



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

O ciclo *Quatro Cantigas* de Camargo Guarnieri: Uma análise interpretativa

Michele Melfi Tomaz

Orientador

Prof. João Paulo Janeiro

Co-Orientador

Prof^a Elisabete Matos

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor João Paulo Janeiro, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Julho de 2016

Composição do Júri

Presidente do Júri:

-Professor José Francisco Bastos Dias Pinho

- Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas – IPCB

Vogais:

- Professora Maria Elisabete da Silva Duarte Matos

- Professora Ajunta Convidada da Escola Superior de Artes Aplicadas – IPCB

-Professora Dora Alexandra Antunes Ribeiro Rodrigues

- Professora Adjunta Convidada da Escola Superior de Artes Aplicadas – IPCB

-Professor Mário Alves

- Professor Adjunto Convidado da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

À minha amada família, sem a qual eu não teria chegado até aqui.

Em memória da nossa querida Dita...

Agradecimentos

Aos meus pais, irmão e avós pelo amor incondicional e pelo apoio emocional e financeiro de sempre, sem o qual nada disso teria sido possível!

Ao Luiz Guilherme de Godoy, pela sólida amizade e pelos maravilhosos momentos musicais que compartilhamos!

Ao Ricardo Ballestero, grande mestre e querido amigo, por iluminar esse árduo caminho sempre com a maior e melhor paixão e disposição!

Ao Renato e Tatiana Figueiredo pela amizade, que tanto me motivou durante esta pesquisa!

Ao Caio Agapito pela força, compreensão e carinho incondicionais!

Ao Caio Oshiro pela amizade sincera! Meu melhor conselheiro e ouvinte!

Ao Anderson Daher e Danillo Vicente pelos tão bons momentos na Quinta do Alecrim!

Ao Jorge Félix pelas deliciosas horas de ajuda!

À minha família albicastrense (Filipa, Rodrigo, Claudia, Bruno, Margarida e Mariana) que me acolheu de peito aberto e sempre esteve por perto quando precisei!

À Carina Varanese, Tainara Rodrigues e Ana Carolina Morelli, minhas irmãs! Obrigada por estarem sempre por perto mesmo estando tão longe!

Às queridas colegas de classe, especialmente à Liliana Lopes, por ter sido a melhor colega de casa que o mundo há de conhecer!

À Patricia Endo, por um dia ter me emprestado as partituras destas *Quatro Cantigas*.

Às professoras Elisabete Matos e Dora Rodrigues pelos ensinamentos tão valiosos!

Ao professor João Paulo Janeiro pela motivação e por ter despertado em mim uma nova paixão musical!

Aos professores e funcionários da ESART, em especial à Sofia Mendes pela enorme paciência, prontidão e disponibilidade.

A todos os entrevistados por terem despendido de seu tempo e atenção.

Música brasileira

Olavo Bilac (1865-1918)

Tens, às vezes, o fogo soberano
Do amor: encerras na cadência, acesa
Em requebros e encantos de impureza,
Todo o feitiço do pecado humano.
Mas, sobre essa volúpia, erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Bárbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portuguesa.
És samba e jongo, xiba e fado, cujos
Acordes são desejos e orfandades
De selvagens, cativos e marujos:
E em nostalgias e paixões consistes,
Lasciva dor, beijo de três saudades,
Flor amorosa de três raças tristes.

Resumo

Tendo em conta que ainda hoje existem lacunas na discussão da problemática do canto em língua portuguesa, uma discussão sobre a vocalidade proposta pelo repertório de canções brasileiras do século XX, bem como questões estéticas e textuais, mostra-se relevante. Desta forma, o presente trabalho realiza um estudo sobre o ciclo *Quatro Cantigas*, do compositor paulista Camargo Guarnieri, apontando ferramentas e possibilidades para sua interpretação.

O trabalho apresenta-se em três capítulos, além de introdução e conclusões.

Do primeiro capítulo constam um breve panorama do desenvolvimento da música brasileira e do tecido musical da São Paulo do início do século XX, altura em que Guarnieri passa a viver na cidade. Ainda no sentido de contextualizar o meio em que esteve inserido o compositor, discorrer-se-á sobre o movimento Nacionalista.

O segundo capítulo trata da vida e obra de Camargo Guarnieri, além de fazer referência a Sílvio Romero, responsável pela recolha dos textos folclóricos utilizados pelo compositor.

O terceiro capítulo traz uma breve análise sob parâmetros musicais e uma análise textual, bem como um levantamento de questões técnico-vocais e interpretativas relativas às *Quatro Cantigas*.

A pesquisa pretende, ainda, partindo da análise específica realizada com este ciclo, contribuir para a discussão acerca da abordagem do repertório da canção brasileira de uma maneira geral.

Palavras-chave: Canção brasileira, Quatro Cantigas, CamargoGuarnieri, Modernismo, Nacionalismo.

Abstract

Considering that there are still gaps on the debate of singing in Portuguese language, a discussion of the vocality proposed by the twentieth century Brazilian art song repertoire, as well as aesthetic and textual issues, shows to be relevant. Therefore, this paper aims to conduct a study on the *Quatro Cantigas* cycle by the composer Camargo Guarnieri, pointing tools and possibilities for interpretation.

The paper presents three chapters, introduction and conclusions.

The first chapter contains a brief overview of the development of Brazilian music and musical fabric of São Paulo at early twentieth century, when Guarnieri goes to live in the city.

The second chapter addresses Camargo Guarnieri's life and work and is also dedicated to Sílvio Romero, responsible for collecting the folkloric texts used by the composer.

The third chapter provides a brief musical and textual analysis as well as a survey of interpretative issues relating to the *Quatro Cantigas*.

Through the example of specific analysis of this cycle, this research intends also to contribute to the discussion of possible approaches of the Brazilian art song repertoire in general.

Keywords: Brazilian Art Song, Quatro Cantigas, Camargo Guarnieri, Modernism, Nationalism.

Índice geral

INTRODUÇÃO	1
1.BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A MÚSICA NO BRASIL	5
1.1.O TECIDO CULTURAL PAULISTANO DO INÍCIO DO SÉCULO XX	7
1.2.NACIONALISMO	9
2.VIDA E OBRA DE CAMARGO GUARNIERI	15
2.1.A PUBLICAÇÃO DE SUA <i>CARTA ABERTA AOS MÚSICOS E CRÍTICOS DO BRASIL</i>	22
2.2.SÍLVIO ROMERO E SUA RECOLHA FOLCLÓRICA	24
3.AS <i>QUATRO CANTIGAS</i> DE CAMARGO GUARNIERI EM ANÁLISE	28
3.1.BREVE ANÁLISE DO CICLO <i>QUATRO CANTIGAS</i> SOB PARÂMETROS MUSICAIS: FORMA, HARMONIA, RITMO	32
3.1.1.FORMA	32
3.1.2.HARMONIA	344
3.1.3.RITMO	35
3.2.TEXTO E MÚSICA	38
3.3.QUESTÕES TÉCNICO-VOCAIS	433
3.4.QUESTÕES INTERPRETATIVAS	51
4.CONCLUSÃO	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62
ANEXO A: PARTITURAS DO CICLO <i>QUATRO CANTIGAS</i> - CAMARGO GUARNIERI	67
ANEXO B: GUIÃO E TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS COM MÚSICOS QUE INTERPRETARAM O CICLO <i>QUATRO CANTIGAS</i> E/OU TIVERAM CONTATO COM CAMARGO GUARNIERI.	79

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - Figura rítmica da linha do baixo do piano em <i>Cantiga da Mutuca</i>	35
Fig. 2 - Motivo rítmico da seção A na linha do piano em <i>Cantiga da Mutuca</i>	35
Fig. 3 - Motivo rítmico da seção B na linha do piano em <i>Cantiga da Mutuca</i>	37
Fig. 4 - Motivo rítmico na linha do piano em <i>Vamos dar a Despedida</i>	37
Fig. 5 - Exemplo 1 da escrita musical de Carlos Gomes	48
Fig. 6 - Exemplo 2 da escrita musical de Carlos Gomes	48

INTRODUÇÃO

O Brasil é um país que possui imenso repertório e amor pela canção popular e reflete essa expressão única a partir de uma valiosa e intensa mistura das práticas folclóricas de suas várias regiões. As *toadas* rurais e urbanas e as *modinhas* são alguns dos exemplos de cunho popular que constituem toda essa expressão musical tão particular do país.¹

O caráter de uma canção está sempre forte e intimamente ligado à sua língua, mas, no caso do Brasil, esse aspecto restringiu-se durante muito tempo à prática da música folclórica. A canção erudita, durante grande parte do século XIX, ainda utilizava outras línguas que não a portuguesa. Foi somente com Alberto Nepomuceno, no fim do século, que a língua nativa passou a receber maior atenção. O compositor, apesar de ter realizado estudos musicais na Europa e escrito muitas canções em língua alemã, italiana e francesa, pode ser considerado, neste sentido, o pai do nacionalismo musical.²

Durante as décadas de 1920 e 1930, o famoso musicólogo, escritor e folclorista, Mário de Andrade (1893-1945) defendeu a pesquisa do folclore como fonte de reflexão técnica e temática para a criação de uma música nacional muito bem fundamentada e que pudesse, num segundo momento, superar o território regional, difundindo-se nos principais pólos culturais do exterior. Com relação às práticas vocais da época, Mário de Andrade (1991:123) argumentava o seguinte:

“O belcanto, ou mais exatamente, as diversas escolas do canto europeu têm sido até agora a única base de estudos, a única fonte de exemplos, a única lei de conduta do canto erudito nacional. (...)Ninguém duvida que o belcanto europeu, o belcanto que é um só, possa prover o canto nacional brasileiro dos mesmos estudos técnicos de desenvolvimento vocal que tanto servem a um alemão quanto a um português. E isso mesmo, porque o canto nacional brasileiro tem as mesmas bases tonais e harmônicas do canto europeu e dele se criou. Podemos, portanto, e devemos continuar nos mesmos estudos técnicos do belcanto europeu. Mas se estes estudos incorporam, afirmam e desenvolvem a voz, não são eles que fazem o

¹ As *toadas* são cantigas de uma harmonia simples e composição textual em geral curta, que reflete peculiaridades regionais do país, podendo ser tristes, cômicas, satíricas e sendo constituídas por estrofe e refrão. As *modinhas*, por sua vez, são canções sentimentais, marcadas pela influência da ópera italiana.

² Em 1895, Alberto Nepomuceno realizou um concerto com um programa inteiro de canções em língua portuguesa alegando que “*não tem pátria o povo que não canta em sua língua*” e dando início a uma batalha com aqueles que defendiam ser o idioma inadequado para o canto lírico. A partir de então, os textos mais eruditos, juntamente com as dificuldades particulares de colocar em música a língua portuguesa, desafiariam a habilidade dos compositores.

próprio canto. Este deriva muito mais do timbre, da dicção e de certas constâncias de entoação, que lhes dá o caráter e a beleza verdadeira. E se usamos no canto brasileiro, o timbre, dicção e as constâncias de entoação que nos fornece o belcanto europeu, o canto nacional se desnacionaliza."

No caso do Brasil é somente com Villa-Lobos, num momento em que a música já começava a difundir-se fora dos limites nacionais, que a produção camerística inicia produtivos capítulos nos catálogos dos compositores brasileiros. Camargo Guarnieri constitui um desses importantíssimos momentos com uma produção de elevada relevância perante o processo de afirmação de uma música nacional.

Guarnieri era essencialmente um compositor camerista, mestre nas pequenas formas. A sua produção para voz conta com quase trezentas canções, em sua maioria escritas para canto e piano. Guarnieri nunca utilizou outro idioma que não o português, a não ser em experiências pontuais feitas com textos indígenas ou africanos. A maioria foi escrita a partir de textos de grandes poetas brasileiros, mas o compositor também utilizou amiúde textos folclóricos. Infelizmente, a maioria de suas canções ainda não se encontra publicada, mas o essencial é constatar que existem razões e material suficientemente relevantes para desenvolvermos um estudo mais detalhado sobre sua produção neste âmbito. Sua música, pelo valor que tem para a evolução da História da Música Brasileira, merece ser mais divulgada, e o próprio repertório de música de câmara para canto no Brasil, bem como questões específicas inerentes à sua prática, merece maior atenção por parte dos intérpretes e musicólogos do que aquela que lhe vem sendo dispensada.

A escolha destas canções em específico deve-se a várias razões, dentre as quais terem relevante interesse musical e estarem em coerência com as opções estéticas do compositor. O material musical torna bastante claro o modo como Guarnieri assimilou elementos folclóricos a partir de sua vivência pessoal, sem que estes fossem citações explícitas ou soassem artificiais em seu modo de compor. A composição dessas canções data de um período seguinte à primeira viagem de Guarnieri ao exterior, para estudar na França, e próximo da publicação de sua *Carta Aberta*.³ Além disso, parecem ser canções que agradavam bastante ao próprio compositor. O ciclo foi selecionado para integrar um disco gravado em 1968, e também esteve presente em duas situações nas quais deveriam ser executadas canções de sua autoria na década de 80: uma transmissão televisiva e o concerto em comemoração a seus 80 anos de

³ A *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* foi publicada em 1950 e gerou bastante polêmica. Discorreremos mais sobre este documento no segundo capítulo do presente trabalho.

vida, realizado no Anfiteatro da Universidade de São Paulo, que atualmente leva seu nome.⁴

O desenvolvimento do presente trabalho norteou-se, primeiramente, por entender o processo de formação de uma música verdadeiramente brasileira. O primeiro capítulo traz um breve panorama de como se desenvolveu essa música e quais foram os fatores determinantes que influenciaram este processo. Este capítulo também trata de apresentar sumariamente o tecido musical na cidade de São Paulo no início do século XX, e discorre sobre o Nacionalismo, corrente artística que teve início nesse período, no sentido de compreendermos o meio em que Camargo Guarnieri esteve inserido.

O segundo capítulo centra-se diretamente na vida e na obra de Camargo Guarnieri a fim de compreendermos melhor o compositor que se encontra por trás das peças em questão. Fez-se relevante uma discussão sobre a sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, que é reveladora, pelo menos naquele momento específico do seu percurso, de traços de personalidade, opções estéticas e ideológicas, uma vez que data do período de composição das quatro canções analisadas. A terceira parte dedica-se unicamente a Silvio Romero, sociólogo, ensaísta e pesquisador responsável pela coleta dos textos folclóricos utilizados por Guarnieri nestas *Quatro Cantigas*.

O terceiro capítulo consiste numa apreciação crítica do ciclo propriamente dito. Primeiramente é feita uma análise musical sumária, identificando o material utilizado por Guarnieri. Segue-se uma discussão sobre o texto das canções e, por fim, são levantadas algumas questões interpretativas, convocando duas gravações para as confrontar com as minhas próprias opções de execução durante a realização desta pesquisa.

A metodologia utilizada apoiou-se em bibliografia sobre o compositor, designadamente em dois títulos incontornáveis de Marion Verhaalen (2001) e Flávio Silva (2001), bem como na coleta dos textos folclóricos realizada por Sílvio Romero (1883) além de outros títulos e dissertações acadêmicas pertinentes para a investigação proposta. Além da pesquisa bibliográfica, foram entrevistados sete músicos de renome no cenário musical brasileiro, que tivessem interpretado o ciclo

⁴ O disco é composto por canções de Guarnieri e foi gravado pela soprano Edmar Ferretti e o próprio compositor ao piano. Na transmissão do programa *Ligue para um Clássico*, da TV Cultura, foram executadas as canções *Não sei...* e *Vamos dar a Despedida*, pela soprano Patricia Endo e Guarnieri ao piano. O concerto realizado no atual Auditório Camargo Guarnieri, contou com um programa inteiramente dedicado a canções de sua autoria que foram interpretadas pela soprano Céline Imbert e a pianista Guida Borghoff.

e/ou trabalhado diretamente com o compositor. Tive também a oportunidade de ter uma conversa com Vera Guarnieri, viúva do compositor, e, deste modo, ter um testemunho direto da vida pessoal de Guarnieri.

Para a realização da parte prática desta pesquisa, que implicava na preparação de um recital de fim de curso, foram selecionadas e trabalhadas outras obras de importantes compositores do Nacionalismo brasileiro, a fim de contextualizar num maior âmbito o ciclo escolhido, mostrando um diálogo da escrita de Guarnieri com a de outros seus contemporâneos e a abordagem de diferentes temas e textos brasileiros.

Como apontou Mário de Andrade, o problema interpretativo da canção brasileira encontra-se no fato de não haver nem orientação, nem reflexão sobre o modo de utilizar a técnica do canto lírico, vinda da Europa, em benefício da língua portuguesa, tendo em consideração o cantar brasileiro e os elementos estéticos pertencentes à música nacional. Por falta de discussão desta problemática continua a haver uma lacuna no que diz respeito ao aprofundamento dos elementos que representam os costumes e as práticas culturais do Brasil uma vez que, na maior parte dos casos, as pesquisas sobre a canção brasileira acabam por visar somente aspectos puramente técnicos da composição erudita. Consequentemente, a questão a ser abordada pelo presente trabalho, portanto, parece ter uma especial relevância neste contexto:

Como pode um cantor treinado na prática da música erudita de tradição europeia construir um quadro interpretativo válido e abordar as questões textuais, estéticas e vocais contidas nessas obras?

Neste sentido, este trabalho tem como objetivo fornecer algumas respostas e assim indicar algumas hipóteses de construção de opções interpretativas.

1. Breves considerações sobre a música no Brasil

“O compositor, antes de ser um indivíduo, é um ser social condicionado a fatores de tempo, de raça, de meio.(...) No caso de países jovens como o Brasil, essa responsabilidade aumenta, porque não se trata apenas de enriquecer o acervo universal da música, senão de afirmar a música nacional brasileira.”

Camargo Guarnieri

É interessante notar que o processo de desenvolvimento da música das Américas, ocorreu de forma diversa do europeu. Para os povos do Novo Mundo, por sua condição de colonizados, era quase que um dever e um ato de aprovação afirmarem-se nacionalmente na busca de um valor próprio que os desconectasse das nações colonizadoras.

A História da Música no Brasil converge em três principais fontes: o povo indígena, os escravos negros e os colonizadores portugueses. Os jesuítas, no processo de catequização dos índios, utilizaram-se de sua musicalidade. O canto gregoriano ligava-se facilmente aos cantos indígenas, que possuíam igualmente características como uma extensão limitada, ritmo livre e estilo silábico. Também houve a assimilação de alguns dos instrumentos indígenas. Mário de Andrade atribui ainda a qualidade nasal, presente em muitos dos cantos brasileiros, à influência guarani (1991) e Renato Almeida (1958:90), em seu Compêndio de História da Música Brasileira, afirma:

“outra reminiscência do índio é o canto anasalado, era corrente entre eles e é ainda comum entre os cantadores do sertão, principalmente bahiano”.

A influência indígena, porém, é considerada mais restrita, uma vez que, culturalmente, os negros acabaram por misturarem-se mais rapidamente aos portugueses.

O tráfico negreiro durou 300 anos no Brasil. Suas áreas de maior afluência abrangem o norte do estado de São Paulo, o sul de Goiás e os estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Sergipe, Bahia, Alagoas e Pernambuco. Levando em conta a área ocupada, a quantidade de escravos e o tempo que permaneceram em território brasileiro, não poderiam deixar de exercer a mais assinalada influência na nação que se formaria. E essa influência foi maxime justamente na música, arte inata para eles. Suas principais contribuições são as danças vigorosas, os ritmos complexos

e o que hoje chamamos “modo nordestino”, que contém o quarto grau aumentado e o sétimo abaixado, e tem origem na mescla de canções com as melodias modais dos jesuítas catequistas.

Os portugueses, por sua vez, contribuíram com as formas poéticas e as canções de quatro estrofes, seu sistema tonal, algumas formas de dança e diversos instrumentos musicais. Mário de Andrade (1991) propõe, inclusive, a tese de que foram os portugueses, e não os africanos, a contribuir com o caráter sincopado da música brasileira. Também a educação musical foi contribuição portuguesa, tendo sido resultado da atividade do Padre Manuel da Nóbrega, responsável por estabelecer a primeira escola de música na Bahia, em 1594.

No prefácio, feito por Teophilo Braga, da obra *Cantos Populares do Brasil*, de Sílvio Romero (1954:42), encontra-se o seguinte comentário sobre os três povos habitantes daquilo que viria definir-se território brasileiro:

“O português lutava, vencia e escravizava; o índio defendia-se, era vencido, fugia ou ficava cativo; o africano trabalhava, trabalhava... Todos deviam cantar, porque todos tinham saudades; o português de seus lares além mar, o índio de suas selvas, que ia perdendo, e o negro de suas palhoças, que nunca mais havia de ver.”

A música brasileira é, portanto, formada de elementos trazidos dessas três fontes. E, além dessas três, creio que ainda é relevante citarmos a presença da espanhola (com seus boleros e fandangos), a italiana (com a ópera), a francesa, e até a mesmo americana com o jazz e a cubana com a rumba.

Com o *lundu*, a *modinha* e a sincopação, no século XIX, teremos as primeiras evidências de formas e constâncias que vão se tradicionalizar na música brasileira para, só depois, terem se fixado danças populares como o *reisado*, o *congado* e o *bumba-meu-boi*.⁵ É no fim do Império e no início da República que a música popular cresce e se define com mais rapidez, concretizando a caracterização mais bela da nação.

Durante o Império, é possível observar, na classe burguesa existente, uma grande expansão do piano, instrumento solista e acompanhador do canto, que também tem importante ação na profanização da música brasileira. É também neste momento que vemos surgir a figura daquele que será um coordenador e sistematizador do ensino de música no Brasil. Francisco Manuel da Silva cria o Conservatório Nacional do Rio de Janeiro, concentrando nas mãos do Governo a

⁵ Manifestações culturais e religiosas de intuito representativo, constituídas por música e danças.

educação técnica do músico brasileiro. O compositor Carlos Gomes, nascido em Campinas, no estado de São Paulo, tendo tido sua formação musical na capital do Império, foi resultado de todo esse processo e acaba por representar uma síntese desta primeira fase estética da música nacional.⁶

Por ocasião do advento da República, a cultura musical encontrava-se em pleno desenvolvimento. As grandes capitais, sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo, viviam um momento de grande expansão e com isso estabelecia-se, também, uma vida artística considerável. Em São Paulo essa expansão pianística foi muito sentida e o próprio Conservatório Dramático e Musical justificava sua existência por este fenômeno. A decadência dessa pianolatria, porém, acabou por exigir uma readaptação da escola às exigências técnicas e econômicas do Estado, tendo adquirido uma função cultural muito mais pedagógica, profunda e variada. O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo passou a gerar produções mais diversas, como uma literatura musical numerosa e os primeiros estudos de folclore musical, verdadeiramente científicos. Torna-se um importante núcleo da composição nacional e acaba por trocar os tantos professores importados da Europa por compositores brasileiros, vindo a constituir um importante centro de composição e musicologia.

1.1.O tecido cultural paulistano do início do século XX

É interessante observar como a rápida e radical mudança dos paradigmas sociais e culturais do início do século XX atuaram conferindo uma certa autonomia às artes, o que viria a ser uma característica das vanguardas deste período.

No início do século XX, o Brasil era um país predominantemente rural. Foi neste período que se deu o êxodo do campo em direção às grandes cidades por conta do início da industrialização no país. Até meados do século XIX, a cidade de São Paulo constituía um pequeno povoado e era prática comum entre os jovens abandonarem a situação de falta de recursos em que se encontravam para tentar a sorte nos sertões, seja na captura de índios para vendê-los como escravos aos fazendeiros do litoral, seja tornando-se garimpeiros de minérios. Plantações de mandiocas e criações de porcos para consumo próprio eram comuns no vilarejo.

Desde finais do século XIX até cerca da segunda década do século XX, o cultivo e comercialização de café sofreu uma enorme expansão, encontrando, no Estado de São Paulo, um local muito propício ao cultivo devido condições privilegiadas de clima,

⁶ Carlos Gomes (1836-1896) contou com grande apoio do Imperador e foi o primeiro músico brasileiro a receber uma bolsa que custeasse seus estudos no exterior, tendo iniciado seus estudos no Conservatório de Milão em 1864.

solo e relevo. A região deteria, até 1920, 70% da comercialização mundial do grão de café e, por esta razão, a cidade de São Paulo, sua capital, sofreu um vertiginoso ritmo de metropolização, tendo sido escolhida como ponto intermediário entre as fazendas de café no interior e o porto de Santos. Neste período, imigrantes de muitas regiões, de dentro e de fora do país, estabeleceram-se na cidade, afirmando e expandindo os investimentos comerciais, industriais e financeiros, causando um visível e estrondoso crescimento da especulação imobiliária.

Antonio Prado, prefeito da cidade, implementou um projeto de urbanização de influência parisiense e, por consequência, muito da cidade antiga, que ainda carregava a memória provinciana, sumiu e no seu lugar surgiram grandes construções que conferiram à cidade traços modernos das metrópoles europeias. Seu filho, Paulo Prado, recém-chegado da Europa, tornou-se o principal agitador cultural na continuação deste projeto que visava lançar São Paulo como foco de luz cosmopolita e moderna na tentativa de apagar a condição histórica de colônia. Neste sentido, incentivou grandiosas produções artísticas e eventos culturais, tais como recitais, concertos, exposições, buscando uma sintonia entre São Paulo e as mais recentes e ousadas tendências da arte culta europeia. Camargo Guarnieri muda-se para a cidade de São Paulo praticamente no ápice de toda essa efervescência.

A São Paulo deste período apresenta características comuns aos médios e grandes centros urbanos de então, como a ampliação dos espaços de lazer e entretenimento, o que contribuiu para o aumento de espaços sociais e o surgimento de muitos teatros e propiciou práticas musicais em diversos contextos. Também foi um momento de importação de grandes companhias de ópera, principalmente italianas.

Com a intensificação da onda de imigrantes, a música erudita também era executada em contextos íntimos como clubes e associações culturais, em formações de música de câmara. Para atender a essa nova demanda, começam a surgir as casas de instrumentos musicais e partituras. Essas lojas praticavam o hábito de contratar músicos para “experimentar” instrumentos, principalmente o piano, e executar a música das partituras para os clientes que não sabiam lê-la. Outro espaço fundamental para os músicos paulistanos era o cinema que atraía um grande e diverso público.

Com o intuito de saciar ainda mais o gosto pela europeização, surgiram, no início do século XX, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e o Theatro Municipal. A criação do Conservatório, inaugurado oficialmente em 1906, foi primordial para ampliar e institucionalizar o ensino de música na cidade. Também data desta época a formação de um importante núcleo de divulgação artística: a Sociedade de Cultura Artística. Fundada por um grupo da elite paulistana, composto por poetas, advogados, políticos e empresários, promovia e realizava saraus musicais e literários.

A cidade de São Paulo foi a mais afetada pelas mudanças do capitalismo causadas pela industrialização. Sendo assim, em meio a toda essa efervescência, um movimento como o Modernismo somente poderia ser importado por esta cidade, como aponta Daufenback (2008:55):

“devido aos ares de província abastada e encantada com possíveis 'modernidades', em oposição ao internacionalismo do Rio de Janeiro de então, foi considerada pelos modernistas como melting pot inspirador.”

Pode-se considerar, porém, que, desde a cultura colonial, que produzira o admirável compositor José Maurício Nunes Garcia, sedimentava-se uma produção musical que se afirmaria no Romantismo com Carlos Gomes, o primeiro nome da música latino-americana de projeção mundial, e veria preparada, com a produção dos compositores Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, o surgimento do Nacionalismo.

A crise de valores europeus do período pós-guerra refletiu-se no continente americano deixando uma clara necessidade de organização e definição de uma identidade nacional. Os debates intelectuais da época já priorizavam essas questões relativamente às discussões de inferioridade étnica. Passou-se, então, a rejeitar a figura do opressor, do invasor, do colonizador, do explorador, já que este acabava por impor seus princípios e valores, ofuscando os daquela nova cultura formada.

1.2. Nacionalismo

“A música erudita do Brasil de hoje é a expressão do lirismo da sua alma popular. Não importa que os músicos brasileiros não se tenham fixado desde logo em suas modalidades características, ou que, debaixo de influências eruditas, numa época de profundas transformações da arte musical, como foi o século XIX, tivessem composto na moda do tempo em que viveram e imitado europeus. E não poderia ser de outro modo, porque não nos haveríamos de isolar no plano universal donde hauríamos a seiva vivificadora da nossa incipiente formação cultural.”

Renato Almeida

No início do século XX, o cenário brasileiro era pouco propício à divulgação da cultura popular. De um lado, a elite intelectual que se virava contra qualquer tipo de manifestação de tradições populares, tão forte era ainda a influência do modelo parisiense; de outro, os milhares de imigrantes de diversas nacionalidades que, como era natural, não tinham familiaridade com o folclore do novo país.

