

AS CANÇÕES BRASILEIRAS DE CAMARGO GUARNIERI

The Brazilian Songs of Camargo Guarnieri

ELBERT, Harlei¹

Resumo

A presença da música vocal na produção do compositor brasileiro Camargo Guarnieri (1907-1993) é extremamente marcante. Suas canções foram produzidas ao longo de setenta anos de atividades ininterruptas, escritas a partir de 1923 e em parceria com poetas consagrados. O presente trabalho tece algumas considerações sobre a construção de novos caminhos compositivos a partir dessa prática musical de Guarnieri, que sempre escolheu textos em idioma português, afro-brasileiro e ameríndio. Faz alusão a Mário de Andrade (1893-1945) e sua presença em todo o desenrolar do Movimento Modernista, atuando como verdadeiro mentor intelectual de uma geração que vivia na efervescente São Paulo metropolitana. Procura refletir sobre os principais materiais utilizados por Guarnieri, suas reincidências e desistências, evidenciando inclusive aspectos ligados à prosódia, como as aplicações das métricas musicais que transcrevem as métricas poéticas. Há que se considerar os poemas, ensaios e demais gêneros literários que circulavam no entorno dos anos 1920 e que aparecem em significativas obras vocais guarnierianas. Sob esta ótica, discute-se o mosaico de ideias em que se ancorou o compositor em foco e a valorização dessa pluralidade num ambiente sintonizado com o novo milênio.

Abstract

The presence of vocal music in the Brazilian composer Camargo Guarnieri (1907-1993) production is really remarkable. Along seventy years of uninterrupted activities since 1923, he wrote his songs in partnership with renowned poets. The present paper discusses the opening of new composition ways based on Guarnieri musical practice of choosing lyrics written in Portuguese, AfroBrazilian and Amerindian languages. The presence of Mario de Andrade (1893-1945) throughout the Modernist Movement as the true intellectual mentor of a generation living in the feverish metropolis of São Paulo is taken into consideration. It also tries to analyse the main subjects employed by Guarnieri, his reincidences and desistances, stressing aspects relative to the prosody such as the application of musical metrics to transcribe the poetic metrics. Due consideration is given to poems, essays and other literary genders common in the 1920's that are present in relevant Guarnieri's vocal pieces. From this point of view this paper discusses the mosaic of ideas upon which the composer based his work and the valuation of this plurality in a environment in syntony with the new millennium.

Palavras-Chave: Música, Canção, Camargo Guarnieri.

Key-words: Music, Song, Camargo Guarnieri.

Data de submissão: Junho de 2014 | **Data de publicação:** Setembro de 2014.

¹ HARLEI ELBERT – Professora Associada IV do Departamento de Musicologia e Educação Musical da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (BRASIL). Doutora em História pela Universidade de São Paulo e Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora do Curso de Musicalização Infantil e do Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde também foi Professora Adjunta do Departamento de Composição, Diretora da Instituição no quadriênio 2003-2007 e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Música. Correio eletrônico: harlei.elbert@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A predominância da música vocal na obra do compositor paulista Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) é evidente. Suas canções,² escritas a partir de 1923 em parceria com poetas consagrados, apresentam irrestrita utilização de textos de caráter telúrico, extraídos de dialetos indígenas e africanos. Observam-se em sua obra variados elementos, já que “lhes servem uma viola caipira, um poema de Drummond...” (CALDEIRA FILHO, 2001, p.17), pois tudo depende de “maneiras pessoais de trabalho que o compositor adota, por lhes parecerem, cada qual, a que melhor se ajusta às suas possibilidades individuais de criação” (GUARNIERI, 2001, p.15).³

Diferentemente da prática usual da época, Guarnieri começou a utilizar variadas formas em suas canções; entretanto, sempre escolheu textos em “idioma nacional português, afro-brasileiro e ameríndio” (MARIZ, 2001, p.381), fato inédito na história da canção erudita no Brasil.

Historicamente, a canção de câmara brasileira passou por uma expressiva transformação com a atuação de Alberto Nepomuceno (1864-1920), que lutou pelo canto em língua nacional. Em 1895, este compositor apresentou pela primeira vez uma série de canções em português, dividindo opiniões e causando polêmica entre aqueles que consideravam esta língua inadequada para o canto. A sua obra inacabada *O Garatuja* (1904-1920), baseada na crônica de José de Alencar, é considerada a primeira ópera verdadeiramente brasileira, em língua portuguesa e com aproveitamento de ritmos populares como a *habanera*, o tango, o maxixe e o lundu, entre outros. Antes disso, destacam-se tentativas (no século XVIII) de utilização de textos em português nas encenações operísticas, “o que revela a presença da ópera e o interesse em realizá-la em idioma vernáculo, no Rio de Janeiro, anteriormente à vinda da família real para o Brasil” (FREIRE, 2013, p.18).

Paralelamente ao pioneirismo musical de Nepomuceno, as significativas modificações nos grandes centros urbanos do país - especialmente no eixo Rio-São Paulo - levaram as práticas artísticas a se firmarem de modo mais consciente. Enquanto o mundo vivia profundas mudanças provocadas pela Primeira Guerra Mundial, o Brasil passava por

² Definimos canção como “peça curta e independente, para voz ou vozes, acompanhada ou sem acompanhamento, sacra ou secular”. (*DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA*, 1994, p. 160)

³ Aparentemente este texto foi publicado pela *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, de Lisboa, em 1959, como resposta de Guarnieri ao “Inquérito aos compositores brasileiros”.

momentos de transformações na direção de consolidar uma linguagem musical brasileira. Destaca-se, então, a figura de Mário de Andrade (1893-1945) e sua presença em todo o desenrolar do Movimento Modernista. Segundo este intelectual, obras compostas pelos ditos nacionalistas apresentavam traços europeizantes, “a arte nossa perseverava fundamentalmente europeia” (ANDRADE, 1987, p.164), fato que suscitou discussões que culminaram até em novas propostas de periodização para a música brasileira – “de 1500 a 1920” (CONTIER, 1994, p.36).

