

Treze Canções de Amor de Camargo Guarnieri: uma abordagem histórica, analítica e interpretativa

José Vianey dos Santos (UFPB)
vianey_santos@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo se constitui numa síntese da tese de doutoramento *Treze Canções de Amor (Thirteen Songs of Love): a song cycle by Camargo Guarnieri*, que objetivou desenvolver a literatura musical sobre o seu ciclo ampliando, assim, 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.
Palavras-chave: música brasileira, Camargo Guarnieri, canção brasileira, Modernismo e música, performance vocal.

Treze Canções de Amor by Camargo Guarnieri: a historical, analytical and interpretative approach.

Abstract: This article summarizes the doctoral dissertation *Treze Canções de Amor (Thirteen Songs of Love): a song cycle by Camargo Guarnieri* which had the main purpose of bringing new information about the song cycle of the Brazilian composer to improve vocal performance and pedagogy. Aspects of the composer's life and work were presented to place him within the context of the Brazilian society and the historical events in which he took part.

Keywords: Brazilian music, Camargo Guarnieri, Brazilian art song, Modernism and music, vocal performance.

1- Introdução

A canção de câmara brasileira remonta sua origem nas canções de salão das famílias abastadas do Brasil colonial em sua interação cultural com Portugal. 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 daquelas dos salões ricos. Assim surgiu o *lundu* que, ao lado da modinha, representou outra forma de expressão vocal importante 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, especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro, 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, p.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 brasiliade. Entre os seus discípulos estava Camargo Guarnieri (1907-1993), que sempre confessou o quanto Andrade foi importante tanto para sua carreira de compositor quanto para a sua formação geral, 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 andradiano. 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 se converteu em liberdade tonal para a suas peças, 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, p.28).

Depois do piano, seu primeiro instrumento musical e a base de seus estudos compostoriais, foi no canto que Guarnieri se expandiu de modo mais expressivo e diversificado. Compôs 206 canções para canto e piano, além de outras obras vocais, sempre primando por um estilo de caráter nacional através do uso do nosso idioma e de elementos de nossas raízes culturais. A propósito da verve cancionária 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 sempre compôs para a voz, com humores variados em consonância com os poemas e demonstrando uma crescente acuidade para com a relação texto-música. 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).

2- Objetivos

A presença de Camargo Guarnieri na história da música brasileira vem tomando, cada vez mais, maior vulto e representando um crescente interesse por parte dos estudiosos da área, quer para um melhor entendimento do seu estilo composicional quer para um aperfeiçoamento na execução da 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 as canções em função do ciclo; avaliar as influências que tenham sido trazidas pelo compositor para o referido ciclo; sugerir tópicos para a performance.

3- 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 Universidade de São Paulo. 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. Por impossibilidades físicas e materiais, os originais não puderam ser analisados para este estudo.

Apesar de não haver nenhuma continuidade poética estrita entre as canções, elas possuem uma ordem numeral 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, p. 253) 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”.

Treze Canções de Amor:

1. *Canção do passado* – Poesia: Corrêa Junior
2. *Se você comprehendesse...* – 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
13. *Você nasceu...* – Poesia: Rossine Camargo Guarnieri

A variedade de climas poéticos neste ciclo pode ser explicada pela diversidade de poemas que Guarnieri escolheu para musicar. As fontes poéticas foram de vários autores aproximadamente contemporâneos do compositor, com exceção de *Segue-me*, cujo poeta é anônimo e tornou-se, portanto, uma poesia de época indefinida da tradição popular. Um poema foi escrito pelo próprio Guarnieri - *Por que?*, que ao invés de revelar seu nome, o compositor preferiu colocar três 'x' no alto esquerdo (local do poeta) da partitura.

