vocábulos de origem não européia, o que realizou em *Macunaíma*.

Como observou M. Proença, “a tentativa de um meio de expressão nacional tem os seus máximos em Alencar e Mário de Andrade” (1969:82). Ambos procuraram criar uma língua nacional buscando expressões novas e, no caso de MA, sistematizando o falar do povo. Ao invocar o fracionamento lingüístico também se aproximaram daquele pensamento de matriz historicista que buscava apreender a personalidade única de um povo.

Na linguagem do herói criado por MA, há também um critério social que permite a incorporação das culturas diferenciadas das várias regiões brasileiras sem qualquer ordem ou hierarquia. Segundo o próprio escritor, Macunaíma é um herói “desgeograficado”, ou seja, isento de qualquer traço regional predominante. Como salientou M. Proença, o “herói é da nossa gente, de todos os quadrantes” (1969:82) e fala a língua mítica dos que contam a história de um povo.

O próprio MA sabia que nesses casos, as palavras tendem a formar “legítimas entidades sonoras e rítmicas sem sentido consciente específico, da mesma forma que os nomes de cidades e pessoas (...)” (M. de Andrade apud Proença, 1969:83). Aqui oferece-nos a chave para a compreensão de seu poema: trata-se de um processo de criação no qual o aspecto rítmico-musical sobrepõe-se ao nível semântico. Portanto, mais importante do que compreender o significado de cada palavra isolada é perceber a função invocatória que o poema-canção adquire na saga de Macunaíma.

Num artigo sobre o compositor Guarnieri, publicado no *Diário de São Paulo* em 28/05/1935, logo após a estréia da obra no Teatro Municipal de São Paulo (interpretada por Cândida de Arruda Botelho com o compositor ao piano), o crítico musical MA mencionou *Sai Aruê*, distinguindo essa obra daquelas outras canções de Guarnieri (doravante CG) cuja estrutura toma por base a melódica das modinhas e serestas. Com *Sai Aruê*, MA acredita que o compositor “sai da base propriamente lírica nacional” (Andrade, 1963:312), na medida em que para ele, o núcleo básico da nacionalidade seria resultante da fusão dos grupos étnicos formadores da raça brasileira. Assim, a lírica nacional não poderia estar baseada na manifestação cultural de apenas um desses grupos, tal como ocorre em *Sai Aruê*, baseada nos cânticos das religiões afro-brasileiras.

Apesar disso, MA considera a peça uma obra prima, de difícil execução e forte feição coreográfica. Nessa crítica ainda considera a canção uma “magnífica violência” (1963:312), que se diferencia das outras obras para canto e piano de CG não só pela escolha do material de base africana, como também pela integração entre as partes do piano e do canto.

Cumpre investigar, então, de que modo o compositor entrelaçou essas partes, antes de verificar a relação estabelecida entre os signos verbal/musical. Os quatro compassos iniciais, realizados ao piano, formam uma abertura que anuncia a entrada do canto, cuja frase inicial é marcada por *glissandos* nos quais a voz escorrega entre as notas do sistema temperado, o que se remete ao destemperamento da música tradicional africana. O primeiro motivo do tema, apresentado pelo piano, é composto pelo salto ascendente de sexta maior partindo da tônica, seguido da “queda” no 5º grau, de onde um salto ascendente para a sétima abaixada parece desejar estabelecer um território modal (modo mixolídio), logo contestado pelo motivo seguinte. Nesse segundo motivo, formado por terças sobre um baixo que mantém um pedal na dominante, aparece a nota sensível da tonalidade de sol maior. Dentro dessa tonalidade fugidia, na qual o acorde da dominante aparece alterado, o compositor explora o cromatismo alterando o 2º e o 4º graus (comps.2 e 4), o que contribui para que MA viesse a observar que “o pensamento harmônico de C. Guarnieri (...) é fundamentalmente cromático, ou como se diz atualmente atonal (1963: 293).

De qualquer forma, o cromatismo já estava presente na harmonia das primeiras obras de Guarnieri, sendo novamente explicitado na linha melódica do piano na primeira parte da canção (comp. 1 a 13). A frase inicial do canto (comp. 5 a 10) começa com

uma inversão dos motivos apresentados na introdução, que também sofrem variações. O material temático, todavia, é o mesmo apresentado inicialmente ao piano, o que garante a coerência da peça e o entrelaçamento assinalado por MA. A coerência é mantida, assim, apesar dos contrastes criados na oposição entre o tempo movido da abertura, a dinâmica em fortíssimo, o tratamento percussivo do piano e o caráter melódico da linha do canto que entra num andamento lento. Em ambas há uma liberdade métrica, (oscilação entre os pulsos, deslocamento dos acentos) que parece transpor para a música erudita a liberdade da música popular, observada por MA no *Ensaio* de 1928.