Para que se possam aquilatar as mudanças no panorama musical da época - sobretudo a partir da década de 1920 - e compreender o quanto Camargo Guarnieri foi figura fundamental neste quadro, é indispensável relacioná-lo a Mário de Andrade e sua participação no processo de se repensar a música brasileira em outro patamar: despontava, àquela época, uma nova conscientização que abria sólidas perspectivas face às enraizadas identificações com o passado. Trata-se de um momento histórico decisivo, em que a obra guarnieriana começava a ser produzida entre os resquícios do nacionalismo conservador e a então promissora entrada do nacionalismo de orientação modernista, vislumbrando-se novos rumos a serem trilhados. Aliás, no início dos frementes anos 1920, repleto de expressões artísticas internacionais e modernas, vale destacar,

“em paralelo, o esforço sistemático e concentrado pelo desenvolvimento de pesquisas sobre cultura popular sertaneja e iniciativas pela instauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro. Essa busca pelo popular, o tradicional, o local e o histórico não era tida como menos moderna, indicando, muito ao contrário, uma nova atitude de desprezo pelo europeísmo embevecido convencional e um empenho para forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente da sua originalidade virente e confiante num destino de expressão superior” (SEVCENKO, 1992, pp. 236-237).

Ainda em relação ao início dos anos 1920, Contier (1995, p.84) metaforiza a conduta de Mário de Andrade, que, “alertando os artistas sobre a inexistência da música brasileira erudita, preconizava o aparecimento de um Homero capaz de ‘inspirar-se’ nas ‘falas culturais’ do povo ou dos rapsodos.”

Pereira (2006) sinaliza, de forma mais específica, sobre a questão da diversidade na cidade de São Paulo, alegando que

“As ideias de pluralidade e aceitação das diferenças apenas se esboçavam no Brasil de 1922, pois os projetos políticos de todos os tipos da época eram totalizantes, admitindo pouquíssimo espaço para a diversidade. A cidade de São Paulo, porém, lidava com uma convivência `forçada` entre múltiplas nacionalidades e ideologias. Seus cidadãos passaram a viver em uma verdadeira Babel devido à intensa e diversa imigração resultante primeiramente da cultura cafeeira e posteriormente da industrialização” (PEREIRA, 2006, p.31).

A partir de 1928, ano emblemático pelas duas publicações de Mário de Andrade - *Ensaio sobre a Música Brasileira e Macunaíma* -, Guarnieri começou a produzir regularmente acalantos e toadas. Com definições abrangentes, mas que servem aos atuais propósitos da pesquisa, acalanto é o nome atribuído à “cantiga para adormecer crianças, frequente em todo o Brasil” (ANDRADE, 1989, p.6), que pode ser empregado “sistematicamente no sentido de canto” (ANDRADE, 1989, p.7); toada também se refere à “cantiga, sem forma fixa, se distingue pelo caráter no geral melancólico, dolente, arrastado” (ANDRADE, 1989, p.518).

A propósito, a data de 1928 remete a alguns fatos que merecem destaque: o primeiro encontro de Camargo Guarnieri com Mário de Andrade e a apresentação de suas peças para piano *Dança Brasileira e Canção Sertaneja*; o lançamento das importantes obras de Mário de Andrade que levantavam questões da cultura nacional sob um enfoque literário e teórico; a realização do I Congresso Internacional de Artes Populares, em Praga, promovendo debates com temas ligados ao nacional e ao popular. Tudo isso “colore o encontro entre Mário e Guarnieri de um tom quase simbólico” (COLI, 2001, p.25).

É com este alvoroço de mudanças que Guarnieri passa a conviver ao chegar na capital, vindo do interior de São Paulo. Ainda com pouca ou nenhuma bagagem literária, o compositor começa a assimilar o que se estava fazendo em termos de arte. Fascinado com a possibilidade de compor uma obra a partir de outra, volta sua atenção para as canções e danças populares analisando os elementos que poderiam ser reaproveitados de modo mais criativo e menos superficial, deixando-se influenciar por esses elementos e especialmente pela rítmica que surge da própria língua.

Com seus acalantos e toadas, Guarnieri acabou criando um tipo próprio de *lied* através de novas incursões harmônicas, tímbricas, rítmicas e onomatopaicas, desenvolvidas a partir de parcerias construídas com poemas, ensaios e demais gêneros literários que circulavam na época. De fato, o convívio quase diário com Mário de Andrade e outros literatos modernistas proporcionou ao compositor tieteense múltiplas possibilidades na utilização de versos e prosas em suas composições de ordem vocal, que acabariam por representar mais da metade de sua extensa obra.

Vale lembrar que não se trata apenas da poética de Mário de Andrade, mas também de Manuel Bandeira (1886-1968), Menotti del Picchia (1892-1988), Suzanna de Campos (1894-1945), Sérgio Milliet (1898-1966), Silvio Romero (1851-1914), Cecília Meireles (1901-1964), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Celso Brant (1920-2004), Oneida Alvarenga (1911-1984), Vinícius de Moraes (1913-1980) e Guilherme de Almeida (1890-1969), entre tantos outros parceiros de Guarnieri.

Com rigor e elegância, o líder do modernismo no Brasil avaliava a obra de Guarnieri: “Talvez sejam os *Lieder* a parte mais acessível, mais amável da criação de Camargo Guarnieri” (ANDRADE, 1993a, p.311). Referindo-se à linha cantada, evidencia “as suas bases mais constantemente na melódica das modinhas. E surgem destas bases as suas mais felizes criações líricas, como a esplêndida melodia do *Impossível carinho...*” (ANDRADE, 1993a, p. 311). Sobre os elementos do *lied*, ele ainda destaca que o compositor deve utilizar a melodia popular e

“não só empregar diretamente a melodia integral que nem fez frequentemente Luciano Gallet como a modificando num ou noutro detalhe (processo comum em Villa-Lobos), ou ainda empregando frases populares em melodia própria (L. Fernandez na ‘Berceuse da Saudade’). “ (ANDRADE, 1928, p.18).

A propósito, recorrendo novamente a definições técnicas, mas não exclusivas à música brasileira, *lied* é um termo

“usado para a canção de câmara romântica, de Schubert a Wolf e Strauss. As primeiras formas de lied, no entanto, remontam ao século XV... (...) Beethoven pode ser considerado como o criador do lied romântico, mas foram as partituras de Schubert para *Gretchen am Spinnrade* (1814) e *Erlkönig* (1815), de Goethe, as primeiras a concretizar uma identificação

estreita entre poeta, personagem, situação e cantor... Além de recursos onomatopaicos (dos quais os ciclos *Die schöne Müllerin* e *Winterreise* fornecem numerosos exemplos), existem nos 610 *lieder* de Schubert centenas de imagens literário-musicais...” (*DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA*, 1994, p.536).