Rossine Camargo Guarnieri, o primeiro irmão do compositor, é autor de quatro dos poemas usados no ciclo: *Se você comprehendesse*, *Acalanto do amor feliz*, *Cantiga da tua lembrança* e *Você nasceu*. Nestes poemas, Rossine mostra uma construção poética simples, porém abundante em conteúdo e imagens passionais: do amor intenso e não correspondido ao amor confiante e repleto de encantamento “murmurando cantigas pra você”. O poema *Ninguém mais* é de autoria do poeta paulista Cassiano Ricardo Leite (1895-1974), que participou dos movimentos Modernista e Nacionalista sendo eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1937. Seu estilo poético apresenta aspectos que vão do Simbolismo/Parnasianismo até a poesia de vanguarda. Em *Ninguém mais*, Cassiano Ricardo revela-se numa fase de internalização do ‘Eu’, no qual a figura poética dialoga com uma projeção de si mesma. Outro membro da Academia Brasileira de Letras, Olegário Mariano, é autor do poema *Milagre*. Olegário Mariano Carneiro da Cunha (1889-1958), pernambucano de origem, identificou-se com a escola parnasiano-simbolista de poesia e em 1938 foi eleito, pelos intelectuais de todo o Brasil, o terceiro “Príncipe dos Poetas Brasileiros” (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2003). No poema *Milagre*, Mariano utiliza a linguagem simbolista ao fazer um paralelo entre o personagem e o tronco da árvore. Cleómenes Campos de Oliveira (1895-1968), autor de *Canção tímida*, foi membro da Academia Paulista de Letras e Academia Sergipana de Letras. Seu poema exibe um estilo simples, quase coloquial, no qual a figura poética permanece absorta em pensamentos de incerteza exalando “suspiros perdidos no ar”.

Até o presente momento, este autor não conseguiu obter informações sobre os outros poetas contidos no ciclo. São eles: Corrêa Junior, *Canção do Passado* e *Em Louvor do Silêncio*; Francisco de Mattos, *Você*; e Carlos Plastina, *Talvez*. 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 a freqüência com que a síncopa surge na melodia vocal deslocando as sílabas tônicas das palavras-chave do verso, em relação ao português brasileiro falado. As categorias são: prosódia sincopada, prosódia levemente sincopada e prosódia falada (Fig.1). Prosódia sincopada é definida aqui como um deslocamento considerável do acento das sílabas tônicas na frase vocal ou verso 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 levemente sincopada, ou seja, aquela que se afasta da prosódia vernacular com menor ocorrência, surge na maioria das canções: Nº 5, 6, 8, 9, 11, 12 e 13. Apesar deste tipo de prosódia estar presente na maioria das canções, a sonoridade geral é próxima à da língua falada. Apenas a canção Nº 2 apresenta o que este autor convencionou de prosódia falada pela ausência do deslocamento exclusivamente da sílaba tônica.

Milagre

(Prosódia sincopada)

1 A hera subiu de repente pelo tronco que morria

2 A hera subiu de repente pelo tronco que morria

Canção tímida

(Prosódia levemente sincopada)

1 Perguntas que não lhe fiz, resposta que não lhe dei

2 Perguntas que não lhe fiz, resposta que não lhe dei

Se você compreendesse

(Prosódia falada)

1 Se você compreendesse todo o meu sofrimento

2 Se você compreendesse todo o meu sofrimento

1 Prosódia coloquial

Traço vertical longo: sílaba tônica e sincopa

2 Prosódia musical

Traço vertical curto: prolongamento sonoro

Fig.1. Três exemplos (*Incipit*) comparativos entre a prosódia coloquial e as três categorias de prosódia musical, com suas respectivas sincopas, ocorrentes no ciclo de canções.

Estruturalmente, as canções deste ciclo foram divididas neste estudo em dois tipos de forma: estrófica (quatro) e continuada (nove). Apesar de terem estrofes com música similar, as canções estróficas não possuem sinal de repetição e Guarnieri reapresenta o material musical destas com pequenas diferenças no tratamento harmônico/melódico. 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 exibem 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. Grande parte das melodias vocais alterna intervalos diatônicos com saltos incomuns, tais como sétimas e trítonos.

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. Tradicionalmente, isto sugere que o ciclo pode ser considerado mais para uma atmosfera alegre e bem humorada do que o contrário, muito embora alguns poemas exponham desventuras amorosas, tais como: *Se você compreendesse, Por que?* e *Cantiga da tua lembrança*. Uma canção (Nº 1) apresenta mudança de tom maior para menor na tonalidade de Dó e outra canção (Nº 12) foi composta com tonalidade livre.