Apesar disso, intelectuais burgueses e artistas populares acabavam por ter um contato direto entre eles, devido à movimentação boêmia e ao fato de frequentarem as mesmas casas editoras de partituras ou outros ambientes desse meio profissional, fator que acabou por propiciar uma mediação entre essas diferentes esferas artísticas.

O movimento Modernista surgiu exatamente nesta altura, gerando um momento de grande reflexão sobre a cultura brasileira. No Modernismo, procurou estabelecer-se um entendimento da cultura brasileira em relação a si própria e também a outras culturas, buscando uma nova maneira de se relacionar com as tradições populares. Elizabeth Travassos (2000:16) afirma que:

“o modernismo procurou estabelecer um novo modo de relacionamento entre a alta cultura – dos letrados, academias, conservatórios, salões – e as culturas populares”.

Foi diante deste cenário que se observou o surgimento dos movimentos artísticos nacionalistas.

Daufenback (2008:27) expõe uma interessante consideração sobre o termo alemão “kultur”:

“Para os alemães, o conceito de kultur é que os diferenciam de outros povos e não tanto o de civilização. Este conceito englobaria um número de conquistas nas áreas intelectual, artística e religiosa e se refere a produtos humanos que expressam a individualidade de um povo, não possuindo relação direta com o progresso. Já o conceito de civilização refere-se ao comportamento individual que situa o indivíduo num estágio mais avançado. Ao contrário do conceito de civilização, a kultur preserva a identidade particular de grupos e dá ênfase às diferenças.(...) Enquanto o conceito de civilização inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de kultur reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve de buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual e repetidas vezes perguntar a si mesma: 'Qual é, realmente, nossa identidade?’”

Ortiz⁷ relata, ainda, que:

“anteriormente ao movimento romântico, ou mesmo à Sturm und drang, já no século XVIII e XIX formaram-se associações de colecionadores amadores de antiguidades populares, os chamados “antiquários” na Inglaterra, na França e na Itália, cuja principal atividade consistia no envio de questionários com perguntas

⁷ R. Ortiz -*Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (citado por Vanessa Daufenback em sua Dissertação de Mestrado, 2008 p.30)

relativas à vida popular e até mesmo a publicação de livros e revistas, no caso da Inglaterra.(...)Foi justamente quando a cultura popular tradicional estava começando a desaparecer que o povo se converteu num tema de interesse dos intelectuais europeus de modo geral, no fim do século XVIII e início do século XIX. É neste período que surgem novos termos para a canção popular (volkslieder), o conto popular (volksage), surgindo também o próprio termo folklöre – este pensado por um estudioso inglês do assunto”

Portanto, é preciso lembrar que o próprio nacionalismo musical veio da Europa e orientou músicos de muitos outros países neste sentido.

Iniciou-se, então, uma profunda pesquisa na rica cultura popular com o objetivo de revelar as maravilhas ignoradas do povo, e, mais ainda, alimentar a criação musical com o abundante conteúdo das tradições populares.

Em se tratando da relação entre o movimento Modernista e a música, é essencial dedicarmos atenção especial a Mário de Andrade. O musicólogo acreditava num nacionalismo que se ligasse à cultura humana, produzindo obras que não fossem exóticas, mas que encontrassem, no canto do povo, no âmago da nação, a essência popular que se tornaria, assim, uma linguagem universal. Após terem esse processo bem definido, os artistas passariam por uma expansão de suas expressões, desde o regional ao universal, sem perderem seu caráter original. Isso caracterizava um pensamento nacionalista isento de patriotismo, regionalismos ou exotismos, mas com uma atitude de incorporação dos elementos internos da cultura popular que dinamizasse a produção erudita, aproximando os artistas da coletividade e diminuindo a enorme distância social entre a arte erudita e as massas populares. Os artistas se apropriariam dessa matéria-prima rude para transformá-la em obras de arte e a cultura brasileira, já existente no “inconsciente popular”, seria, então, transportada para o nível artístico por eruditos formados em escolas com as melhores técnicas e imbuídos de um dever histórico para com a difusão de uma cultura nacional. Ou seja, o germe nativo estaria sempre presente no fundo da obra de arte, não importando quais os processos empregados e sim o modo de ser do artista. Segundo Mário de Andrade (1972:80):

“uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo”.

Como já citado anteriormente, essa valorização das riquezas folclóricas nacionais encontrou resistência no Brasil, por parte de uma sociedade ainda demasiado dependente dos gostos tradicionais europeus. Devido ao fato de o material mais rico e pitoresco do nosso populário musical ser proveniente dos negros, que só obtiveram a abolição da escravatura em 1888, o público musical intelectual ainda observava com certo desprezo tudo o que pudesse ter origem popular. Neste sentido, a Semana de Arte Moderna teve grande importância no reconhecimento dos méritos

da música de caráter nacional, que acabou sendo aos poucos aceita como arte moderna e avançada.⁸

Um dos objetivos dos artistas que integraram a Semana era romper com o projeto cultural da burguesia intelectual paulistana (e também carioca), propondo uma nova linguagem artística e literária e trazendo novos ares à cultura brasileira, que deixaria de se submeter ao modelo europeu. Vasco Mariz afirma (1994:23) que:

“a música nacionalista teve, antes de tudo, um mérito: revelou o Brasil ao brasileiro(...)Não fosse a Semana de Arte Moderna (...)o brasileiro continuaria ignorando a sua terra por muito tempo ainda.”

Mário de Andrade considerava que uma boa compreensão da cultura popular por parte dos artistas deveria passar pela compreensão linguística e artística dos processos de composição da arte popular; por um total domínio da arte erudita, seus períodos estéticos e tendências artísticas e, finalmente, pela compreensão das teorias científicas sobre a cultura popular (antropológicas, sociológicas, históricas), bem como pelo relato de pessoas comuns. Seu *Ensaio sobre a música brasileira*, constituiu um verdadeiro manifesto nacionalista, inspirado na ideologia de Manuel de Falla (1876-1946), para quem a única forma de se compor música universal era realizando música local.

Nos últimos anos do século XIX, os renomados compositores Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno decidiram enfrentar a mentalidade “europeizante” do público de concertos no Brasil. Nepomuceno realizou uma importante empreitada em favor do canto em língua nacional. Mas foi somente após a Semana de Arte Moderna, no final da década de 20, que importantes obras de enfoque literário e teórico vieram levantar de fato questões da cultura nacional. O compositor Luciano Gallet (1893-1931), em 1924, apresentava o primeiro caderno da série de *Canções Populares Brasileiras*, fruto de seu trabalho de pesquisa e recolha de melodias da tradição oral. É de relevância em nossa pesquisa assinalarmos o ano de 1928, uma vez que foi marcado pela realização do I Congresso Internacional de Artes Populares, realizado em Praga, que promoveu importantes debates de temas ligados ao nacional e ao popular, influenciando o pensamento artístico ao redor do mundo; pelo primeiro encontro entre Camargo Guarnieri e Mário de Andrade, seu grande mentor; e ainda, pelo lançamento de importantes obras do escritor paulistano. Mário de Andrade empenhou-se em uma grande propaganda difusora dos cantos folclóricos entre os artistas brasileiros daquele período com objetivo de que eles fossem influenciados por esse material utilizando-o como fonte de inspiração em suas composições eruditas. Camargo Guarnieri, que teve intenso convívio com Mário de Andrade, foi um dos importantes compositores da música brasileira, que acabaram por trabalhar esses materiais e atribuir um novo significado às concepções de “popular” e “erudito”, utilizando esse material em suas composições, sem abandonar o diálogo com as

⁸ A *Semana de Arte Moderna* foi um evento realizado na cidade de São Paulo, no ano de 1922, que inaugurou simbolicamente o Modernismo. Da programação da manifestação artística constam concertos antecedidos de conferências e leituras de poesia e prosa, ambientados com uma exposição de obras de artes plásticas no saguão do Theatro Municipal de São Paulo.

tendências estéticas europeias. O intenso convívio com Mário de Andrade e outros literatos modernistas proporcionou ao compositor inúmeras possibilidades na utilização de versos e prosas em suas composições para voz, que chegam a representar mais da metade de sua extensa obra.

O compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi responsável por consolidar a música nacionalista no Brasil, despertando o entusiasmo de sua geração para o rico folclore de sua pátria e traçando uma brasilidade sonora. Sua produção representa um alicerce sobre o qual os compositores brasileiros que o sucederam construíram uma sólida obra. Sua produção vocal, apesar de não constituir tão importante contribuição para a literatura musical brasileira, foi decisiva para o desenvolvimento e fixação da canção nacional. O compositor não possuía tão profundo domínio sobre as questões técnico-vocais ou fonéticas e sua escolha de textos muitas vezes também se revelava fraca. A série das *Serestas* pode ser considerada o clímax de sua obra vocal.⁹ Com exceção de *Modinha*, que possui origem folclórica direta, todas as outras da série, embora tenham sido arquitetadas em moldes populares, são criações do próprio compositor, que fez uso de constâncias harmônicas e rítmicas do folclore.

Lorenzo Fernandez (1897-1948) foi outro compositor de grande importância para a música brasileira. Sua obra vocal foi, em sua grande maioria, composta no setor “modinheiro”, à maneira do populário carioca, dos seresteiros, tendo o emprego do abaixamento de sétima como base de seu desenho melódico.

Francisco Mignone (1897-1986) tem um significativo conjunto de obras orquestrais inspiradas em temas e ritmos negros e suas canções são as mais populares entre os cantores. Foi um músico muito completo que, mesmo sendo de origem italiana e tendo tido preparo musical e técnico ítalo-francês, pôde captar de maneira bastante eficaz as constâncias folclóricas negras aculturadas no Brasil. Também manteve estreito relacionamento com Mário de Andrade, recebendo dele muita influência.

Waldemar Henrique (1905-1995), compositor que viveu parte de sua infância na cidade do Porto, foi aluno de Lorenzo Fernandez. Ao longo de sua vida nunca foi um harmonizador de temas populares, tendo sido sua obra vocal criada à maneira do folclore de sua região, sempre com temas próprios. Era muito hábil e fluente em sua escrita para a voz. É interessante notar que, em grande parte da produção vocal, utiliza uma tessitura limitada, o que se deu tanto devido à riqueza melódica de origem indígena ser mais reduzida, como também ao fato de o compositor procurar sempre seguir as possibilidades vocais de sua irmã Mara, excelente cantora do gênero folclórico, a quem ele acompanhava com muita frequência.

⁹ Nesse caso, o termo não diz respeito somente à serenata ou à música seresteira, mas pretende abranger todas as manifestações folclóricas nacionais cantadas.

Camargo Guarnieri, compositor em questão no presente trabalho, foi muito importante por instaurar práticas compositivas revigorantes para a música erudita brasileira. Demonstrou sempre uma grande versatilidade ao trabalhar texto e música, o que atesta seu profundo envolvimento com a prática literária da época. Quando começou a compor seriamente (a produção anterior a 1928 foi vetada para execução pelo próprio compositor), a Semana de Arte Moderna já havia acontecido e grande parte da obra de Villa-Lobos já estava escrita, portanto o caminho já estava trilhado e necessitava ser consolidado.

Podemos considerar, portanto, que Villa-Lobos, Mignone, Fernandez e Guarnieri constituem o alicerce do *lied* brasileiro e são nomes importantíssimos no processo de instauração dessa estética musical nacionalista que o movimento modernista propôs. Juntamente com canções do compositor Waldemar Henrique, obras desses compositores integraram o programa do recital de fim de curso realizado em conjunto com a apresentação da presente pesquisa.

2. Vida e Obra de Camargo Guarnieri

Mozart Camargo Guarnieri, filho de um imigrante italiano, nasceu em 1907 na cidade de Tietê, estado de São Paulo.

O pai do compositor tocava piano, contrabaixo e flauta, além de ser um amante de ópera tendo, por este motivo, registrado três de seus filhos com os nomes de seus compositores favoritos. Mozart Camargo Guarnieri, o mais velho dos dez, deixou de usar o primeiro nome assim que teve consciência de seu significado.

Guarnieri iniciou seus estudos com um clarinetista local, contratado para orientá-lo em teoria musical. Uma vez que o rapaz perdia o interesse pelas aulas, pois achava tudo muito fácil, passou a ter aulas de teoria com o pai e, quando receberam em casa um piano, que coube à sua mãe por herança, Guarnieri encontrou, finalmente, a sua maior fonte de prazer. O menino passava muito mais tempo a improvisar no instrumento do que efetivamente a estudar e, de fato, essa atividade improvisativa acabou por constituir o início de seu desenvolvimento criativo, tendo grande influência na espontaneidade e fluência tão características de sua música. O contato com canções e, principalmente, com boa poesia, alimentaram esse seu fluxo criativo durante a sua longa vida como compositor. Sobre esse período na vida de Camargo Guarnieri, Evanira Mendes¹⁰ observa:

“Camargo Guarnieri é paulista de Tietê, a cidade do batuque. Era muito criança ainda quando ouvia, antes de dormir, os ritmos vigorosos do tambu e do quinjengues vindo do morro. Estes seriam os primeiros contatos com a música folclórica brasileira que mais tarde pesquisou com afinco, o que nos revela sua obra.”

O pai de Guarnieri sempre instruiu, protegeu e ajudou o talentoso filho de forma a que pudesse realizar tudo aquilo que ele próprio não havia conseguido pessoalmente. Assim, sua família muda-se, em 1923, para a cidade de São Paulo a fim de proporcionar melhores condições ao estudo da música para o jovem.

Por ser o filho mais velho, Guarnieri teve de começar a trabalhar muito jovem para ajudar a família. Felizmente pôde, desde o princípio, trabalhar com música. No início, o pai, que havia encontrado uma segunda atividade regendo a orquestra de um cinema, empregou-o como pianista. O jovem Guarnieri também trabalhou numa loja de partituras, interpretando ao piano aquelas que os clientes não sabiam ler, e tocando em bailes noturnos. Essa vivência constante com a música também constituiu uma interessante forma de estudo, tendo auxiliado a desenvolver no jovem características que marcam a sua linguagem.

¹⁰ *Guarnieri campeão mais uma vez* - Revista do Globo, 16 de outubro de 1954 (em entrevista contida nos Anexos da Dissertação de Mestrado de Klaus Wernet, 2009, p.270)

Seu primeiro professor de piano na cidade de São Paulo foi o músico carioca Ernani Braga (1888-1948). Após três anos, quando sentiu que já havia aprendido tudo que podia com o mestre, procurou um novo professor. Passou a ter aulas com Antonio Sá Pereira (1888-1966), pianista que havia estudado na Suíça e Alemanha e foi responsável por levar os processos de musicalização de Jacques Dalcroze (1865-1950) para o Brasil. Nesta altura, por conta das condições financeiras da família terem melhorado, Guarnieri teve a possibilidade de trabalhar menos e se concentrar mais nos estudos.

Em 1926, foi ao encontro do excelente regente italiano recém-chegado ao Brasil, Lamberto Baldi (1896-1979). Baldi gostou muito das composições que Guarnieri lhe mostrou e durante anos foi seu professor, constituindo uma formação musical firme e completa ao compositor paulista. Sá Pereira considerava que o maestro havia conseguido incitar Guarnieri a procurar soluções novas dentro de um estilo pessoal, que aproveitou e fortaleceu as tendências nacionalistas já presentes e tão pronunciadas no aluno.

Foi através de um amigo e pianista chamado Antônio Munhoz, que o compositor teve seu primeiro contato com o grande teorizador da música brasileira, Mário de Andrade, que ficou verdadeiramente atônito com o grau de consciência nacional revelado pelas obras que o rapaz de 21 anos lhe mostrou. Logo após esse encontro, Mário de Andrade procurou Lamberto Baldi para propor que o maestro continuasse a guiar a formação técnica de Guarnieri, enquanto ele o orientaria com relação à estética e à cultura geral. Mário de Andrade foi quem o direcionou decisivamente para a música popular e folclórica e, portanto, para a composição de estética nacionalista.

A região de Tietê, onde nasceu o compositor, é curiosamente uma das mais ricas no que diz respeito às expressões folclóricas. Os primeiros anos da vida de Guarnieri, passados ao abrigo de outras interferências regionais, foram influenciados pelo talento musical dos pais e pelas canções e danças dos grupos étnicos. Esse isolamento de influências variadas foi, portanto, onde se desenvolveu o talento musical e também a personalidade do compositor. Sua especialização, por assim dizer, no folclore do estado onde nasceu, acaba por constituir uma contribuição muito singular e, apesar de elementos como a *moda do Nordeste*, o *baião* da Bahia ou o *choro* carioca ocuparem uma posição de destaque em sua obra, não encontramos em nenhum outro compositor tanta inspiração nas *rodas*, *modinhas*, *toadas*, motivos ameríndios e nas *terças paulistas*¹¹ como em Guarnieri. Mostrou-se sempre sensível aos mais delicados nuances da poesia e trabalhou em prol da criação de um ambiente adequado à sua expressão.

O ano de 1928 marca o início da carreira de Guarnieri como pedagogo, tornando-se professor de piano e acompanhamento no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Durante a Revolução Constitucionalista de 1930 em São Paulo -

¹¹ As chamadas *terças paulistas* ou *caipiras*, são os intervalos de terças recorrentes, sobretudo, na música típica do interior do estado de São Paulo.

em resistência ao governo de Getúlio Vargas - muitas escolas estiveram fechadas. Neste período, Guarnieri viu-se com algum tempo livre, e teve a oportunidade de passar horas a analisar partituras de Schoenberg, Berg, Hindemith. Suas composições de então passaram a refletir essas influências. Essa fase de “namoro com o atonalismo”, como ele mesmo denominava, durou até 1934, quando sentiu que sua sensibilidade não era compatível com o sistema. Passou a compor considerando suas obras livres de um sentido tonal, com uma tonalidade indeterminada, ou seja, simplesmente não tonais em vez de atonais.

Em 1932, compôs sua primeira ópera, *Pedro Malazarte*, com libreto de Mário de Andrade. No ano de 1935 o próprio Mário de Andrade, então Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, convenceu o prefeito da cidade da necessidade de criar um Departamento de Cultura que deveria possuir um coral e uma orquestra. Ele insistiu para que Guarnieri assumisse a direção do coro, batizado Coral Paulistano. Naquela época praticamente não havia música coral escrita em língua nacional, portanto o novo grupo, que tinha o propósito de apresentar obras de compositores brasileiros, assumiu uma importante posição na cena musical, tornando-se um veículo significativo para o desenvolvimento da música coral brasileira. Ainda em 1935, Guarnieri teve sua estreia como compositor, com obras que compunham um dos programas da Semana de Arte Moderna daquele ano.

Guarnieri busca constantemente na sua terra o elemento de inspiração, é um folclorista que soube desde sempre pedir aos instrumentos só aquilo que podiam oferecer, sem nunca negligenciar suas características ou possibilidades. Seu modo de compor por volta de 1934 mostra um afastamento da fase experimental anterior e é possível observar um direcionamento para uma textura um pouco mais integrada, com a voz e o piano apresentando maior unidade.

No ano de 1936, o pianista francês Alfred Cortot (1877-1962) estava em turnê pela América do Sul quando ouviu de Lamberto Baldi elogiosos comentários a respeito de Guarnieri. Ao chegar em São Paulo, o pianista logo procurou pelo jovem compositor que contava então 29 anos, e ficou muito impressionado com suas obras. Alfred Cortot, então presidente da Escola Normal de Música de Paris, escreveu uma carta ao governador de São Paulo afirmando que a obra continha um enorme valor musical, dos mais característicos do gênio nacional. Pedia, portanto, que fosse concedida uma bolsa do Governo do Estado para que o compositor pudesse estudar na Europa. O Secretário da Educação estabeleceu um novo órgão artístico que realizou um concurso para atribuição da bolsa. Guarnieri candidatou-se e foi contemplado. O ocorrido deixou novamente evidente o tratamento da música erudita no país, como afirma Marion Verhaalen (2001:34):

“assim como foi necessário Arthur Rubinstein para 'descobrir' Villa-Lobos, foi necessário que um pianista francês chamasse atenção do governo brasileiro para o talento de Guarnieri.”

Também foi no ano de 1936 que Guarnieri escreveu seu primeiro ciclo de canções, suas *Treze Canções de Amor*.

Antes de partir para a Europa, Guarnieri participou da 1ª Conferência Afro-Brasileira, realizada na Bahia, como representante do Departamento de Cultura de São Paulo, em nome de Mário de Andrade. O compositor aproveitou-se da ocasião para recolher cânticos e toques de candomblé em diversos terreiros, além de materiais de *bumba-meu-boi* e de bailes pastoris. Guarnieri diz ter recolhido mais de 200 temas musicais nesta viagem. No mesmo ano, participou do Congresso da Língua Nacional Cantada, regendo o Coral Paulistano.

Guarnieri deixou o Brasil em 1938 com destino à Europa. Em Paris, teve como professor de composição e estética Charles Koechlin (1867-1950) e estudou regência com François Ruhlmann (1896-1945), tendo ainda contactado com Nadia Boulanger (1887-1979) e Darius Milhaud (1892-1974).

A estadia de Guarnieri em Paris lhe foi muito proveitosa pois teve a oportunidade de apresentar suas canções e dirigir alguns concertos na cidade. Infelizmente, os subsídios para manter os estudos em Paris eram cada vez menores e, para complicar ainda mais a situação, os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial vinham causando extrema tensão na cidade. O compositor procurou auxílio do embaixador brasileiro e, praticamente sem dinheiro, conseguiu uma passagem de terceira classe em um navio para voltar ao Brasil. Desembarcou na Bahia depois de ter passado dezoito meses na França. Desconsiderando o tempo de viagem, a acomodação na nova cidade e a busca por um professor, fica-nos evidente o quão curta foi sua estadia como estudante na Europa. Sabe-se que sua segunda aula com Koechlin foi ao início de outubro e que, em julho foi já obrigado a suspender as aulas por conta da precária situação financeira em que se encontrava.

A escrita de Guarnieri já não prescinde do folclore, que constitui para o compositor apenas uma fonte de processos, procedimentos e estímulos. Dosava com sabedoria a utilização de motivos folclóricos em sua obra utilizando fragmentos das *toadas* paulistas, temas de cantorias do Nordeste, motivos rítmicos dos *candomblés* baianos ou dos *xangôs* recifenses, sempre de modo muito natural, como se fossem de sua própria invenção, fundindo-se na trama das obras, o que confere grande equilíbrio ao longo de sua produção. Neste quesito, reside uma das características mais importantes da atuação do compositor no cenário histórico da música no Brasil: sua obra é enxuta, despojada de elementos ornamentais, mas extremamente viva. A sua estrutura formal é bastante clara, definida e concisa. Camargo Guarnieri alarga a conceituação harmônica, a dinamização rítmica, a timbrística orquestral, sem nunca comprometer a estrutura formal da obra. Os elementos técnicos e estéticos, tratados com crescente liberdade, tornam possível notar o desenvolvimento da música artística que produz sempre ligado à observação e ao aproveitamento inteligente dos elementos populares.

Em abril de 1940, recebeu um convite para dar aulas de composição durante dois anos no Conservatório Dramático e Musical do Panamá. O convite provocou enorme discussão na imprensa, trazendo a público a delicada situação financeira de Guarnieri. Mas, ainda que o convite fosse lhe render prestígio e vantagens financeiras, acabou por retirar-se deste impasse aceitando um outro convite, feito pela União Pan-Americana para passar seis meses nos Estados Unidos, juntamente com outros compositores brasileiros, como hóspede do Departamento do Estado. Este convite trouxe-lhe a oportunidade não só de estudar o ambiente musical da América do Norte mas também de se tornar conhecido em um meio totalmente novo de músicos.

Em 1941, Aaron Copland¹² fez a seguinte afirmação a respeito do compositor:

“Camargo Guarnieri, que tem agora cerca de 35 anos é, na minha opinião, o mais entusiasmante talento ‘desconhecido’ na América do Sul. O conjunto substancial que as suas obras constituem merecia ser muito mais bem conhecido do que é. Guarnieri é um verdadeiro compositor. Ele tem tudo o que é preciso – uma personalidade própria, uma técnica perfeita e uma imaginação fecunda. O seu dom é mais ordeiro que o de Villa-Lobos, ainda que mesmo assim brasileiro. Como outros brasileiros, ele tem a efusão característica, as típicas inclinações românticas e as usuais complexidades rítmicas. O que eu mais gosto na sua música é a sua saudável expressão emocional – é o depoimento sincero de como um homem se sente. Por outro lado, não há nada especialmente original na sua música neste ou naquele aspecto específico. Ele sabe como dar forma a uma forma, como orquestrar bem, como conduzir uma linha de baixo de forma eficiente. O que mais atrai na música de Guarnieri é o seu calor e imaginação, tocados por uma sensibilidade que é profundamente brasileira. No seu melhor, a sua é a música fresca e vigorosa de um ‘novo’ continente”.

Guarnieri deixou o Brasil em 1942. O período em que esteve nos Estados Unidos foi muito produtivo para o compositor, que mais de uma vez teve suas obras incluídas em importantes concertos. Voltou ao Brasil com um prêmio internacional de composição, conhecido pelos mais proeminentes músicos da Europa e Estados Unidos e, por isso tudo, mais confiante em si mesmo, tanto como compositor quanto como regente. Nesta época, Guarnieri havia assumido também o cargo de Regente Supervisor da Orquestra Municipal de São Paulo. No ano de 1946, foi realizado um programa inteiramente dedicado à sua música no Teatro Municipal de São Paulo, com peças para piano solo, voz e cordas.

Em 1947, Guarnieri retorna aos Estados Unidos e, novamente, são realizados vários concertos de obras suas. Ao examinarmos o grande número de prêmios nacionais e internacionais recebidos por Guarnieri nos cinco anos posteriores à sua primeira visita aos Estados Unidos, poderíamos pensar que nesse período ele estivesse a compor apenas grandes obras, vencedoras de concursos, mas a realidade era inversa, ele continuava a escrever peças curtas e canções, que constituem sua maior contribuição à música brasileira de câmara. Também prosseguia com as suas

¹² Citado por M. Verhaalen, 2001 p.43

atividades de Regente Supervisor da Orquestra Sinfónica Municipal de São Paulo, professor particular no seu estúdio e professor de várias escolas e conservatórios do Estado de São Paulo.

Guarnieri concedia com frequência entrevistas expondo seu posicionamento quanto a diversos assuntos culturais e não tinha problemas em expressar claramente suas opiniões, de modo a estar sempre influenciando o desenvolvimento de sua comunidade. Ele sentia essa responsabilidade como líder musical do Brasil e, consciente do papel que havia conquistado no meio musical erudito brasileiro, escreve, no ano de 1950, a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, na qual se manifestava publicamente contra o método serial de composição e a forma como estava sendo usado pelo professor alemão Hans-Joachim Koellreutter, devido à sua preocupação com jovens de talento que pudessem vir a procurar a composição dirigida por fórmulas antes de desenvolverem uma verdadeira técnica e possuírem orientação estética segura. O manifesto, porém, não tinha como alvo direto o dodecafonismo, como podia parecer, e sim a transformação desses sistemas em princípios ideológicos. O documento gerou grande controvérsia e colocou-o na liderança dos compositores que continuavam a usar as formas tradicionais.

A década de 1950 foi muito fértil para o compositor no que diz respeito à sua atividade criativa e à sua carreira como regente, que se encontrava em um momento sólido, com imensa e regular atividade. Começa, também, a partir da década de 50, a sedimentar uma escola de composição.

As *Duas Canções de Celso Brandt*, compostas em 1955 e publicadas em 1958 pela Ricordi Brasileira, trazem um acompanhamento pianístico mais sofisticado e já podem ser consideradas um direcionamento para uma nova fase de escrita do compositor. Durante a década de 1950, o nacionalismo conhecerá um período de hegemonia praticamente absoluta, tanto no que diz respeito ao nível de ensino, quanto ao nível de produção musical. Porém, o seu programa estético e ideológico foi, ao longo deste período, ameaçado pelas próprias circunstâncias históricas.

A partir de 1967, Guarnieri passou a realizar viagens mensais à Universidade Federal de Uberlândia e ao Conservatório Federal de Goiás num esforço para elevar o nível da educação musical em outras cidades além das grandes capitais.

Em novembro de 1975, foi convidado pelo Reitor da Universidade de São Paulo a realizar um projeto que há muito já estava sendo elaborado para a estruturação de um organismo sinfónico para a universidade, assumindo assim a direção artística e regência da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo. Em 1981, participou, como Diretor de Agrupamentos Vocais e Instrumentais, do Festival Internacional de Póvoa do Varzim, em Portugal.

Em 1990, seu filho de dezoito anos sofreu um acidente de automóvel que o deixou em coma por um longo período, o que fez com que Guarnieri aumentasse muito sua carga de trabalho para ajudar nos custos de sua recuperação. No entanto,

sua própria saúde começou a declinar até que fosse diagnosticado com um tumor maligno na garganta.

