

O ENSAIO SOBRE AS TREZE CANÇÕES DE AMOR

Luciana Barongeno
lubarongeno@aol.com
Pós-Graduação da ECA-USP

Resumo

Este é um breve relato de uma dissertação de mestrado em andamento, cujas principais fontes primárias são as Treze canções de amor de Camargo Guarnieri e o esboço do ensaio homônimo, escrito por Mário de Andrade. Por ora, a expressividade musical na canção erudita brasileira mostra-se como um dos aspectos centrais do ensaio. Este estudo pretende expandir a análise do gênero, visto sob a ótica de Mário de Andrade, e cotejar os resultados com as Treze canções de amor.

Palavras-chave: Mário de Andrade, musica expressiva, Treze canções de amor.

Abstract

This is a brief report on an incomplete master dissertation which main primaries sources are the Treze canções de amor of Camargo Guarnieri and the sketch of the homonym essay written by Mário de Andrade. Presently, the musical expressiveness at the Brazilian art song seems to be the central aspect of the essay. This research intend to expand the analysis of this gender in the view of Mário de Andrade and then compare the results to the Treze canções de amor.

Objetivos, materiais e métodos

Entre 1936 e 1937 Camargo Guarnieri escreveu seu primeiro ciclo de canções: as Treze canções de amor. Com textos de vários autores, o ciclo foi gravado integralmente pela Discoteca Pública de São Paulo em 1943, com o autor ao piano e a cantora Cristina Maristany. Em 1944 Mário de Andrade deu início ao esboço de um ensaio sobre as Treze canções de amor¹, a partir da análise das partituras autografas² e da audição do disco³. Este

¹ ANDRADE, Mário de. *Treze canções de amor* (esboço de ensaio, inédito). Série *Manuscritos*, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

² GUARNIERI, Camargo. *Treze canções de amor* (partituras autografas, inéditas). Série *Originais de Música*, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP.

³ GUARNIERI, Camargo. *Treze canções de amor*, com o compositor ao piano e a cantora Cristina Maristany. Série *Discos de MBE*, fita cassete n. 25, 0 a 10, IEB/USP.

ensaio, mais do que analisar as canções, discute o gênero sob a ótica do musicólogo e, quando cotejado com as partituras, fornece elementos para o estudo da canção de Camargo Guarnieri inserida em uma linhagem de tradição erudita cujas principais influências são Francisco Braga e Alberto Nepomuceno. Por ora, nossa análise revela apenas um dos aspectos do ensaio de Mário de Andrade: a expressividade erudita da canção em língua nacional. No entanto, o estudo desses documentos pode mostrar novos pontos de convergência entre o musicólogo e o compositor, além de indicar parâmetros individuais em relação a canção de câmara.

Conteúdo parcial do ensaio sobre as Treze canções de amor⁴

A qualidade atribuída a Camargo Guarnieri dentro da canção erudita brasileira se deve a seu afastamento do popularesco e das influências de seus contemporâneos na Europa. Ao contrário, mesmo quando dentro de uma linha pessoal erudita, o compositor assume um parentesco com Francisco Braga, Alberto Nepomuceno, Barroso Neto, Henrique Oswald e Villa Lobos, na medida em que sua expressividade musical não se submete à melodia popular - mas a um amálgama de vários elementos nacionais desenvolvidos em seu caráter - e porque ela está condicionada aos valores sonoros e aos ritmos naturais da língua brasileira. A "ambiência cancioneira" e a "adequação melo-verbal" desses compositores resulta em uma expressividade erudita que os coloca muito próximos de Shumann e de Wolf.

Mário de Andrade analisa as Treze canções de amor em três aspectos: a melodia, o acompanhamento e o recitativo. Na melodia, além de uma "linha pessoal de invenção livre", o musicólogo identifica três "orientações" ou três fontes de inspiração: o "recitativo moderno erudito (Debussy) com caráter brasileiro"; a "popularesca e urbana, baseada na modinha e no lundu"; a "popular, mais folclórica diretamente, de caráter rural, baseada na toada, na moda caipira, mais raro nas coreografias". Nas peças de invenção livre, Guarnieri mostra alguns aspectos que o aproximam da estética debussista: o afastamento do caráter descriptivo, a inspiração progressiva com o desenvolvimento das linhas, as "inflexões psico-fraseológicas do texto", a "sobreposição do valor expressivo da melodia às intenções de sublinhar o texto", os arcos de intensidade e de altura que se desenvolvem nas estrofes e em toda a canção; enfim, a melodia vocal submetida a um esquema puramente musical.