Parte da historiografia musical considera que jamais foi vista tão significativa combinação entre texto e música em compositores pós-schubertianos e afirma que, geralmente, a música está subordinada ao texto, como nos *lieder* de Loewe. Sobre questões estruturais, pode-se perceber a busca pela perfeição formal em Mendelssohn, ao usar canções estróficas com variações no último verso ou na coda. Já em Schumann, seus *lieder*

“recombinam os elementos básicos da equivalência verbal e independência musical... O fecundo desenvolvimento da canção com piano do romantismo alemão (...) sustentou-se até o final do século através de dois compositores que representam extremos opostos no espectro da composição de *lied*. Brahms foi o tradicionalista supremo: a maioria de seus 200 *lieder* consiste de estruturas estróficas ou ternárias cuidadosamente unificadas... Os procedimentos de Wolf, em contraste, orientavam-se pela poesia, tendo ele publicado livros de canções dedicados a certos poetas (Mörike, Goethe, Eichendorff)”. (*DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA*, 1994, p.536).

Esta citação sintetiza bem o panorama do *lied* enquanto canção de câmara na passagem dos séculos - XIX ao XX - e suas principais características quanto a possíveis permanências e transformações. Em se tratando especificamente do século XX, Schoenberg e Berg seguiram os passos de Mahler, mas nenhum dos dois deu muita atenção ao *lied* após a Primeira Guerra Mundial.

Quanto ao compositor Luciano Gallet (1893-1931), mencionado há pouco em citação de Mário de Andrade, deve-se dizer que em 1924 já apresentava o primeiro caderno da série de *Canções Populares Brasileiras*, fruto de seu trabalho de recolhimento de melodias da tradição oral. Há quem justifique o longo apego de Gallet à música vocal pela “sua insegurança em duas linhas – o emprego da temática popular na música instrumental pura e suas dúvidas com relação à organização formal dessas obras...” (NEVES, 1981, p.58).

Em Camargo Guarnieri, a situação é diferente. Há marcos visíveis que comprovam sua versatilidade ao trabalhar texto e música, o que prova o seu grau de envolvimento com a prática literária da época. Cabe lembrar que estamos nos referindo ao autor da *Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil*, manifesto de 1950 em prol do nacionalismo musical, que, segundo historiadores, pode e deve ser rediscutido no âmbito da memória histórica como um símbolo de disputa pelo poder. Em se tratando da *Carta*, até hoje é surpreendente o número de publicações sugerindo divergentes interpretações, até mesmo a de que Guarnieri não era o seu verdadeiro autor.

Mais recentemente, na década de 1990, o próprio Guarnieri veio a público admitir que não a reescreveria nos mesmos termos. Exemplos bem atuais, já no século XXI, podem ser vistos em textos que propõem uma leitura isenta da famosa *Carta*, trazendo anexados documentos originais pertinentes às discussões suscitadas, dado que

“as informações recolhidas e as especulações delas decorrentes indicaram a conveniência de tratar certos assuntos em blocos relativamente autônomos. Esses assuntos foram reunidos em Anexos, equivalentes, em meu entendimento, a pontos de referência ou painéis constitutivos do cenário que favoreceu a irrupção da *Carta*” (SILVA, 2001a, p.96).

Contudo, o presente trabalho passa longe do eixo central da discussão travada em torno da autoria da *Carta* e seus possíveis desdobramentos. Não se tem como meta ficar preso ao conturbado incidente histórico, mas sim seguir em frente com o firme propósito de analisar parte da importante produção do compositor, que “abrange aproximadamente setecentas obras, cerca de metade das quais dá especial relevo à voz humana, tanto solista, quanto agrupada em coro” (LACERDA, 2001a, p.391).

Em meio a tantas e válidas discussões, já em meados do século passado, havia quem apreciasse os valores defendidos pelos modernistas e desse continuidade ao projeto iniciado por Mário de Andrade em tempos mais remotos. Camargo Guarnieri desempenhou papel importante neste sentido, tornando-se verdadeiro foco de convergências e divergências que se intensificavam e se entrecruzavam, segundo a nossa historiografia.

“No caso de Guarnieri versus Koellreutter, a preocupação daquele em preservar “valores nacionais” contra o “invasor estrangeiro” é intrinsecamente paradoxal se levarmos em conta que o próprio conceito de nacionalismo é também importado” (CAVAZOTTI E SILVA, 1999, p.10).

Salles (2013) considera a produção teórico-acadêmica em torno da música brasileira incapaz de apresentar subsídios para responder a determinadas questões que envolvam rotulações do tipo nacional, nacionalista ou universalista. Ressalta a paralisia dos musicólogos em função de impasses provenientes da falta de embasamento e destaca a necessidade de maior estudo em torno de três compositores fundamentais - Villa-Lobos, Mozart Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, afirmando que apenas o primeiro deles vem recebendo atenção organizada e significativa.

Ao citar esta mesma tríade, Egg (2010) faz certa diferenciação entre seus componentes. Ao refletir sobre as transformações no século XX afirma que este momento “coincide com a trajetória de três compositores brasileiros, que são, ao mesmo tempo, produtos e agentes dessas transformações” (EGG, 2010, p.2). Percebe-se em Camargo Guarnieri “a possibilidade de um projeto alternativo, mais universal, mais clássico, mais independente” (EGG, 2010, p.10). “Universal porque nacional, nacional porque essencial”, como já afirmara Tacuchian (2001, p.447). Desta forma, Camargo Guarnieri pode ser considerado como

“agente e resultado do modernismo. Representa, em grande medida, um projeto um pouco diferente do que foi assumido em torno das carreiras de seus colegas de geração – Villa-Lobos e Mignone. Enquanto agentes privilegiados pelo Estado no período varguista (1930-45), Villa-Lobos e Mignone assumiram em sua produção musical e sua atuação profissional uma identidade muito forte com o projeto político do Estado Novo. Pode-se dizer que eles se tornaram intelectuais orgânicos do projeto varguista no âmbito da música, ao trazerem as falas populares para sua obra” (EGG, 2010, p.10).

