

TREZE CANÇÕES DE AMOR DE CAMARGO GUARNIERI – UMA ABORDAGEM ANALÍTICA E INTERPRETATIVA

José Vianey dos Santos
vianey_santos@yahoo.com.br
Universidade Federal da Paraíba

Resumo

O objetivo desta pesquisa foi o de analisar o ciclo de canções *Treze Canções de Amor* do compositor brasileiro Mozart Camargo Guarnieri com o intuito de desenvolver literatura musical sobre o seu ciclo de canções ampliando as possibilidades da performance e pedagogia vocais. Aspectos da vida e obra do compositor foram apresentados a fim de situá-lo no contexto da sociedade brasileira e nos eventos históricos nos quais ele viveu e como tais eventos podem ter influenciado o seu ciclo. Além disso, este autor examinou aspectos da vida e obra do intelectual brasileiro, Mário de Andrade, como também o Modernismo dentro cultura brasileira para elucidar o meio musical e influências gerais trazidas para o ciclo de canções.

Palavras-chave

Música brasileira e Modernismo, Camargo Guarnieri, Canção brasileira.

Abstract

*The purpose of this research was to analyze the song cycle *Treze Canções de Amor* (*Thirteen Songs of Love*) by the Brazilian composer Mozart Camargo Guarnieri. With the intent of improving vocal performance and pedagogy, another purpose of this research was to gain information about Camargo Guarnieri's song cycle. Aspects of the composer's life and work were presented to place him within the context of the Brazilian society and historical events in which he lived, and how these events may have influenced this cycle. This researcher also examined aspects of life and work of the Brazilian scholar, Mário de Andrade, as well as Modernism within Brazilian culture to elucidate the musical background and general influences in the cycle.*

Introdução

A canção de câmara brasileira remonta sua origem nas canções de salão dos abastados do Brasil colonial em sua interação cultural com a metrópole. A forma vocal mais proeminente oriunda daqueles salões foi a *modinha*, a qual se difundiu pelos centros urbanos brasileiros, entre os séculos XVIII e XIX, e se popularizou paulatinamente atingindo diferentes camadas sociais. Por outro lado, as classes trabalhadoras do Brasil Colônia e Império, ou seja, os escravos negros na sua maioria, praticavam sua própria música propiciando diferentes possibilidades musicais das dos salões ricos. Assim surgiu o *lundu*, que ao lado da modinha, representou outra forma de expressão vocal naquela época.

Com o advento do Nacionalismo, a canção de câmara brasileira teve em Alberto Nepomuceno (1864-1920) o seu mais importante defensor. Ao equiparar o nível poético ao musical, já atingido pelo *Lied* alemão e pela *Mélodie* francesa, e advogar o canto em língua nacional, Nepomuceno preparou o caminho desta forma vocal facilitando assim a produção dos futuros compositores brasileiros.

Mudanças significativas relacionadas às artes nos grandes centros urbanos brasileiros começaram a ocorrer no início do século XX e a conjunção de novas idéias políticas com novas práticas artísticas viria a se firmar com o Movimento Modernista. Tendo Mário de Andrade (1893-1945) como seu principal interlocutor, o Modernismo mudou de forma significativa os rumos da música erudita no Brasil. Entre os preceitos dos modernistas estavam “o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (Mariz, 2000: 145).

Mário de Andrade foi um dos mais influentes intelectuais brasileiros na primeira metade do século XX e o seu pensamento continua a ser discutido até os dias de hoje. Enquanto escritor, professor de estética musical e crítico musical e literário, Andrade orientou muitos artistas brasileiros identificados com o pensamento da brasilidade. Entre os seus discípulos estava Camargo Guarnieri (1907-1993), que sempre confessou o quanto Andrade foi importante tanto para sua formação geral quanto para a carreira de compositor, como cita Maria Abreu (2001):

Eu era um sujeito bisonho, mal saído do segundo ano do grupo escolar. Mário não só organizou um plano para meus estudos, onde obras de valor universal estavam presentes, como também colocou sua biblioteca à minha disposição (p. 40).