Guarnieri mantinha intensa relação com Portugal. Segundo Vera Guarnieri, viúva do compositor, ele esteve presente diversas vezes no júri do concurso Vianna da Mota, devido à relação de amizade que mantinha com o pianista Sequeira Costa, e chegou a ter uma obra encomendada pela Fundação Gulbenkian, composta no ano de 1959. Sua última viagem internacional realizada foi justamente para Portugal, em janeiro de 1992, para receber, das mãos do Presidente da República, a condecoração da *Ordem de Sant'Iago da Espada*, no grau de Comendador.

Na noite de Natal do ano de 1992, Guarnieri teve um rompimento de carótida que exigiu uma cirurgia da qual não conseguiu se recuperar. Faleceu em 13 de janeiro de 1993 no Hospital Universitário de São Paulo.

Guarnieri teve a felicidade de contar com a orientação e amizade de excelentes mestres que o puseram em contato com outros grandes artistas brasileiros, como o grande poeta Manuel Bandeira. Devido ao contato intenso com Mário de Andrade, o músico teve profundamente introjetados os ideais do Nacionalismo Modernista, podendo-se, assim, considerar que foi o compositor que representou a melhor concretização musical do movimento.

Guarnieri inovou, durante toda a vida, sempre com sinceridade e técnicas verdadeiras. Ao analisarmos sua música, é possível reconhecer um processo de crescimento em que o uso dos materiais composicionais sofreu contínuo refinamento.

Por ter encontrado uma direção tão precisa para sua orientação, Guarnieri é provavelmente o único compositor brasileiro a ter conseguido criar uma escola de composição que formou artistas conscientes da problemática da música nacional com relação à estética, às formas e aos meios de realização.

Camargo Guarnieri foi uma pessoa de personalidade excepcionalmente forte e vigorosa, de intelecto equilibrado, compreensivo e dotado de grande componente emocional. Transmitia sempre segurança e calor em suas obras e nos trabalhos que realizava. Acreditava que a música era uma mensagem puramente emocional. Sua estética desenvolveu-se muito cedo, em bases firmes e seu cuidado para com a forma e a lógica interior da evolução estrutural nunca permitiram que sua música fosse de gênero fácil ou óbvio. Por menores que possam ser suas peças, contam sempre com uma escrita muito cuidadosa e repleta de méritos.

O compositor encontra-se fielmente retratado em toda sua música. Sua vida foi devotada à composição, ao ensino e à regência. Para Guarnieri, compor constituía uma função vital. Foi o mais prolífico compositor brasileiro para a voz e talvez quem a tenha manejado com maior habilidade e bom gosto.

2.1. A publicação de sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*

Uma breve discussão sobre a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* encontra-se presente neste trabalho como contextualização da época de composição das obras em estudo, escritas nos anos de 1949 (*Cantiga da Mutuca*) e 1956. É importante lembrar que, apesar de ser o texto mais conhecido de Guarnieri, não é possível tomá-la como um documento que sintetize toda sua reflexão. Foi escrita num momento muito específico de sua vida, assim como da História da Música Erudita no Brasil. Segundo Guarnieri, a redação do documento veio como um reflexo da problemática estética e das questões referentes ao ensino da música naquele momento.

A teoria dos doze sons de Arnold Schönberg, de tanta repercussão na música moderna, não tinha tido muito reflexo no Brasil até o ano de 1937, quando o músico alemão Hans-Joachim Koellreutter chegou ao Rio de Janeiro. Em 1938, surgiu o Grupo Música Viva, propulsionado pela juventude entusiasta de Koellreutter, que contava, então, com alguns nomes importantes da música brasileira, como Claudio Santoro, Guerra Peixe e Edino Krieger. Em maio de 1940, tem início a publicação de uma revista que compartilhava dos ideais do grupo e da qual foram publicados onze números até sua dissolução em 1941, devido à mudança de Koellreutter para São Paulo. Dois anos mais tarde, com seu retorno ao Rio de Janeiro, o grupo foi reorganizado.

Em 1944, o grupo Música Viva iniciou uma série de programas na emissora de rádio do Ministério da Educação, com o propósito de defender a atitude estética atonalista e a divulgação da música contemporânea. Estes princípios foram claramente expostos no *Manifesto de 1946*, um dos documentos mais expressivos da História da Música Brasileira. Uma simples leitura do texto, referência oficial do movimento, torna evidente o grau de complexidade com que é tratado o fazer musical sob os enfoques estético, social e econômico. No entanto, o documento já traz à tona certas contradições essenciais que seriam motivo da ruptura definitiva do grupo.

Vasco Mariz (1994: 232), em sua História da Música Brasileira, comenta:

“A atividade de Koellreutter em prol da nova geração de compositores brasileiros, parece-nos altamente elogiável. Conseguiu reunir em torno de si, no Rio, na Bahia e em São Paulo, grupos de alunos que se dedicaram à composição com entusiasmo. (...)os discípulos de Koellreutter, baseados nas leis imutáveis da acústica e da

estética musical, e antes de terminarem os cursos de harmonia, contraponto e fuga, dedicaram-se à composição livre. Acreditava o professor que, com essa maneira de ensinar, desenvolveria a expressão pessoal, eliminando as influências de regras doutrinárias e acadêmicas, às vezes prejudiciais à criação artística e úteis à análise das obras. Foi indiscutível o resultado de seus ensinamentos, pois muitos dos músicos brasileiros daquela geração já consagrados pertenceram à sua escola. (...) Sua atuação deixaria traços indelévels em nosso país, que lhe deve esse dinâmico e profícuo entreato dodecafônico, revitalizador da música nacional.”

O dodecafonismo alargou os horizontes da música moderna, produzindo obras-primas e relevantes debates, mas não chegou a ser adotado como único método de expressão por Villa-Lobos, Mignone, Fernandez ou Guarnieri.

Na década de 1930, o debate ideológico ganhou maior importância frente ao estético e passou a optar por temas ligados à questão social e política. (DAUFENBACK, 2008:74) Após a Segunda Guerra Mundial, ganhou ainda mais força, uma vez que os países do leste europeu haviam combatido vigorosamente o universalismo como “burguês decadente”.

Durante a década de 1950, fazer música nacionalista implicava obediência às diretrizes que haviam sido lançadas no II Congresso de Compositores Progressistas, realizado em 1948 na cidade de Praga, ainda que, atualmente, pareça indubitável a despolitização do movimento nacionalista. (MARIZ, 1994:23)

A polêmica cresceu e, em 1950, atingiu seu clímax com a publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* de Camargo Guarnieri. O compositor paulista, que sempre ensinou com regularidade, preocupava-se agora com o que chamou de “nefanda infiltração formalista e antibrasileira”. Suas ideias podem ficar ainda mais claras com a leitura destes dois parágrafos¹³ finais da carta:

“Mas o que pretende, afinal, essa corrente antiartística que procura conquistar principalmente os nossos jovens músicos, deformando a sua obra nascente? Pretende, aqui no Brasil, o mesmo que tem pretendido em quase todos os países do mundo: atribuir valor preponderante à Forma: despojar a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade; arrancar-lhe o conteúdo emocional; desfigurar-lhe o caráter nacional; isolar o músico (transformando-o num monstro de individualismo) e atingir o seu objetivo principal que é justificar uma música sem Pátria e inteiramente incompreensível para o povo. Como todas as tendências de arte degenerada e decadente, o Dodecafonismo, com suas facilidades, truques e receitas de fabricar música atemática, procura menosprezar o trabalho criador do artista, instituindo a improvisação, o charlatanismo, a meia-ciência como substitutos da pesquisa, do talento, da cultura, do aproveitamento racional das

¹³ C. Guarnieri - *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (citada por M. Verhaalen, 2001, p.45)

experiências do passado, que são as bases para a realização da obra de arte verdadeira".

Sua intenção com a divulgação desse texto era impedir que a música brasileira se diluísse em um universalismo impessoal. Publicada em novembro de 1950, a *Carta* atingiu um ponto vital da orientação estética da nova geração musical. O aparecimento do grupo Música Viva havia causado sensação nos meios musicais que, de certa forma, ansiavam por uma renovação dos métodos de aproveitamento do folclore pátrio. Mas agora a escola de Koellreutter, que antes interessava pela renovação que trazia à cultura musical, estaria ameaçando a própria estrutura da arte brasileira. Koellreuter acabou por aceitar um trabalho no exterior e o movimento acabou por se diluir. Porém, serviu para abalar a estrutura do nacionalismo musical, propondo uma reavaliação dos métodos de pesquisa e a melhor utilização deste material na criação erudita. Pode-se considerar que Koellreutter foi, para a geração dos anos de 1940, o que Mário de Andrade havia representado para a geração anterior.

O documento, manifesto em favor do nacionalismo musical conta, ainda hoje, com um grande número de publicações que sugerem interpretações divergentes de seu conteúdo, inclusive a hipótese de não ter sido Guarnieri seu verdadeiro autor. Por isso, é sempre válido propor discussões sobre sua publicação no âmbito da memória histórica.

2.2. Sílvio Romero e sua recolha folclórica

"Qual literatura! Toda essa versalhada que por aí anda não vale o canto de um boiadeiro. Se vocês querem poesia, mas poesia de verdade, entrem no povo, metam-se por aí, por esses rincões, passem uma noite num rancho, à beira do fogo, entre violeiros, ouvindo trovas de desafio. Chamem um cantador sertanejo, um desses caboclos destorcidos, de alpercatas de couro e peçam-lhe uma cantiga. Então sim. Poesia é no povo."

Sílvio Romero

Esta breve apresentação sobre a figura que foi Sílvio Romero faz-se aqui relevante, uma vez que os textos das quatro canções em análise no presente trabalho foram extraídos das publicações contendo sua recolha de textos folclóricos, realizada no final do século XIX. Faz-se também necessária para que possamos perceber certos direcionamentos da concepção que tinha relativamente à formação de uma nação

brasileira, que muito tem em comum com as linhas de pensamento de Mário de Andrade e do movimento Modernista, apresentadas no capítulo anterior.

Sílvio Romero nasceu em 1851, em Lagarto, no estado de Sergipe. Entre os anos de 1863 e 1867, estudou Direito na cidade do Rio de Janeiro, onde recebeu influências decisivas para o direcionamento de seus pensamentos.

Em 1869, Romero retorna a Recife, onde permanece até o ano de 1876. Sobre sua vivência com o folclore, o próprio autor narra (1954: 22):

“Lagarto, naquele período, era uma terra onde os festejos populares, reisados, cheganças, bailes pastoris, taiêras, bumba-meu-boi...imperavam ao lado das magníficas festividades da igreja. Saturei-me desse brasileirismo, desse folclorismo nortista.”

Neste período, viviam em Recife nomes como Castro Alves e Joaquim Nabuco e a cidade constituía um dinâmico e inovador centro cultural. A Escola do Recife foi um movimento intelectual, surgido na Faculdade de Direito da cidade, que contribuiu para a reflexão de temas da sociologia, da antropologia, crítica literária e estética. Tinha como princípios a valorização da mestiçagem no Brasil, resultado do cruzamento de “raças”; a valorização do mestiço, que seria o legítimo homem brasileiro, e a investigação do caráter nacional, sempre em debate com correntes teóricas europeias, como o positivismo e o evolucionismo. Tendo sofrido influência de autores alemães, a Escola do Recife acabou por libertar a cultura brasileira do virtual monopólio das influências francesa e inglesa, expandindo, assim, nossos horizontes. Tobias Barreto, nascido em 1839, foi uma espécie de patrono intelectual, que passa a defender, por volta de 1870, o germanismo contra o predomínio da cultura francesa no Brasil. Foi filósofo, poeta, crítico e líder da Escola do Recife.

Sílvio Romero, ligado à Escola do Recife e a Tobias Barreto, mantinha-se próximo das tendências pós-românticas da segunda metade do século XIX, marcadas pelo realismo, naturalismo e cientificismo, e dentro das quais empenhava-se em combater o movimento indianista no Brasil. Era contrário à ideia do índio alegórico que os escritores Românticos apresentavam, alegando que nessa representação não se encontrava a verdadeira nacionalidade brasileira. Defendia, portanto, a ideia de que o povo brasileiro deveria ser representado pelo mestiço, esse sim elemento verdadeiramente definidor da nação. É importante notar que, pela primeira vez, o negro é indicado como indispensável no estudo da cultura popular, sendo analisado com maior atenção. Sobre a herança do negro no Brasil, Sílvio Romero lembra (ROMERO, 2006:29):

“o negro influenciou-nos toda a vida íntima, e muitos de nossos costumes foram por ele transmitidos. Basta lembrar, por exemplo, que a cozinha genuinamente brasileira, a cozinha baiana, é toda africana. Muitos de nosso bailados, danças e músicas populares, uma literatura inteira de canções ardentes, tem essa origem.”

Dessa forma, é possível compreender que a questão dos três diferentes povos que formaram o Brasil e o surgimento da figura do mestiço, são preocupações centrais na obra de Romero, indo ao encontro dos pensamentos que Mário de Andrade sustentará anos depois.

Para Romero, o mestiço era o brasileiro nato, uma soma de gerações e, portanto, o elemento diferenciador em si, e é curioso e notável que um devoto dos livros e da ciência oficial como Sílvio Romero tenha enveredado pela área das ciências sociais, preferindo estudar o Folclore que em sua época não constituía importância de cunho acadêmico. Seu primeiro estudo sobre a origem étnica, *O Caráter Nacional e as Origens do Povo Brasileiro*, data de 1870.

Sílvio Romero ainda tentou desenvolver uma carreira política. Nos anos de 1874 e 75, exerceu o cargo de Promotor Público da cidade de Estância e, entre 1876 e 1879, estabeleceu-se em Parati, para assumir o Juizado Municipal de Órfãos. Foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras em 1897 e, em 1900, foi eleito Deputado Federal por Sergipe.

Romero considera que foi entre os anos de 1868 e 1878, período em que o Romantismo, o espiritualismo e o catolicismo tiveram sua autoridade contestada, que houve uma renovação da vida nacional. Os primeiros estudos etnográficos, realizados em sua terra natal, serviram-lhe para confirmar que suas reflexões estariam sempre ligadas às tradições populares, à crítica literária e à etnografia.

Sílvio Romero pode ser considerado o primeiro folclorista representativo do Brasil, apresentando, em seus estudos, uma estética propriamente brasileira, a partir do folclore nacional. Acreditava que todo o material originado da tradição popular como a alimentação, os ritos de passagem, questões fonológicas como timbre, impositação, nasalção, a afinação dos instrumentos, ou ainda questões musicais como os ritmos, melodias, soluções para a quadratura da estrofe e para os estribilhos, os vocabulários, a sintaxe e a própria literatura oral, é determinante para o conhecimento humano e deveria servir de fonte de inspiração para a literatura considerada culta. Neste contexto escreveu sua obra mais importante, *História da Literatura Brasileira*, considerada por vários teóricos um tratado de sociologia da cultura brasileira. Seus *Cantos Populares do Brasil*, editado em Lisboa, no ano de 1883, e *Contos Populares do Brasil*, editado na mesma cidade dois anos depois,

constituem o primeiro documentário da literatura oral brasileira, transformados em livros a partir da audição de contadores. Cascudo¹⁴ afirma, na introdução da primeira obra:

“(...)as duas coletâneas de Sílvio Romero, que ele as reuniu como quem tenta salvar a informação dentro da garrafa na hora do naufrágio, possuem o essencial, o característico, o indispensável.”

Em Lagarto, Estância e Parati já havia colhido material folclórico como versos, romances, lundus, chulas e estórias. Após ter assumido essa grande empreitada de registro do folclore brasileiro, recebeu muito material que lhe foi enviado de outros estados, como o Rio Grande do Sul, de onde vieram 566 quadrinhas. Algumas das mais típicas trazem vocabulário gaúcho, pertencendo, especificamente, à determinada região do estado. Grande número são vindas de Portugal. Outras foram registradas no Pará, Ceará, Rio Grande do Norte e Pernambuco.

Romero enxerga o estudo da cultura popular como instrumento de resgate, tornando possível reconstituir a nacionalidade no que ela tem de essencial, contra modismos e imitações. Quem constrói e encarna esses elementos, é o povo e não as elites, conferindo organicidade à nação e transformando-a em algo específico. Ainda assim, ele entende que é papel da elite conduzir os destinos da nação. Romero afirma que a melhor forma de apreciar a evolução da poesia popular é observar o povo em sua ação de trabalho, visto que é sua atividade mais intrínseca.

Sílvio Romero foi um provinciano que procurou sempre reviver sua terra em sua obra folclórica, transformando essa sua condição natural em uma espécie de filosofia de vida. A intensa atividade importante e pioneira, com relação à literatura e ao folclore brasileiro, que exerceu no período de 1873 até 1914, ano de sua morte, firmou-o como grande literário e pesquisador, sendo sua obra de extrema relevância. Foi autor de uma vasta produção, deixando fortes marcas no que diz respeito aos estudos iniciais do que seria a constituição de um povo genuinamente brasileiro.

¹⁴ Introdução da obra de S. Romero - *Cantos Populares do Brasil*, 1954, p.31

3. As Quatro Cantigas de Camargo Guarnieri em análise

“O meu desejo é expressar pela música a essência da alma brasileira. Para isso utilizo todos os meios técnicos e estéticos para minha criação de acordo com a necessidade do momento.”

Camargo Guarnieri

No caso da obra analisada, o termo *ciclo* é utilizado como sinônimo de coleção de peças avulsas sem implicar a existência de uma linha condutora como, por exemplo, uma sequência narrativa. Assim, designa apenas um conjunto de canções reunidas por um mesmo compositor sob um determinado título e que possuam alguma unidade temática. Sobre esta prática na produção de Guarnieri, Marion Verhaalen comenta (2001:262):

“Guarnieri começou a demonstrar uma tendência para agrupar suas canções, em vez de deixá-las como peças individuais. Apesar de algumas vezes terem sido escritas ao longo de um período de vários anos, elas acabaram sendo publicadas em uma coletânea.”

Este hábito de agrupar pequenas peças em ciclos justifica, portanto, a união dessas quatro canções escolhidas como objeto de estudo neste trabalho, ou ainda, para citar outro exemplo, das que compõem as *Três Canções Brasileiras*.

As canções do ciclo *Quatro Cantigas* foram escritas em dois momentos diversos, com um intervalo de 6 anos. A primeira delas, *Cantiga da Mutuca*, data de 1949 enquanto as restantes são de 1955. Sobre a produção de Guarnieri no âmbito das canções, Mario de Andrade afirmou (2001: 243):

“Não sei de quem melhor componha canções atualmente no Brasil. Pela força expressiva, pela completa assimilação dos elementos característicos populares, pela originalidade da polifonia acompanhante e a beleza das melodias, as canções de Camargo Guarnieri são a sua melhor contribuição para a música brasileira”

E o pianista Renato Figueiredo (Entrevista 6) observa:

“A canção, para a psique de Camargo Guarnieri, talvez seja o elemento de conexão, a ponte que une, de maneira mais óbvia, as origens do Brasil(...)me parece que a

brasilidade sentida por Guarnieri(...)muito melhor pode satisfazer essa(s) necessidade(s) através da canção.”

Camargo Guarnieri conseguiu constituir um estilo próprio e é considerado um nacionalista 'anti-exótico' devido à maneira como assimilou os elementos folclóricos, criando uma linguagem musical nacional sem ignorar a experiência cultural do ocidente. Vasco Mariz considera os *12 Poemas da Negra*, compostos nos anos de 1933 e 34, como um marco entre o período de aproveitamento das constâncias do folclore e o de seu depuramento (1994:224). Foi justamente no âmbito da música de câmara que Camargo Guarnieri obteve seus maiores êxitos. Guarnieri possui uma técnica composicional refinada, particularmente no que diz respeito aos procedimentos de desenvolvimento e forma. Seu modo de escrever é direto e demonstra sua intenção de contar a estória da maneira menos afetada possível.

Guarnieri é constantemente motivado e inspirado pela música de sua terra e as canções foram a melhor forma que encontrou para dar vazão à grande bagagem que trazia de suas raízes. Renato Figueiredo (Entrevista 6) considera:

"(...)me parece que a brasilidade sentida por Guarnieri, e este sentimento transformado em necessidade de expressão, que ele tinha tido dentro de si e que tinham sido super incentivados com os quase vinte anos de convívio com Mário de Andrade, muito melhor podem satisfazer essas necessidades através da canção...e estou falando tudo isso para chegar numa coisa: não é ópera! Não é ópera porque? Para recusar a Europa, para se conectar ao povo, porque a brasilidade se manifesta mais fácil se houver conexões com a terra, com as expressões mais simples da terra. Que somos todos europeus, ele sabia! 'Brasil' é o nome europeu desta terra...não eram os índios os 'verdadeiros' brasileiros, eles eram índios!"

Seu modo de compor reflete sua personalidade e sua habilidade, evidenciando sempre completo domínio do material com que trabalha. Seu estilo de escrita variou consoante sua evolução e o momento composicional que experimentava tecnicamente, mas levou sempre em consideração o texto escolhido.

Na música folclórica do Brasil, encontram-se muitas formas de canções – assim como nas danças - que não chegam a constituir categorias, mas possuem qualidades e estilos próprios, como as *rodas*, as *toadas*, as *modinhas*. Esses elementos permeiam toda a produção do compositor com seus motivos melódicos e rítmicos e acabam por conferir texturas, ritmos e, até mesmo, ainda que em menor grau, as estruturas das próprias obras. Guarnieri também soube explorar muito bem os recursos timbrísticos e as dinâmicas, estando esses elementos sempre muito ligados ao texto. Demonstra, com isso, coerência com o seu meio e seu tempo, conferindo às suas obras uma homogeneidade inédita na produção da música brasileira.

Guarnieri optou por utilizar, desde suas primeiras composições, termos brasileiros como *molengamente, gingando, dolente, dengoso, requebrando, ponteados* e etc., como indicações nas suas partituras, demonstrando, assim, sua reação ao italianismo reinante e deixando evidente esse seu traço ideológico, no sentido de não ceder espaço a qualquer tendência contrária ao Modernismo. Por outro lado, vale lembrar que nunca hesitou em usar múltiplas formas de expressão numa constante busca por novos valores e experimentações, tendo utilizado elementos das vanguardas europeias como o atonalismo, a assimetria e a polirritmia, nunca tendo deixado de lado sua autenticidade e sua característica nacional. Sobre esse traço pessoal de Guarnieri, Klaus Wernet (2009:141) aponta:

“Notamos sempre no compositor a atenção em ter, no âmago de sua criação, elementos que a sustentem como “obra de arte”. Entre esses elementos um sutil cordão que una modernidade e tradição é fundamental.”

Sobre o material musical utilizado pelo compositor, o pianista Ricardo Ballesterro (Entrevista 5) ainda observa:

“Nesse sentido, parece-me que ele ocupa um lugar como se fosse o de Brahms, ou seja, mesmo atendendo às demandas do texto, seu intuito é ter uma obra musical bem acabada, não virar servo do texto. Se você puder tocar essas obras ao violino ou flauta, elas funcionam. Não sei se muitas das canções de Villa-Lobos, por exemplo, poderiam ser transcritas. Portanto, se você pegar apenas o material musical disso, ainda assim elas se sustentariam.”

Como resultado de tudo isso, Guarnieri apresenta uma linguagem musical elaborada, em que o discurso musical e literário constituem uma íntima relação. Ao discorrer sobre o ciclo *Treze Canções de Amor*, o próprio compositor¹⁵ comenta sobre sua linguagem musical:

“São canções brasileiras, como brasileira tem sido, até hoje, toda a minha música. Aliás, eu digo a você que eu não me preocupo absolutamente em fazer música brasileira. O que me importa é compor a minha música. (...)Acontece, porém, que a minha música tem um caráter brasileiro, é legitimamente do Brasil e eu não posso deixar de me desvanecer e de me alegrar com isso, você não acha?”

Como já pudemos compreender, o processo de nacionalização musical idealizado pelo movimento modernista tinha como alvo demonstrar sua insatisfação com relação à estética que vinha sendo utilizada. Os processos de criação, tão flexíveis e criativos, inerentes às formas de expressão populares, eram tidos como uma boa maneira de trazer novos ares à música erudita, uma vez que permitiriam essa

¹⁵ Jornal *A Noite* - São Paulo, 10 de janeiro de 1944. (Entrevista contida na Dissertação de Mestrado de Klaus Wernet - 2009, p.221)

penetração de influências diversas, sempre baseadas em raízes tradicionais. Porém, a linha que separava esse exotismo da assimilação profunda dos elementos populares era bastante difícil de ser definida. Neste sentido, vale registrarmos a definição de música folclórica e popular apresentada por Vasco Mariz (2002:36):

“A música folclórica seria o produto de uma tradição musical que evoluiu por meio da difusão oral. (...)Essa concepção da música folclórica aplica-se, em consequência, a todo gênero musical que teve como ponto de partida uma prática rudimentar existente numa comunidade que permaneceu indiscutivelmente sem contato com a música popular ou culta. É válida, também, para a música que, embora criada por um compositor individual, foi aceita e incorporada na tradição oral viva de uma comunidade. (...)essa música folclórica deriva de processos técnicos formadores muito simples, não subordinados a qualquer teorização. (...)Já a música popular é a música que, sendo composta por autor conhecido, se difunde e é usada, com maior ou menor amplitude, por todas as camadas de uma coletividade. Essa música usa os recursos mais simples, ou mesmo rudimentares, da teoria e da técnica musicais cultas.”

Nas composições de Guarnieri desse período, podemos notar uma linguagem fluente, a sensibilidade e o alto nível do acompanhamento pianístico. São ainda marcas nas obras vocais do compositor, o acompanhamento em *ostinato* e o emprego de escalas modais, características que se fazem presentes nas *Quatro Cantigas*.

Em seu livro sobre a vida e obra de Guarnieri, Marion Verhaalen (2001:263) aponta características das *Três Canções Brasileiras* que são também observadas no ciclo em análise neste trabalho:

“Como se pode ver, nestas peças Guarnieri manteve a textura simples, evitando um acompanhamento mais trabalhado ou mais rico, preferindo expressar o sofrimento ou o humor através dos meios mais singelos. Estes são excelentes exemplos do uso de elementos folclóricos que contrastam com as canções mais refletidas, em geral classificadas como 'canções artísticas'. Aqui, o compositor demonstra toda sua habilidade para dar o ambiente mais adequado à mensagem contida no texto. As Quatro Cantigas são outro ciclo. Os versos do folclore, recolhidos por Sílvio Romero, foram musicados entre 1949 e 1956. A coleção foi publicada pela Ricordi Brasileira em 1958 para canto e piano, apesar de Guarnieri também ter feito uma transcrição para voz e orquestra. Essas quatro canções, como no ciclo anterior, respeitam a simplicidade da origem do texto, tanto no acompanhamento quanto na linha melódica.”

Como já foi observado em capítulos anteriores, o movimento modernista conseguiu, neste sentido, estabelecer essa nova estética e Guarnieri foi parte essencial deste processo.

Cada uma das *Quatro Cantigas* traz uma dedicatória diferente. A primeira é dedicada a Maria Kareska, soprano de voz bastante aguda e leve, e *Cantiga* é dedicada

a Gérard Souzay, renomado barítono francês que teve contato com Guarnieri e interpretou diversas vezes repertório de canções brasileiras. Curiosamente, essas duas canções encontram-se em registros relativos aos cantores a que foram dedicadas, contudo Vera Guarnieri, quando questionada sobre essa questão, afirmou que essa não era uma prática do compositor, que costumava fazer dedicatórias como forma de agrado a alguém que tinha conhecido ou ouvido cantar, não levando em conta as características vocais de determinado cantor. A viúva do compositor conta ainda que ele próprio afirmava ter escrito raríssimas vezes obras que pedissem um registro vocal específico, escrevendo basicamente para voz média, permitindo que qualquer pessoa pudesse interpretá-las. Afirmou, também, que Guarnieri não tinha nada contra transcrições de suas canções para uma tonalidade que fosse mais confortável ao cantor.

Não sei... é dedicada à Marisa Landi, e *Vamos dar a despedida* à Blanca Bouças, ambas sopranos.

No sentido de fornecer uma visão sobre o material utilizado por Guarnieri, encontra-se, a seguir, uma breve análise sob parâmetros musicais das quatro canções.

3.1. Breve análise do ciclo *Quatro Cantigas* sob parâmetros musicais: Forma, Harmonia, Ritmo

3.1.1. Forma

Para Guarnieri, a forma é o elemento coordenador e integrante, que confere caráter de inteligibilidade à peça. O compositor sempre demonstrou uma propensão por formas intimistas, provavelmente devido à sua maestria com os detalhes e à preferência por formas tradicionais. A forma era, para ele, uma necessidade de expressão que conferia às obras uma forte unidade. Caldeira Filho¹⁶ observa:

"Seu conceito de forma não visa somente a uma planificação, estende-se ao som, ao timbre, às durações porque ele submete tudo isso a uma configuração de íntima tendência plástica."