Ponderações mil podem ser vistas sobre o tema em questão, desde “o evento que inaugura simbolicamente o modernismo” (TRAVASSOS, 2000, p.17), passando pelos diagnósticos de defasagens entre as ideias alardeadas e as obras apresentadas na Semana de 22 (WISNIK, 1977) até os questionamentos em torno das pretensões atualizadoras e

antipassadistas da geração dos novos modernos (GOLDBERG, 2006), ressaltando o objetivo de se

“aproximar a música brasileira da escola alemã, considerada moderna, afastando-a do lirismo excessivo da escola italiana. (...) As trocas com a Europa também moldaram o crescente nacionalismo musical brasileiro. (...) Um grande passo nesse caminho nacionalista foi a odisséia nepomucena de escrever canções sobre poemas em português, feito que ainda sequer havia se concretizado em Portugal, segundo Viana da Mota. Continuando a migração dos pólos, chega-se ao extremo oposto, onde a música brasileira se vestiria de acordo com a sua sonoridade nativa, independente da citação folclórica. Foi um dos caminhos trilhados por Villa-Lobos...” (GOLDBERG, 2006, pp.66-67).

Goldberg (2006) é contrário ao uso de categorizações ou prefixos denominadores – pré/proto – para distinguir as visões distintas de nacionalismo, afirmando que elas apenas surgiram de acordo com o período histórico em que a sociedade estava inserida.

Diante dessas assertivas introdutórias, cabe a reflexão em torno da obra vocal de Guarnieri e sua parceria com atuantes poetas e ativos intelectuais na efervescente sociedade da São Paulo metropolitana e modernista.

Aspectos da produção vocal guarnieriana

Entre fragmentos de expressões nativas, indígenas ou regionais, textos em prosa, poemas líricos, histórias reais ou fictícias e frases arrojadas, Guarnieri reuniu um conjunto de elementos que funcionava como verdadeiro reservatório de ideias para suas obras vocais: 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.

Santos (2006) equivocadamente relaciona o ano de 1928 à primeira incursão de Guarnieri no âmbito da canção de câmara. Tal premissa não é verdadeira pelo fato de existir um período interditado por Guarnieri – de 1920 a 1928 –, que consiste na proibição de 81 composições à publicação ou execução, “devendo apenas servir para estudo crítico e comparativo” (GUARNIERI, s. d., p.1).

“A transição do período não-autorizado para o autorizado só poderá ser avaliada a partir da análise sistemática das obras situadas nas imediações da “fronteira catalográfica” mais ou menos delimitada pelo ano de 1928” (SILVA, 2001b, p.505).

Mariz (2001, p.382) também ignora o período interdito de Guarnieri, afirmando que “a primeira incursão de Camargo Guarnieri no setor vocal foi através da *Cantiga Noturna* (José de Figueiredo Sobral Jr.; 1928).” Neste caso, o equívoco torna-se até maior, pois Andrade (1965, p. 86) afirmara categoricamente que em 1928 surgiram as primeiras obras eruditas de Guarnieri e que “a primeira delas são as ‘Lembranças do Losango Cáqui,’” cujo texto é de autoria do próprio poeta.⁴

Na verdade, o primeiro encontro da poesia e música em Camargo Guarnieri surgiu em 1923, com a obra *Nunca mais*, para voz e piano (com poesia de F. Caldeira), cujo manuscrito indica que a peça está incompleta.

Sob a ótica quantitativa, das 81 obras interditas apenas 18 estão na categoria de música vocal, predominando neste período a música instrumental (piano solo), com mais de 40 títulos. Ainda numa abordagem quantitativa, no ano de 1928 foram produzidas 12 obras: sete canções; quatro peças instrumentais e uma grande obra para voz e orquestra sinfônica, que é a versão orquestrada de uma canção existente para voz e piano. Este quantitativo já indica expressiva mudança no referido ano, que é considerado como fronteira catalográfica.

Poder-se-ia levar adiante a discussão numérica da produção guarnieriana - com gráficos e quadros comparativos detalhados - e de fato já o fizemos no trabalho intitulado *Camargo Guarnieri em fins de milênio*.⁵ Entretanto, o propósito no momento é investigar o processo de construção da significativa obra vocal do compositor - suas escolhas, reincidências e desistências.

⁴ Acredita-se que toda esta confusão tenha se instaurado em função de vários catálogos de Guarnieri apresentarem a peça *Cantiga Noturna* no início da listagem de 1928 (ver em *CATÁLOGO DE OBRAS. CAMARGO GUARNIERI*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1977 e *CATÁLOGO DE OBRAS. M. CAMARGO GUARNIERI*. Suplemento do Boletim de Documentação Musical vol.1, n.2. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1979).

⁵ Tese de Doutorado defendida em dezembro de 1997 junto à área de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Coincidindo com o crescimento da produção de Guarnieri para voz e piano, os estudos em torno da música brasileira emoldurados pela dimensão cultural ganharam certo impulso notadamente logo nos primeiros anos da década de 1930.

Ainda do ponto de vista quantitativo, a música vocal de Guarnieri comprovadamente corresponde à sua maior parte. Pesquisadores afirmam que “com dois escritores na família, ao longo de toda a sua vida Guarnieri demonstrou grande interesse pela poesia, fato que se reflete em seu catálogo de obras” (VERHAALLEN, 2001, p.245).

O último catálogo publicado, contendo praticamente a totalidade da produção guarnieriana, apresenta algumas divisões quando se refere à música vocal, com ou sem instrumentos: voz e piano; voz e instrumento(s); voz e orquestra de cordas; voz e orquestra de câmara ou sinfônica; voz(es) e/ou coro, com instrumento(s); voz(es) e/ou coro, com orquestra; coro. Esta organização “foi definida a partir das variadas formações vocais e/ou instrumentais (e não de gêneros ou formas)” (SILVA, 2001b, p.507), facilitando a análise de detalhes das obras, relativos a textos, parcerias, temáticas, formas, procedimentos composicionais, datas, edições, durações, dedicatórias, gravações e estreias.