Guarnieri desenvolveu sua produção composicional sempre sob a égide da expressão de uma linguagem musical brasileira fiel ao pensamento adradiano. Mesmo depois da morte do seu mentor, Guarnieri continuou numa posição representativa de ‘compositor nacional’, a despeito da influência trazida pelos estudos da música de Schoenberg, Hindemith e Berg. Essa influência converteu-se em liberdade tonal para a sua música, que em vez de atonais, ele as preferia chamar de ‘não tonais’. ‘Possuíam tonalidade indeterminada, não eram maiores nem menores, não eram em Dó nem em Ré...’ (Verhaalen, 2001: 28).

Depois do piano, seu primeiro instrumento musical e a base de seus estudos compostionais, é no canto que Guarnieri se expande mais expressivamente. Compôs 206 canções para canto e piano, além de outras obras vocais, sempre primando pelo caráter nacional através do uso do nosso idioma e de elementos de nossas raízes culturais. A propósito da verve cancioneira do compositor, Andrade (1993) afirma:

Talvez sejam os *Lieder* a parte mais acessível, mais amável de criação de Camargo Guarnieri. Persiste neles, é certo, aquele ascetismo básico do pensamento musical deste paulista, que o leva a não fazer nenhuma concessão a nós outros, indo à mais amarga, à mais desértica dedução lógica de seu próprio pensamento e individualidade: mas sempre a linha cantada de Camargo Guarnieri se reveste de maior sensualidade, é mais gostosa por assim dizer, tomando as suas bases mais constantemente na melódica das modinhas (p. 311).

A primeira incursão de Guarnieri no âmbito da canção de câmara foi em 1928, ano em que começara a sua amizade com o “Papa do Modernismo”. Daquela época até praticamente o final da sua vida, Guarnieri comporia sempre para a voz, em estilos diversificados e com um crescente cuidado para com a dicção. Algumas canções foram agrupadas posteriormente formando pequenos ciclos, como as *Três Canções Brasileiras* (1939 e 1948), outras foram concebidas num todo, como as canções *Para Acordar Teu Coração* (1942-1951) e os *Cinco Poemas de Alice* (1954).

Objetivos

A presença de Camargo Guarnieri na história da música brasileira tem tomado, cada vez mais, maior vulto representando um crescente interesse por parte dos estudiosos da área, quer para um melhor entendimento do seu estilo composicional quer para um aperfeiçoamento da execução de sua obra. Com o intuito de aprimorar a performance e pedagogia

vocais, o propósito desta pesquisa foi o de ampliar a informação sobre o ciclo *Treze Canções de Amor* de Camargo Guarnieri.

Dentre os objetivos específicos deste estudo procuramos situar o compositor e seu ciclo no contexto da música erudita brasileira; analisar cada canção em função do ciclo; analisar as influências que tenham sido trazidas pelo compositor para o referido ciclo; sugerir tópicos para a performance.

Treze Canções de Amor

Guarnieri compôs o ciclo *Treze Canções de Amor* entre abril de 1936 e dezembro de 1937, mas não o publicou em editoras comerciais, ao invés, solicitou uma edição particular ao seu copista e, depois, outra edição foi elaborada pelo Serviço de Difusão de Partituras da Escola de Comunicações e Artes da USP. A cópia usada para este estudo, como fonte primária, é uma fotocópia desta última edição, gentilmente cedida por Edmar Ferretti, cantora e professora de canto que trabalhou com Guarnieri por muitos anos. Apesar de não haver nenhuma continuidade poética estrita entre as canções, elas possuem uma ordem numérica sugerindo que o compositor concebeu o ciclo nesta seqüência específica. Do ponto de vista musical, a integridade do ciclo é justificada por Marion Verhaalen (2001) ao reafirmar o desejo do compositor: “Musicalmente, não demonstram que inicialmente houve qualquer intenção de agrupá-las, seja pelo estilo ou pela tonalidade, mas ele pretendia que fossem cantadas em conjunto” (p. 253).