Outra característica harmônica, a de relação cruzada pela combinação de duas tonalidades ou tonalidade e modo, está presente nas canções *Milagre* (Ré maior/Fá maior), *Acalanto do amor feliz* (Dó# menor/Lá maior), e *Você nasceu* (Mi maior /Mi Mixolídio) (Ex.1). Na maioria das canções, especialmente naquelas com uma única tonalidade, Guarnieri utilizou uma forte relação tônica-dominante.

Ex.1. Na canção *Você nasceu*, a combinação de Mi maior com Mi mixolídio.

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, portanto independente, sem nenhuma citação direta da melodia vocal. Por exemplo, nas canções Nº 9 e Nº 10, 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 baseado em figuras ou em motivos. Nas canções Nº 1 e Nº 7, Guarnieri usa figuras no acompanhamento que são relacionadas com ou aludem à melodia vocal não apresentando, portanto, uma frase melódica completa. Na canção Nº 8, o compositor 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 na canção Nº 3. Desde a primeira frase vocal, o compositor reforça a construção do acompanhamento com citações da melodia vocal (Ex.2).

A musical score for a piece titled 'Milagre'. The vocal line is in soprano clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The vocal part includes lyrics: '-pen - te pe-lo tron- co que mor - ri - - - a E a'. The piano part is labeled '(cantando o baixo)' with a dynamic 'p'.

Ex.2. Na canção *Milagre*, a construção do acompanhamento com motivos da linha vocal.
O motivo na voz superior do piano ecoa a frase vocal anteriormente exposta.

A característica rítmica mais significativa nas *Treze Canções de Amor* é o uso da síncopa evocando explicitamente duas das mais importantes danças brasileiras: o samba urbano $\text{U} \text{ } \text{U}$ e o baião $\text{U} \text{ } \text{U}$ ¹. 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, combinar as figuras, variar as síncopas e redistribuir os acentos, o compositor diversifica e amplia a rítmica nos remetendo a outras importantes danças da cultura brasileira, como o lundu, o maxixe, o tango brasileiro e o xaxado. Outros elementos rítmicos remanescentes de danças de outras culturas que se difundiram no Brasil do final do Segundo Império e início do Republicano também podem ser encontrados no ciclo, tais como da polca e, especialmente, da *habanera* que tem sua história vinculada ao surgimento do tango brasileiro. Bruno KIEFER (1990) apresenta a idéia de que o lundu abrasileirou a *habanera*, sendo categórico com respeito à “mísicogenação” destas duas danças ao afirmar que “Não há dúvida: uma das raízes do *tango brasileiro* é a *habanera*” (p. 36).

¹ Alguns consideram esta figura rítmica como sendo a do *batuque*, porém no Nordeste do Brasil esta é a grafia do ritmo dançado e/ou cantado conhecido amplamente como *baião*. Ao se subdividir a figura rítmica do baião nos dois tempos do 2/4, em andamento mais rápido, tem-se o *xaxado*. Ao analisar os *Ponteios* de Camargo Guarnieri, Belkiss Carneiro de MENDONÇA (2001) afirma que nos de Nº 15 e 32 “... é evidente a influência do batuque” (p. 404). No *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de ANDRADE (1999), Oneyda Alvarenga refere-se ao batuque como a mais antiga dança registrada no Brasil, porém não apresenta uma grafia musical. Para este autor, à semelhança das Canções, o Ponteio Nº 15 tem a rítmica do xaxado, o Nº 32 apresenta similaridades com o xaxado na seção intermediária, enquanto que o Nº 39 é essencialmente um baião. Alvarenga afirma, ainda, que o batuque, com o passar do tempo, tornou-se um nome genérico para algumas danças, o que leva este autor à hipótese de que o baião e o xaxado podem ter uma origem comum naquela antiga dança, dadas as semelhanças rítmicas e coreográficas.