Por falar em parcerias, os seus poetas preferidos foram Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Rossine Camargo Guarnieri (seu irmão) e Suzanna de Campos. É fato que a expressão literária pode fornecer pistas para o reconhecimento de um panorama local e de suas experiências comuns - incluindo neste processo quaisquer mudanças provocadas por estéticas revisionistas, ideais reacionários, movimentos inovadores ou ideias questionadoras.

Ao que parece, Camargo Guarnieri vivenciou de forma plena as experiências que proporcionaram este contorno especial ao século XX, desde o início da Primeira Guerra Mundial aos resultados da Segunda. Segundo Verhaalen (2001, p.286), na Revolução Constitucionalista pelo Estado de São Paulo, em 1932, “Guarnieri serviu na guarda civil da cidade durante o período noturno, patrulhando a cidade e esperando pela chegada das tropas de Vargas.” Várias de suas composições nasceram desta experiência, como a cantata trágica *A morte do aviador* (1932), para soprano, coro e orquestra, com texto de Mário de Andrade, criada por ocasião da morte de Gomes Ribeiro e pela memória dos que morreram por São Paulo. Segundo o próprio Guarnieri (1991), por esta peça sofreu censura no Governo Vargas.

Diante do exposto, procurou-se alargar o olhar para além da esfera puramente musical, no sentido de melhor se compreender as canções de Guarnieri, escritas ao longo de setenta anos de atividades ininterruptas.

Questões do idioma nacional cantado

As preocupações plurais de Mário de Andrade fizeram com que ele reunisse num único projeto diferentes perspectivas e pontos de vista. Cotejando notas marginais, recortes e cartas de seu conjunto de obras editadas e manuscritas, foi possível verificar que, de modo geral, a crítica permeia toda a sua produção, sustentada por um fio ideológico que une reflexões em torno das artes.

A crítica marioandradeana em torno da língua nacional foi feita em crônicas durante alguns anos no *Diário Nacional*, através de coluna regular (1927-1932)⁶. De certa forma, por meio de sua rotina jornalística, Mário de Andrade já vinha preparando terreno para concretizar o *Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*,⁷ realizado em São Paulo capital, em julho de 1937. Este evento marca o início da discussão mais ampla em torno do problema do uso da língua portuguesa no Brasil, seja ela falada seja ela cantada, abrindo portas para outros eventos do gênero, como o *Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro*,⁸ realizado em Salvador, em 1956, e o *Primeiro Congresso de Dialectologia e Etnografia*,⁹ realizado em Porto Alegre, em 1958.

Nestes congressos dos finais da década de 1950 foram feitas referências às recomendações estabelecidas no congresso convocado por Mário de Andrade, já na remota e longínqua década de 1930. As falas de Ruy Affonso e Lília Nunes, ambos participantes do

⁶ Entre 1929 e 1931 foram publicadas várias crônicas abordando o assunto, tais como *Fala Brasileira e A Linguagem I, II e III*.

⁷ Neste Congresso, promovido pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, foram organizadas duas comissões – de linguística e de musicologia. A comissão de linguística foi composta por Antenor Nascentes, Plínio Airoso, Renato Mendonça, Cândido Jucá e Manuel Bandeira; a comissão de musicologia foi formada por Guilherme Fontainha, Antônio Sá Pereira, Oneida Alvarenga, Francisco Casabona e João de Souza Lima. Luiz Heitor Correia de Azevedo e Octávio Bevilacqua também participaram do evento. As conferências, em sua maior parte, estão publicadas integralmente nos *ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA*.

⁸ Este Congresso, realizado durante os festejos do decenário da criação da Universidade Federal da Bahia, teve como objetivo discutir e recomendar a melhor forma do ator dizer o seu texto, pronunciando-o em concordância com o padrão da norma culta da língua.

⁹ Os estudos dialetológicos no Brasil ganharam força a partir de 1953, com a fundação do Centro de Estudos de Dialectologia Brasileira, no Rio de Janeiro.

Primeiro Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro, podem ser destacadas, respectivamente:

“Devemos seguir as pegadas do Congresso de 1937, reconhecendo, porém, que a prosódia por ele considerada padrão não foi afinal a carioca, e sim a média das prosódias carioca e paulista, despojadas ambas dos cacoetes que as regionalizam. E, portanto, proponho que se adote conscientemente, como modelo de prosódia para o teatro, a média das referidas prosódias carioca e paulista, eliminados os vícios que as empobrecem” (ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DA LÍNGUA FALADA NO TEATRO, 1958, p.141)

“Em 1951, quando ingressei no corpo docente do Conservatório Nacional de Teatro, então Curso Prático de Teatro, fiquei profundamente impressionada com a diversidade de pronúncia dos alunos. (...) Como não houvesse uma pronúncia oficializada, tomei como base as resoluções do Congresso da Língua Cantada” (ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DA LÍNGUA FALADA NO TEATRO, 1958, p.383-384)

O *Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada* nasceu da necessidade de se ter definida a pronúncia cantada em língua nacional: “a união da palavra e do som musical constitui perenemente uma das grandes dificuldades tanto da arte de compor como da arte de cantar” (NORMAS PARA BOA PRONÚNCIA DA LÍNGUA NACIONAL NO CANTO ERUDITO, 1938, p.5). Para o seu idealizador, a finalidade deste primeiro congresso musical do país era iniciar um processo de reflexão, provido de preocupações estéticas.¹⁰

Escrevendo sobre a língua nacional no *Diário de Notícias*, em 1940, Andrade (1993b, p.175) afirmou que “a filologia brasileira tem progredido prodigiosamente nestes últimos tempos”, citando trabalhos sobre os vocabulários de brasileirismos e destacando os estudiosos em tupinologia. O autor esclarece que “já não são mais estudos de português, mas incontestavelmente de língua nacional” (ANDRADE, 1993b, p.177).

¹⁰ As impressões de Mário de Andrade sobre o citado Congresso podem ser vistas na crônica intitulada *Congresso de Língua Nacional Cantada*, reeditada em 1992 no livro *Será o Benedito!* (6º. Volume da Coleção Dedinho de Prosa).

Antes mesmo de suas crônicas periódicas, Andrade (1980, p. 12) já anunciava em obra de 1930 que nós “não sabemos cantar em nossa língua. É invejável a naturalidade com que o povo ignorante fixou sua dicção cantada...”