⁴ Cf. Andrade, 1944.

Do mesmo modo, o acompanhamento nas canções de Guarnieri nunca é descritivo e funciona apenas com "valor de música pura", capaz de ambientar "o sentimento geral melódico da canção" e mantendo-se em uma "estrita concepção cancioneira de instrumento acompanhante". A esse valor o compositor adiciona elementos de caráter exclusivamente musical. Esta estética da canção, que mantém o piano "dentro das ordens gerais da expressividade estritamente sonora", é um dos aspectos que aproxima Guarnieri de Schumann e Brahms. O recitativo, por sua vez, é tomado como a contribuição mais original e valiosa das canções de Guarnieri, que teria atingido uma "coincidência de espírito" com o recitativo de Debussy sem nenhuma "coincidência de estilo".

Coincidindo com o pensamento de Juan Carlos Paz (Brughetti, 1943: 108), Mário de Andrade afirma que o repúdio de Guarnieri ao "falso tradicionalismo" e seu afastamento sistemático do tema folclórico garantem-lhe um brasileirismo que o permite criar livremente dentro da chamada "tradição Braga-Nepomuceno".

Algumas concepções de Mário de Andrade sobre a música expressiva

Até o momento, nossa pesquisa revela que os vários aspectos musicais abordados no ensaio sobre as Treze canções de amor- melodia, acompanhamento e recitativo - convergem para a expressão musical em língua nacional. As concepções sobre a música expressiva permeiam grande parte das pesquisas de Mário de Andrade, que identifica uma tendência histórica progressiva para o "sentimental" a partir da antigüidade clássica. Essa tendência também é observada nos estudos sobre a teoria da arte de Dahlhaus, segundo o qual a história e a estética da música existem em uma relação de reciprocidade entre si. A partir dessa premissa, ele estabelece alguns paradigmas - entre os quais a "doutrina dos afetos", nos séculos XVII e XVIII e a "estética da expressão", nos séculos XVIII e XIX - que coincidem, cronologicamente, com os estudos de Mário de Andrade (e de outros autores) sobre a expressividade da música associada à palavra.

De modo geral, o Renascimento é o período histórico a partir do qual se inicia o estudo da canção. O movimento humanista, possibilitando a libertação da individualidade e a expansão da concepção de mundo, traz um enorme desenvolvimento para as artes e para as ciências. Esta nova visão do mundo externo, centrada em si mesmo e refletida no mundo, é uma das bases da arte Renascentista, que tem inúmeros exemplos das novas expressões formais: a narrativa em primeira pessoa, a moldura de palco, a perspectiva, a dança em par

e a canção. A partir do Renascimento e da retomada da cultura clássica, a maioria das canções passam a ser julgadas de acordo com a expressividade e com fidelidade à declamação do texto. As novas teorias sobre a *imitazione della parola* - que pretendem espelhar na estrutura musical o ritmo do texto - permitem a visão da música como linguagem (ou pelo menos um meio expressivo) e é este aspecto que une a maior parte do repertório de canções entre os séculos XVI e XX.

A definição de canção de Mário de Andrade - "canto solista acompanhado por instrumento solista"- reforça o seu conceito de que a palavra e a música são "(...) duas expressões que seguiram caminhos não opostos, porém diferentes [e] o que caracteriza essa diferença é a liberdade da Música em relação à palavra" (Andrade, 1995:46). Essa liberdade é garantida pelo valor expressivo que os elementos musicais têm em si mesmos: o valor expressivo da altura relativa entre dois sons, o valor expressivo do timbre da voz e o seu caráter afetivo, o ritmo, a articulação e a fraseologia musicais, a organização do som na melodia, o dinamismo musical, etc.

Na Idade Média, a preocupação com a expressividade musical já pode ser observada a partir da Ars Nova e dos compositores franco-flamengos, sendo que o auge das conquistas na representação sonora do sentido do texto se dá no Madrigal seiscentista. No entanto, a *opera in musica* de Monteverdi e sua melodia acompanhada impõem um novo problema para a união entre a palavra e a música: se no canto gregoriano medieval a música era apenas uma efetivadora intelectual da palavra, acentuando-lhe a rítmica oral, agora a música prejudica a rítmica oratória porque os sons não se dissolvem no movimento oral da frase, mas são medidos em tempo musical. A palavra passa a ter o seu sentido sublinhado por aspectos musicais e tanto a voz solista como o instrumento solista adquirem maiores possibilidades, seja de expressão, seja em relação a técnica. A independência do instrumento solista o liberta da voz e da palavra e, a partir do século XVII, surge a noção da música exclusivamente instrumental, a Música Pura⁵. Este refinamento estético trazido pelo Clasicismo permite que a música instrumental se preocupe com uma expressão própria, exclusivamente sonora que, mesmo associada à palavra, não tem pretensões de sublinhar ou acentuar a expressão do texto.