Treze Canções de Amor:

1. *Canção do passado* – Poesia: Corrêa Junior
2. *Si você compreendesse...* – Poesia: Rossine Camargo Guarnieri
3. *Milagre* – Poesia: Olegário Mariano
4. *Você...* – Poesia: Francisco de Mattos
5. *Acalanto do amor feliz* – Poesia: Rossine Camargo Guarnieri
6. *Em louvor do silêncio...* – Poesia: Corrêa Junior
7. *Ninguém mais...* – Poesia: Cassiano Ricardo
8. *Por que?* – Poesia: Camargo Guarnieri
9. *Cantiga da tua lembrança* – Poesia: Rossine Camargo Guarnieri
10. *Talvez...* – Poesia: Carlos Plastina
11. *Segue-me* – Poesia: Quadra popular
12. *Canção tímida* – Poesia: Cleómenes Campos

Estruturalmente, as canções foram divididas em dois tipos de forma: estrófica (quatro) e continuada (nove). Apesar de terem estrofes com música similar, as canções estróficas não possuem repetições uma vez que Guarnieri repreSENTA o material musical com pequenas diferenças. Esta técnica composicional revela a predileção do compositor pela forma de canção continuada neste ciclo. Além disso, as canções mostram uma variedade harmônica, melódica e rítmica tanto quanto uma variedade poética com seus respectivos climas. Este ciclo apresenta, ainda, combinação modal, bitonalidade, tonalidade livre, progressões de acordes específicas segundo a concepção harmônica, melodias diatônicas e cromáticas, além de uma variedade de padrões rítmicos. Grande parte das melodias vocais alterna intervalos diatônicos com saltos incomuns, tais como sétimas e tritones.

Guarnieri não mostrou nenhuma predileção por uma tonalidade específica, mas sim por um modo: o maior. Sete canções estão em modo maior e quatro em modo menor. Isto sugere que o ciclo pode ser considerado mais para uma atmosfera alegre e bem humorada do que o contrário. Uma canção (Nº 1) apresenta mudança de tom maior para menor na tonalidade de Dó e a outra canção (Nº 12) foi composta com tonalidade livre. Outra característica harmônica, a de relação cruzada pela combinação de duas tonalidades ou modos, está presente nas canções *Milagre* (Ré/Fá), *Acalanto do amor feliz* (Dó# menor/Lá), e *Você nasceu* (Mi/Mi Mixolídio). Na maioria das canções, especialmente naquelas com uma única tonalidade, Guarnieri utilizou uma forte relação tônica-dominante.

Os poemas empregados no ciclo apresentam, em geral, regularidade métrica em seus versos com a predominância de sete e oito sílabas por verso. A canção Nº 4 exibe a métrica mais consistente de todo o ciclo por sua alternância invariável de oito e sete sílabas ao longo de suas estrofes. Com relação à rima, as canções Nº. 5, 11 e 13 apresentam rimas isoladas enquanto que as canções Nº. 2, 3, 4, 9 e 12 apresentam rimas cruzadas. A canção Nº. 8 exibe rima apenas no refrão e as de Nº. 1, 6, 7 e 10 exibem versos livres.

Quanto ao tema prosódia, para o propósito deste estudo, as canções foram classificadas em três categorias de acordo com o português brasileiro: prosódia sincopada, prosódia levemente sincopada e prosódia falada. Prosódia sincopada é definida aqui como um deslocamento do acento da sílaba tônica na maioria das palavras da canção em relação à prosódia falada no vernáculo. Nas canções Nº. 1, 3, 4, 7 e 10 a prosódia sincopada é encontrada na linha vocal e está diretamente ligada ao padrão rítmico musical. A prosódia leve-

mente sincopada surge nas canções No. 5, 6, 8, 9, 11, 12 e 13 e apesar deste tipo de prosódia ocorrer em muitas palavras do texto, a sonoridade geral é próxima do língua falada. Apenas a canção N° 2 apresenta o que este autor convencionou de prosódia falada.