No compasso 6, surge um *ostinato* rítmico abrangendo dois compassos em que se alternam um *cluster* (5º e 6º graus simultâneos) e o centro tonal (sol). É importante observar que esse signo musical representa as percussões africanas, na medida em que procura recriar, num instrumento europeu, a mesma monotonia dos ritmos afro-brasileiros. Além disso, o *cluster* sugere o destemperamento do piano e um retorno ao universo sonoro modal não temperado, que permaneceu nas tradições não européias.

Como CG não utilizou instrumentos de percussão africanos nem afro-brasileiros, nem trechos de música africana, não se pode afirmar que realizou uma citação da música africana, mas uma paráfrase, tal como J. L. Martinez definiu o termo: na paráfrase, as características de um estilo ou obra são imitadas e há uma apropriação do caráter do objeto representado, sem que este seja ironizado ou distorcido, como no caso da referência alegórica (ver em Martinez 1997:132). CG aproximou-se apenas de certos aspectos da música africana, como seu caráter mítico, decorrente da repetição de um motivo desigual. Isto se verifica, especialmente na música subsaariana, onde a idéia de uma recorrência periódica de tempos fortes é incomum, havendo uma grande liberdade das articulações e acentuações, que não se submetem a esquemas gerais (Wisnik, 1989). Isso resulta numa grande riqueza rítmica, como observou Carlos Sandroni (2001:22), já que a regra na música africana não é a aproximação dos ritmos realizados à métrica subjacente (cometricidade), mas uma forte tendência à contrametricidade, isto é, a uma relação conflituosa entre a estrutura métrica do período musical e os eventos rítmicos produzidos¹.

Guarnieri não foi tão longe em sua paráfrase da música africana. Mas mesmo limitado pelos recursos disponíveis, criou um tecido polifônico e rítmico bastante complexo

¹ Esses conceitos foram produzidos por Kolinski em *Studies in African Music*, trabalho citado por Carlos Sandroni (2001).

e de difícil execução através da polirritmia (comp.7) e também pelo deslocamento da acentuação esperada num binário para o 2º tempo (melodia do piano, comps. 6- 13).

A primeira seção termina com um movimento cadencial para o 5º grau, na linha do canto, resolvendo num salto para o 1º grau (comp.13), que vem acompanhado de uma *appoggiatura* na nota sensível (fá#). A tonalidade de Sol Maior, afirmada por essa cadência, parece estar, no entanto, em conflito com o modalismo do acompanhamento. Configura-se um movimento cadencial para o 1º grau no piano (comps. 13-14), mas o termo “cadência perfeita” não pode ser utilizado pelo fato de não haver um acorde de dominante (substituído pelo cluster) nem propriamente um acorde de tônica (mas somente oitavas sobrepostas).

A segunda seção (A') começa com uma repetição da abertura pianística do início da peça. Essa seção é praticamente uma repetição da primeira, havendo apenas pequenas variações na linha do canto decorrentes das necessidades de prosódia..

O mesmo movimento cadencial para o 1º grau, antes utilizado para finalizar a primeira seção, é repetido na conclusão da segunda parte. Segue-se então uma coda (comps. 27-33), que repete inicialmente a abertura da obra. Mas para que a peça não finalize no 5º grau, CG acrescenta dois compassos (32-33) em que “ataques não temperados” retirados do *ostinato* concluem no 1º grau (sol) após o tempo forte, o que ratifica a irregularidade de todo o jogo rítmico da obra.

A utilização de um piano percussivo nas aberturas e na coda, aludindo à sonoridade dos atabaques afro-brasileiros, o destemperamento da dominante, o *ostinato* com sua métrica irregular na parte do piano, bem como a utilização de *glissandos* e *apojaturas* na parte do canto - tudo isso indica a intenção do compositor de ultrapassar os limites do sistema tonal e da sonoridade da música européia.

Essa peça confirma, por outro lado, a importância da estética primitivista na criação modernista brasileira, algo indicado por Aracy Amaral (1970), mas pouco investigado no campo da música. Aproximando-se do elemento nativo, do “outro interior” (Quintero-Rivera, 2000) - no caso, do afro-brasileiro e de sua tradição musical - CG encontra um caminho novo para a arte brasileira, libertando-a de modelos acadêmicos importados.