¹⁶ C. Filho (citado por M. Verhaalen - *Camargo Guarnieri - Expressões de uma vida* - 2001, p.220)

Cantiga da Mutuca

A primeira canção do ciclo desenvolve-se sobre uma forma binária (AB), estrutura comum a peças curtas. A parte A é exposta e, em seguida, é apresentada uma parte B que funciona como um refrão. Segue-se uma repetição da parte A, desta vez com um texto diverso, seguida novamente da parte B.

Cantiga

Possui uma forma ternária (ABA), estrutura flexível que pode aplicar-se tanto em peças pequenas como em longos segmentos musicais. A linha vocal da seção B inicia-se num registro vocal mais agudo, o que constitui um contraste à seção inicial. Nota-se a presença de ritmos sincopados, o que confere um caráter diferente para a linha melódica do piano, acompanhando a expressão textual.

Não sei...

A terceira canção também possui forma ternária (ABA). Na segunda seção, ocorre uma modulação de Dó#m para LáM. A linha vocal mostra uma grande mudança de caráter ao ser atacada com um grande salto que vai em direção ao registro agudo e tem indicação de dinâmica *f*. Mas o caráter inicial da peça surge logo novamente para que a parte A seja então retomada e finalizada na tonalidade inicial.

Vamos dar a despedida

A última canção do ciclo é estrófica, estrutura muito comum às práticas folclóricas. Após uma introdução ao piano, entra a linha vocal que possui três repetições, cada uma com um texto diferente. Ao fim da terceira repetição, encontra-se uma pequena *coda*.

As estruturas formais utilizadas são de grande ocorrência em contextos da música folclórica, bem como da tradição *liederística* e, juntas nesta sequência, conferem um belíssimo equilíbrio, bastante interessante para o contexto de concerto. O compositor assimila o folclore e a música de seu povo, sempre preocupado em expressar-se muito claramente e de forma única, atingindo, assim, algo de caráter particular e tendo na forma estrutural de suas obras um elemento de base.

3.1.2. Harmonia

A linguagem musical de Camargo Guarnieri mostrou-se, ao decorrer do tempo, cada vez mais distante do tonalismo. Como ele mesmo gostava de considerar, não era atonal, mas também não possuía uma tonalidade definida. Podemos verificar essa característica no fato de nenhuma das canções do ciclo possuir armadura de clave.

Demonstrava preferência pelos modos Lídio, Mixolídio e pelo chamado *modo do Nordeste*, que combina as características desses dois, ou seja, a presença do quarto grau levantado e do sétimo abaixado.

A utilização de uma textura harmônica simples, a presença de um material diatônico de notas repetidas no tema e a simplicidade melódica conferem ao ciclo em questão uma qualidade acessível, popular e atraente.

Cantiga da Mutuca

Guarnieri faz uso do *modo do Nordeste*, ou seja, uma mistura do modo Lídio com o Mixolídio, contendo a quarta aumentada e a sétima abaixada. Essa combinação de materiais foi usada muitas vezes por Bartók, chamada de *Lídia-Mixolídia* (KOSTKA, 2006:30). Este modo é encontrado, por exemplo, no *baião*, gênero musical brasileiro.

Cantiga

O compositor faz uso da escala de Réb Mixolídio, com a presença de muitos cromatismos, sem modulações, utilizando a cadência modal típica em terça maior ascendente.

Não sei...

A canção encontra-se na tonalidade de Do#m com uma modulação para LaM. O acompanhamento em *ostinato* confere o caráter melancólico da canção. A linguagem harmônica é constituída de sétimas diatônicas, com a linha melódica sempre recorrendo ao intervalo de terças maiores. A canção termina na tonalidade inicial.

Vamos dar a despedida

Nesta canção, Camargo Guarnieri utilizou a escala de Mi Mixolídio. O acompanhamento sofre alterações nas cadências, utilizando tons inteiros, o que é procedimento comum neste modo.

Guarnieri apresentava uma escrita de textura bastante intrincada e essencialmente contrapontística. Fazia uso da polirritmia e de *ostinatos* rítmicos, com origem na música afro-brasileira, que acabam por desempenhar a ambiência dos temas propostos, alcançando uma maior liberdade da linha melódica. Utiliza-se da dissonância como elemento expressivo e do emprego da sétima abaixada e quarta aumentada, característicos em suas obras e presentes nas canções aqui analisadas.

Outro aspecto que pode ser observado nessas quatro canções, é a habilidade do compositor de fazer simples fragmentos desenvolverem-se de uma maneira muito natural, estendendo-se em belas linhas melódicas mais elaboradas.

3.1.3.Ritmo

Na música de Guarnieri, encontram-se frequentemente presentes os ritmos fortes e incisivos dos *cocos* e das *emboladas*; as síncopas suaves e ondulantes das *toadas* e das *modinhas* de caráter nostálgico; e o ritmo alegre das *rodas*. Bruno Kiefer (1987:43) considera:

“O ritmo das ondulações melódicas, tanto em música como na língua falada, caracteriza um povo, pode ser típico de uma cultura ou de um indivíduo. “

A utilização de *ostinatos* rítmicos – como em *Vamos dar a Despedida* -, a acentuação do último tempo do compasso no acompanhamento - como é o caso em *Cantiga da Mutuca* e de algumas passagens em *Cantiga* e *Vamos dar a despedida*- e o acento melódico conferem vivacidade à textura rítmica das peças do ciclo. Os ritmos sincopados são elemento sempre presente nas canções analisadas.

Todas as canções do ciclo encontram-se em compasso binário 2/4, muito comum às práticas musicais populares brasileiras, e é curioso notar que todas fazem uso de células rítmicas que constituem motivos repetidos durante toda a obra (ou ao menos por seções, no caso das duas primeiras canções). Com exceção de *Cantiga*, possivelmente por ter caráter mais lírico, as outras três canções não trazem notações de manipulação de tempo.

Cantiga da Mutuca

A indicação do compositor para esta primeira canção é o termo *Com alegria*. Nesta canção, faz-se fortemente presente o uso de ritmos sincopados e contratempos tanto na linha do piano como na da voz, o que resulta numa rítmica forte e incisiva, que confere à peça o característico balanço regional. Além da utilização do *modo do Nordeste*, já citado anteriormente, pode-se considerar que a peça remete ritmicamente ao gênero popular do *baião*, natural do Nordeste brasileiro, devido ao movimento dado pela linha do baixo na parte do piano, como mostra o exemplo a seguir:

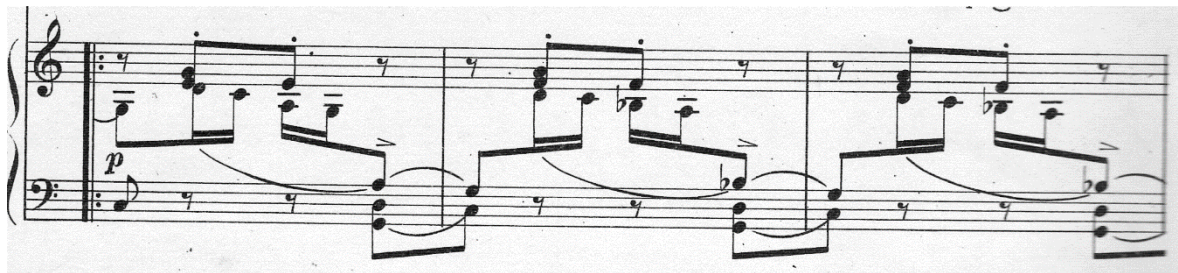


Fig. 1 – Figura rítmica que remete ao *baião*, presente na linha do piano – Partitura *Quatro Cantigas* – Editora Ricordi Americana, 1958

Nesta canção, podemos verificar dois padrões rítmicos, correspondentes a cada uma das seções. Após a introdução do piano, a célula rítmica que é apresentada na seção A é:

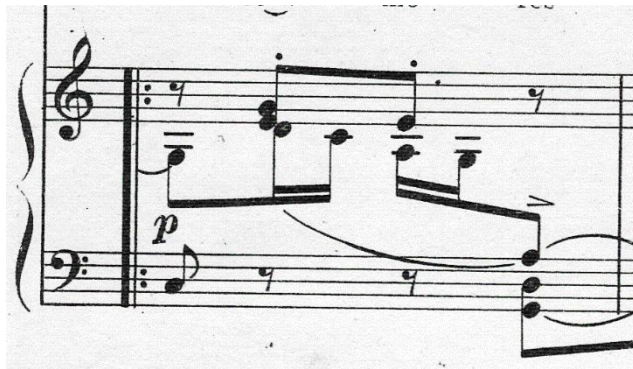


Fig. 2 – Motivo Rítmico na linha do piano na seção A d'A Cantiga da Mútuca – Partitura *Quatro Cantigas* – Ricordi Americana, 1958

Na seção B, é apresentada uma nova célula:



Fig 3 – Motivo Rítmico na linha do piano na seção B d'A *Cantiga da Mutuca* – Partitura *Quatro Cantigas* – Editora Ricordi Americana, 1958

Cantiga

A indicação para esta canção é *Tranquila e triste*. Ritmicamente também faz abundante uso de síncopas. Essa é a única canção do ciclo que traz indicações de manipulação do tempo, indicando um *col canto* para o piano, no compasso 18, um *rall.* também para o piano no compasso 23 e, logo a seguir, um *a tempo* para a entrada na seção B. Novamente, para a retomada da seção A, é notado um *rall.* para o piano no compasso 35, seguido novamente de um *a tempo*.

Não sei...

Traz indicação *Triste e vagaroso*. Possui uma rítmica muito linear, com uma célula rítmica em *ostinato* no acompanhamento, que se mantém do início ao fim da peça, reafirmando seu sentimento melancólico. Essa insistência rítmica, tanto na linha da voz quanto na do piano, sustenta a ideia de sofrimento e aflição que o texto apresenta, ilustrando a ideia da dor que continua presente, que perdura no tempo.

Vamos dar a despedida

Guarnieri aposta novamente em uma rítmica muito vigorosa e movida, conquistada com o movimento de *ostinato* rítmico no acompanhamento e a indicação *Com alegria*, como na primeira canção do ciclo. A escrita rítmica mantém-se até o fim da peça com a seguinte célula que é apresentada já desde a introdução:



Fig 4 – Motivo rítmico apresentado pelo piano na introdução de *Vamos dar a despedida* – Partitura *Quatro Cantigas* – Editora Ricordi Americana, 1958

3.2. Texto e Música

"Song is a dual art and its best there is a fusion of text and tone. Melody and the span of its phrases, harmony and the color of its chords, form and the shape of its being – all result from the text, which, prior to song, stood alone, but now in song finds a fuller meaning."

James Hall

A produção de Camargo Guarnieri conta com quase trezentas canções compostas, em sua maior parte, para voz e piano. O compositor optou por utilizar sempre o idioma português e a maioria delas foi escrita sobre textos de renomados poetas brasileiros como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, mas, em muitas de suas canções, como é o caso nas *Quatro Cantigas*, utilizou textos folclóricos.

Todas as canções de *Quatro Cantigas* foram escritas sobre versos populares de diferentes regiões do Brasil, recolhidos por Sílvio Romero. Mário de Andrade (1941:48) acreditava que, ao compor uma canção, o compositor teria de submeter as exigências da escrita musical ao texto escolhido e propunha:

"O sistema ideal de compor canções eruditas será, portanto, o compositor, escolhido um texto, aprendê-lo de cor e repeti-lo muitas e muitas vezes, até que esse texto se dilua, por assim dizer, num esqueleto rítmico-sonoro. Rítmico pelo sentido de suas frases e pelo movimento dos seus versos. Sonoro pela cor das suas vogais e ruídos das consoantes."

Guarnieri teve a sorte de ter vivido rodeado de grandes poetas – inclusive dois de seus irmãos, Alice e Rossine -, foi amante dos livros e realizou sempre ótimas escolhas textuais. Harlei Elbert (2014:09) considera que Guarnieri:

"(...)conjugava prosa e poesia, pop e alta literatura, nacional e universal, procurando valorizar o texto na sua elaboração ao combinar palavras, fonemas e figuras de linguagem, entre outros recursos. "

O propósito de uma poesia é ser recitada, o que lhe confere um essencial e inerente caráter de oralidade. Nesse sentido, é importante compreender como se deu a escolha das palavras e das combinações entre as mesmas, levando em conta o efeito poético pretendido, uma vez que nem sempre o processo considera somente o significado das palavras e sim outros critérios como, por exemplo, o sonoro. Na realização da leitura de uma poesia é possível descobrirmos seus elementos musicais e sonoros, captados pela articulação das palavras ao longo do texto. Tendo em consideração as duas citações acima apresentadas por Vasco Mariz e Mário de Andrade, é possível que nos aproximemos, através de uma atenta análise dos elementos e procedimentos rítmicos e melódicos utilizados pelo compositor, da leitura que este realizou do texto escolhido e de como se deu a apropriação dessa musicalidade inerente ao próprio texto poético.

É provável que o fascínio humano pela música vocal deva-se ao fato de que, nesta forma de comunicação, o ouvinte é convidado a receber a informação de duas fontes diferentes de linguagem (musical e poética) que compartilham, porém, a característica de serem, ambas, artes do tempo e não do espaço e fundarem-se na articulação do som, sendo este definido pela língua, cultura e determinada estética em que se encontra inserido. Dessa articulação do som é que provém o prazer proporcionado pela relação que se estabelece entre poesia e música. No que diz respeito à prosódia musical, Harlei Elbert (2014:15) observa:

"A prosódia musical estuda a relação entre a acentuação silábica das palavras e os acentos da estrutura musical, procurando a melhor forma de empregar as palavras do ponto de vista rítmico e melódico numa canção. Ao analisarmos musicalmente e literariamente as obras, estamos analisando a aplicação das métricas musicais que transcrevem as métricas poéticas. E estas podem apresentar variadas possibilidades, de acordo com a estrutura dos textos. "

Portanto, no processo de apropriação do texto literário pelo compositor, deverão ser levados em conta aspectos musicais como, por exemplo, a estrutura métrica, a organização rítmica, a definição da melodia. Neste caso, o conhecimento prosódico por parte do compositor faz-se essencial, uma vez que um mau tratamento do texto neste sentido poderá comprometer a inteligibilidade dos ritmos em sua organização dentro do compasso e a própria riqueza rítmica inerente à música popular brasileira. O compositor deve ainda ter em consideração que é necessário relacionar o texto poético ao contexto sociocultural em que foi produzido, pois o

modo de tratar a composição será associado à temática da poesia para traduzir um modo de vida, um conjunto de valores e uma visão de mundo. O intérprete, por sua vez, deve atentar para o fato de que também o compositor tem um meio próprio ao qual pertence, que também influenciará o modo como lê e entende a poesia e como a transformará em música. E é somente imbuído completamente dos conteúdos expressivos do poema que o cantor poderá contar uma estória de modo a conseguir reter completamente a atenção do público.

Com relação aos textos folclóricos utilizados nas *Quatro Cantigas*, podemos observar que a ordem sintática utilizada é a mesma da linguagem falada correntemente, ou seja, é direta, não é rebuscada, aproximando-se mais do povo e da vida cotidiana. Também vemos que o ritmo simples e repetitivo serve como facilitador da memorização, fator muito comum à tradição popular, ligado à prática de se passar a cultura adiante através dos tempos. Os títulos das canções também já têm ação no sentido de criar um ambiente imagético.

No que diz respeito à metrificação, todos os textos do ciclo encontram-se em redondilha maior. Metricamente, o verso heptassílabo é o mais simples, sendo bastante presente na língua portuguesa desde as cantigas medievais. É uma métrica bastante melódica, muito utilizada para os textos de canções folclóricas. Em todas as canções do ciclo podemos verificar que a última sílaba tônica da metrificação coincide sempre com o primeiro tempo de compasso. Em alguns casos, essa última sílaba da metrificação coincide com relevantes mudanças na harmonia, como, por exemplo, em *Cantiga*, nos compassos 15, e, em *Não sei...*, nos compassos 5, 17, 24, 28. Não podemos nos esquecer, contudo, que a acentuação do tempo 2/4 na música brasileira possui um acento deslocado para o último tempo do compasso, por isso não é conveniente que nos deixemos conduzir unicamente pela acentuação do verso e do compasso, com o risco de perder esse balanço característico e tornar a interpretação “quadrada”, monótona. Bruno Kiefer (1987:41) faz uma interessante colocação sobre a acentuação no falar da língua portuguesa:

“Em português a sílaba tônica parece concentrar toda a carga emocional. Isto resulta da acentuação, de um certo aumento de altura e, principalmente, de uma maior duração. (...) Nas palavras oxítonas vale o mesmo, salvo nos casos em que a palavra termina em vogal. Conforme a palavra, resulta de tudo isso uma certa moleza, ou uma espécie de carícia. (...) No norte do Brasil e em Portugal essa tendência é ainda mais marcada que no Sul.”

A seguir, encontram-se, na íntegra, os textos folclóricos utilizados em cada uma das canções do ciclo:

Cantiga da Mutúca:

Passarinho está cantando, para alívio de quem chora
Se cantas pra consolar-me, passarinho vai-te embora.
Ninguém deixe amores velhos, pelos novos que hão de vir,
Que os novos logo se acabam e os velhos vêm a servir.
Eu agora vou cantar a cantiga da mutúca,
Toda moça baixa e gorda cai na minha arapuca.
Eu bem sei de quem tu gostas e pra ela vou cantar
A cantiga de quem chora eu guardei pra te mostrar.
Amizade sendo pouca não faz mal que vá se embora.

Cantiga:

Dentro do meu peito tenho duas pombas juriti,
Uma morreu de saudades de tanto chorar por ti.
A outra mais infeliz, bateu asas foi embora
E lá no campo perdido ainda hoje canta e chora.

Não sei...:

O texto desta canção é um apanhado de versos provenientes de três quadrinhas diferentes originais do Rio Grande do Sul. As quadrinhas são trovas simples de linguagem coloquial, criadas pelo povo. São poemas compostos por quatro versos que, normalmente, desenvolvem um conceito relativo à filosofia popular. As rimas, em geral, aparecem no segundo e no quarto versos.

Esta noite não fui fora, não fui a parte nenhuma,
Até as estrelas do céu, servem de testemunha.
As penas do meu martírio mais cruéis não podem ser
Ter olhos para chorar e não ter olhos pra te ver
Não sei se ria ou se chore, não sei que faça de mim
Eu chorando dobro penas, cantando penas sem fim.

Vamos dar a Despedida:

Os versos são de uma cantiga original do Rio de Janeiro.

Alecrim na beira d'água pode estar quarenta dias,
Um amor longe do outro não pode estar nem um dia.
Se eu correndo não te apanho, devagar te apanharei
Se eu te apanho nos meus braços em que estado te porei?
Tenho um lenço de três pontas e também um guardanapo,
Se o negócio é à porfia veja que eu desato o saco.
Nesse lenço desenhado vive um terno passarinho,
Sem ter medo de amar, sem pensão de fazer ninho.
Vamos dar a despedida como deu o bacurau,
Uma perna no caminho, outra no galho de pau.
Lá no alto desta serra, como não vem bonitinho,
Traz o seu laço na mão pra laçar seu passarinho.

Estes textos, coletados por Sílvio Romero, têm importância pelo lirismo comunicante e vivo. Os versos, em sua grande maioria, foram cantados e dançados, estando carregados de movimento e interesse humano. O vocabulário utilizado no texto revela-nos o nível de linguagem, que neste caso é coloquial, proveniente do povo. Neste sentido, mostrou-se relevante a realização de um levantamento a nível lexical, a fim de apontar certos termos particulares. Segue-se, portanto, uma lista destes termos presentes nas canções, pela ordem em que se apresentam:

- Mutúca é um termo popular para referir-se à mosca, tendo origem no tupi 'mu'tuka' que significa picar, furar, cutucar, pungir. Essas moscas picam sobre a pele, sugando o sangue dos mamíferos e sua picada é bastante incômoda. Preferem viver perto de ambientes aquáticos.
- Arapuca é um artefato sul-americano de origem indígena, que consiste numa armadilha destinada a pegar aves vivas, pequenos mamíferos ou outros animais de caça. O termo também tem origem tupi, sendo uma corruptela de *arapug*, que significa prender batendo. A técnica consiste em colocar a armadilha num local que seja passagem ou habitat da presa, inserindo pequenas iscas. Quando o animal estiver em posição de captura, o disparador é acionado por seu próprio peso, fazendo cair sobre si a estrutura, impedindo-lhe a fuga. A palavra tornou-se expressão de grande uso no Brasil, inclusive em temas de músicas, referindo-se à armadilha amorosa ou trapaça.

- A Pomba-Juriti ou Juriti-Pepena é um pássaro de plumagem marrom, peito claro, cabeça cinzenta e coloração azulada ao redor dos olhos. É muito arisca e costuma manter-se escondida, sendo detectada sua presença por seu canto característico, melancólico e repetitivo. Vive em ambientes muito arborizados e quentes. Vive solitária ou aos pares. Há uma superstição do Pará, em que se crê na vinda de uma juriti invisível que canta numa touceira de tajás e anuncia desgraças com seus pios lamentosos, que podem ser evitadas por um feiticeiro ou pajé que saiba rezar, afastando o presságio. Se não for evitada a profecia da Juriti-Pepena, a vítima ficará aleijada. (CASCUDO, 1988:419)
- O Bacurau, conhecido na Europa pelo nome de Noitibó, é uma ave noturna de asas longas e pernas curtas. Habita, principalmente, regiões quentes e também é chamada 'engole-ventos', devido seu hábito de alimentação que consiste em voar baixo, com o bico aberto a tentar apanhar insetos. Tem plumagem acinzentada e seu canto é um grito penetrante que é repetido a noite durante horas. Ao anoitecer passeia pelas estradas, caçando insetos, refletindo a luz nos imensos olhos redondos. Há um ditado, possivelmente incompleto, utilizado para garantir a veracidade de uma afirmação que consiste em: “é dizendo e bacurau escrevendo...” Na sabedoria popular, acredita-se que as penas da asa do bacurau curam dor de dentes se esfregadas neles e, dispostas entre a manta e a sela, aprumam o cavaleiro de tal maneira que não há salto de cavalo capaz de desmontá-lo.

3.3. Questões Técnico-vocais

Partindo da grande predileção que sempre tive pelo repertório de canções brasileiras – as páginas de *Vai, Azulão* de Guarnieri foram das primeiras que estudei seriamente quando iniciei meu percurso no canto – encontrei-me impulsionada a abordar esse repertório em complemento ao treinamento de tendência mais *belcantista*, mais voltado ao repertório operístico por assim dizer, principalmente de acordo com uma vocalidade que se solidificou ao longo do século XIX,¹⁷ o qual costumamos trabalhar de modo mais extenso durante nossa formação acadêmica. É

¹⁷ “(...)as mudanças de timbre, o uso do vibrato e uma grande exploração dos níveis de dinâmica(...)são justamente características marcantes do século XIX” (PACHECO, 2006:53). No início do século XIX, com instrumentos que gahavam mais corpo e sonoridade e salas de concerto maiores, os cantores passaram a buscar um timbre mais redondo, mais escuro e que possibilitasse maior volume, o que veio a definir uma nova vocalidade na trajetória do canto lírico.

evidente que não devemos assumir uma mesma abordagem estilística para a interpretação de uma ópera de Wagner e para uma canção de Schubert ou mesmo para uma oratória de Mozart, o que implicaria em características vocais diversas. A questão apresentada aqui, porém, refere-se especificamente a como encarar o estudo e a preparação do repertório de canção de câmara brasileira; quais as possíveis dificuldades encontradas ao nos depararmos com ele; como tratar a vocalidade proposta pela estética do movimento Modernista.

O termo *belcanto*, citado anteriormente no presente trabalho, refere-se à tradição vocal, técnica e interpretativa, que surge na Itália, no fim do século XVII, e tem como princípio básico a plasticidade e a perfeição do som, numa elegante distribuição de harmônicos que resultem num timbre aveludado e redondo, uniforme e leve. Este som pode ser obtido desde que haja uma devida ação harmônica da conduta fonatória, ou seja, uma coordenação entre relaxamento e respiração, ressonância e projeção. A emissão é o resultado do equilíbrio entre a força do ar que sai dos pulmões (aerodinâmica), e a força muscular das pregas vocais (força mioelástica). Dado que cada língua possui fonemas particulares que exigirão diferentes empenhos das estruturas supra glóticas, nomeadamente a língua, lábios, dentes, palato e mandíbula, esse equilíbrio deve estabelecer-se de forma a permitir que essas estruturas estejam livres e possam encadear-se de forma adequada numa clara transmissão do texto. (MILLER, 2000:76)

O ar é o fornecedor de energia para que ocorra a entonação, fonação e ressonância dos sons emitidos, por isso o bom funcionamento de seu fluxo é essencial na prática do canto lírico. Se considerarmos que o termo *appoggio* refere-se tanto à ação antagônica dos músculos implicados na inspiração e expiração, quanto ao intencional abaixamento da laringe contra a pressão sub glótica do ar, é essencial que, durante a fonação, estejamos plenamente conscientes dos músculos que estão envolvidos nessas ações, para que não sejam criadas tensões desnecessárias. (MILLER, 2000:32) Assim que forem claramente identificadas as estruturas sequenciais de inspiração e expiração (ou seja, como se ativa a musculatura intercostal, qual o movimento da laringe, do diafragma, qual a sensação no assoalho pélvico), é importante, então, coordenar e realizar esses movimentos de forma ainda consciente e atenta, porém orgânica. (MILLER, 2000:36)

No que diz respeito ao processo respiratório, não deve haver nenhuma espécie de pausa entre a inspiração e a emissão, o que cria imensa tensão e acaba por não resultar num som livre. Durante o percurso de estudo vocal no curso de mestrado, as professoras sempre atentaram para o fato de que, ainda que consciente da ativação de todos os devidos músculos no momento da emissão, a inspiração e expiração devem constituir um só movimento, fluido e orgânico. É relevante evidenciar que a técnica adotada, neste caso, consiste numa respiração baixa, que

combina o trabalho dos músculos intercostais (respiração ‘torácica’) e abdominais, uma vez que toda essa musculatura também deve estar ativa durante o ato do canto.¹⁸

Durante o curso de mestrado, o trabalho realizado relativamente à técnica vocal orientou-se na busca de um som que fosse “redondo”, porém claro e definido (*coperto ma aperto*)¹⁹, sem forjar espaços e moldes não naturais dentro da cavidade bucal. Este aspecto, apesar de aplicar-se à técnica do canto de forma geral e, portanto, a todo o repertório estudado, veio muito ao encontro da discussão presente nesta pesquisa, visto que as dificuldades encontradas ao longo do processo de preparação das canções centraram-se, justamente, em não deixar que alguns antigos hábitos conduzissem a voz a esses espaços forjados, onde uma clara, saudável e eficiente emissão, fica impossibilitada de ocorrer. Com relação a isso, a orientação recebida foi sempre no sentido da condução da voz *in maschera*, ou seja, a ressonância alta, de forma que obtivesse o meu timbre natural e um som livre e saudável, com “brilho” e projeção.

Tendo em conta todos estes fatores técnicos, o trabalho desenvolvido durante o curso, e especificamente na preparação do programa de canções brasileiras que apoia a presente pesquisa, centrou-se em resolver questões relativas ao *appoggio* e à “colocação” vocal.

O repertório de canções brasileiras apresenta-se, em sua grande maioria, numa região média da tessitura vocal e, na tentativa de aproximar-se de uma dicção bastante clara, articulada e menos “impostada”, pode ocorrer a perda do espaço necessário para o “giro da voz”, resultado de um abandono da posição alta do palato mole, o que acaba por impedir que o fluxo de ar continue a atingir a ressonância alta. Durante as aulas, trabalhou-se a manutenção da largura de toda a cintura intercostal durante a emissão, de forma que a “coluna de ar” não fosse interrompida, nem perdesse pressão. Dessa forma, a “coluna de ar”, devidamente sustentada, mantinha uma posição alta do palato mole (“cobertura”), além do timbre homogêneo e a projeção da voz. De maneira conclusiva, a atenção deve localizar-se na manutenção da voz *in maschera*, o que possibilita a liberdade necessária para trabalhar a dicção e os aspectos estético-interpretativos das obras, sem descuidar da “cobertura” da voz, para que esta soe homogênea em todas as suas regiões e tenha projeção.