A conjunção da linha melódica vocal com o acompanhamento pianístico mostra o alcance do compositor em termos de graça, equilíbrio e fluidez através da conexão texto-música. Há duas abordagens básicas com relação à construção musical da linha vocal e acompanhamento neste ciclo. A primeira refere-se às canções nas quais o piano tem um papel estrito de acompanhador sem nenhuma citação direta da melodia vocal. Por exemplo, nas canções *Cantiga da tua lembrança* e *Talvez*, o piano apresenta um padrão de acompanhamento com uma linha melódica distinta no baixo contrastando com acordes sincopados na mão direita. A melodia vocal se mostra autônoma e seu material melódico não aparece na parte do piano. A segunda abordagem diz respeito à prática de apresentar material melódico da voz no acompanhamento. Esta técnica engloba a maioria das canções e está subdividida em dois grupos: acompanhamento por figuração ou baseado em motivos. Nas canções *Canção do passado* e *Ninguém mais*, Guarnieri usa figurações no acompanhamento que são relacionadas com ou aludem à melodia vocal não apresentando uma melodia completa. Na canção *Por quê?*, Guarnieri inicia a introdução com um motivo oriundo da melodia vocal da última seção desta canção. No entanto, o exemplo mais típico de acompanhamento por motivo ocorre em *Milagre*. Desde a primeira frase vocal, o compositor inicia a construção do acompanhamento, no compasso nove, com citações da melodia vocal.

A característica rítmica mais significativa nas *Treze Canções de Amor* é o uso da sincopa evocando explicitamente duas das mais importantes danças brasileiras: o samba urbano e o  baião . Apesar do samba e do baião serem executados em tempo 2/4, Guarnieri mostra preferência pelo compasso 4/8 reorganizando cada uma delas para veicular sua concepção musical em cada canção. Ao subdividir os tempos, variar as sincopas e redistribuir os acentos, o compositor diversifica e amplia a rítmica nos remetendo a outras importantes danças da cultura brasileira, como o batuque, o lundu e o maxixe.

Conclusões

Camargo Guarnieri foi um dos exemplos mais característicos da geração pós-Semana de 22 e, como um resultado do Modernismo, sua obra continua sendo um símbolo do ideal

de brasiliade. Com Mário de Andrade, Guarnieri adquiriu formação cultural não para ignorar o legado da música ocidental, mas para desenvolver gosto estético e enxergar a música brasileira como sua fonte real de criação. Como um compositor consumado, ele teve todas as credenciais para defender a música brasileira enquanto arte autônoma.

O compositor de Tietê não rejeitou influências musicais que considerava úteis contribuições ao seu estilo. Conheceu as principais correntes musicais do ocidente, o serialismo, mas já havia estudado o folclore e a música popular brasileira, e sua obra demonstra isso. No desenrolar da sua batalha contra o dodecafônico, Guarnieri solidificou sua posição política e sua estética e criou uma escola de composição única em seu tempo. Com ele, uma vez mais, o ideal do Modernismo foi atingido: influências musicais exógenas eram recebidas para ser re-elaboradas dentro da música nativa brasileira. O antropofagismo na música.

Por volta de 1845, Guarnieri expandiu sua gama de gêneros musicais compondo formas maiores, como sinfonias, óperas e concertos, porém seu estilo continuou exibindo os elementos musicais nacionais sob o crivo da sua personalidade e da sua verve artística. Nas suas obras da maturidade pode-se encontrar a melodia fluida, a variedade rítmica e a complexidade harmônica e contrapontística presentes nas *Treze Canções de Amor*. Por esta razão, este ciclo de canções pode ser considerado uma obra representativa no legado da música brasileira e colocado entre as obras-primas do gênero. As *Treze Canções de Amor*, com seu estilo guarnieriano, ampliaram indiscutivelmente a literatura vocal brasileira e se transformaram em obras universais.

Sugestões de Performance

As *Treze Canções de Amor* são um ciclo refinado. Apesar de algumas das canções soarem em estilo popular ou folclórico, elas não têm nem são citações de elementos musicais populares ou folclóricas, mas sim obras originais do compositor concebidas pela sua maestria artística e técnica.

O primeiro aspecto interpretativo a ser abordado diz respeito às frases vocais. Além de seguir as indicações escritas pelo compositor, é importante observar as particularidades da frase vocal, como movimento, saltos e dinâmica. As canções em estilo declamatório devem ter o seu texto enfatizado através das palavras-chaves na frase. Além disso, o cantor deve “dizer” o texto para que mantenha o fluxo poético e seja claramente entendido. Já as can-

ções em tempos mais rápidos, devem ser cantadas com graça, leveza e vivacidade, pois se baseiam em canções de salão ou em danças populares ou folclóricas.