Analisando hoje o papel do primeiro congresso em música do país, vê-se destacado o diálogo dos participantes em três direções possíveis:

“primeiro debateram com a expressão cultural dita popular no sentido de incorporar características que pudessem ser consideradas expressão de brasilidade. (...) Num segundo momento os congressistas dialogaram também com o universo cultural de imigrantes alemães e italianos que, presentes no país, mantinham fortes ligações com suas origens culturais, principalmente no que se refere ao idioma falado. (...) Num terceiro momento dialogaram também com a herança portuguesa destacando a nasalidade do idioma, mas imbuídos do espírito nacionalista destacavam a contribuição do índio e do negro na edificação da nasalidade da língua portuguesa falada no Brasil” (SERPA, 2001, p.73-74).

Quanto à sua reedição nos dias atuais, há opiniões positivas no sentido de que um

“novo encontro como o de 1937 poderia ser extremamente enriquecedor: discutir as novas tecnologias, a avanço nos estudos, o aperfeiçoamento das técnicas, lado a lado com as discussões sobre estilos, multiplicidades, experiências. (...) Sabemos que os regionalismos linguísticos não são desvios do bem-falar, mas sim expressões de um viver e de um pensar de um grupo ou de uma comunidade” (PEREIRA, 2002, p.109).

Percebe-se uma lacuna de vinte anos entre as duas primeiras e principais publicações (em forma de *Anais*) sobre o assunto, relacionadas especificamente à Música e ao Teatro, respectivamente. E outra maior ainda em relação à atualidade.

Recentemente, pesquisadores brasileiros da área de canto se reuniram e formaram um grupo de trabalho no sentido de sistematizar e consolidar “um conjunto de normas para a pronúncia do idioma português brasileiro cantado na música erudita” (KAYAMA; CARVALHO; CASTRO; HERR; RUBIM; PÁDUA; & MATTOS, 2007, p.16). O ponto de partida destes pesquisadores foi o trabalho *A Língua Portuguesa no repertório vocal erudito*

brasileiro, apresentado em 2003 no XIV Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música –, em Porto Alegre.¹¹

Organizadas em forma de tabela, as novas *Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito*, decorrentes do estudo do grupo anteriormente citado, apresentam considerações do ponto de vista prosódico: “foram destacados alguns casos em que a pronúncia de uma letra final de determinada palavra altera o seu comportamento padrão em virtude da correlação com a letra inicial de uma palavra seguinte” (KAYAMA; CARVALHO; CASTRO; HERR; RUBIM; PÁDUA; & MATTOS, 2007, p.22). O texto aponta ainda casos controversos quanto à acentuação tônica e às características prosódicas peculiares entre algumas palavras.

É certo que importantes estudos estão por vir, até mesmo porque antigos documentos somente agora estão recebendo a atenção devida, como é o caso da coleção de rascunhos de Mário de Andrade intitulada *A gramatiquinha da fala brasileira*.¹²

A prosódia musical e as adaptações da métrica de um texto à da música em Camargo Guarnieri

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. É sobre estas escolhas, a partir das várias possibilidades, que queremos chamar a atenção em torno da obra de Guarnieri.

¹¹ Outros trabalhos surgiram ao longo da década de 2000, oriundos de encontros específicos empreendidos pela área, espelhando o resultado do trabalho conjunto promovido por entidades como ANPPOM e ABC – Associação Brasileira de Canto –, entre outras.

¹² Material pertencente ao acervo de Mário de Andrade, depositado no IEB-USP. O seu conjunto consta de notas, cartas, esboços e materiais do gênero. Pinto (1990) escreveu sobre este manuscrito inacabado adotando uma abordagem mais organizatória do que analítica, já Almeida (2010) procurou revê-lo além do ponto de vista linguístico, concebendo-o sob a égide de uma chave poética, comparando-o, pelas suas impressões rítmicas da fala brasileira, à uma partitura musical. Nesta obra interrompida, Andrade confessou ter escolhido o título para atraparalhar, admitindo não se tratar de um estudo gramatical. A *Revista Polímica* transcreve a Introdução e parte do Capítulo I da referida obra.

Mário de Andrade já alertava que

“Na expressão do pensamento humano, as palavras se ligam uma às outras formando, por assim dizer, um fonema único, que é a frase. Em nossa língua que, como as suas irmãs neolatinas, não se desmusicaliza no excesso das consoantes, o elemento característico e de subtilíssima importância para a emissão do fonema frase é o encontro das vogais, ocasionado pela última sílaba duma palavra e o início da seguinte. Elas ora se irmanam num cordial ditongo, ora se devoram subsistindo uma vogal única, ora se repudiam desamavelmente formando hiato” (ANDRADE, 1965, p.68).

Portanto, no momento da utilização de um texto literário, torna-se prioritário levar em consideração alguns aspectos da composição musical: a *estrutura métrica*, que permite as divisões dos compassos e suas complexas peculiaridades internas; a *ordenação rítmica*, que estabelece os movimentos regulados e as durações; a *construção melódica*, que remete a medidas intervalares e a estruturas fraseológicas e temáticas (MATTOS, s.d.).

Os princípios da fonética e da métrica são importantes tanto para compor uma obra quanto para analisá-la. A falta do conhecimento prosódico por parte do compositor torna-se perceptível “não só porque aumenta a desastrosa confusão entre ritmo e compasso, como porque destrói a faculdade de observação da notabilíssima riqueza de ritmos e polirritmias da música popular nacional” (ANDRADE, 1965, p.88).

Façamos um pequeno parêntese para mostrar a situação inversa. Manuel Bandeira, por inúmeras vezes, criou textos para melodias já existentes, alegando que esta tarefa “é de amargar” (BANDEIRA, 2012, p.101). Além de fazer eventuais mudanças no texto em função da vocalização propriamente dita, o poeta afirmou que nunca conseguiu aproveitar de forma independente as palavras (sem a música), concluindo que elas passaram a fazer corpo com a melodia.

Cavalcanti Proença (1955), em seu trabalho sobre ritmo e poesia, teceu comentários acerca da possível oposição entre o verso livre moderno e o tradicional,¹³ recorrendo a aspectos musicais para exemplificar:

¹³ Segundo Manuel Bandeira (2012, p.58), “no verso livre autêntico o metro deve estar de tal modo esquecido que o alexandrino mais ortodoxo funcione dentro dele sem virtude de verso medido.”