¹⁸ “Appoggio singing technique avoids the rapid collapse experienced in customary breathing or in normal speech by retaining the inspiratory posture of the sternum and the ribcage for longer durations, thereby retarding diaphragmatic ascent.” (MILLER, 2000:35)

¹⁹ “Many exercises from nineteenth-century voice pedagogy manuals are devoted to the chiaroscuro balance. Modern spectral analysis verifies the validity of the age-old pedagogic assumption that beautiful singing should result in timbre characterized by components that are “light and dark,” that have “height and depth,” “brilliance and warmth,” “ping and velvet,” and “ring and richness.”” (MILLER, 2000:72)

A produção dos fonemas nasais, naturais da língua portuguesa falada, envolve um abaixamento do véu palatino, de forma que o ar também passe pela cavidade nasal. (MILLER, 2000:91) Sendo assim, na prática deste repertório, é de vital importância cuidar deste aspecto, encontrando um equilíbrio que não desqualifique o fonema nasal e, ao mesmo tempo, não implique em demasiado abaixamento do véu palatino, fator que não atua em benefício do canto lírico. Neste caso, deve-se atenuar a nasalidade do fonema, evitando o comprometimento da projeção e a aparição de um som bloqueado na cavidade nasal (“voz pinçada”). Uma possível solução é realizar a emissão sobre a vogal pura e, só ao final da duração da nota, adicionar o elemento nasal, fazendo com que a projeção e timbre do som não sejam comprometidos pelo abaixamento do véu palatino. (MILLER, 2000:99) De toda forma, no canto lírico, o ideal é pensar na formação dos fonemas nasais por parte das estruturas faríngeas ou naso-faríngeas (zona das adenóides), induzindo uma nasalização que não envolva ação sobre a língua nem a descida pronunciada do palato mole.

O canto lírico é uma atividade que demanda consciência e empenho muscular, bem como a coordenação destes, e uma respiração adequada e deve, portanto, ser encarado como uma atividade atlética. Durante minhas aulas de canto atentou-se sempre para esse aspecto, ou seja, é preciso vigor, energia e treinamento muscular para que tudo funcione de forma adequada. A atenção do cantor deve estar, essencialmente, em encontrar um equilíbrio entre a ativação dos músculos corretos e o relaxamento daqueles que não são necessários. A consciência muscular e o autoconhecimento do próprio corpo, que é nosso instrumento, são, portanto, a chave para uma saudável e produtiva atividade do canto.

Canções folclóricas de todos os períodos e origens têm de ser interpretadas, ainda que com toda a técnica vocal e estudo necessários na sua preparação, de modo mais livre e informal. O primeiro ponto a ser levado em consideração é que, dentro da estrutura de música erudita, o intérprete possa conservar o caráter popular, preservando a fluidez rítmica, a clara dicção, a acentuação da música, sem esquecer que os poemas e as próprias melodias das canções que compõem o ciclo *Quatro Cantigas* revelam um universo de práticas musicais de diversos aspectos da cultura brasileira. A respeito da interpretação desse repertório, Mário de Andrade (1991:140) defendia:

“Trata-se apenas de evitar a superstição do belcanto europeu, de desprezar aquelas suas exigências estéticas que vêm diretamente ferir os valores e aspectos essenciais da fonética nacional. Trata-se especialmente de realizar assim um belcanto mais nosso, que vise o Brasil, em vez de visar a Europa, que vise cantar Villa-Lobos ou Camargo Guarnieri, em vez de Schubert ou Granados. Trata-se de preferir um canto nacional,

simplesmente. Um canto mais de acordo com a pronúncia da língua que é a nossa e com os acentos e maneiras expressivas já tradicionalizadas em nosso canto popular. ”

A sonoridade da própria língua é um dos elementos essenciais de identificação cultural e, nesse sentido, o aspecto nasal da língua portuguesa é uma característica comum a todas as regiões, sendo delimitadora, portanto, de uma identidade nacional. No entanto, no que diz respeito ao canto, a nasalidade é uma questão delicada, que requer que sejam adotados procedimentos no sentido da neutralização de possíveis excessos que atuariam em detrimento de uma emissão adequada ao canto lírico. Assim como em outras línguas de grande ocorrência de vogais nasais, como o francês por exemplo, esses procedimentos são estudados de modo que o fonema nasal possa ocorrer sendo encarado como elemento de caracterização e não como uma limitação, mantendo-se o estilo e possibilitando uma ideal projeção da voz e um claro entendimento do texto. Nesse caso, como já foi citado, o cantor deve realizar o ataque da nota na vogal oral, adicionando o elemento nasal apenas no fim de sua duração.

Ainda no âmbito dos sons nasais, é interessante notar que, mesmo em comparação com o português falado em Portugal, no Brasil existe uma maior predominância de sons vocálicos fechados em relação aos abertos. Claro exemplo disso é a forma do pretérito simples em que portugueses abrem a vogal nasal tônica, pronunciando 'cantámos', enquanto brasileiros emitiriam uma versão fechada, 'cantâmos'. A qualidade desses fonemas nasais fechados, também deve ser um elemento caracterizador do canto brasileiro.

É necessário apontar um recurso aplicável, não somente nas canções brasileiras, mas em todo repertório erudito, para quando ocorrem vogais orais no registro agudo, como nas seções B da *Cantiga da Mutuca*, *Cantiga* e *Não sei...* e no *glissando* final de *Vamos dar a Despedida*, que consiste em fechá-las discretamente, para que se mantenha o equilíbrio de timbre. Como bem aponta Mário de Andrade (1991:57):

“A tensão muscular exigida pelo agudo, a disposição dos órgãos fonadores, já por si exigem muito do cantor, e é sabido que tornam difícil qualquer prolação silábica”

O inverso aplica-se da mesma forma, ou seja, na seção inicial de *Cantiga* e *Não sei...*, para obter uma melhor sonoridade e projeção da voz, é necessário um discreto clareamento das vogais, tanto orais quanto nasais fechadas.

Outros fatores também devem ser levados em conta pelo intérprete, como o estilo predominante e o modo de execução e fruição da música, tanto do período em que foi escrita como daquele em que deve ser interpretada. Assim, a abordagem do estilo terá como foco a interpretação desses fatos expressivos, que refletirão em

ajustes técnicos. Neste sentido, é interessante notar que as práticas musicais brasileiras das primeiras décadas do século XX compartilhavam tendências eruditas e populares, que se fundiam e complementavam-se como, por exemplo, a vocalidade das cantoras populares do rádio, não tão distante daquela de uma cantora lírica como ocorre atualmente. Da mesma forma, é possível encontrar algumas gravações com cantoras líricas dessa época, que utilizavam uma vocalidade muito mais 'operística' para abordar o repertório de canções brasileiras, do que a que é preferida hoje. Atualmente, o público parece apreciar uma aproximação maior com a referência de vocalidade do canto popular e, por isso, a tendência no cantor lírico, ao abordar esse repertório, deve ser no sentido de “impostar” menos a voz. Sobre isto, a soprano Adelia Issa (Entrevista 3) comenta:

“É interessante observar que na década de 50 – quando foram escritas as Quatro Cantigas – e um pouquinho para trás, as cantoras populares cantavam com uma certa ‘impostação’, elas não cantavam de um jeito muito ‘abandonado’, as cantoras populares atualmente não tem projeção nenhuma sem microfone. A Elsie Houston tinha formação erudita mas cantava como uma cantora popular. Até a forma de se falar nesta altura era diferente, falava-se mais devagar, as vogais eram mais amplas, a dicção era mais nítida...A própria Carmem Miranda, se você for escutar, canta sempre com uma voz alta o tempo inteiro, não tem ressonância baixa, é tudo ressonância alta, a Dalva de Oliveira tinha um modo de cantar praticamente lírico ...por isso acho que talvez nesse sentido possa se falar de uma certa aproximação das práticas populares com as líricas.”

Alberto Pacheco (2009:295), em sua pesquisa sobre a presença dos *castrati* italianos no Rio de Janeiro do início do século XIX, afirma:

“Afim, é bom ressaltar que mesmo na execução de gêneros mais populares utilizavam-se vozes ‘empostadas’ sem nenhum desagrado, já que o paradigma vocal era o cantor de ópera. (...)Por outro lado, até os cantores de formação mais popular precisavam desenvolver uma sonoridade maior do que a geralmente empregada hoje em dia, pois não havia possibilidade de amplificação eletrônica, e praticamente o único método de otimização vocal disponível no Rio de Janeiro era a escola italiana de canto. Mesmo depois, quando a amplificação elétrica era possível, a voz lírica ainda era um modelo muito influente, como pode ser visto nos cantores de rádio, como Dalva de Oliveira e Vicente Celestino. Na verdade, estas interferências entre os gêneros se davam num âmbito bem maior”.

Como nos mostra Pacheco, nesta mesma pesquisa, já antes da chegada da corte de D. João VI ao Rio de Janeiro, em 1808, prevalecia uma técnica de canto italiano, a exemplo da metrópole. Ainda que tenha sido adotada alguma outra técnica em

determinados contextos ou períodos, com a chegada da corte portuguesa, que trouxe o modelo italiano de sua preferência, ainda reinante em seus principais teatros, a escola italiana contou com ótimos modelos e acabou por estabelecer de forma ainda mais definitiva seus procedimentos técnicos (PACHECO, 2009:206). Com essa grande quantidade de cantores europeus, principalmente italianos, que viviam então no Rio de Janeiro, os intérpretes locais contavam agora com professores de técnica vocal. O paradigma vocal deste período na capital do Império era, portanto, o canto dos *castrati* e todos esses fatos expostos corroboram com a tese de que o Brasil sofreu uma influência muito forte dessas técnicas e vocalidades europeias, nunca tendo manifestado preocupações com a resolução das questões específicas de sua língua nativa aplicada ao canto.

A permanência da corte no Brasil também acabou por afetar a linha vocal das modinhas. Após a hegemonia dos *castrati*, o país também foi, ainda que tardiamente, invadido pelo estilo rossiniano, que trazia inovações para a prática vocal dos cantores. Essa influência fica evidente nas cadências e nas linhas vocais com agilidade e bastante ornamentadas. A seguir, duas figuras de trechos da modinha *Quem sabe*, de Carlos Gomes, muito conhecida no Brasil, que ilustram essa estética anterior, que se contrapõe à guarnieriana:

The image shows a musical score for the modinha "Quem sabe?" by Carlos Gomes. It is written in G major and 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system is marked "agitato" and features a vocal line with a melisma on "to?" and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The second system is marked "riten." and features a vocal line with a melisma on "já" and a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The lyrics are: "da é meu teu pen - sa - men - to? Minh' al - ma to - da de - tam - bém te cor - re o pran - to? Minh' al - ma che - ia de a - vo - ra Da sau - da - de, da sau - da - de a - gro tor - mo - res Te en - tre - guei, te en - tre - guei já nes - te'."

Fig. 5 – Escrita de Carlos Gomes na modinha *Quem sabe?* – Editora Algol, 2007

meu teu pen - sa - men - to? Minh' al - ma to - da - de -
bém te cor - re o pran - to? Minh' al - ma che - ia de a -

vo - ra Da sau - da - de a - - - gro tor - men -
mo - res Te en - tre - guei já nes - te can -

doloroso

Oppure

(ad libitum)

Fig. 6 – Cadência final da modinha *Quem sabe?* – Editora Algol, 2007

O objetivo do cantor será, portanto, encontrar e manter um equilíbrio entre uma boa emissão e a ótima articulação das palavras. Não deve descuidar da técnica, mas encontrar essa vocalidade característica, adotando novos parâmetros para sua performance. Além de encontrar um timbre mais claro, a impositação da voz poderá ser mais próxima àquela da fala, para que se possa incorporar artifícios favoráveis à emissão e à dicção do português brasileiro. Nas regiões agudas, como pede a vocalidade do canto erudito, haverá a necessidade de maior impositação da voz. Além disso, é importante que não se exagere a presença de *vibrato*, *portamentos* desnecessários e outros elementos que possam desviar a canção do seu objeto principal que é comunicar o texto e o seu afeto.

Finalmente, naquilo que diz respeito à vocalidade estabelecida pelo movimento Modernista, é interessante atentar para o fato de que a própria estética priorizava, como já anteriormente citado, uma tessitura mais central, a fim de permitir que a execução da canção estivesse ao alcance de qualquer cantor, estabelecendo um processo mais democrático, por assim dizer, em que a execução desse repertório não fosse estritamente executável por cantores de altíssimo treinamento técnico. Lutero Rodrigues (Entrevista 3) observa:

“O pensamento Modernista(...)era um pensamento que se opunha à tradição Romântica do século passado e à tradição italiana que nós tínhamos aqui no Brasil. Então o

Modernismo era uma oposição à tradição de cantar italiana e os compositores Modernistas se preocuparam, em primeiro lugar, com um cantar mais da pessoa comum do que do cantor erudito, lírico. Esse era o ideal deles, tanto que as tessituras são muito mais próprias para isso. Não é algo para ser cantado com afetação. ”

Sendo assim, a abordagem técnica para a interpretação dessas canções terá como base os mesmos princípios das escolas europeias ou, mais especificamente, *belcantista*, realizando as adaptações aqui discutidas, de forma a respeitar a estética em que se inserem.

3.4. Questões Interpretativas

A prática do canto em contexto camerístico caracteriza uma forma bastante refinada de arte vocal, uma vez que o intérprete encontra-se em situação de extrema exposição, diante da expectativa de uma excelente interpretação, em que não conta com nenhum elemento externo que possa contribuir em favor de sua performance, diferentemente do que ocorre numa representação operística, por exemplo. Neste sentido, valer-se desses nuances de caráter popular, que se encontram incorporados na composição a ser executada, enriquecerá a interpretação, estabelecendo uma comunicação mais eficiente com o público.

A partir de sua tradução, de suas escolhas, de sua mediação e expressão é que o intérprete assumirá o papel de recriar uma obra alheia. Sobre o momento da performance, Sonia Jorgi (2006:12) considera:

“A performance musical integra esses dois mundos, ela faz emergir a função tecnicista dessa prática musical e a obra propriamente dita, mas também transmuta essa execução, por meio de processos interpretativos do executante, com o intuito de revelar relações e implicações conceituais no texto musical.”

O canto é uma dimensão ampliada da fala e, se os elementos característicos dessa fala no canto em “brasileiro”, como uma dicção mais coloquial e a presença de fonemas nasais, podem auxiliar no contato com o público, também é essencial que se tenha em consideração a performance gestual, que contribuirá no estabelecimento definitivo dessa ligação. Neste sentido, Pedro Vaccari (2013:38) comenta:

“A presença do africano(...) além de acentuar os recursos corporais que o 'bataque' inevitavelmente demanda, como a própria percussão corporal, incrementou a

performance da música profana, que a partir de então foi se configurando mais e mais percussiva e se valendo de atributos físicos como a voz e o som do peito, da caixa torácica e dos pés com o chão. Embasado nessa história, é imprescindível a participação do corpo e a apropriação dos elementos da terra, do espaço, e o diálogo com o público.”

Ainda sobre este argumento Luiz Tatit (2004:19), em seu *O Século da Canção*, afirma:

“A atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira. A dança, o ritmo e a melodia por eles produzidos deram calibre à música popular e serviam de âncora aos vãos estéticos da música erudita. (...) desde o descobrimento, a percussão e a oralidade vêm engendrando a sonoridade do país, ora como manifestação crua, ora como matéria prima da criação musical; ora como fator étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstratos peculiares à linguagem musical.”

Sendo assim, aliar a utilização do corpo em prol da performance do repertório de canção brasileira torna-se inevitável, devido à forte presença do elemento percussivo. Podemos assumir, portanto, que interpretar a *Cantiga da Mutuca* ou *Vamos dar a Despedida* numa postura estática, em um estado contemplativo, como se fossem canções de caráter mais lírico, não contribuirá no sentido de uma devida comunicação da musicalidade que é inerente a estas obras.

Guarnieri nasceu e cresceu numa zona rural, o que permitiu intensa exposição e contato com as tradições folclóricas, muito presentes durante sua juventude. Sobre este fato Renato Figueiredo (Entrevista 6) comenta:

“O brasileirismo natural e jovem de Villa-Lobos é de brasilidade urbana e carioca, por isso se fala da importância essencial do choro, dos chorões dos morros cariocas para a brasilidade de Villa-Lobos. A brasilidade de Guarnieri é rural.”

O espaço urbano acaba, tendencialmente, se mantendo afastado das raízes da tradição, mais presentes no meio rural. Porém, a cultura de uma nação é constituída da congruência das experiências vividas tanto pelos intelectuais quanto pelo povo. Assim, os artistas podem aliar sua técnica às expressões mais populares, e é justamente na sua luta diária pela vida que um povo refletirá suas práticas mais espontâneas, das quais o cantar é fator de presença essencial. A fala de um povo, seu melhor e mais íntimo modo de pensar, estando condicionada a muitos outros elementos expressivos como o gesto e a entoação, lhe conferirá sua expressão mais verdadeira. São todos esses elementos vivos que constituem a expressão de uma nação. Mário de Andrade (1991:122), em seu *Aspectos da Música Brasileira*, transcreve uma interessante passagem sobre o assunto:

"Mais que o significado especial das palavras, a entoação geral do idioma, a acentuação e o modo de pronunciar os vocábulos, o timbre das vozes é que representam os elementos específicos da língua de cada povo. Essa música racial da linguagem corresponde, em harmonia perfeita, aos outros caracteres da raça, e é tão verdadeiro este fato que as canções, quando traduzidas de uma para outra língua, perdem grande parte do seu encanto."

O intérprete deve fazer atenção às marcações do compositor na partitura. Guarnieri era bastante rigoroso em suas notações, por isso é importante considerarmos que ele tinha uma intenção, um certo caráter e afeto que pretendia alcançar com elas. Se o intérprete executar aquilo que pede Guarnieri com relação a tempo, dinâmicas, etc., sua interpretação será facilitada. O sucesso da interpretação também depende de uma boa adequação ao tempo. O intérprete poderá encontrar um tempo mais confortável para si, por exemplo em uma canção como *Vamos dar a despedida*, que exige habilidade em dizer o texto e realizar as respirações em alta velocidade, sem nunca deixar perder-se o caráter e a pulsação correta da canção. O metrônomo nos indica o tempo exato desejado, mas para a performance é mais relevante que seja sentida essa pulsação interna. É importante termos atenção ao modo como a canção é sentida com relação às acentuações, visto que Guarnieri não marca, na partitura, um elemento muito característico e natural da música brasileira, que é o acento do último tempo do compasso binário. O pianista Ricardo Ballesterro (Entrevista 5) comenta:

"Acho que em muitos aspectos Guarnieri é muito rigoroso, no entanto algumas questões me parecem estar localizadas num campo de conhecimento mais tácito, mais velado. Então, para uma pessoa de fora que não tem acesso ou não teve exposição a isso, há várias questões, entre elas: como você acentua esse 2/4, como resolver a questão métrica, qual é a presença de ritmos dentro desse 2/4 que indicam outras possibilidades métricas. Para quem está de fora, essas possibilidades ficam muito incertas e Guarnieri não as marca na partitura, não opta. Da mesma forma que se formos interpretar uma valsa, por exemplo, não vai estar marcada a acentuação natural da valsa vienense, vai depender do background do intérprete. Claro que, como o centro da cultura da música clássica é alemão, francês, italiano, muitas dessas práticas foram difundidas."

Com relação ao acompanhamento, é válido notar que, nas práticas musicais populares, o instrumento realiza sempre a função de apoio ao canto. Essa característica pode ser conferida no tipo de escrita apresentada para o piano na *Cantiga da Mutuca* e *Vamos dar a Despedida*. Ainda assim, os instrumentos sempre tiveram grande presença e importância na realização da música folclórica.

O que ocorre, finalmente, é deixar claro que, independentemente de afirmarmos se existem ou não elementos musicais de fato caracterizadores de um determinado povo ou cultura, podem ser observadas certas constâncias que acabam por ficar registradas em nosso imaginário, em nossa memória, que reconhece esses

determinados símbolos como sendo característicos de determinadas práticas musicais. Muitas dessas constâncias podem ser observadas neste ciclo de Guarnieri, como o uso do compasso binário, a presença constante da síncopa e sua diluição em tercina, o emprego de modos e o abaixamento da sétima.

Durante a realização deste trabalho, tive acesso a duas gravações do ciclo completo. A primeira, de um disco gravado em 1969 pela soprano Edmar Ferretti e o próprio compositor ao piano, e a outra, de um concerto realizado em 1987, por ocasião dos 80 anos de Camargo Guarnieri, interpretado pela soprano Céline Imbert e por Guida Borghoff ao piano. Além disso, tive a oportunidade de realizá-las, durante este período, em concerto com o pianista Luiz Guilherme de Godoy. Achei de relevante interesse realizar uma comparação dessas três execuções, apontando algumas opções interpretativas distintas em cada uma. Constará, portanto, ao término da discussão sobre questões interpretativas relativas a cada canção, pela ordem em que se apresentam no ciclo, essa breve comparação.

Cantiga da Mutuca

O ritmo, que devido ao *ostinato* do baixo nos remete ao *baião*, encontra-se a serviço da prosódia do texto. É interessante chamar atenção para um aspecto rítmico muito natural da música brasileira, que é uma acentuação 'torta' do compasso 2/4, ou seja, o último quarto de tempo deve ser acentuado. Essa é uma característica presente no inconsciente brasileiro na execução de determinados gêneros musicais populares.

Uma vez que Guarnieri era um compositor que notava com bastante rigor as ideias musicais que concebia, sugere-se que se faça atenção às suas notações, seguindo-as rigorosamente. Ricardo Ballesterio (Entrevista 5) comenta:

“(...)a leitura musical deve ser tão rigorosa como qualquer outro compositor do século XX. Ele é muito minucioso na escrita – não exageradamente como Osvaldo Lacerda – mas bastante minucioso com relação à acentos, ligaduras. Às vezes os intérpretes deixam essas coisas de lado por conta de uma atitude de: ‘vamos navegar’ na brasilidade e está tudo bem’.”

Como já foi mencionado em outros pontos desta pesquisa, é importante que o texto seja muito claro e inteligível. Esta canção tem de ter uma comunicação mais objetiva e menos lírica. Ela tem um caráter bastante satírico, tanto musical quanto textual, e essa característica deve transparecer vocalmente. Pensar em realizar ataques diretos às notas, sem *portamentos* - o que fornece um caráter mais vulnerável - parece ser uma interessante abordagem.

No sentido da busca de grande clareza do texto, as vogais orais seriam o mais puras possível e as nasais não sofreriam a influência tão forte da pronúncia nasal da língua portuguesa que implica numa posição muito mais baixa do véu palatino. Como já citado, uma maneira bastante útil para atingir uma realização equilibrada das vogais nasais é tornar-se consciente de que, ao atacar a nota, devemos produzir a

vogal pura, mais próxima de sua forma oral possível, para, somente no fim da duração da nota, adicionarmos o elemento nasal.

Durante o estudo da canção alguns pontos específicos foram mais intensamente trabalhados, como, por exemplo, a emissão da sílaba '-rinho' de 'passarinho', no compasso 6. Devido à nasalização do [i] pelo conjunto consonantal que vem a seguir [ɲ], procurando um som menos “impostado” e a clareza do texto, foi verificado que ocorria uma perda deste espaço, que permite que o fluxo de ar continue em movimento, projetando a nota com a mesma qualidade tímbrica e de alcance que as anteriores. O trabalho realizado pretendia manter a máxima atenção com relação à posição alta do palato e a manutenção do abaixamento da laringe.

Parece válido dedicarmos atenção especial aos sons nasais que se seguem às notas Mi4 e Fá#4 sustentadas da segunda seção (nas sílabas 'bem' e 'can-'), uma vez que se encontram em registro agudo e por isso, no sentido de facilitar sua emissão, devem conter ainda menos elemento nasal.

Sobre os aspectos técnicos levantados nesta primeira canção, a soprano Adelia Issa (Entrevista 3) comenta:

“Notas longas numa região aguda pediriam mais impostação, senão não saem. Como o Lá final sustentado na Cantiga da Mutuca, que pede impostação e mais pressão de ar, se não vai parecer um ‘gemidinho’. Quando canto este tipo de repertório também me utilizo de menos vibrato, até porque, com o controle da pressão de ar, a ressonância fica ainda mais alta e não fica com tanto vibrato. Mas nesse Lá agudo, por exemplo, tem que ter! (...)Acho que essa emissão mais próxima dessa abordagem popular dá uma flexibilidade pra voz, pra que se entenda o texto. No caso da Cantiga da Mutuca e de Vamos dar a Despedida, que são textos mais cômicos, é importante dar essa ‘informalidade vocal’, deixando a voz mais flexível para que possamos articular melhor o texto pra ele ser todo entendido e ter essa comicidade.”

Este Lá4 sustentado pode ser assumido como o momento em que, finalmente, a mutuca consegue picar a pele, como representação da dor da picada.

A escrita para o piano é bastante linear, com um movimento que se altera pouco durante a peça e que possui um caráter bastante definido, podendo ser-lhe atribuído o papel de criar o ambiente para a interpretação da canção. Assim como a linha da voz, tem um caráter espirituoso, brincalhão. A parte do piano na introdução da canção parece referir-se ao movimento rápido e enérgico do vôo de uma mutuca. E o resto do acompanhamento poderia ser encarado como a insistência do inseto que não para de sobrevoar o animal, ou até mesmo com a ideia da dor de sua picada, ambos elementos persistentes.

Comparação das gravações:

Edmar Ferretti – Ataca a primeira nota da sessão B em *p*. Aumenta a dinâmica e alonga a duração da *fermata* a cada início de frase. Percebe-se que conseguiu resolver muito bem a questão da nasalidade. Não foge das vogais nasais, abusando deste elemento caracterizador do canto brasileiro e contextualizador do texto em questão. Realizou a alteração do gênero em “e pra eIE vou cantar”, no compasso 25.

Céline Imbert – Realiza nas fermatas, ao início de cada frase da seção B, todos os ataques mais recolhidos, com tendência para o *p*, fazendo um *crescendo* em direção ao fim das frases. Aumenta ligeiramente a duração de cada fermata e acelera o andamento a cada frase. Também altera o gênero em “e pra eIE vou cantar”, o que faz pensar se não teria sido uma indicação do próprio compositor, já que ele encontrava-se presente na realização dessas duas execuções. Faz bastante uso de *portamentos*, principalmente na repetição de nota a seguir à cada *fermata* (seção B), como se servisse de impulso para entrar no resto da frase.

Michele Tomaz – Aumentei a dinâmica e duração da nota em cada *fermata* nos inícios de cada frase da seção B, aumentando o andamento de cada uma delas após a *fermata*. Optei por não utilizar muitos *portamentos* e procurar uma dicção clara e mais aproximada da fala.

Cantiga

Esta canção encontra-se numa região médio-grave, tendo um pequeno desenvolvimento na sua extensão melódica que atinge um Ré4. Neste caso, é ainda mais importante a preocupação com uma dicção que ainda esteja próxima da fala, mas que não abandone a impositação lírica necessária. Adelia Issa (Entrevista 3) aponta:

“É uma emissão de voz que nós podemos dizer que é estudada, não é uma emissão que uma pessoa que nunca estudou canto conseguiria executar, mesmo porque, apesar de, às vezes, a tessitura ser um pouco mais grave, a escrita é erudita, é Guarnieri, é uma música mais elaborada.”

Durante o processo de estudo desta canção, o foco esteve justamente em encontrar um equilíbrio entre esta vocalidade, que preconiza uma dicção muito clara e próxima da fala, sem perder a posição alta do véu palatino, exatamente pelo fato de sua tessitura manter-se sempre numa região médio-grave.

Relativamente ao material harmônico, o salto de terça menor no Láb para Dób, no início da segunda frase, deve ser posto em evidência, visto que caracteriza o modo utilizado.

Na retomada da parte A, é necessária uma resignificação do texto, expondo-o de forma diversa da primeira, uma vez que o ato da repetição, além de servir para

deixar mais clara a mensagem, constitui um dos meios mais eficazes para aumentar o grau do significado da mesma.

A linha escrita para o piano nesta canção possui um altíssimo refinamento. A parte sustenta-se por si só, expondo belíssimas melodias e dissonâncias, que cumprem muitíssimo bem o papel de ambientar a interpretação do texto, que trata de uma dolorosa saudade.

Comparação das gravações:

Edmar Ferretti – Realiza andamento bastante movido com relação ao notado na partitura. Faz uso de *portamentos* em medida razoável, sempre respeitando o caráter da canção. Faz uma bela pausa expressiva no fim do compasso 26 entre as palavras 'asas' e 'foi embora'. Utiliza os R pronunciados [r], adotados por muitos cantores por ter mais projeção que o R de produção velar, garantindo uma mais clara compreensão do texto.

Céline Imbert – Nota-se, creio que por conta da prosódia, uma adição de um ponto na duração das colcheias em 'peit-' e 'ju-', aumentando a duração da nota que possui a sílaba tônica. Faz muito uso de *portamentos* que, neste caso, vão de acordo com o caráter da peça.

Michele Tomaz – Optei por realizar mais *portamentos* na seção B, como recurso para diferenciá-la da primeira seção, por considerá-la mais sofrida. O andamento é mais lento que o escolhido por Guarnieri e Edmar Ferretti na gravação do disco.

Não sei...