Nem sempre uma linha vocal ascendente requer um *crescendo* como acontece comumente na tradição européia do canto. Por exemplo, na canção Nº 2 um salto ascendente de sétima diminuta, no compasso seis, pode ser tomado como o clímax da frase vocal. Guarnieri, no entanto, indica um *diminuendo* para este salto e pede um *crescendo* em seguida, quando a linha vocal desce.

Outro aspecto que pode parecer insignificante é a execução do *portato*. Guarnieri escreveu indicações de *portato* na maioria das canções. Tal indicação representa um aspecto estilístico importante por se tratar de uma prática de época, mas principalmente por ser um elemento de ênfase de um som “dengoso” na linha vocal. Na verdade, o *portato* vem a ressaltar as outras indicações personalizadas do compositor, como andamento e dinâmica: *molengamente*, *dengoso* e *com graça*. Portanto, o cantor não deve desprezar o *portato*, mas realiza-lo sonoramente, delicadamente, baseando-se no som da língua falada para que não se torne artificial ou grotesco.

O último aspecto enfatizado por este autor relaciona-se ao acompanhamento pianístico. Igualmente à melodia vocal, a parte do piano está repleta de indicações de performance, uma vez que Guarnieri era um pianista consumado. O pianista deve observar a escrita polifônica, a independência das vozes, ressaltar a linha melódica principal se for o caso, e principalmente fazer soar o baixo. Nas canções onde aparece uma linha melódica superior apoiada por um baixo igualmente melódico, o pianista deve manter o diálogo entre as vozes. Igualmente a boa parte da obras para piano do compositor, onde a melodia do baixo é proeminente, o pianista deve executá-la “cantando”, já que se trata do som seresteiro que evoca o violão trovador.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Maria. Camargo Guarnieri – O homem e episódios que caracterizam sua personalidade. In: SILVA, Flávio. (Org.) Camargo Guarnieri – O tempo e a música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 33-55.
- ALAMBERT, Francisco. A Semana de 22 – A aventura modernista no Brasil. São Paulo: Scipione, 2000.
- ANDRADE, Mário de. Dicionário musical brasileiro. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.

- _____. Música e jornalismo. São Paulo: Edusp, (1993).
- _____. Ensaio sobre a Música Brasileira. São Paulo: Martins, 1962.
- BRANDÃO, Stela Maria. Brazilian lyric diction – A discussion of the ‘Bachianas Brasileiras No. 5’, by Heitor Villa-Lobos. *Journal of Singing*, EUA, v. 60, n. 2, 173-180, 2003.
- CAMARGOS, Márcia. Semana de 22 – Entre vaias e aplausos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- CANDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. São Paulo: Nacional, 1973.
- GUARNIERI, Camargo. Treze canções de amor. Partitura para canto e piano. São Paulo: Serviço de Difusão de Partituras da Escola de Comunicações e Artes da USP, 1996.
- KIEFER, Bruno. Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- MARIZ, Vasco. A canção brasileira de câmara. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.
- _____. História da música no Brasil. 5^a Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MORAES, Eduardo Jardim de. A brasilidade modernista – Sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- NEVES, José Maria. Música contemporânea brasileira. São Paulo: Ricordi, 1981.
- RAYMUNDO, Harlei Aparecida Elbert. Camargo Guarnieri em fins de milênio – O papel de um compositor nacional na formação da música erudita brasileira. Tese de doutorado, USP, 1997.
- SANTOS, José Vianey dos. Treze canções de amor – A song cycle by Camargo Guarnieri. Doctoral dissertation, Shenandoah University, USA, 2003.
- _____. Canções de amor – A song cycle by Cláudio Santoro. Masters Thesis, Shenandoah University, USA, 2002.
- SENNA, Homero. República das letras. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- SILVA, Flávio. (Org.) Camargo Guarnieri – o tempo e a música. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- ANDRADE, Oswald de. Universidadde Federal do Rio Grande do Sul. UFRGS-cdrom site. Manifesto Antropófago e Manifesto da Poesia Pau-Brasil, 2003.
<http://www.cdrom.ufrgs.br/oandrade/index01.html>
- VERHAALEN, Marion. Camargo Guarnieri – Expressões de uma vida. Vera Silvia Guarnieri (Trad.). São Paulo: EDUSP, 2001.