Com o movimento Romântico surge a categoria do "poético", que demanda a permeação de uma forma artística por valores de outras formas além do campo da música. Para

⁵ Mário de Andrade não chama de Música Pura à música instrumental, mas considera que dar um conceito estético à Música Pura permite uma compreensão maior dos elementos históricos e estéticos da arte da música.

Mário de Andrade, o difícil nessas transposições de uma arte para a outra é que "elas não têm um valor exatamente crítico, [e] se elas quase nunca fornecem elementos de compreensão, (...) auxiliam singularmente a percepção tanto das obras como de artistas" (Andrade, 1963:382). Quando ele analisa, por exemplo, as permeações entre poesia e música - e o problema da "musicalidade poética" ou da "poesia melodiosa" - conclui que não é a melodia da poesia que sugere a melodia da música, mas é a densidade e a intensidade da poesia que exigem da música os seus recursos expressivos (Andrade, 1963:304). Esta nova unidade poético-musical e a consciência dessa unidade são as novidades no Romantismo musical. Nas fases anteriores, principalmente em Beethoven, o pensamento emerge da obra, é o seu resultado final; no Romantismo ela é o ponto de partida, o fundamento da criação.

Grande parte das questões entre a Música Pura e a Música de Programa, emergentes no período Romântico, têm como base as discussões entre a psicologia e a filosofia (Dahllaus, 1995:57). Esses paradoxos são sustentados por vários teóricos e filósofos estudados por Mário de Andrade: E.T.A. Hoffman, a partir da análise da 5^a Sinfonia de Beethoven, argumenta que a música puramente instrumental, sem alusão literária ou de programa, é a quintessência do Romantismo. Se de um lado, Mário concorda com Hoffman em que a música abraça o inexpressível e que é uma "linguagem que vai além da linguagem", ao mesmo tempo ele reconhece que as novas técnicas e os novos instrumentos Românticos tornaram a música mais expressiva. Este valor - a "idéia musical" - identificado já em Beethoven por Wagner, permeia todo o período Romântico e traz, como peculiaridades artísticas, a interpretação, a coordenação e a síntese das artes (Andrade, 1963:44).

Do mesmo modo, Berlioz lança um novo gênero a partir da análises dos quartetos de Beethoven: "a música instrumental expressiva", ou seja, a possibilidade de autonomia expressiva da música instrumental. Com a influência de vários teóricos, principalmente de E.T.A Hoffman e Berlioz, a geração de músicos pós-Beethoven pode seguir então dois caminhos: 1) o da "expressão musical referencial", ou seja, a música instrumental que o ouvinte tem a liberdade de interpretar a seu próprio modo e 2) o da associação entre música e palavra, seja na ópera e na canção, seja na associação da música com a narrativa, a poesia e a imaginação visual (Rushton, 2002:153). Para Mário de Andrade, a peculiaridade do caráter narrativo, atribuído à música pelo Romantismo, deve-se a um afastamento do desritivo e da análise direta - possíveis na prosa, na pintura ou na escultura - e uma tendência para uma "narrativa livre" na poesia (Andrade, 1963:50). Na canção do século XIX, se a poesia perde a sua estrutura poética, ela preserva os seus significados, as suas associações

imaginativas e os seus aspectos literários; a música, por outro lado, tanto se mantém em sua auto-suficiência como pode tender à analogia poética.

Em suas preocupações normativas sobre a estética da cultura nacional, Mário de Andrade busca a construção de uma linguagem que coloca em pé de igualdade as questões poéticas e as musicais. Em *A escrava que não é Isaura*, música e poesia revelam características que se espelham umas nas outras, possibilitando um intercâmbio entre as duas artes (Chagas, 1979:20). Essas experimentações entre música e poesia levam-no a pesquisar os gêneros musicais populares, onde encontraria a solução para o problema da "invenção melódica expressiva" da canção erudita em língua nacional, que deve escapar ao emprego banal da melodia popular para não empobrecer sua expressão (Andrade, 1962:41). O que o musicólogo propõe como criação livre é a possibilidade de o compositor trabalhar a idéia poética em associação com a frase melódica. A partir de determinado texto poético, ele pode prever as possibilidades de construção musical, inclusive em relação às formas lítero-musicais. No entanto, Mário se dá conta de que "nem sempre a métrica musical pode se sujeitar às idéias literárias, com exceção das formas lítero-musicais das canções populares" (Toni, 2004:86).