Nas canções Nº 1, Nº 4 e Nº 11, o compositor usa amplamente a figura rítmica do samba com suaves variações tanto na melodia vocal quanto no acompanhamento. A canção Nº 4, porém, é a que mais claramente apresenta a clássica figura do samba. Nesta canção, Guarnieri usa aquela figura com ligaduras nas semicolcheias internas que, conjuntamente com o tema cíclico, cria uma rítmica cruzada, alterando a prosódia musical ao longo da obra. A clássica figura rítmica do baião apresenta-se claramente na mão esquerda do acompanhamento da canção Nº 6 e de forma abreviada na mão direita do acompanhamento da canção Nº 9. A canção Nº 3 é essencialmente um xaxado pelo desdobramento dos tempos do compasso, pelas síncopas que provocam o ritmo cruzado e pelo andamento rápido, "Depressa", como indica o compositor. Na canção Nº 8, Guarnieri combina as figuras do xaxado (linha do baixo) e do samba (linha intermediária). A característica mais marcante desta canção, contudo, revela-se na subdivisão rítmica das semicolcheias com o baixo abrasileirado da *habanera* que, aliados ao andamento moderado, evoca o tango brasileiro dos salões cariocas. A síncopa se apresenta de modo especial nas canções Nº 2 e Nº 12, uma vez que Guarnieri estende o compasso para 4/4. Uma variação da figura típica do baião é apresentada, na canção Nº 2, com o dobro da duração da sua forma em 2/2 com esta configuração e a do samba, na canção Nº 12, com esta configuração .

Por volta de 1944, Guarnieri expandiu sua gama de gêneros musicais compondo formas maiores, como sinfonias, sua segunda ópera 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, do mesmo modo, pode-se encontrar a melodia fluida, a variedade rítmica e a complexidade harmônica e contrapontística presentes nas *Treze Canções de Amor*.

A fluidez melódica das linhas vocais nas *Treze Canções de Amor* exibe, não apenas o esmero do compositor em apresentar um texto inteligível, mas, sobretudo, sua íntima ligação com a expressão musical das formas e rítmicas simples, do povo rural e urbano, mas nem por isso banal. Mesmo em *Canção tímida*, na qual a melodia da voz parece soar independentemente do acompanhamento, há uma graciosa flutuação dos trechos vocais justificada pelo teor poético da timidez, da hesitação. Quanto à variedade rítmica, a despeito da dissecação analítica anterior, Guarnieri vai muito além da rítmica estrita das danças em questão: samba e baião. A rítmica destas danças é transformada pela técnica de estender, condensar, combinar, re-sincopar e ligar os tempos e compassos de tal forma que ampliam enormemente suas concepções originais transcendendo a rigorosa métrica 2/4. Tomando como exemplo a mais próxima da rítmica estrita do xaxado, a canção *Milagre* mostra a combinação dos ritmos do baião (voz intermediária), do xaxado (combinação da voz superior com a do baixo) e do samba (alguns tempos da linha vocal). Ao realizar tal combinação, mesmo que a predominância rítmica seja a do xaxado, Guarnieri ultrapassa a concepção rigorosa de qualquer uma destas danças e apresenta uma rítmica cheia de frescor e originalidade. Harmonicamente, a mistura tonal/modal alia-se à rítmica contribuindo para revigorar a música. A canção *Você*, por exemplo, apresenta os acordes iniciais e finais na tonalidade de Mi bemol maior, mas o modo mixolídio desta tonalidade é amplamente usado. Ao empregar esta combinação em muitos trechos, o compositor traz uma cor especial de surpresa para a música pela presença inesperada da tonalidade pura de Mi bemol maior, no interior da canção. Isto ocorre mais intensamente em dois momentos da referida canção: nas segunda e quarta estrofes.