“Na verdade, a diferença não se funda em uma diversidade específica de estrutura rítmica, mas na sucessão temporal dos intervalos. O que caracteriza a versificação tradicional é a monotonia, o uso sistemático dos mesmos intervalos em posição simétrica, coisa comparável, resguardadas as diferenças básicas dos dois fenômenos, ao uso do compasso em música”. (CAVALCANTI PROENÇA, 1955, p.9)

A partir deste entendimento sobre questões relacionadas à prosódia musical, apreciamos a metrificação poética de Guarnieri na sua obra *Prelúdio no. 2*, de 1928, ao adaptar o texto de Guilherme de Almeida aos elementos de sua música. Originária da obra *Prelúdio* datada de 1927, para voz e piano, de difusão interdita, esta obra é a última composição do ano de 1928. Segundo a nossa historiografia, representa uma das mais bem sucedidas do referido ano, já que o compositor serve-se de recursos musicais para resolver problemas de prosódia, como é o caso dos saltos melódicos utilizados para disfarçar os vários hiatos presentes na disposição vocálica (ANDRADE, 1965).

Por estar repertoriada duas vezes, acaba chamando a atenção dos pesquisadores mais atentos. Datada inicialmente de 1927, foi revisada em 1928 e novamente apresentada nos catálogos com o título *Prelúdio no.2 para voz e piano*. Até então de divulgação interdita, esta obra recebeu novos tratamentos composicionais: a linha melódica do canto e o texto do citado poeta permaneceram intactos, “enquanto que a parte pianística é bastante diferente. A versão de 1927, escrita a lápis, seguramente foi descartada pelo compositor” (BARBIERI, 1993, p.29). Em relação ao poema, esta nona procura descrever a paisagem brasileira, tendo como cenário o período modernista:

*Como é linda a minha terra!*¹⁴
Estrangeiro, olha aquela palmeira como é bela:
parece uma coluna reta reta reta
com um grande pavão verde pousado na ponta,
a cauda aberta em leque.
E na sombra redonda
sobre a terra quente.
(Silêncio!)
...há um poeta.
 (ALMEIDA, 1952, p.124)

¹⁴ Em Verhaalen (2001, p. 246) há um equívoco no primeiro verso: “Como é bela a minha terra!”. (grifo nosso)

Neste poema a métrica é livre. O poeta fez uso do verso moderno, não se restringindo ao rigor numérico silábico. Fazendo a escansão do primeiro verso - *Como é linda a minha terra!* percebe-se duas elisões que são respeitadas do ponto de vista musical. Neste verso heptassílabo (ou redondilha maior), os acentos tônicos estão sempre na primeira sílaba de cada palavra. Já a parte musical apresenta um deslocamento dessas acentuações por ocasião do surgimento da melodia vocal, proporcionando certo destaque às palavras *linda* e *terra*.

Embora a primeira frase musical da parte vocal, que coincide com o primeiro verso, não apresente grandes saltos intervalares, da segunda frase em diante o mesmo não acontece. O compositor optou por usar grandes intervalos vocais ascendentes que logo chamaram a atenção de Mário de Andrade:

“Camargo Guarnieri se serve do salto melódico pra disfarçar a necessidade do hiato. (...) Advertido pela fácil solução dos hiatos em saltos grandes, o compositor se serve de um maior, de sétima, pra disfarçar o mau hiato criado em ‘*parece-uma*’, que nem por isso se justifica desta vez” (ANDRADE, 1965, p.86-87).

Em relação à parte pianística, o compositor preferiu insistir num contínuo desenho rítmico que fornece unidade à obra e serve de base para os deslocamentos rítmicos da melodia mais aguda na parte instrumental. A linha melódica do canto flui sem grandes intervenções até o final, apresentando o poema em sua totalidade, sem retornos ou repetições de quaisquer tipos.

No fechamento da obra o compositor reutiliza o grande salto intervalar ascendente, agora para enfatizar que *há um poeta*. Andrade (1965) aprova este procedimento final, novamente pela disposição vocálica e pela função do grande intervalo ao disfarçar a necessidade do hiato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do ponto de vista quantitativo, confirma-se a concentração das obras vocais guarnierianas em torno das décadas de 1930 e 1940. Entretanto, vale alertar que esses quantitativos ainda tendem a variar (não expressivamente) entre os catálogos existentes. Tal fato acontece por dois motivos principais: não raras vezes o compositor revisou alguma obra e a reintroduziu na sua coletânea com uma nova data; não raro também ele omitiu determinadas partituras compostas após o seu período interdito. Há ainda a considerar as obras perdidas e nunca repertoriadas.

Na introdução do mais recente catálogo, tentou-se esclarecer definitivamente este assunto através de um questionário endereçado ao próprio Guarnieri, em 1992, que “deu respostas precisas (...) não manifestou nenhuma oposição à inclusão no catálogo dos títulos encontrados e não repertoriados...” (SILVA, 2001b, p.505).

No entanto, cotejando todo este material chegou-se à conclusão de que ainda há algum desencontro, pois ora algumas obras são repetidas, ora outras são citadas com informações de que possivelmente foram perdidas ou ficaram incompletas.

E por falar em obras inacabadas, transcrevemos pequeno trecho do que seria o ensaio - *A canção de Camargo Guarnieri* - de Mário de Andrade¹⁵ sobre algumas canções de Guarnieri:

“É um valor puramente musical que ambienta a melodia nascida expressivamente do texto, sem se incomodar com este. De forma que se o texto amoroso se refere a seios ou luas, o piano de Camargo Guarnieri jamais se desperdiçará efeitos de sinos ou chatices de lunaridades descritivas, mas bordará com musicalidade exclusiva a linha cancionista vertida do texto de amor” (ANDRADE apud TONI, 2006, p.113).