Na primeira seção da canção, de caráter mais próximo ao recitativo, o canto seria mais próximo da fala, enquanto, na segunda, é possível adquirir um caráter um pouco mais lírico, visto que a melodia experimenta uma grande expansão em que o eu-lírico expõe toda sua dor. Este, porém, logo volta a definhar e reduzir, pois percebe que nada vale a pena. Portanto, é importante deixar bastante evidente a breve, mas súbita, mudança de caráter no início dessa segunda seção.

Com relação à melodia, deve-se dar especial atenção às terças, fruindo de sua sonoridade, evidenciando este intervalo que é material característico da canção.

A linha do piano mantém uma relação de negação com a do canto. A sua escrita possui um signo, uma rítmica insistente que perdura por toda a canção e que não facilita a execução da linha melódica do cantor, tanto pelo *ostinato* rítmico que se estabelece, criando um 'peso' no fluir da melodia, quanto pelas dissonâncias que vai apresentando. No segundo tempo do compasso 53, já próximo do fim da canção, a

linha do piano ataca um Do#4, mesma nota da voz (que a realiza uma oitava abaixo), iniciando uma progressão diatônica ascendente até o Mi4, utilizando os primeiros graus da tonalidade, que confere um belíssimo efeito, delineando a aproximação de uma conclusão e demonstrando, talvez, suspiros desse eu-lírico que 'chora penas sem fim' por não possuir aquilo que deseja.

Comparação das gravações:

Edmar Ferretti – É curioso notar que a cantora pronuncia [ni'numa] e [tʃistʃimuna], diferentemente do que fariam outras cantoras, trazendo à tona a discussão da padronização do canto em português. Este provavelmente é o modo como a soprano pronuncia estas palavras em seu falar habitual, e o fato de ainda não se ter chegado a um consenso definitivo quanto a um português cantado padrão, dá-lhe total liberdade para entoá-las dessa forma. Não realiza o *portamento* notado entre o Mi3 e Mi4 do início da segunda seção. Realiza um piano súbito no compasso 28, na palavra 'ser'. Não sustenta todos os tempos do Mi3 no compasso 36, no fim dessa seção B, o que achei relevante apontar devido à dissonância criada com a nota do piano no compasso seguinte.

Céline Imbert – Faz o *portamento* notado por Guarnieri no início da seção B atacando-o, porém, na sílaba 'pe-' e não em 'As'. Não realiza o *p* notado para o compasso 29, que serviria como recurso de contraste da ideia anterior.

Michele Tomaz – No compasso 37 ocorre uma dissonância trazida pela linha do piano, que vem perturbar a duração do Mi4 sustentado na linha da voz. Busquei uma mudança de cor no timbre, deixando evidente o 'incômodo' na expressão do texto e realizei uma pequena *messa di voce* no sentido de reiterar a nota. Realizei o *portamento* notado por Guarnieri no segundo compasso da página 11 entre os Mi3 e Mi4. No segundo compasso da página 12, o tema é retomado, porém, desta vez, com um trítone no acompanhamento, sob a palavra 'sei', o que pode sugerir, ainda mais, a dor contida. Isto pode ser evidenciado com uma antecipação do 's' inicial da palavra, reforçando-a.

Vamos dar a despedida

Esta última canção volta a apresentar um texto de caráter cômico e divertido, como a primeira do ciclo, e sua maior dificuldade reside numa clara pronúncia do texto visto a velocidade do andamento notado. O modo como os versos são apresentados convida o intérprete a recitá-los mais do que cantá-los, exigindo treino e destreza retórica para que não se hesite ao pronunciar as palavras e para que estas não sejam ocultadas. Uma forma de dar a devida clareza e significado às palavras é estudá-la num andamento mais lento em que seja possível, sem deixar de sentir seu movimento característico, realizar respirações tranquilas, definidas e ter consciência da articulação de todas as palavras. Dessa forma, quando finalmente aproximarmo-

nos de um andamento efetivamente mais movido, que dê o devido caráter à peça, todas as palavras serão claramente compreendidas, as frases terão direção e as respirações estarão tranquilas e estrategicamente integradas.

O acompanhamento do piano nesta canção possui um vigor e um movimento constante que confere caráter à peça e parece lembrar uma cavalgada.

Comparação das gravações:

Edmar Ferretti – Andamento próximo ao notado na partitura editada. A dicção é muito clara, com as palavras muito bem articuladas e sem *portamentos*. Não realiza o *portamento*, escrito para a primeira letra, entre os Mi3 e Mi4 no compasso 21. Utiliza um timbre bem mais nasal novamente e bastante claro, talvez até mais que na primeira canção do ciclo.

Céline Imbert – Faz mais presente o timbre nasal e claro. As palavras estão todas muito bem articuladas. Realiza um portamento descendente na nota final de cada uma das duas primeiras frases de cada texto da seção A, como recurso expressivo, evocando um caráter de práticas folclóricas.

Michele Tomaz – O andamento escolhido é bastante mais movido com relação às outras duas gravações. Optei por realizar curtas respirações ao fim de cada frase. No compasso 21, realizei o portamento notado na partitura, que liga o Mi3 e o Mi4, previsto somente para o primeiro texto.

4. Conclusão

Poderíamos citar diversos motivos pelos quais é dificultada a realização do repertório de canções brasileiras, como a carência de material impresso, a qualidade das edições e, muitas vezes, a preferência dos professores ou da própria academia por um curriculum que privilegia outro tipo de repertório. Desse modo, os próprios cantores brasileiros acabam por afastar-se desse material e, quando devem interpretá-lo, não possuem conhecimentos suficientes sobre suas particularidades. Por sua vez, cantores estrangeiros que manifestem interesse por esse repertório, muito provavelmente não terão tido contato com práticas populares da música brasileira e têm de lidar ainda com o fator de encontrarem-se diante de questões fonéticas de outra língua que não a sua própria. O fato é que estamos todos realmente distantes dessas práticas folclóricas e que a língua portuguesa, quando cantada implica em certos cuidados e ajustes que não devem ser ignorados.

No sentido de fornecer algum material de apoio aos intérpretes, brasileiros ou não, foi exposta uma contextualização das canções em análise, que pôde contribuir para melhor entendermos o meio em que foram escritas e a estética na qual se encontram inseridas. Também pudemos perceber em que sentido trabalhou o responsável pela recolha dos textos folclóricos utilizados, quem foi Camargo Guarnieri, como trabalhava, o que pensava e o que representou na História da Música do Brasil. Além disso, foram expostas algumas sugestões interpretativas por meio de comparações de execuções do ciclo, realizadas em três períodos diferentes. Neste sentido, esta pesquisa demonstrou a compreensão do contexto em que as canções estão inseridas, fornecendo ferramentas para que o intérprete relacione-se mais intensamente com a obra, capacitando-se, assim, para incorporar elementos de sua escrita e linguagem, enriquecendo seu trabalho técnico e interpretativo e tornando a comunicação com o público mais eficiente.

As canções escolhidas para análise contam com alguns elementos que remetem a práticas folclóricas brasileiras, sem citar nenhuma melodia já existente. Foram escritas num período em que Guarnieri afirmava veementemente sua postura nacionalista, coroado pela publicação de sua *Carta Aberta para Críticos e Músicos do Brasil*. Devem, portanto, ser interpretadas tendo em conta a estética Modernista em que esteve inserido o compositor, ou seja, utilizando uma vocalidade menos impostada, com pouco uso de *vibrato*, *portamentos* desnecessários, e cuidando de uma claríssima dicção, privilegiando, assim, a comunicação do texto. A utilização de recursos gestuais pode vir, ainda, a enriquecer a performance.

A intenção do presente trabalho foi, afinal, mostrar que uma obra torna-se cada vez mais compreensível na medida em que o intérprete aproxima-se dela, ou seja, essas afinidades com os elementos estéticos da escrita guarnieriana serão evidentes após um profundo contato com a obra, com o texto utilizado, com seu contexto, com a biografia e a forma de trabalhar do compositor. A função do intérprete será atingir, por meio da compreensão que realizar da obra, uma maior proximidade com as intenções do compositor e também fazer este material mais próximo do próprio público.

Referências Bibliográficas

Fontes primárias:

Quatro Cantigas [Partitura] – Buenos Aires: Ricordi Americana, 1958

Demais fontes:

ANDRADE, Mário de -. *Música do Brasil*. Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro: Guaíra Ltda, 1941

_____. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972

_____. *O Banquete*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977

_____. *Introdução à estética da música*. São Paulo: Hucitec, 1995

_____. *Evolução social da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fonte, 1939

ALMEIDA, Renato - *Inteligência do folclore*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1957

_____. *Compêndio de História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. F. Briguiet & Cia., 1958

BARONGENO, Luciana - *O espírito da canção: Ensaio de interpretação a partir da obra de Mário de Andrade* – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007. Dissertação de Mestrado

CAMPOS, Eduardo - *Folclore do Nordeste*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1973

CAMPOS, Renato Carneiro - *Ideologia dos Poetas Populares do Nordeste*. Recife: Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos M.E.C, 1959

CANDÉ, Roland – *Os Músicos: a vida, a obra, os estilos*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, s.d.

CASCUDO, Luís da Câmara - *Coisas que o povo diz*. Rio de Janeiro: Boch Editores, 1968

_____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo, Edusp, 1988

CHERÑAVSKY, Analia - *O nacionalismo musical e a necessidade de formação do público* - XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Salvador - 2008

CONTIER, Arnaldo - *Brasil novo. Música nação e modernidade: os anos 20 e 30*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1988. Tese de livre docência.

_____. *O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a Questão da Identidade Culturais*.
<http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>
(acesso em 27/05/2015)

da COSTA FILHO, João Cícero - *No limiar das raças: Sílvio Romero* – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013. Tese de Doutorado

ECO, Umberto – *Como se faz uma tese em ciências humanas*. 24^a ed. São Paulo, Perspectiva, 2014

EGG, André – *A Carta Aberta de Camargo Guarnieri* in R. científ./FAP, Curitiba, v.1, p., jan./dez. 2006

ELBERT, Harlei - *As Canções Brasileiras de Camargo Guarnieri* in European Review of Artistics Studies 2014, vol. 5, n. 3, pp. 1-27

FUBINI, Enrico - *Estética da Música*, Lisboa:Edições 70, 2008

GUESSE, Érika Bergamasso - *Sílvio Romero e os Contos Populares Brasileiros de Origem Indígena: Uma Proposta de Análise* - Araraquara: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho, 2009. Dissertação de Mestrado

GODINHO, Sebastião - *Waldemar Henrique: Só Deus sabe porque*. Belém: Governo do Estado do Pará: Secretaria de Estado da Cultura: Fundação Cultural do Pará "Tancredo Neves", 1989.

HALL, James Husst - *The art song*. s/l: University of Oklahoma Press, 1953

JORGI, Sonia Albano de Lima - *Performance e Interpretação Musical – Uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa Editora, 2006

KOSTKA, Stefan – *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Pearson Prentice Hall, 2006

MARIZ, Vasco _____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Canção Folclórica, Popular e Erudita*. Brasília: Editora Cátedra, 1980

_____. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MILLER, Richard – *Training soprano voices*. New York: Oxford University Press, 2000

MOTA, Mauro – *Os Bichos na Fala da Gente*, Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais – MEC, 1969

NETTO, Waldemar Ferreira – *Introdução à fonologia da língua portuguesa*. São Paulo: Hedra, 2001

PACHECO, Alverto José Vieira – *Castrati e outros virtuosos – A prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI* – São Paulo: Annablume, 2009

_____. *O canto antigo italiano: uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia* – São Paulo: Annablume, 2006

PITA, Juliano Veraldo da Costa - *Os espaços para a música contemporânea* – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012. Dissertação de Mestrado

ROMERO, Sílvio – *Contos Populares do Brasil*. São Paulo: Landy Editora, 2006

_____. *Cantos Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1954

SAMPAIO, Filgueira - *ABC do Folclore: Manual Didático*. Fortaleza: s/n.1972

SANTOS, Rodrigo Oliveira dos - *O nacionalismo musical: a luta pela definição de um campo de produção simbólica*. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009

SILVA, Flávio – *O Tempo e a Música*, São Paulo: Imprensa Oficial – FUNARTE, 2001

SMITH, Stephen W.; CHIPMAN, Michael – *The naked voice: a wholistic approach to singing*. New York, Oxford University Press, 2007

SOUZA, Ricardo Luiz de – *Identidade Nacional e Modernização na Historiografia Brasileira: O Diálogo entre Romero, Euclides, Cascudo e Freyre*. s/l: Universidade Federal de Minas Gerais, 2006. Tese de Doutorado

TATIT, Luiz - *O século da Canção*, Cotia: Atêlie Editorial, 2004

TRAVASSOS, Elizabeth - *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000

VACCARI, Pedro Razzante - *José Siqueira e o Coco de Embolada Erudito: Por uma Performance Etnomusicológica Contemporânea*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2013. Dissertação de Mestrado

VERHAALLEN, Marion – *Camargo Guarnieri – Expressões de uma Vida*. São Paulo: Edusp, 2001

WERNET, Klaus – *Camargo Guarnieri: Memórias e reflexões sobre a música no Brasil* – São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009. Dissertação de Mestrado

OUTRAS FONTES:

Disco – Edmar Ferretti soprano Camargo Guarnieri piano 1969

DVD - Concerto em homenagem aos 80 anos do compositor Camargo Guarnieri – 1987 Anfiteatro da Universidade de São Paulo – Canções interpretadas pela soprano Céline Imbert e pela pianista Guida Borghoff - registro pessoal da soprano Céline Imbert

Festival Póvoa de Varzim -

<http://www.cm-pvarzim.pt/areas-de-atividade/povoa-cultural/escola-de-musica/actividades/festival-internacional-de-musica-da-povoa-de-varzim>(acesso em 10/08/2015)

Anexo A: Partituras do ciclo *Quatro Cantigas* - Camargo Guarnieri

3

M. CAMARGO GUARNIERI
QUATRO CANTIGAS
POESIA DO FOLKLORE
A CANTIGA DA MUTÚCA
a Maria Kareska

Com alegría. (♩ = 120).

CANTO

PIANO

f *cresc.* *ff* *p*

Pas - sa -

ri - nho es - tá can - tan - do Pa - ra a li - vio de quem
dei - xe a - mo - res ve - lhos Pe - los no - vos que hão de

cho - ra Se can - tas pra con - so - lar - me Pas - sa -
vir; Que os no - vos lo - go se a - ca - bam E os

© Copyright, 1958 by RICORDI AMERICANA S. A. E. C. - Buenos Aires.
RICORDI AMERICANA S. A. E. C. Buenos Aires. Unicos editores para todos los paises.
Todos los derechos de edición, ejecución, difusión, adaptación, traducción y reproducción están reservados.
Queda hecho el Depósito que marca la Ley 11723

B.A.11671

ri - nho vai - te em - bo - ra. Eu a - go - ra vou can -
 ve - lhoç vêm a ser - vir.

tar a can - ti - ga da mu - tú - ca To - da

mo - ça bai - xa e gor - da cai na mi - nha a - ra - pu - ca... Eu bem

sei de quem tu gos - tas e prá e - la vou can -

(col canto)

f *p*

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, and the piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Portuguese. The first system contains the lyrics: "tar A can - ti - ga de quem chó - - ra eu guar -". The second system contains: "dei prá te mos - trar A mi - za - de sen - do pou - - ca não faz". The third system contains: "mal que vá s'em - bo - ra. Ah!". The fourth system contains: "Nin-guem". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. There are dynamic markings such as *f* and *fff*, and a *cresc.* marking. The score concludes with two first and second endings for the vocal line.

B.A.11621

São Paulo, 1949

"CANTIGA"

a Gérard Souza

Tranquilo e triste. (♩ = 60).

CANTO

PIANO

p
(molto espressivo)

p
Den-tro de meu pei - to te - nho du - as pom - bas ju - ri -

rall.
p
(a tempo)

ty: den - tro de meu pei - to te - - nho du - as

pom - bas ju - ri - ty: u - ma mor - reu de sau -

B.A.11621

da - des - de tan - to cho - rar por ti, de

(espres- sivo)

(col canto)

tan - to cho - rar por ti.

(a tempo)

rall.

A ou - tra, mais in - fe - liz, ba - teu

rall.

a tempo

p

a - zas, foi em - bo - ra. E lá no cam - po, per -

di - - da, a - in - da ho - - je can - ta e cho - - ra!

pp
Den-tro
rall.

de meu pei - to te - - nho du - as pom - bas ju - ri -
pp (a tempo)

ty: den - tro de meu pei - to te - - nho du - as

pom - bas ju - ri - ty: U - ma mor - reu de - sau -

da - des de tan - to cho - rar por ti.

pp (*molto espressivo*)
De tan - to cho - rar por ti.

(*col canto*) (a tempo)

dim. *pp*

B.A.11621

São Paulo 1955

NÃO SEI...

a Marisa Landi

CANTO *Triste e vagoroso. (♩ = 50).*

Es - ta noi - te não fui
fo - ra, não fui a par - te ne - nhu - ma,
a - - té as es - tre - las do cé - u ser - vem -
de tes - - te - mu - nha.

PIANO *p* *cresc.*

B.A.11621

f (*molto espressivo*)
As pe - nas do meu mar - tí - rio

mais cru - eis não po - - dem ser, *p* ter

o - lhos pa - ra cho - rar e não ter

o - lhos pra te ver. *p*

B.A.11621

Detailed description: This is a page of a musical score for a vocal and piano piece. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system starts with a dynamic marking of *f* and the instruction *(molto espressivo)*. The lyrics are 'As penas do meu martírio'. The second system has a dynamic marking of *p* and lyrics 'mais cruéis não podem ser, ter'. The third system has a dynamic marking of *p* and lyrics 'olhos para chorar e não ter'. The fourth system has a dynamic marking of *p* and lyrics 'olhos pra te ver.'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. The page number '11' is in the top right corner, and the identifier 'B.A.11621' is at the bottom.

Não sei se ria, ou se cho - re,
não sei que fa - ca de mim: eu can -
tan - do do - bro pe - nas, cho - ran - do
pe - nas sem fim.

pp
pp
ppp
ppp

“VAMOS DAR A DESPEDIDA”

3/2 tom acima

a Blanca Bouças

Com alegria. (♩ = 132).

CANTO

PIANO

A - le - crim na bei - ra
 Te-nho um len - ço de três
 Va-mos dar 'á des - pe -

d'a - gua po - de es - tar qua - ren - ta dí - as um a - mor lon - se do
 pon - tas e tam - bem um guar - da - na - po; se o ne - go - cio é a por -
 di - da co - mo deu o ba - cu - ra - u; u - ma per - na no ca -

ou - tro não po - de es - tar nem um di - a se eu cor - ren - do não te a -
 - fi - a ve - ja que eu de - sa - to o sa - co nes - se len - ço de - se -
 - mi - nho ou - tra no ga - lho de páu - lá no al - to des - ta

B.A.11621

- pa - nho de - va - gar te a - pa - nha - rei se eu te a - pa - nho nos meus
 - nha - do vi - ve um ter - no pas - sa - ri - nho sem ter me - do de a -
 ser - ra co - mo não vem bo - ni - ti - nho! Traz o seu la - ço na

bra - ços em que es - ta - do te po - rei?
 mar, sem pen - são de fa - zer ni - nho.
 mão pra la - çar seu pas - sa - ri - nho.

Pra la - çar seu pas - sa - ri

nho, traz o seu la - ço na mão. Ôi!

Anexo B: Guião e Transcrição das entrevistas realizadas com músicos que interpretaram o ciclo Quatro Cantigas e/ou tiveram contato com Camargo Guarnieri.

GUIÃO PARA ENTREVISTA COM MÚSICOS

1. Interpretou-as ou ouviu-as interpretadas em concerto?
2. Recebeu ou ouviu indicações do compositor com relação a essas canções?
3. Quais os aspectos técnicos e princípios interpretativos que devem ser levados em linha de conta na interpretação deste repertório?
4. Enquanto intérprete, como enquadrou a assimilação dos elementos eruditos e populares na performance?
5. Quais as opções que tomou relativamente à pronúncia do texto e aos regionalismos?
6. Quais são para si os aspectos mais importantes na execução musical destas canções?
7. Como vê o papel desempenhado por Guarnieri na história nacional do canto erudito?
8. Conhece outros contextos de interpretação destas canções na época em que foram escritas (sem ser o de concerto erudito)?

Entrevista 1 com Céline Imbert, soprano paulistana, realizada em 16-07-2015

1. Sim, e tenho um registro em vídeo. Este vídeo que vou te mostrar foi de um recital organizado no Anfiteatro de Convenções da USP, na época em que Camargo Guarnieri completou 80 anos. E houve, então, durante uma semana, todos os dias, concertos com a obra do Camargo Guarnieri. A obra pianística, a obra orquestral, a obra para quarteto, e aí vai...E teve o dia da obra para canto e piano. Eu fui me encontrar com Camargo Guarnieri, no estúdio dele, que era na Rua Pamplona. Era um estúdio cheio de prateleiras com livros, partituras, ele tinha uma poltrona muito grande, com o telefone do lado, a escrivaninha, tinha o piano...era uma *kitnet*. Ele era uma pessoa muito irônica e tinha uma dor...ele falava: “Todo mundo fala só do Villa-Lobos, do Villa-Lobos, mas eu sou muito melhor que Villa-Lobos! É que Villa-Lobos teve uma mídia em cima dele...O *Azulão* do Jaime Ovalle? O meu é muito mais bonito!” E é óbvio, se você comparar, a letra é a mesma, a melodia é outra, claro, é um poema do Manuel Bandeira, mas a escrita pianística de Guarnieri é muito mais sofisticada! Eu diria assim, a de Jayme Ovalle é simplista demais, quase uma cantiga, e a do Camargo Guarnieri já é uma canção, uma coisa mais sofisticada, mas com toda a brasilidade. Ele que escolheu o repertório para eu fazer, daí ele me falou das *Quatro Cantigas*: “canta essa aqui!”. “Essa que está ainda no manuscrito...é que aqui, para você conseguir editar uma coisa...” Então ele me deu manuscritos fotocopiados, feitos com a letra dele, porque não está tudo editado, só algumas coisa estavam, como essas *Quatro Cantigas*. Ele me deu outros ciclos que ele tem. E cada ciclo é de uma mulher apaixonada por ele...você já deve ter visto isso. A Suzanna de Campos, ela era poetisa, ela era apaixonada por ele e ele musicou um ciclo só com as poesias dela.Foi uma hora de canção de Camargo Guarnieri. E depois gravei um cd com outras canções dele. Mas isso foi muitos anos depois e daí já num era mais a mesma coisa, a voz da gente muda... Quando você, por exemplo, canta aquela música “Vamos dar a despedida como deu o bacurau, uma pedra no caminho outra no galho de pau”... quem é que vai cantar isso com a voz impostada, operisticamente)? Não vai, não vai dar certo...que ritmo é esse? Isso parece até um repente, um repentista...agora, você tem um monte de letra, não tem lugar para respirar...daí você vai inserir a sua personalidade, você vai respirar onde você quiser, você vai se safar, entendeu? Sobre a *Cantiga da Mutuca* ele dizia: Toda vez que aparece a fermata, você vai aumentando o tempo de fermata e depois vai acelerando o resto da frase. Mas isso é um *repente*...se você colocar uma percussão vai cair no baião. E quem que não ouviu o rei do *baião*, Luiz Gonzaga? São as referências dessas pessoas, então quando o cara é um nacionalista ele num vai fazer um baião igual ao do Luiz Gonzaga, porque ele é um cara erudito, estudou composição, viveu com poetas maravilhosos, conviveu com grandes mestres e artistas da Europa e tal, quer dizer, tudo isso está dentro dele...mas olha que generosidade, ele trouxe todo esse conhecimento e pegou o Brasil, entendeu? E ele é um nacionalista, ele num quis fazer uma coisa europeia, ele fez uma coisa nacional, erudita nacional! Não é lindo isso?

2. Já citei a indicação da *Cantiga da Mutuca*. Na segunda, ele chamou minha atenção: “Presta atenção aqui, presta atenção nesse intervalo que é diferente, é característico do modo”. Não tem respiração marcada, eu respirei para poder ficar os “quinhentos” tempos da nota longa...ele põe a pessoa cantando sete semibreves ligadas lá embaixo...vai ter ar para fazer isso, não é verdade? Eu sou convicta e defendo a ideia de que o intérprete é um co-criador. Quando você tem a música no papel ela não existe, ela só vai existir através do intérprete, e o intérprete vai emprestar a voz dele, vai emprestar o sentimento dele, vai emprestar o talento dele e emprestar a vivência dele. Então na hora que ele coloca isso, ele está dando vida a uma música de um compositor, então aí existe uma dupla. Nessa hora você coloca sua personalidade, e é aqui que está a riqueza, porque se todo mundo cantar igualzinho vai ficar sem graça, né? A gente quer ouvir, na mesma música, quantas intérpretes existirem, tantas diferenças vão existir.
3. Primeira coisa: se você está cantando música brasileira, você tem que conhecer música brasileira. Agora, por exemplo, quando Mário de Andrade se predispôs a falar de como o canto brasileiro tem que ser, eu não compartilho das ideias dele nesse sentido, porque não é como se fala. Por exemplo, se você pega a Bachiana 5 do Villa-Lobos, quanto mais você cantar próximo do modo como pronunciamos na fala, mais você vai estar fazendo música brasileira...já a Bachiana é outra coisa, mas as músicas do Camargo Guarnieri elas raramente chegam a notas muito agudas, a não ser como efeito. Por exemplo nessa da *Cantiga da Mutuca*, que termina com um Lá, que você fica um tempão, daí é óbvio que você só pode chegar nessa nota com recursos técnicos que você aprendeu numa técnica de ópera, mas que não é técnica para ópera, é técnica de canto e você usa para o que quiser. Mas tem que passar para cabeça (voz de cabeça) se tiver que passar para o agudo. Para nós brasileiros fica mais fácil, nós temos obrigação de saber fazer isso, mas eu penso numa pessoa estrangeira, primeiro pronunciar bem o brasileiro e depois ver o texto, porque a frase melódica sempre procura nessas músicas expressar os sentimentos que as palavras do texto estão descrevendo. Então na hora que fala da saudade, põe saudade na sua voz. Por isso que é muito mais difícil para um estrangeiro mostrar a música brasileira do que para um brasileiro. Então você tem muitas cantoras que cantaram música brasileira, a Teresa Berganza é uma, certo? E ela se empenhou, ela teve aula de português e ela cantou como uma portuguesa, música brasileira...cantou lindo, só que não é brasileiro. Mesma coisa a Bachiana Brasileira, a Kiri TeKanawa cantou, olha que coisa maravilhosa, no vocaliza é uma beleza, mas na hora que vai falar o texto, ela também estudou pra “caramba”, mas ela nunca vai saber de fato o que ela está cantando...”Tarde uma nuvem rósea, lenta e transparente”, tal como se fosse uma donzela que estivesse se arrumando, e a passarada...quer dizer, é uma coisa tão impressionista isso, ela está descrevendo o entardecer e a saudade, quer dizer, a Bachiana Brasileira é uma música cheia de melancolia e esse

vocalize é a dor que está pulsando lá dentro. Se você consegue perceber isso tudo eu duvido que você num vá fazer, que você vá cantar sem nenhum sentimento. No que diz respeito à parte técnica, é fazer os ajustes musculares. A nossa técnica permite isso, porque a voz não fica parada, existem ajustes, você pode chega-la mais para frente, chega-la mais para trás, pode subir, descer, manter reto em cima da língua e alargar mais... é uma urdidura. Cada música, cada canção, é uma urdidura, portanto, exige sim um estudo vocal, óbvio, técnico...e dar a graça que o Brasil tem. Brincar nas músicas folclóricas...e falar o texto!