Outro exemplo de vigor harmônico encontra-se na canção *Se você compreendesse*, na qual Guarnieri, partindo da tonalidade de Si menor, usa várias progressões harmônicas não funcionais e intervalos atípicos, como acorde Napolitano, sétima diminuta, segunda aumentada e trítunos, para dar apoio, em especial, ao cromatismo vocal. Em *Canção tímida*, a justaposição de acordes tonais livres apoiados por um Fá natural tocado no baixo oferece à música um colorido harmônico vago intimamente ligado ao conteúdo poético: o sentimento de dúvida ou incerteza. No que concerne ao contraponto, Guarnieri demonstra sua excelência em todo o ciclo apresentando uma escrita pianística polifonicamente idiomática. Da complexa textura musical da canção *Se você compreendesse*, na qual as vozes do acompanhamento se misturam perfeitamente ornadas com os grupos de *appoggiaturas*, até uma textura mais simples como a da *Canção do passado*, o contraponto se revela orgânico e a favor de uma concepção musical unificada e de uma expressão poético-musical coerente. Uma característica marcante no contraponto deste ciclo é a presença do baixo melódico no acompanhamento, ora como um baixo *ostinato* dialogando com fragmentos melódicos da parte vocal (*Milagre*), ora comentando uma melodia da voz superior do próprio acompanhamento (*Talvez*), ou ainda tornando-se o elemento musical condutor do acompanhamento (*Cantiga da tua lembrança*) (Ex.3).

Quem muito ama pa - de - ce, pa-de-ce profun-da dor,

p (com o canto)

Ex.3. Na canção *Cantiga da tua lembrança*, o contraponto exibe um baixo melódico que conduz o acompanhamento.

4- Conclusões

Camargo Guarnieri foi um dos exemplos mais característicos da geração pós-Semana de 22 e, como um resultado daquele movimento, 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, folclórica e popular, como sua fonte real de criação. Como um compositor de domínio técnico e artístico consumado, ele teve todas as credenciais para defender a música brasileira enquanto arte autônoma.

O compositor de Tietê não rejeitou influências musicais que considerava contribuições úteis ao seu estilo. Conheceu as principais correntes da história da música ocidental, particularmente as do seu tempo (pós-romantismo, neoclassicismo, dodecafônico, serialismo, etc.), mas já havia estudado a música popular e o folclore brasileiros e sua obra demonstra isso. No desenrolar da sua batalha contra o dodecafônico, Guarnieri solidificou sua posição política (sem pretensões politiqueras), sua estética e criou uma escola de composição única em seu tempo. Sua vida e sua obra estiveram sempre em favor do enriquecimento da música brasileira. Com ele, uma vez mais, o ideal do Modernismo foi atingido: influências musicais exógenas eram recebidas para serem re-elaboradas dentro da música nativa brasileira, dentro daquela música que se produzia pelo povo brasileiro. O antropofagismo na música. Um antropofagismo sem o ímpeto passional e urgente dos primeiros modernistas, porém aquele que emerge maduro, sólido, consistente. Por estas razões, 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.