No caso de *Sai Aruê*, a intersemiose entre os signos que compõem a canção se dá na medida em que a composição de Guarnieri parafraseia o universo sonoro modal, não temperado, percussivo e polifônico das variadas tradições musicais africanas que se misturaram no Brasil.

Este é o sentido geral do signo musical, ao qual se justapõe a sonoridade do texto mário-andradiano em sua “língua mítica” que expressa a nacionalidade, resgatando vocábulos de tradições dispersas pelo Brasil. Mesmo para um ouvinte brasileiro familiarizado com signos que expressam a brasilidade, a canção, adquire um aspecto exótico, ao lado de seu caráter inovador. Em obras como *Sai Aruê*, a estética primitivista, que procura compatibilizar tradição e modernidade, corre o risco de cair no puro exotismo.

Na concepção mário-andradiana, esse é um risco que se corre toda vez que se procura retratar a música de um dos povos formadores da nacionalidade. Para ele, quando o compositor procede dessa forma, sai “da base propriamente lírica nacional” (1963:312).. O mesmo tipo de reflexão aparece quando se refere ao *Batuque* de L. Fernández, criticando sua “exagerada insistência nos ritmos de batucada” (1963:286). Por tudo isso, percebe-se que MA considerava o caráter da música negra excessivo, como se essa tradição teimasse em permanecer separada das outras. Faltou ao escritor a percepção do caráter de resistência cultural da tradição afro-brasileira, massacrada pelos séculos de escravidão.

Para dar sua contribuição à ordem universal era preciso garantir que a cultura brasileira formasse uma totalidade, o que garantiria seu ingresso na “ordem moderna da Civilização”. Para isso, era preciso des-geografizar, des-historicizar e esquecer as diferenças e lutas travadas nesse processo muitas vezes sofrido de constituição dessa entidade chamada Brasil.

Referências Bibliográficas:

- AMARAL, Aracy. Blaise Cendars no Brasil e os Modernistas. São Paulo: Martins, 1970.
- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 2^a ed. São Paulo: Martins, 1962.
- _____. Música, doce música. 2^a ed. São Paulo: Martins, 1963.
- _____. Aspectos da música brasileira. 2^a ed. São Paulo: Martins, 1975.

- _____. Música e jornalismo: diário de São Paulo. São Paulo: Hucitec, 1993.
- _____. Táxi e crônicas no Diário Nacional. São Paulo: Duas Cidades/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.
- _____. Macunaíma. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2001.
- DOUGHERTY, William. The Play of Interpretants: a Peircean approach in Beethoven's Lieder. In: M. SHAPIRO, M. (ed.). The Peirce Semirar Papers: an annual of Semiotic Analysis. Oxford: Berg, 1993. p 67-93.
- GUARNIERI, M. Camargo. Sai Aruê: chant de macumba extrait de Macunaima de Mário de Andrade. In: Musique brésilienne moderne. Rio de Janeiro, s. e., 1937. p 82-83.
- HATTEN, Robert. Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- MARTINEZ, José L. Semiosis in Hindustani Music. Imatra: International Semiotics Institute, 1997.
- MORAES, Eduardo Jardim de. A Constituição da Idéia de Modernidade no Modernismo Brasileiro. Rio de Janeiro, UFRJ (tese de doutorado mimeo), 1983.
- _____. A Brasilidade Modernista. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- _____. Limites do Moderno: o pensamento estético de Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- MORAES, Marco Antonio de. Correspondência: Mário de Andrade & Manuel Bandeira. São Paulo: IEB/ ed. da USP, 2000.
- PROENÇA, Mário Cavalcanti. Roteiro de Macunaíma. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- QUINTERO-RIVERA, Mareia. A Cor e o Som da Nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948). São Paulo: AnnaBlume/Fapesp, 2000.
- SANDRONI, Carlos. Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro: 1917-1933. Rio de Janeiro, Zahar/ ed. UFRJ, 2001.
- _____. Mário contra Macunaíma: cultura e política em Mário de Andrade. Rio de Janeiro/ São Paulo: IUPERJ/ Vértice, 1988.
- SILVA, Flávio. Camargo Guarnieri: o tempo e a música. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2001.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Os Mandarins Milagrosos. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- TURINO, Thomas. Signs of Imagination, Identity and Experience: a Peircean Semiotic Theory for Music. Urbana: University of Illinois, 1988.
- WISNIK, J. M. O Som e o Sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- WOLFF, Marcus S. O Modernismo Nacionalista na Música Brasileira. Rio de Janeiro: PUC/RJ (Departamento de História) , 1991.