Analizando o Lundu do escravo, por exemplo, Mário afirma que seu principal valor está na liberdade rítmica da estrofe cantada, e lembra que a variedade de metro do nosso populário é a responsável pela criação de um "compromisso sutil entre o recitativo e o canto estrófico" (Andrade, 1962:30). O recitativo de expressão prosódica e o ritmo livre são as suas propostas para a canção em língua nacional, porque praticamente anulam "o desequilíbrio que existe entre o movimento discursivo dos textos e a rítmica artificial do mensurilismo" (Andrade, 1963:107). Na música popular encontram-se as formas de metro musical livre, os processos silábicos e as fantasias de recitativo: "(...) do mesmo modo que, dos nossos romances tradicionais, a poesia artística pôde tirar uma liberdade estrófica em que a gente fica bem cômodo, os nossos compositores podem conceber normas características brasileiras de criar melodia infinita⁶ (Andrade, 1963: 80).

Mário de Andrade se remete principalmente a Debussy para argumentar a sua análise sobre o recitativo. Segundo o musicólogo, este procedimento é uma das maiores contribuições do compositor para a expressividade da canção erudita e isso se deve a utilização de "dados soltos de análise, [que] não se escravizam a nenhuma arquitetura itinerante" (Coli,

⁶ Melodia infinita é "qualquer linha sonora que se desenvolve livremente, independentemente da forma preestabelecida" (Andrade, 1987:217). Ela contém soluções formais típicas para cada canto popular.

1998:36). Esse caráter itinerante do elemento melódico guarda alguma semelhança com Guarnieri: ora uma construção melódica "cumulativa" - palavra por palavra, verso por verso, frase por frase; ora uma construção em recitativo, cujo cromatismo e modulação lhe garantem a expressividade. Embora Debussy utilize a melodia infinita em suas canções, sobretudo quando busca maior densidade dramática, é no recitativo que ele encontra uma dicção sonora perfeita.

Sobre o terceiro aspecto da canção de câmara abordado no ensaio sobre as Treze canções de amor, o acompanhamento, vale lembrar que é no século XIX que ocorre, formalmente, a divisão entre a canção popular e a canção erudita. Vários aspectos contribuíram para essa divisão, no entanto, a natureza do instrumento acompanhante foi um dos fatores preponderantes. Embora Haydn, com suas canzonets, já apresente um piano totalmente independente da voz, são as novas características mecânicas deste instrumento que lhe garantem as suas possibilidades expressivas. Schubert dá início a esta unidade expressiva entre piano e voz, invertendo "as funções naturais de voz e instrumentos, fazendo com que a voz música pura e com o instrumento música descritiva" (Andrade, 1987:137).

Mário de Andrade vê nas canções de Camargo Guarnieri uma de suas grandes contribuições para a música nacional. Embora o compositor tenha utilizado inúmeros procedimentos que ora o inserem na "tradição Braga-Nepomuceno", ora o aproximam de algumas das concepções dos compositores do Lied alemão e do impressionismo francês, parece que o tratamento da canção popular e a utilização da língua nacional são os aspectos que lhes garantem alguma identidade.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário. Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.
- _____. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.
- _____. Música doce música. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1963.
- _____. O Baile das quatro artes. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1941.
- _____. A escrava que não é Isaura. In: ANDRADE, Mário de. Obra imatura. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960. P. 195-300.
- _____. Pequena história da música. 9^a edição. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1987.
- _____. Introdução à estética musical. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- BRUGHETTI, Romualdo. Descontento creador: afirmación de una conciencia argentina. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943.

CHAGAS, Paulo César de Amorim. Luciano Gallet via Mário de Andrade - primeiro movimento: possibilidades. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

COLI, Jorge. Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

DAHLHAUS, Carl. *Esthetics of music*. Versão em inglês por William Austin. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Tradução de: *Musikästhetik* (Colônia: Musikverlag Hans Grieg, 1967).

_____. *Foundations of music history*. Versão em inglês por J. Bradford Robinson. Cambridge, New York e Melbourne: Cambridge University Press, 1993/R. Versão de *Grundlagen der Musikgeschichte* (Colônia: Hans Gerig, 1977).

RUSHTON, Julian. *Music and Poetry*. In: SAMSON, Jim (Editor). *The Cambridge history of nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 151-177.

TONI, Flávia Camargo. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. Tese apresentada ao Instituto de Estudos Brasileiros como requerimento parcial para a obtenção do título de Livre-docente, 2004.