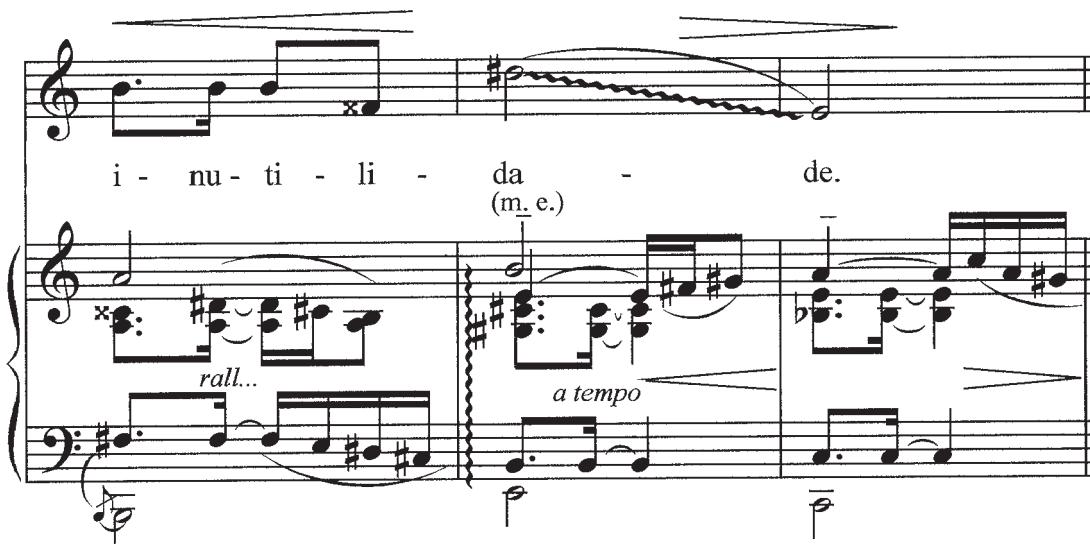
5- Sugestões para Interpretação

As sugestões apresentadas a seguir são resultados do estudo e da prática deste ciclo por este autor, que sempre tem em mente o ideal de uma música expressiva, ideal este tão profunda e declaradamente defendido por Guarnieri. As *Treze Canções de Amor* formam um ciclo refinado e 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 que transcendem estes conceitos.

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-chave na frase. Além disso, o cantor deve “dizer” o texto para que mantenha o fluxo poético e seja claramente entendido. Já as canções 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 *Se você compreendesse*, 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* e *glissando*. Guarnieri escreveu essas indicações na maioria das canções. Tais indicações representam um aspecto estilístico importante por se tratarem não apenas de uma prática de época, mas principalmente por serem elementos de ênfase para um som escorregado na linha vocal. Na verdade, o *portato* e o *glissando* vêm a ressaltar as outras indicações personalizadas do compositor, como as de andamento e dinâmica: “molengamente”, “dengoso” e “com graça”. É o que ocorre, por exemplo, na canção *Em louvor do silêncio*, na qual o *glissando* arremata o clima de um humor leve: a figura poética ironiza, suavemente, sua própria ansiedade ante a expectativa da chegada da pessoa amada (Ex.4).



Ex.4. Na canção *Em louvor do silêncio*, indicação de *glissando* no final da palavra “inutilidade”, que conclui o poema.

Portanto, o cantor não deve desprezar o glissando, mas realizá-lo sonoramente e ao mesmo tempo delicadamente, baseando-se nas inflexões da língua falada, para que tal recurso não se torne artificial ou grotesco.

Com relação aos sons nasais, tão característicos da língua portuguesa, podemos observar algumas semelhanças com os nasais franceses ‘un’ [œ] ‘on’ [ɔ̃] e ‘in’ [ɛ̃].

Contudo, os fonemas ‘in’ /iŋ/ e ‘um’ /uŋ/, e os ditongos ‘ãe’ /ẽ/, ‘ão’ /õ/, e ‘õe’ /õ̃/ são singularidades do português com especificidades no Brasil e, portanto, devem merecer atenção especial do cantor. Mesmo os nossos fonemas ‘ã’ /ã/, ‘õ’ /õ/ e ‘en’ /ɛŋ/, semelhantes aos franceses, estão passíveis de diferentes interpretações e consequentemente de diferentes grafias fonéticas o que demanda uma ampla discussão na direção de um consenso². No seu estudo “Os compositores e a Língua Nacional”, Andrade (1991) se preocupou com a inteligibilidade e qualidade sonora destes fonemas nasais. Seguindo os conselhos de Andrade, Guarnieri tentou evitar tais fonemas em partes cruciais das canções, mas não foi possível fazê-lo na canção *Se você compreendesse* deste ciclo. Na sua análise austera, Andrade alerta para a dificuldade de se cantar a palavra

² Neste artigo, foi utilizada a grafia fonética proposta pela Associação Brasileira de Canto (ABC) para representar os fonemas do português brasileiro cantado. Este autor considera esta proposta pertinente, entretanto outras possibilidades gráficas para os fonemas do nosso português vêm sendo elaboradas no país. A ABC também propõe uma “pronúncia neutra” do português brasileiro, defendida por Mirna RUBIM (2003/2004), que deveria ser utilizada pelos cantores nacionais e internacionais para execução de nossas obras. Existem estudos de profissionais da lingüística e da fonologia, alguns dos quais ligados à Associação Brasileira de Lingüística, que visam mapear os fonemas de cada região do Brasil com o objetivo de formar um banco de dados fonéticos. Em outra via, o Encontro de Estudos da Palavra Cantada, já na sua segunda edição, neste ano promovido