4. Foi natural, pela minha própria vivência. Eu vivi tendo essas duas vertentes presentes em minha casa, nós ouvíamos de tudo, desde samba a sinfonias. Minha mãe cantava também, cantava até “Mon coeur s'ouvre a ta voix” se acompanhando ao piano...então você percebe que essa maleabilidade é cultural, todo mundo é capaz de ter, é uma coisa aprendida. Você aprende isso, mas você tem que se dispor a isso, certo? Porque se você quiser cantar tudo do mesmo jeito, você pode cantar e pode até ficar bonito, mas daí não é o que é! Pode ficar muito mais bonito se você cantar o que deve ser. Então eu acho que essa disposição em encaixar estilos vem da sua vontade de fazer isso. Mas o que eu diria para você? Cantar como se fala! É isso! Daí, se você quer dar uma brasilidade, ouça música brasileira, para você saber do que se trata. Eu diria isso...não acho que exista um método para ensinar esse tipo de coisa...é uma vivência. Eu também acho que ninguém vai ser bom sempre, em tudo que faz, porque não há tempo para se aperfeiçoar em tudo então, por exemplo, eu acho que talvez nunca seja uma boa cantora de *lied* alemão porque, primeiramente, não falo fluentemente alemão, segundo, não sou alemã...Então a Schwarzkopf, por exemplo, vai cantar lindamente Brahms, Schubert, Schumann...eu vou colocar alguma coisa de brasileiro ali no meio, sem querer. E ela, nunca cantaria o repertório brasileiro tão bem. Eu acho que quanto mais você conhecer, melhor você será. Então se você fosse trabalhar o *lied* de Schubert e tivesse a oportunidade, teria que ir mesmo pra Alemanha, aprender a falar bem o alemão, ouvir muito, conhecer tudo sobre esse homem, ver com quem ele conviveu, que influência essas pessoas exerceram sobre ele, o cotidiano das pessoas naquela época, depende muito tempo...então você tem de estar determinada a isso, e o que determina a sua vontade de fazer um trabalho de tamanha envergadura? A tua necessidade! E certamente isso servirá para alguém. E acho maravilhoso fazer esse trabalho sobre Camargo Guarnieri, que é um *totem*, um item da nossa música, de uma importância sabida e que bebe da fonte do próprio país (aliás, como todos os compositores do mundo), da própria cultura, para se expressar. E nós estamos fazendo isso, por exemplo, ao estudar o Guarnieri...tem que conhecer a própria cultura! Na aula de canto, aí sim, você vai começar a forjar essa brasilidade que já está em você, com a técnica que não é “brasileira”, é técnica de canto. É preciso adaptar os saberes.
5. Muitas vezes eu quis fazer isso e alguns professores não permitiram. Hoje já se permite um pouco mais...e isso não vai acarretar nenhum problema para as

pregas vocais. Tem uma música do Edino Krieger que chama *Desafio* e eu tinha vontade de realizar com uma emissão com uma nasalidade e uma pronúncia mais nordestina. Tudo com bom gosto pode ser enriquecedor...você também não pode virar o cara do baião cantando! O que a gente não se deu conta é que nós, no caso desse repertório, estamos mostrando uma sonoridade brasileira, de como cantar a música erudita brasileira, coisa que nunca foi feita! Mário de Andrade propôs como se devia pronunciar, mas e daí? Os compositores estavam em busca disso, de uma sonoridade diferente. Então por isso, como são compositores eruditos, eles emprestaram às melodias simplistas, uma composição pianística mais sofisticada, por exemplo, com propostas diferentes também...porque se fosse para fazer baião, faria-se o baião. Portanto, é uma proposta, mas a brasilidade é igual! Ter sempre bom gosto e, se calhar, utilizar-se desses elementos para dar uma graça, ou seja, tudo vem sempre da vivência do intérprete, por isso o intérprete é um artista, porque ele vai colocar muito de como ele vê as coisas, portanto, quanto mais você viver, se permitir uma experiência cultural, mais isso vai influenciar a sua interpretação e o que você fará da sua vida. A vida é assim, é preciso ler, ver exposições para podermos olhar de fora para dentro, de dentro para fora...é um círculo virtuoso.

6. Então, por exemplo, eu vou começar a estudar uma canção brasileira: Primeiro eu vejo se gosto do texto, se a poesia é bonita...depois eu vejo se a melodia é bonita, vou olhar a composição, a escrita...daí eu vou ver o tom da canção, porque canção nós podemos sempre transpor para um tom que esteja mais cômodo para nós. Eu não sei o que Guarnieri pensava a respeito disso, mas estive o ano passado em Belém do Pará e lá pude sentir como eles respiram Waldemar Henrique! E lá pude sentir a força que esse homem tem e o amor que ele teve pelo Brasil, pelas coisas brasileiras...e ele costumava dizer: "Pode fazer o que quiser com a minha música, eu quero que toque! Pode transpor, fazer repetições que não estão marcadas, etc. E eu acho que os compositores são todos um pouco assim mesmo!
7. Ele está no primeiro patamar, dos grandes compositores eruditos, ao lado de Villa-Lobos, Nepomuceno, Lorenzo Fernandez, e vou te falar como eu vejo, não estou agora falando como uma pessoa que tenha estudado composição, mas se você vir a forma de compor de Guarnieri, Villa-Lobos, Nepomuceno, você vai perceber que ele tem uma sofisticação única, ele propõe harmonias muito diferenciadas, muito modernas, talvez até um precursor em algum sentido, mas ele não cedeu àquilo que era mais fácil, àquilo que estava no ouvido...ele quebrou sonoridades, ele propôs sonoridades, ele propôs desvios de condução de uma melodia ou desvio de condução de harmonia...ele é sempre inesperado!
8. Que não o erudito eu acho que não, não tenho conhecimento.

Entrevista 2 com Achille Picchi, pianista e professor na Universidade Estadual de São Paulo “Júlio de Mesquita Filho”, realizada em 23-07-2015

1. Eu interpretei essas canções com muitos cantores, tanto homens quanto mulheres. Com algumas pessoas fiz mais vezes, então considero que tenho um bom conhecimento interno delas. A maioria das vezes realizamos as quatro juntas, como ciclo. Utilizamos, uma ou outra vez, uma dessas peças como *bis*, por serem bastante curtas, mas, em geral, no programa, elas estavam as quatro juntas!
2. Eu não recebi indicação do compositor com relação a nenhuma obra porque ele era extremamente complicado para se relacionar...eu perguntava para ele coisas e aí o forçava a tocar, mas eram, principalmente, coisas relacionadas ao meu processo composicional, então peças para piano – como sou instrumentista – e coisas para orquestra, e aí, se você forçava um pouco, ele falava a respeito. Mas dessas canções especificamente eu nunca soube nada diretamente dele. A Vitoria Kebau falava de algumas coisas que ele falou para ela quando as executou, na década de 50, se não me engano. Mas eu não tenho lembrança do que ele falou, mas de fato talvez eu não tenha nenhuma lembrança porque elas não têm muita pertinência naquilo que a gente faz, elas não interessam na verdade. O Guarnieri, como qualquer compositor, mudava muito de opinião, no momento em que lhe encantava mais fazer uma determinada coisa, ele mudava para aquilo...e ele era um excelente intérprete, tocava muito bem piano, era um ótimo regente, era uma pessoa de preparação muito boa! Então ele também era um intérprete tanto quanto eu e, por isso, eu não acho que tenha muito interesse saber o que ele achava sobre essas canções. Fora disso, com a Edmar Ferretti fiz algumas vezes, com a Adelia Issa fiz um “montão” de vezes, em vários tipos de espetáculo, inclusive não só concertos. Gravei essas canções ao vivo com a Adelia. Com a Ana Maria Kischer, com o Lenine Santos, com um barítono – vez em que transcrevi as canções. Em todo o tempo que trabalhei com Guarnieri não me lembro de nenhuma proibição ou restrição com relação a transposições. Eu fiz muitas transposições, não só de tonalidade, mas transcrevi para outros grupos instrumentais. Fiz algumas transposições pra cordas, algumas das quais eu mostrei a ele. Na época ele tinha uma orquestra de cordas, ele regia a Orquestra Sinfônica da USP, e ele não fez nenhuma objeção a isso. Depois transcrevi para trio, porque eu tive um trio durante onze anos, piano, violino e viola. Fizemos muita coisa com voz, com a Regina Elena Mesquita, inclusive duas dessas canções. Então, pela minha experiência, eu acho que ele não teria problema com transposição. E tem outro problema também, 70 a 80% do total da canção brasileira – ao menos do que eu conheço, e eu conheço bastante – ela é para voz média e isso é um grave problema para muitos cantores, nem é tanto pelo fato de ser para voz média, é que o treinamento dos cantores é

sempre no sentido de dividir em voz aguda, voz média, voz grave...então fica difícil a escolha. Então o que mais acontece são transposições. Eu, pessoalmente, tenho algumas objeções a transposições, a principal delas é a escrita pianística. Quando o pianismo é prejudicado definitivamente, por exemplo, com Mignone, que tinha um compromisso com o piano um pouco mais intenso, quando compromete o “pianismo” eu não acredito que seja possível a transposição. Guarnieri tinha um “pianismo” muito sofisticado, mas era extremamente contrapontístico então a resolução é menos difícil. A outra objeção é a questão da tessitura. A extensão vocal sempre é possível para qualquer cantor da maneira como elas são escritas, mas às vezes a tessitura envolve um problema de passagem de registro e, quando isso se torna um problema para a canção, no caso de passagem do registro grave para o médio, como é o caso de algumas canções do Guarnieri e também do Lorenzo Fernandez, daí acho que não deve ser feito. E isso, como co-repetidor, eu sempre aconselho as pessoas a não fazerem, a trabalhar de outra maneira ou trocar de repertório...é uma questão de escolha.

3. Quanto a aspectos técnicos, com exceção talvez da *Cantiga da Mutuca* talvez, elas têm pouca coisa que se possa dizer que seja algo diferenciado do ponto de vista do aspecto técnico tradicional da técnica vocal. Uma das coisas que eu levo em consideração como princípio interpretativo é, justamente, o perfeito estudo do texto-música que, em minha metodologia, tem um enorme peso para aquilo que o intérprete deve olhar, enquanto leitura que o compositor fez do texto. Porque, na minha opinião, a canção não tem mais um texto e uma música, ela tem texto-música, ou seja, o texto poético perde aquilo que ele seria no falado e no lido e a música perde aquilo que ela seria se não tivesse voz, então, quando se juntam, formam uma terceira coisa, que é a totalidade. Nesse aspecto acho que a divisão: estudar o texto, estudar a música e juntar, é o que faz com que a visão do intérprete seja levada a entender a leitura que o compositor fez do texto para transformar aquilo numa totalidade. Então, para mim, o princípio interpretativo é entender isso em primeiríssimo lugar e, depois disso, todas as outras coisas que aconteçam. Acontece com muita frequência, na história da música ocidental, os compositores se encantarem com um texto – por algum motivo que às vezes ninguém sabe dizer qual é – e eles o musicam. Em alguns casos o texto pode ser muito medíocre, mas acabam virando canções fundamentais no repertório. Mas o Guarnieri sempre cuidou de uma certa qualidade dos textos poéticos que ele musicava. Além disso, ele tem uma leitura muito particular. Eu tenho umas divisões do processo de trabalho em relação à leitura que o compositor faz: a imagética, a abstracionista, a processual, os começos rítmico-melódicos, as ideias, que a gente percebe, através da análise, como é que o compositor procedeu. Entender isso me parece que é muito importante para o intérprete, não para que ele faça igual, mas para que ele abra um caminho para poder contribuir com a sua maneira de ver isso. Ou seja, se você faz uma análise, com qualquer que seja a ferramenta, que você entenda como se processa a organização do pensamento musical, não é preciso ir muito

longe, só para que se possa entender a estrutura, a forma. Depois disso você tem uma boa visão de como é que o texto funcionou para o poeta, e tem, então, vários aspectos importantes para a canção, não para a análise literária. Por exemplo, a organização de estrofes tem muito pouca importância do ponto de vista da análise literária, a não ser por um aspecto específico da construção, mas, para a música, para a leitura que o compositor fez, é fundamental para a forma da peça. Então, se o compositor musicou um soneto, mas musicou-o de três em três, há uma certa destruição do processo formal linguístico, literário, mas uma construção do texto-música. E outros elementos, como o ritmo, as rimas... dá para entender como o compositor leu o texto a partir da análise. E tudo isso dá um caminho para o intérprete fazer escolhas. Porque a concepção interpretativa, que é o termo que escolho no lugar de performance, é um caminho de escolhas, baseado em fundamentos.

4. Essas canções, especificamente, fazem parte de um momento do estabelecimento nacional ideológico formulado através dos modernistas, muito especialmente pelo Mário de Andrade, o qual era o grande êmbulo do pensamento musical do Guarnieri, inclusive, seu professor. E Guarnieri, na verdade, é um compositor urbano, ele tem uma visão citadina e civilizacional do que seja folclórico. Mesmo que nesse caso ele tenha vivenciado a execução dessas peças, a dança dessas peças, o momento, o estágio em que estava e mesmo o local, eu não acredito que ele tenha transposto isto para uma construção extremamente sofisticada, da qual ele não abria mão em termos de processo composicional, então eu não vejo dicotomia entre o folclórico e o erudito nesse caso. E nem apropriação que, segundo Mário de Andrade, se existisse, deveria ser do entendimento estrutural da peça. O Mário chamava de popular justamente o folclore, o resto era “popularesco” ou “citadino”. Nesse caso, o que aconteceu foi uma associação de ideias, no sentido de que posso me apropriar do que, ideologicamente, acredito que seja identidade nacional (porque foi posto dessa maneira, e vindo do Nordeste, que é fora do centro urbano, fora desse desenvolvimento, ou seja, uma coisa que ainda está no estágio primitivo). Guarnieri tem uma relação com o rural muito mais intensa, ele veio do meio rural! Ele nasceu em Tietê num momento em que a cidade era muito pequenina, ou seja, ele tinha uma relação muito grande com o rural. Mas ele não colocou essa relação em sua música enquanto relação, só enquanto ideia, ou seja, textos, títulos, sonoridades (o uso constante de terça juntas), quer dizer, ele se apropriava da ideia. Portanto, no caso de Guarnieri, eu não acredito em dicotomia, e sim num processo de associação de ideias.
5. Em geral, trabalhando com os cantores, uma primeira tomada de posição foi a de que o texto tem, nessas canções, um mesmo nível de importância que o texto-música, ou seja, a totalidade nesse caso, se deve muito ao texto, então a clareza da sua pronúncia aqui se faz mais importante talvez que

numa aria de ópera do *belcanto* em que já é a segunda ou terceira vez que você fala, sabe-se que é a mesma coisa então preciso só me preocupar com a voz. Quanto aos regionalismos, não os vejo presentes aqui porque seriam artificiais nesse caso. O Guarnieri não é José Siqueira, ou seja, ele não nasceu no Nordeste! Levo em consideração alguns detalhes que podem parecer estranhos, mas me parece que algumas coisas inatas podem fazer diferença. E considero aqui que o regionalismo, o falar com processos acentuais, é um processo inato, você ouve de criança, com a sua mãe e você não perde isso. O Guarnieri não tem isso do Nordeste. O Nordeste ficou um símbolo do nacional, um símbolo muito especialmente da identidade brasileira, para os modernistas ficou muito forte, mas não é do Guarnieri. Então eu não acredito em regionalismos nesse caso, porque, se fizermos isso, será uma imitação grotesca, inclusive porque, pela experiência que eu tenho, eles que são de lá não reconhecem essa imitação. O Guarnieri não escreveu assim, ele traduziu isso em texto, e o texto-música é que deve ser feito, mas aí é vocal! Não é de fato, emissão nesse sentido. Mas é uma discussão a ser feita, porque a ideia da voz cantada em português central, qual é? Ainda não existe um consenso. Em francês, alemão já existe a pronúncia padrão.

6. Eu estive muito perto de muitos compositores brasileiros importantes. Fui muito amigo do Claudio Santoro, estudei e convivi com Guarnieri durante uns sete ou oito anos, estive muito próximo da “trupe Guarnieri”: Osvaldo Lacerda, Nilson Lombardi, Sergio Vasconcelos, depois distanciei-me estética e ideologicamente; conheço Ailton Escobar muito bem, fui amigo de Almeida Prado...isso tudo pra dizer que sempre estive muito próximo de diversos compositores e, como compositor, fui percebendo caminhos que essas pessoas trilhavam na canção, porque esse sempre foi o meu aspecto. Eu vejo que Guarnieri e Mignone, além de Lorenzo Fernandez, são pilares da canção nacional, no sentido de que a canção nacional se assumiu como tal. Não por causa do aspecto identitário ou nacionalista, mas por ter sido assumido assim. E também pelo volume da produção desses compositores. Costumo dizer: Villa-Lobos, Guarnieri, Mignone e Lorenzo Fernandez; tirando Lorenzo Fernandez, pelo tamanho limitado de sua obra, temos um tripé da música nacional pra canção de câmara. E, espantosamente, por curioso detalhes do destino, todos nasceram no ano 7, com dez anos de diferença! Para mim, eles são as figuras mais importantes do estabelecimento do canto de câmara brasileiro. Do canto e da canção. Porque através da canção deles, se estabelece o canto de câmara brasileiro.
7. Eu não tenho conhecimento disso. A *Toada pra você*, do Lorenzo Fernandez, existe uma gravação de uma cantora popular e violão. Mas do Guarnieri não tenho notícia disso, nunca fiz essa pesquisa.

Entrevista 3 com Adelia Issa, soprano paulistana, realizada em 10-08-2015

(Conversa que precedeu as respostas ao guião):

- Eu me lembro mais ou menos da Maria Kareska, soprano para quem foi dedicada a *Cantiga da Mutuca*. Ela tinha uma voz muito leve. Devia morar em São Paulo porque estava sempre nos concertos, e chegou a me ouvir cantar diversas vezes, bem no início da minha carreira. Lembro que ela gostava, me elogiava, dizia que era muito musical..
- Você quer saber sobre uma abordagem vocal, o comportamento vocal para este tipo de repertório para quem tem, digamos, uma formação mais tradicional, para fazer repertório operístico ou até mesmo repertório do século XIX em geral, certo? Eu nunca estudei essa questão a fundo, eu só cheguei a procurar e ouvir algumas interpretações da época como, por exemplo, da Elsie Houston, que chegou a conhecer e trabalhar com Guarnieri. Inclusive, quando ela morreu, eles estavam hospedados no mesmo hotel. Isso foi ele mesmo que me contou, conversei algumas vezes com ele. Ele era muito gentil e gostava de conversar sobre música com artistas mais jovens. Infelizmente, nunca me ouviu cantar sua obra. Waldemar Henrique, na introdução de seu livro, dá sua opinião sobre o tipo de emissão vocal que ele acredita que seja ideal para as canções dele. E eu acho que podemos seguir essa mesma ideia, apesar de que a *Cantiga da Mutuca* já tem um registro mais agudo com relação às outras. E cada uma foi dedicada para pessoas diferentes, Maria Kareska era um soprano agudo, e essa canção já tem mais agudos. O Gérard Sousey foi um barítono e essa segunda canção já tem um registro grave. As outras duas eu não sei quem são. Quando conheci a Maria Kareska ela já estava parando de cantar, mas ainda consegui vê-la cantar algumas coisas e era uma voz naturalmente aguda, mas ela tinha uma emissão tradicional, digamos. Mas acho que pelo fato de ter um timbre muito agudo, funcionava. Uma interpretação dessas peças por alguém com formação para cantar ópera, e a gente quando fala em ópera está pensando em ópera italiana do século XIX, não funcionaria, inclusive porque é uma questão de estilo. Guarnieri utiliza-se de textos do folclore e eu acredito que seria necessária uma outra abordagem, por uma questão de deixar o texto mais claro e também porque estaríamos nos aproximando do que seria a música popular. Ele utiliza-se também de ritmos, de escalas e outros elementos da música popular. Então um cantor de formação lírica, para interpretar esse repertório, deveria procurar essa aproximação com o popular, não seria *belting*, por exemplo, ela é ainda uma música de concerto, não é música popular, mas fica muito difícil porque certas coisas acabam tendo limites e pontos de contato, muito sutis. E a forma que eu, pessoalmente, encontrei, foi fazer uma voz mais leve, o que foi um pouco mais fácil para mim porque sempre tive a voz muito aguda. Acho que em vozes mais graves fica um pouco mais difícil, pelo menos

as vezes que ouvi *mezzos* cantarem música brasileira, mesmo para as canções com registro grave. Pessoalmente, pelo menos do que tenho ouvido em concertos, tenho a sensação de que é mais difícil para vozes mais graves encontrarem aquele pontinho, aquela clareza da emissão. A Edmar Ferretti, por exemplo, grande intérprete da obra de Guarnieri, era soprano lírico mas utilizava-se, para esse repertório, de uma voz bem leve.

- A professora com quem estudei, Herminia Russo, estudou na Itália e tinha uma formação tradicional para ópera. Mas teve aulas de piano com Mário de Andrade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, conhecia Guarnieri e todos eles e não era aquela pessoa que só fazia ópera. Porque tinham alguns professores que se você levasse algo que saía um pouco do repertório já não davam abertura. Eu passei muitas canções de Guarnieri com ela e ela tinha essa ideia de como adaptar a voz para cada tipo de repertório.
- É interessante observar que na década de 50 – quando foram escritas as *Quatro Cantigas* – e um pouquinho para trás, as cantoras populares cantavam com uma certa impostação, elas não cantavam de um jeito muito “abandonado”, as cantoras populares atualmente não tem projeção nenhuma sem microfone. A Elsie Houston tinha formação erudita mas cantava como uma cantora popular. Até a forma de falar nesta altura era diferente, falava-se mais devagar, as vogais eram mais amplas, a dicção era mais nítida. A própria Carmem Miranda, se você for escutar, canta sempre com uma voz alta o tempo inteiro, não tem ressonância baixa, é tudo ressonância alta. Em Dalva de Oliveira, era praticamente lírico o modo de cantar, por isso acho que talvez, nesse sentido, possa se falar de uma certa aproximação das práticas populares com as líricas.
- Fazendo um paralelo com outras canções do Guarnieri, em que ele usa textos de Manuel Bandeira ou do próprio Mário de Andrade, ele apresenta um tratamento um pouco diferente, outra escrita musical, o que às vezes implica em mais voz. Na verdade, depende, tem uns textos do Mário de Andrade mais populares, mas, por exemplo, os *Poemas da Negra* é uma outra escrita, com dissonâncias, é muito elaborado, com um piano difícilíssimo, o canto difícilíssimo e aí eu acho que já se deve ter uma outra postura, ou seja, não acho que se possa dizer “Guarnieri se canta assim” e sim, “essas canções se cantam assim, e aquelas lá têm de ser de outra forma”. Às vezes até por serem mais dramáticas, enfim, acho que depende muito também do texto. Então talvez para essas *Quatro Cantigas*, a partir do texto folclórico, possamos dizer que se deve buscar um comportamento próximo do que seriam as cantoras populares daquela época. Elas cantavam com voz impostada, mas de um jeito muito claro, sem muito ‘raccolto’, uma voz um pouco mais aberta, mas com apoio, claro, se não ficamos sem possibilidade de ir para os agudos da *Cantiga da Mutuca*. E é uma emissão de voz que nós podemos dizer que é estudada, não é uma emissão que uma pessoa que nunca estudou canto conseguiria executar, mesmo porque, apesar de às vezes a tessitura ser um pouco mais grave, a escrita é erudita, é Guarnieri, é uma música mais elaborada.
- Eu tenho usado esse tipo de comportamento vocal, essa voz mais leve, num misto de uma voz mais aberta, mas sempre com apoio, e menos “coberta”,

- menos fechada e com menos pressão de ar também, quer dizer, o volume fica um pouco menor. Se eu for fazer alguma coisa do repertório operístico já vou utilizar um apoio mais intenso, um fluxo de ar com mais pressão para ficar mais 'forte'. Acho, inclusive, que o ideal para estas canções seria um espaço menor para sua execução, visto que não é possível termos essa voz menos lírica em espaços grandes que requerem uma projeção maior. Claro que também depende da voz do intérprete, mas penso que o ideal seriam salas de concerto menores. Podemos também observar que as notas longas nas duas canções de andamento mais lento, estão na região médio-grave. Notas longas numa região aguda pediriam mais impostação, senão não sai. Como o Lá final sustentado na *Cantiga da Mutuca*, que pede impostação e mais pressão de ar, se não vai parecer um gemidinho. Quando canto este tipo de repertório também utilizo menos *vibrato*, até porque com o controle da pressão de ar a ressonância fica ainda mais alta e não fica com tanto *vibrato*. Mas nesse Lá agudo, por exemplo, tem que ter!
- Acho que essa emissão mais próxima dessa abordagem popular dá uma flexibilidade para a voz, para que se entenda o texto. No caso da *Cantiga da Mutuca* e de *Vamos dar a Despedida*, que são textos mais cômicos, é importante dar essa 'informalidade vocal', deixando a voz mais flexível para que possamos articular melhor o texto, para ele ser todo entendido e ter essa comicidade. *Cantiga* e *Não sei...* já não têm esse elemento.

Respostas às questões do guião:

1. Já cantei essas canções com o Achille Picchi ao piano.
2. Infelizmente não, porque na época que o conheci eu não conhecia tanto a obra dele, cantava mais ópera.
3. Acho que seria uma voz um pouco mais alta em ressonância, com menos pressão de ar, ou seja, um apoio mais controlado, de forma que o texto fique mais inteligível. Eu acredito que esse tipo de som, mais leve, dá mais flexibilidade à voz para articular esse texto e também esse ritmo. Algo mais próximo da emissão popular da década de 50.
4. É justamente o que já citei, uma emissão controlada, resultando um pouco menos de volume. Temos que levar em conta o texto e outros elementos folclóricos que inspiraram Guarnieri nessas canções, como certos ritmos e escalas, e aproximar-se da vocalidade das cantoras populares dos anos 50.

5. Eu pessoalmente não me utilizo de regionalismos. Inclusive faço o “R” rolado, isso por conta da projeção. Houveram encontros com importantes nomes para discussão da pronúncia do português brasileiro cantado. Acho que a polêmica maior foi o R e eu opto pelo [r], por uma questão técnica. Mas não existe um consenso, ainda há muita polêmica, uma flexibilidade. Eu uso o português falado aqui em São Paulo. Acho muito difícil imitar sotaques e acho que o importante é o texto ser inteligível e claro para quem vai ouvir.

6. Algumas das melhores canções escritas do repertório brasileiro são do Guarnieri. Ele fez canções estupendas, é uma produção grande com quase 300 canções. Eu acho que tem uma importância realmente grande e que, infelizmente, ainda não estão tendo a devida atenção. Espero que com trabalhos assim como o seu, que estão surgindo, ele seja reconhecido e que se faça mais Guarnieri. Os cantores jovens, e eu também sentia isso, querem cantar ópera, que é algo mais atraente, muito fascinante...você poder soltar a voz, tem a coisa dos personagens. Acredito que foi com o amadurecimento que fui conhecendo e me interessando mais por esse repertório. Infelizmente acho que a dificuldade de se conseguir material também é um impedimento. Eu, felizmente, na ocasião deste concerto que realizei com Achille Picchi, um ano após a morte de Guarnieri, peguei muitas partituras com a Vera Guarnieri, que inclusive me ajudou a escolher o repertório indicando as canções mais importantes para ele. Nessa ocasião encontrei também, em meio ao material de orquestra, enquanto buscava uma página que faltava de *És na minha vida*, uma transcrição de duas das *Três Canções Brasileiras*. Em 2013, a Escola Municipal de Música realizou uma Semana Camargo Guarnieri por ocasião dos 20 anos de morte do compositor, que foi realizada com os alunos, e um dos programas com canto eu pude assistir e foi muito interessante, interpretaram, inclusive, os *12 Poemas da Negra* na íntegra. Tem uma outra coisa interessante de observar: quando eu comecei a estudar canto, no final da década de 70, as canções de Guarnieri, Mignone, etc., eram consideradas “bregas”, tinha uma separação muito grande de quem fazia repertório operístico. Apesar de ter uma cantora conceituada e respeitada como a Edmar Ferretti, por exemplo, que fazia primeiras audições e tudo isso, cantando Guarnieri, no ambiente dos estudantes sentia-se um pouco que as canções brasileiras eram evitadas por algum motivo. Eu gostava de ir às lojas de partituras e às vezes comprava coisas desconhecidas e quando ia ver com calma descobria que eram coisas bonitas, muito bem escritas e foi assim que comecei a querer conhecer mais, mas não era “moda”, os cantores jovens não se interessavam muito por esse repertório. E acho que isso também ajudou que essa música fosse caindo num esquecimento. Atualmente já se vem demonstrando maior interesse. Eu acredito que Guarnieri deve ter por volta de 10% somente da obra vocal editada.