“aflição” naquela canção. É fato que cantar o ditongo ‘ão’ /ɐ̃w/ na altura de Fá# agudo torna-se difícil sem abrir os ressonadores em certa extensão e que, talvez por isso, a maioria dos cantores o cantem mais para ‘ao’ /au/ do que para a manutenção do som nasal. Talvez esteja incluída aí, também, a influência das escolas européias de canto, principalmente a italiana, que esteve fortemente presente por alguns séculos no Brasil, e que por assim seguir-las os cantores são orientados a manter a redondeza do timbre em detrimento dos fonemas reais do português brasileiro. Este autor, contudo, considera plenamente possível cantar este fonema nasal (e todos os outros) aliando qualidade sonora com inteligibilidade sem se descaracterizar o som coloquial. Antes de tudo, o cantor precisa ter a consciência de que está cantando no português brasileiro.

O último aspecto enfatizado neste estudo 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 em que aparece uma linha melódica superior apoiada por um baixo igualmente melódico, o pianista deve manter o diálogo entre as vozes. Igualmente a boa parte das obras para piano do compositor, na qual a melodia do baixo é proeminente, o pianista deve executá-la “cantando”, já que, muitas vezes, trata-se do som seresteiro que evoca o violão trovador.

pela UFRJ, vem reunindo estudos que, se não tratam exatamente da grafia dos nossos fonemas, examina elementos envolvidos na discussão macro de como se canta (ou vem se cantando) no português brasileiro. Neste panorama plural de análises, nota-se a atenção de muitos estudiosos na direção de reconhecer a diversidade e, principalmente, o regionalismo brasileiro com relação aos fonemas, o que implicaria numa reavaliação do que vem a ser uma “pronuncia neutra” do português brasileiro. Este autor avalia que o ideal deveria ser uma proposta que congregasse as contribuições de todos os esses estudiosos.

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, 2001. p.33-55.
- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Disponível em: <http://www.academia.org.br/>. Acesso em: Maio 2005.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.
- _____. *Música e jornalismo*. São Paulo: Edusp, 1993.
- 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 Universidade de São Paulo, 1994.
- KIEFER, Bruno. *Música e dança popular – Sua influência na música erudita*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. A obra pianística. In: SILVA, Flávio. (Org.) *Camargo Guarnieri – O tempo e a música*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2001.
- RUBIM, Mirna. Controvérsias do português brasileiro para o canto erudito: uma sugestão de representação fonética. São Paulo: ArteUNESP. 2003/2004, 16, 68-84.
- SANTOS, José Vianey dos. *Treze canções de amor (Thirteen Songs of Love) – A song cycle by Camargo Guarnieri*. Tese de doutorado, Shenandoah University, EUA, 2003.
- SILVA, Flávio. (Org.) *Camargo Guarnieri: O tempo e a música*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnier: Expressões de uma vida*. Tradução de Vera Silvia Guarnieri. São Paulo: EDUSP, 2001.

José Vianey dos Santos, tenor, graduou-se em Educação Artística – Habilitação em Música e estudou Canto, História e Teoria da Música no Deptº de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Campus I, João Pessoa - PB. No Brasil seus principais professores de canto foram Tika Porto, Carmela Mattoso, Zuinglio Faustini e Edmar Ferretti, e no exterior, Grayson Hirst, Michael Forest e Janette Ogg. Em Munique, Alemanha, fez aperfeiçoamento em interpretação do *Lied*. Desde 1991 é professor de Canto do Depto de Música da UFPB, João Pessoa, desenvolvendo atividades pedagógicas, artísticas e de pesquisa e tendo se apresentado em recitais e concertos pelo Brasil e no exterior. Em João Pessoa, foi membro fundador de vários grupos musicais com ênfase na música vocal, como: *Anima*, *Associação Lírica Bel Canto* e *Camena* (Música Antiga). Mestre e Doutor em Música (MM, DMA - Performance Vocal) pela *Shenandoah University*, EUA.