Entrevista 4 com Lutero Rodrigues, maestro e professor na Universidade Estadual de São Paulo “Júlio de Mesquita Filho, realizada em 06-08-2015

1. Nunca as interpretei, mas já ouvi diversas vezes em concerto porque essas canções são das preferidas de Guarnieri pelas pessoas, essas canções são muito cantadas.
2. Eu tive muito contato pessoal com o compositor, fomos muito amigos. Eu fui dos primeiros a erguer a bandeira de sua música e escrever textos sobre sua obra enquanto ele ainda estava vivo. Nesse período ele era muito proscrito, isolado e eu era dos que dava uma força para que a música dele fosse mais tocada e divulgada, eu mesmo regi muita música sua, portanto é um compositor com o qual tenho bastante familiaridade com relação à estética, à linguagem. Dessas canções, especificamente, não me lembro de ter ouvido indicações vindas dele.
3. A estética do Guarnieri bate com aquilo que era o pensamento modernista. O pensamento modernista, que vem sobretudo de Mário de Andrade, era um pensamento que se opunha à tradição romântica do século passado e à tradição italiana que nós tínhamos aqui no Brasil. O modernismo era uma oposição à tradição de cantar italiana e os compositores modernistas se preocuparam, em primeiro lugar, com um cantar mais da pessoa comum do que do cantor erudito, lírico. Esse era o ideal deles, tanto que as tessituras são muito mais próprias para isso. Não é algo para ser cantado com afetação. A primeira coisa é a dicção, que deve ser extremamente bem resolvida para que se entenda o texto, sem afetações desnecessárias e nada que dificulte a clareza do texto e liberdades sim, porém dentro daquilo que o compositor determina. O próprio Guarnieri quando tocava essas peças ao piano, aliás ele acompanhava muito bem, tocava lindamente, tinha um som lindo, fazia *rubatos*, tinha liberdades, mas era muito firme com o tempo. Tem de haver um tempo básico muito claro e, dentro dele, você pode ter alguma liberdade de acordo com o fraseado da coisa. Mas observar mais estritamente tudo que ele prescreve.
4. Guarnieri muito poucas vezes realmente utilizou temas populares. Na grande maioria das vezes ele compunha temas à feição da música folclórica, mas originais. Ele compõe à feição popular, mas dentro de um popular bastante bem resolvido, nada apelativo, com excessos ou acentuando demais o que não deve ser acentuado, ou transformando a coisa mais em música popular que erudita, enfim, ele pensava nisso como música erudita. E era essa a estética de Mário de Andrade: uma música de feição popular, mas que precisa ser rudita. Ainda que ele não deva ter se utilizado desse termo, a preocupação era exatamente essa. Existem algumas correntes atualmente que pegam músicas de Villa-Lobos, por exemplo, e exacerbam as características populares para se tornar mais música popular, mas isso não era o pensamento dentro da estética

modernista. Porque eles queriam mesmo que fosse música erudita, mas vindo dessa origem popular.

5. Existe o Congresso da Língua Nacional Cantada, em que foram estabelecidas normas da pronúncia do português brasileiro cantado. Eu acho que Guarnieri tinha em mente aquilo que foram as normas do Congresso como pronúncia, até por conta de a composição dessas canções ser próxima à data de realização do Congresso. Por isso acredito que era isso que ele tinha em mente e não afetações e maneirismos regionais. Tanto que o próprio Mário de Andrade não era muito favorável a você exagerar regionalismos de forma alguma, ele pensava no Brasil como um todo e, portanto, não se tem de exagerar nem o branco, nem o negro, nem o índio. Ele pensava num conjunto o mais homogêneo possível de todas essas tendências.
6. Nada dentro do aspecto da música lírica italiana anterior, à qual os modernistas se opunham francamente, com uma estética que era exatamente contrária à essa prática. Portanto, nada que lembre aquela expressividade italiana, ou seja, com simplicidade, porém fazendo música, bem feita, bem resolvida, sem exageros nem pedantismos, mas uma música claramente falada, articulada, isso na interpretação é fundamental, e observando as indicações do compositor.
7. Todos os compositores nacionalistas brasileiros fizeram canções e alguns, muitas canções! Isso deve-se um pouco ao pensamento do próprio Mário de Andrade, que considerava a canção algo muito próprio do brasileiro e, portanto, achava que os compositores deviam seguir essa direção. Porém, é possível observarmos que a grande maioria das canções são para voz média, pois eles achavam que deviam ser escritas para que pessoas comuns as cantassem, não só para os privilegiados, com vozes 'ensinadas'. Esse era um propósito, era a proposta estética dos modernistas, principalmente dos que estavam ligados à Mário de Andrade de alguma forma, algo democrático, comum, fácil de ser cantado por todos. Sobre transposições, penso que são questões posteriores, conforme as necessidades do cantor, não penso que ele se oporia, mas, originalmente, o propósito era esse e ele manteve-se firme dentro dele. Os compositores modernistas ou nacionalistas brasileiros compuseram muitas canções. Há um número imenso, não sei se comparável à produção em outros países, mas é um número absurdo. E a grande parte delas dentro dessa estética: voz média e sem essa afetação lírica, diferenciando claramente da estética anterior, que era a de Carlos Gomes, da lírica italiana. O Modernismo vem para fazer oposição a isso. A maior parte da produção dos compositores nacionalistas brasileiros são canções, também porque, através das canções, eles realizaram parcerias com poetas também modernistas, juntando pessoas da mesma estética que tinham ideias comuns. A composição destas canções localiza-se na fase de maior afirmação nacionalista de

Guarnieri, é o momento em que ele quer mostrar-se como compositor nacionalista mais do que em qualquer outra fase, em seguida à *Carta Aberta*. Então essas canções representam esse ápice de mostrar-se compositor brasileiro, são muito caracteristicamente brasileiras em função dessa preocupação daquele momento.

8. Eles não queriam que se usasse aquela técnica tradicional do cantor lírico para esse tipo de canção. No Brasil existia de tudo nessa época: tivemos Vicente Celestino, que estreou uma ópera de Villa-Lobos e depois tornou-se um cantor popular, Lia Salgado, que era esposa do ministro Clóvis Salgado, gravou muitas coisas de Guarnieri seguindo essa estética modernista e tinha formação operística. Acho que pode ter sido interpretado em outros contextos, mas isso não era uma preocupação de Guarnieri. Quando ele escreve a música para o filme *Rebelião em Vila Rica*, ele está fazendo música para cinema, então é música mesmo para o povo, mas, ainda assim, não é uma música simples de ser tocada ainda que seja música que agrada e comunica. É música erudita: não é *belcanto* mas também não é música popular. É canto erudito baseado animicamente em música popular, é uma inspiração, um modelo para os compositores!

Entrevista 5 com Ricardo Ballestero, pianista colaborador e professor na Universidade de São Paulo, realizada em 11-08-2015

1. Já as ouvi interpretada por outras pessoas e já toquei essas canções com dois cantores diferentes.
2. Não cheguei a conhecer pessoalmente Camargo Guarnieri, mas trabalhei com pessoas que trabalharam com ele, como o violoncelista Antonio Lauro del Claro. Inclusive quando fiz as obras para violoncello do Guarnieri, os manuscritos do del Claro ficaram aqui em casa, isso foi o mais próximo que estive do compositor. As primeiras indicações que recebi de como fazer canção brasileira em geral, foram da soprano Adelia Issa. Ela já devia ter feito essas canções muitas outras vezes antes de começarmos a trabalhar juntos, por volta de 1996.
3. Há dois elementos que são muito presentes na obra do Camargo Guarnieri: uma é o elemento do “artesanato” musical, da elaboração musical, e o outro é a presença de elementos regionais, brasileiros. A questão é que ele busca integrar esses elementos e acho que os aspectos técnicos e a leitura musical devem ser tão rigorosos como em qualquer outro compositor do século XX. Ele é muito minucioso na escrita, não exageradamente como Osvaldo Lacerda, mas bastante minucioso com relação à acentos, ligaduras. Às vezes, os intérpretes deixam essas coisas de lado por conta de uma atitude de: “vamos navegar na brasilidade e está tudo bem”. Este é um primeiro desafio, o outro é: como qualquer outra obra, temos de tentar fazer com que isso soe idiomático, vivo, que tenha um sentido. E este é um desafio que teremos numa canção de Schubert também, por exemplo, ou seja, seguir esses elementos presentes, mas encontrar o que está além, digamos os aspectos verdadeiramente auditivos, musicais, sonoros, que vêm da convivência com essa cultura. Acho que em muitos aspectos Guarnieri é muito rigoroso, no entanto, algumas questões me parecem estar localizadas num campo de conhecimento mais tácito, mais velado. Então, para uma pessoa de fora, que não tem acesso ou não teve exposição a isso, há várias questões, entre elas: como você acentua esse 2/4, como resolver a questão métrica, qual é a presença de ritmos dentro desse 2/4 que indicam outras possibilidades métricas. Para quem está de fora essas possibilidades ficam muito incertas e Guarnieri não as marca, não opta. Da mesma forma que se formos interpretar uma valsa, por exemplo, não vamos encontrar notada a acentuação natural da valsa vienense, vai depender do *background* do intérprete. Claro que, como o centro da cultura da música clássica é alemão, francês, italiano, muitas dessas práticas foram difundidas. Então esse conhecimento não notacional, digamos, a obra de Guarnieri sofre, e não só fora do Brasil, porque não há discussão suficiente sobre o que fazer com esta música. Não há história, simpósios, masterclasses, textos suficientes para discutir o que fazer com essa música. Diferente do repertório alemão, por exemplo, em que é possível encontrar tantas visões sobre uma mesma canção

de Schubert. Nós ainda estamos engatinhando nesses aspectos. O princípio interpretativo é o rigor da leitura e a aceitação de que alguns elementos culturais não estão à nossa disposição agora, mesmo como brasileiros, porque nós estamos disassociados dessa música. A distância no tempo e no espaço já é grande, então temos de ir atrás dessas informações.

4. Existe uma maneira diferente de tocar piano popular e piano erudito? Quer dizer, o processo todo em si é diferente, mas será que a abordagem do instrumento é tão distinta assim? Claro que o processo da interpretação de Camargo Guarnieri é notada e está é uma das grandes diferenças entre o repertório de música erudita com relação ao popular. Tudo está notado no caso do erudito (textura, articulação, dinâmica), no popular há estruturas notadas. Me parece que há diferenças em relação ao piano, mas há maiores diferenças com relação ao que hoje vemos como canto erudito e canto popular. Uma das grandes diferenças é o uso ou não de microfone. Então se o cantor erudito vai querer se aproximar do cantor popular, ele vai ter que entender que vai precisar deste auxílio. Por vezes os intérpretes se esquecem disso e, na tentativa de soar mais natural, popular, elas perdem a relação com o corpo, parece que não existe suficiente contato com o que é ar, vibração, que são dois dos três princípios do canto. E o piano continua tendo aquela construção, ele vai soar completo, os harmônicos vão soar completos. Então eu percebo que muitas vezes o erro é esse: um assumir uma postura que não é possibilitada pelo contexto.
5. Isso é, obviamente, uma opção do cantor e está um pouco ligado à filosofia do canto. Como o intérprete vê o seu instrumento, como é capaz de manuseá-lo, já que, quando falamos da pronúncia do texto, falamos de articulação e de filtro: que tipo de vogal o intérprete irá cantar. Então a primeira questão é: Quero modificar ou não? Quero sair da minha zona de conforto e me aproximar desta obra ou não? A segunda seria: Eu posso? Eu tenho condições e habilidades necessárias para manusear isso? É como se a pronúncia do texto e os regionalismos fossem a orquestração. O cantor tem de ser, portanto, um orquestrador da própria voz, e eu considero isso um material importante e que deve ser muito pesquisado. O problema é que às vezes muito tempo é dedicado ao estudo das estruturas técnicas (como apoiar, como projetar, etc.) e muito pouco tempo para as questões interpretativas, ou seja, esses dois aspectos me parecem surgir em grande desequilíbrio. E então os intérpretes se aproximam dessa questão da pronúncia e do uso de outras formas de falar, de uma maneira muito superficial ou não profissional. Mas não é porque as pessoas tendem a fazer mal que não deva ser feito. Uma pessoa pode não fazer mal e acabar por revelar elementos na interpretação dessas canções que as outras pessoas não revelaram até agora.
6. Camargo Guarnieri é muitíssimo importante, na história do canto nacional, primeiramente pelo número de canções que escreveu, infelizmente um

número restrito de obras publicadas, dessas mais de duas centenas escritas, mas, também, pela homogeneidade de sua produção, sempre com um nível de acabamento e controle de escrita muito consistente. Além disso, me parece que as obras dele, de uma forma bastante musical, às vezes até intelectual, colocam o piano num nível diferente, eu diria até menos ilustrativo que nas obras de Villa-Lobos e Mignone. A história da canção exige, pouco a pouco, partindo dos anteriores de Schubert, aquela participação mais ativa na narração, no discurso do texto. Quando chegamos no século XX no Brasil, encontramos um tipo de ilustração textual nas partes de Villa-Lobos e Mignone, e Guarnieri sai disso, ele deixa o piano numa esfera puramente musical. Nesse sentido me parece que ele ocupa um lugar como se fosse o de Brahms, ou seja, mesmo atendendo às demandas do texto o intuito dele é ter uma obra musical bem acabada, não virar servo do texto. Se você puder tocar essas obras ao violino ou flauta, elas funcionam. Não sei se muitas das canções de Villa-Lobos, por exemplo, poderiam ser transcritas. Portanto, se você pegar apenas o material musical disso, ainda assim elas se sustentariam. Observa-se um processo semelhante em Brahms...Wolf já não é assim, Debussy também não, Fauré talvez sim. Acho que é possível dizer que Guarnieri foi, para a canção nacional erudita o que Fauré é para a *melodie* francesa.

7. Dessas, especificamente, não conheço.

Entrevista 6 com Patricia Endo, soprano natural do Rio Grande do Sul, realizada em 19-08-2015

1. Sim, já as cantei muitas vezes, inclusive tive a honra de interpretá-las uma vez com ele ao piano.
2. Sim, me lembro que a indicação mais evidente, que ele procurava muito era a coisa do tempo...ele achava que a partir do tempo podíamos chegar a uma interpretação mais próxima daquilo que ele tinha na cabeça dele. Por isso ele fazia muita questão que fossem seguidas as indicações do tempo. Mas eu me lembro de colocar a questão para ele de que, apesar do tempo estar marcado e o tempo definir o caráter da canção, se o cantor não consegue dicionar as palavras, a gente tem que encontrar um meio termo. E ele aceitava isso. Até que ponto o tempo influencia no momento de dicionar as palavras e na compreensão do texto? Aí você tem que botar na balança e não deixar que o caráter se perca. Então uma coisa é o tempo, outra coisa é o espírito...a alegria, por exemplo, na *Cantiga da Mutuca*. E o que posso te dizer como intérprete, é tentar imaginar uma cena, para colocar na tua cabeça: “A troco de que alguém pode pensar na cantiga da mutuca? E você, intérprete, já teve alguma experiência com uma mutuca? Já viu que a mutuca é uma coisa muito chata e que te incomoda, e que quando ela pica, dói?” Então, apesar de poder parecer loucura, acho que vale a pena levar em consideração esses aspectos. E não pegar a canção ou a poesia como se fossem coisas vindas de um museu, que você admira de fora para dentro, é também necessário pegá-las de dentro para fora, porque você vai fazer com que essa canção saia de dentro de você. Então é preciso digerí-la, engolí-la, mastigá-la, fazer sua digestão, para depois você poder colocá-la para fora. Isso tudo vai fazer com que a sua interpretação fique mais viva e não fique simplesmente uma coisa acadêmica, com tanto respeito que você não possa repensá-la. Tem de se ter muito respeito, mas tem que ser levado em consideração que a música está passando por nós naquele momento. Mas claro, em Guarnieri é preciso levar em consideração todas as notações da partitura, dinâmicas, etc. Estamos diante de um compositor que já tinha todas as ferramentas, então tudo que ele escreveu, ele queria! Eu me lembro de ele falando, apesar de isso ser uma indicação muito banal, que todas as frases repetidas não são efetivamente repetidas, então ele gostaria de saber de que forma o intérprete pode fazer a mesma frase, acrescentando algo que não estava presente na anterior. Essa frase “As penas do meu martírio...” lembro que trabalhei muito com ele, demais...ele não estava nunca satisfeito com isso. Me lembro que ele queria isso muito ligado, muito *glissando*.

3. Acho que essa experiência, naquela época, de cantar essas canções, fez com que eu trabalhasse mais a parte central da voz. Mas já o trabalho que eu fazia desde o início com a minha mãe, que foi minha primeira professora, sempre partiu da parte central da voz. Ela dizia sempre que a parte central da voz era nosso capital, ou seja, mesmo durante o estudo trabalhei isso. Tive de adaptar, trabalhar as passagens para que elas não fossem muito sentidas.

4. Guarnieri era um homem do seu tempo e estava dentro de uma corrente. E essa corrente tinha, naquele momento, um ser humano chamado Mário de Andrade, que estava revolucionando a cultura brasileira e colocando-a num novo patamar. E Guarnieri foi muito influenciado por essa figura. Mário de Andrade foi vital no seu desenvolvimento! E é importante lembrarmos de fazer a distinção entre música popular e a música folclórica, porque quando chegamos em Claudio Santoro o processo é diferente, ele já puxou muita coisa da MPB, fez parceria com Vinicius de Moraes...o processo de Guarnieri foi outro.

5. Isso é uma questão interessante. Acho que nesse caso o intérprete tem de se sentir bem, porque você pode optar por fazer ou não, mas, se optar por fazer, tem que ser bom, tem que dar certo e a pessoa que está fazendo tem de se sentir bem com isso. Não vejo problema nenhum, só acho que não pode ser uma coisa forçada, que você realize porque quer, mas não tem a habilidade. Quer dizer, não pode ficar postico, caricata.

6. Acho que o aspecto mais importante para ressaltar nessas canções é que elas, no momento em que estão sendo interpretadas, estão vivas! Não podem estar em cima de um pedestal pela sua importância. No momento em que você as estiver interpretando elas são suas, pertencem a você, com o ônus e o bônus. E o intérprete tem de estar consciente disso. Acho que não devemos nos relacionar com a obra de Guarnieri com tanto distanciamento devido a esse respeito e admiração, mas assumir que quem as está interpretando somos nós, dialogar de uma forma leve com a obra. O grande problema de fazermos a música erudita, está na simplicidade do tratamento da própria música. Com certeza tem pessoas que vão fazer melhor que você, pessoas que vão fazer pior, pessoas que vão gostar e outras que não vão gostar, que vão achar bom ou não, mas temos que pensar que aquela é a nossa interpretação! Por isso acho que temos que eliminar esse tipo de problema da música de concerto para estarmos mais tranquilos. Nós estudamos no sentido de colocarmos essa música dentro de nós, nos aproximarmos da obra até ficarmos à vontade, para podermos deixar o público à vontade também. E acho que é importante nós tentarmos encontrar de que maneira os elementos da obra encontram-se na

nossa vida, na nossa cultura. Por exemplo, quando eu estava estudando essas canções, ouvi muito repente. Claro que não vamos cantar como os repentistas, nosso trabalho é outro, mas você vai poder retirar daquela tradição coisas que vão te servir. E estou te falando de caso vivido, não teoria. Isso enriquece muito a você e a sua performance.

7. Guarnieri tem um papel importantíssimo, talvez até pela quantidade de obras. Também pelos poetas que escolhe, quer dizer, a preocupação com a qualidade dos textos. Acho que ele é um pilar. E, além de tudo isso, ele foi professor de muitos compositores brasileiros, e qual é o compositor que não começa escrevendo canção? As primeiras lições de composição são canções. Ele criou uma enorme escola, deu frutos em termos de canção, e desaguou em outros compositores que fizeram muitas outras coisas. Então a obra de Guarnieri é importantíssima, não só a vocal, claro.

Entrevista 7 com Renato Figueiredo, pianista natural da cidade de Santos e professor na Escola Municipal de Música de São Paulo, realizada em 09-09-2015

1. Já as toquei, com a soprano Adelia Issa.
2. Tive uma felicidade imensa, que foi conhecê-lo assim que cheguei em São Paulo, em 1989. Infelizmente, não tive a oportunidade de ter aulas com ele. Ele em si não era uma estrela, mas era muito respeitado por todos nós, todos sabíamos o gigante que estava entre nós. Tive um contato pessoal com Guarnieri no dia 17 de novembro de 1992, em que ele me ouviu tocar a sua Sonatina nº6 e autografou minha partitura. Eu era aluno do Departamento de Música da USP e havia tocado, um ano antes, essa sua peça num concurso em que Guarnieri havia sido júri. E através de meu professor de piano, Gilberto Tinetti, chegou ao Departamento a notícia de que o compositor tinha gostado muito de minha interpretação da Sonatina. Naquela época não se tocava muito Guarnieri. Eu sou nascido em Santos, na terra de Gilberto Mendes, do Festival Música Nova, no local onde se cultuava Koellreuter...e ter Camargo Guarnieri no repertório era ir de encontro a tudo isso. E nesse dia 17 aconteceu um concerto comemorativo em que só se tocou obras do Guarnieri, e chamaram-me para tocar essa Sonatina. E foi uma recordação incrível porque, assim que acabei de tocar, Guarnieri se levanta do lugar onde estava sentado e vem me estender a mão, vira-se pra platéia e diz: “esse menino tocou muito bem a obra mais complicada que escrevi para piano”. Claro que aquilo foi a emoção de um homem idoso, eu não considero que sejam as páginas mais complicadas para piano de Guarnieri, mas claro que para mim é uma recordação muito cara. Ele era muito duro com os rapazes que tocavam para ele, mas eu gostaria de ter tido mais essa oportunidade.
3. A canção de câmara é um gênero essencial na obra de Camargo Guarnieri, é uma pérola especial dentro do corpus reunidor de todos os afetos do Camargo Guarnieri. A canção, para a psique de Camargo Guarnieri, talvez

seja o elemento de conexão, a ponte que une, de maneira mais óbvia, as origens do Brasil. É o sentimento que tenho com relação à minha experiência com sua obra. É interessante constatar como, muitas vezes, a música instrumental de Guarnieri, não possui linhas vocais interessantes, e muitas vezes sim. Às vezes encontramos um violino que é muito mais percussivo e às vezes um violino que é puramente vocal. Por causa disso é que acho que são 300 canções, porque muitas vezes ele pensou que o piano talvez fosse pouco. Muitas vezes foi suficiente e em outros momentos foi pouco para o sentimento dele para determinadas canções. Por exemplo, nos *Cinco Poemas de Alice*, que foram transcritos para quarteto de cordas. Então, me parece que a brasilidade sentida por Guarnieri, e este sentimento transformado em necessidade de expressão, que ele tinha tido dentro de si e que tinham sido super incentivadas com os quase vinte anos de convívio com Mário de Andrade, muito melhor podem satisfazer essas necessidades através da canção. E estou falando tudo isso para chegar numa coisa: não é ópera! Não é ópera porque? Para recusar a Europa, para se conectar ao povo, porque a brasilidade se manifesta mais facilmente se houver conexões com a terra, com as expressões mais simples da terra. Que somos todos europeus, ele sabia! “Brasil” é o nome europeu desta terra...não eram os índios os “verdadeiros” brasileiros, eles eram índios! Guarnieri começou a compor muito cedo e já possuía essa tendência ao brasileirismo e ao brasileirismo rural. O brasileirismo natural e jovem de Villa-Lobos é de brasilidade urbana e carioca, por isso se fala da importância essencial do choro, dos chorões dos morros cariocas para a brasilidade de Villa-Lobos. A brasilidade de Guarnieri é rural. Me parece que a grande recomendação interpretativa da música para canto e piano, ou formação camerística, de Guarnieri é que esta música pode ser muito ousada harmonicamente, super de vanguarda, mas continua a ser uma conexão da alma brasileira dele. Penso que tudo isso explica o fato de termos, na canção, uma representação das recusas de Guarnieri pela música europeia. Portanto, penso que a grande recomendação interpretativa de abordagem de todo o corpus de canções de Camargo Guarnieri, é o apelo à expressão brasileira, de estética brasileira. Não é algo conectado à estética do século XIX, do fazer operístico europeu. E se sua dissertação não fosse sobre canções e fosse sobre *Um homem só* ou sobre *Pedro Malazarte*, que são óperas? Eu seguiria essa explicação na mesma direção dizendo, “Então, por conta disto, isso contaminou a obra de Guarnieri, e sua obra está desconectada das tradições, do fazer europeu” Porque quando você pega, por exemplo, *O Cavaleiro da Rosa*, *A Mulher sem Sombra*, *Erwartung* de Schoenberg, não importa, você pode vir muito pra frente, isto é música conectada à tradição operística do século XIX, mesmo que a música soe moderna. As óperas de Guarnieri parecem música de câmara e o tecido orquestral é transparente, cristalino, delicado todo o tempo. Mesmo em momentos de bravura! Então acho que a principal indicação é o dizer da brasilidade inteligível.

4. Folclórico para mim, para o pensador do século XX, é aquilo que a gente tem acesso através do que foi recolhido. É muito difícil hoje se viver o folclore. Talvez Guarnieri tenha vivenciado isso. As famosas *Cirandas* que Villa-Lobos transcreveu pra piano, isto chega até nós através do trabalho de Mário de Andrade, por exemplo, com o *Ensaio da Música Brasileira*. O Brasil teve a felicidade de ter vários “Bartoks”, vários “Kodálys”, que se aventuraram por um território que compreende muitas Hungrias. Portanto, é difícil dizer como eu assimilo o folclórico na interpretação. Ele entra na minha compreensão do texto de Guarnieri e vendo o que do texto parece ligar a gente, ou aquela música, ou aquela poesia, na raiz do que é o nosso país. Acho que essa coisa que hoje é tão valorizada, da tradição oral, das informações que são passadas oralmente, é realmente, verdadeiramente essencial! A partir dessa visão é que eu tento montar uma interpretação que valorize aquilo que enxerguei como folclore. Essa necessidade dele de não ser europeu, que já estavam nele, o aproximaram de Mário de Andrade. Mário de Andrade expressa ditames estéticos, sócioestéticos, socioestético-musicais para ele, e então ele cria sua música. Guarnieri não veio de Tietê para São Paulo querendo ser igual a Puccini e Mário de Andrade o forçou a escrever “música brasileira”...Oswaldo Lacerda, quando defendia seu grande mestre Guarnieri, afirmava que nunca havia ouvido do professor que seus alunos tinham de compor música brasileira, ao contrário do que as pessoas pensam. Oswaldo Lacerda falava isso na intenção de defender a imagem de Guarnieri em relação ao pessoal da vanguarda que tinham a ideia de que quem ia estudar com Guarnieri tinha, inevitavelmente, de compor música brasileira. As pessoas tinham suas “necessidades brasileiras”, e por causa dessas necessidades é que iam procurá-lo como professor.

ENTREVISTA 8 com Edmar Ferretti, soprano paulistana e professora na Universidade Federal de Uberlândia, realizada em 10-09-2015

1. Interpretei-as em recitais. Sempre juntas, que eu me lembre.
2. Durante os preparos de suas obras, Guarnieri, sempre que não concordava com a execução, expunha o que pensava a respeito da interpretação. Quando minha exposição era consciente e coerente, aceitava, quando não, eu seguia sua determinação. Ele dizia, constantemente, que minha interpretação superava sua expectativa, surpreendendo-o.
3. O ligado da emissão vocal cantada deverá ser rigoroso e mantido, desde que não seja exigido pelo autor alterações, porém sem *portamentos*. O maior rigor possível com os valores e relações intervalares. Simplicidade na articulação das palavras: buscando clareza sem utilizar artifícios ou vícios. Estes poderiam ser: inserir vogal onde não existe, por exemplo, em “mas” conjunção, em vez de “mais” advérbio, e vice-versa. Chiar excessivamente os “tis” e “dis”. Não misturar R guturais com R *roulés*. Abrandar o “e” para “i”, nos finais átonos das palavras, por exemplo, somente/i. Abrandar “o” para “u”, em finais átonos de palavras, por exemplo, dentro/u, peito/u, tenho/u. Enfim, para mim, estes são aspectos técnico-vocais no emprego da voz cantada na execução destas *Quatro Cantigas* e, também, das *Três Canções Brasileiras*, por exemplo. Quanto à interpretação direi o que segui em minha carreira: enquanto eu não assimilasse, triturasse, ingerisse cada poema, eu não seguia adiante. O trabalho é constante na análise de cada verso. Buscar inúmeros significados para cada um

(muitas vezes para cada palavra, cada metáfora) contribuiu muito para criar emoções, cores tímbricas, agogias, dinâmicas e demais nuances importantes para meu canto.

4. Imbuí-me do discurso poético e da textura melódica das criações de Guarnieri. Equilíbrio dinâmico, sem exageros; simplicidade, sem arroubos vocais, ou de pronúncia, inadequados ao clima das obras; rigor na obediência da escrita musical (ligar, sem *portar*, por exemplo); *fermatas* somente se escritas; suspensões, mais sugeridas que prolongadas, enfim, leitura sobre características do folclore, muito estudo, experimentos, trocas de ideias com o compositor e com minha extraordinária professora Celina Sampaio.
 5. Na interpretação da canção brasileira, sempre evitei os regionalismos. Segui as regras do *Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada* – 1936, SP, e o *Primeiro Congresso da Língua Nacional falada no Teatro* – 1957, Salvador – Bahia. Estudei Dicção com Maria José de Carvalho que, inclusive, integrou uma das comissões do Congresso da Bahia. Regras e seu nome estão nos Anais do acima referido Congresso.
7. Suas canções dizem tudo! O quanto sua obra é importante na história nacional do canto erudito. Com as mais de duzentas composições para canto, pela beleza e perfeição da escrita musical deste compositor, considero um desleixo o quanto não se canta e não se divulga, como deveria ser executada e divulgada, sua obra vocal. Estarei sendo pessimista? Não sei, mas é o que sinto!

8. Não!