Retornando brevemente ao ano de 1928, reconhecido como fronteira catalográfica, recorreremos à obra *Lembranças do Losango Cáqui* para pontuar oficialmente a abertura da série de líricas guarnierianas. Observa-se que naquele ano Guarnieri utilizou duas poesias de Mário de Andrade para musicar suas obras - *Lembranças do Losango Cáqui* e *Toada do Pai do Mato*. A primeira foi alvo de críticas mais severas: “um desastre fonético, onde não há uma só ligação certa de palavras” (ANDRADE, 1965, p.86). A segunda obra, *Toada do Pai*

¹⁵ Ensaio não concluído por Mário de Andrade na década de 1940 sobre a obra *Treze Canções de Amor*, de Camargo Guarnieri. Este material inédito está depositado no IEB-USP.

do Mato,¹⁶ sofreu revisão posterior do autor, mas já apresentava algo a se destacar: a dupla ritmização, onde “o compositor ritmiza de duas maneiras diferentes a mesma melodia estrófica...” (ANDRADE, 1965, p.86).

A última canção de 1928, *Trovas de Amor*, tem texto extraído do folclore brasileiro e a partitura, em uma de suas edições, divulga o *Ensaio sobre a música brasileira*, reafirmando o quão presente estava o escritor na vida de Guarnieri. A propósito, na obra para voz e piano *Poemas da Negra*, de 1975, ainda “é possível perceber a forte influência de Mário de Andrade, notadamente do Ensaio sobre a música brasileira” (CIPRIANO, 2011, p.91). Sem dúvida nenhuma Mário de Andrade foi o autor predileto de Guarnieri, cujos textos literários foram usados em larga escala para musicar suas obras.

Os anos seguintes a 1928, dedicados a explorações de novas possibilidades sonoras através do uso da voz, trazem canções em ciclos ou isoladas, com destaque para poemas curtos, embora a marca registrada do compositor sejam suas longas melodias - “essas frases alongadas da música de Camargo Guarnieri já constituem uma liberdade notável de transfiguração de material popular...” (AZEVEDO, 1950, p.325); e fica logo evidente a sua não subordinação à gramática regionalista: “sensível aos mais delicados apelos da poesia, seu primeiro cuidado é servi-la...” (AZEVEDO, 1950, p.325).

No início da produção de suas canções, Guarnieri preferiu optar pela horizontalidade, cultivando melodias que transitavam livremente entre a voz e o piano. Os típicos acompanhamentos em baixo ostinato podiam ser observados em abundância naquela época, embora significativas modificações do ponto de vista textural estivessem por vir à tona em obras imediatamente posteriores.

Sua linguagem harmônica atravessou períodos de experimentações, evidenciados principalmente nas décadas de 1930 e 1950. Suas últimas canções já absorviam dissonâncias com maior intensidade e os contrastes de caráter harmônico entre as partes instrumental e vocal ficaram visivelmente nítidos.

Como principais características composicionais de Guarnieri, temos: canções em dialetos africanos – além da última peça do ciclo *Quatro Poemas do Macunaíma*,¹⁷

¹⁶ Curiosamente, existe uma gravação desta obra com um depoimento sobre Mário de Andrade na voz de Guarnieri.

¹⁷ Textos extraídos de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, livro de Mário de Andrade considerado como “expressão máxima do nacionalismo” (JERONIMO, 2013. p.3).

destacam-se *Três poemas afro-brasileiros*, com melodias recolhidas por Sílvio Romero e pelo próprio Guarnieri; textos onomatopaicos padronizados do ponto de vista silábico, como as canções *Den-báu*¹⁸ e *Ê mô kanceô*; textos indígenas usados em *Acuti-paru*; elementos da modinha, apresentados na obra *Música e letra de modinha*, com texto de Afonso Arinos; temáticas amorosas sob ângulos distintos, como *Louvação do amor êtê* e *Despedida sentimental*, ambas com poesia de Mário de Andrade, e tantas outras ambientações proporcionadas pelo discurso literário. Note-se também a absorção de elementos do folclore brasileiro, como o pregão e o miudinho.

Guarnieri instaurou práticas compositivas revigorantes: o teor rítmico; a escrita contrapontística; a linguagem harmônica partindo do modal ao atonal, passando pelo dodecafônico e por experiências puramente seriais; o pensamento harmônico por vezes fundamentalmente cromático induzindo à atonalidade; a severidade nas construções melódicas e fraseológicas; as incursões essencialmente polifônicas e lineares; as oscilações e combinações entre pulsações binárias e ternárias; a fuga das regularidades métricas através das acentuações das partes fracas dos compassos; enfim, uma série de procedimentos cuja reincidência só confirmava sua vontade de inovar.

Não foi raro encontrar multiplicidades de formas de expressão que dessem sentido aos textos manipulados e redimensionados na produção guarnieriana: uma verdadeira busca por novos valores e experimentações, introduzindo laços a pretexto de resgatar elos do passado e do presente. Utilizar certas conquistas das vanguardas europeias – atonalidade, assimetria, polirritmia - sem deixar de ser autêntico e nacional, foi ao mesmo tempo penetrante e revelador em sua obra. A linguagem musical elaborada e o tratamento temático empregado através de texturas e acordes complexos estabeleceram a relação íntima entre o seu discurso musical e literário, onde “o aspecto fonético é fator decisivo” (NOBRE, 1968, contracapa).

Dentre as tantas análises de sua obra vocal e as possíveis relações exploradas - texto/forma; texto/melodia; texto/harmonia -, considera-se sintomática a utilização recorrente de determinadas estruturas, texturas e medidas intervalares em apoio ao texto exibido. Na relação texto/harmonia, por exemplo, observada na obra coral *Em Memória de*

¹⁸ Obra composta em meio às discussões sobre a qualidade cantável da língua portuguesa, com texto onomatopaico do próprio Guarnieri, cuja experiência poética deu-se pelo único e incisivo objetivo de provar que é viável o canto em qualquer língua.

Meu Pai, Guarnieri utilizou várias dissonâncias para representar dor e angústia, enquanto “a própria estrutura polifônica, com a superposição de textos diversos, contribui para reforçar esta sensação de desorientação” (VASCONCELLOS CORRÊA, 1993, p.11).

A releitura de elementos da tradição oral - de origem nordestina ou do folclore rural paulista - por vezes se confunde com recursos harmônicos investidos em suas criações, como as terças caipiras (presentes nas obras corais), comumente empregadas por cantadores na música caipira interiorana. Guarnieri (2001) inúmeras vezes declarou que não se recusava a utilizar uma linha melódica ou uma célula rítmica do folclore, mas evitava que esse elemento viesse a se tornar um corpo estranho dentro da obra.

De fato, em certa medida Guarnieri redesenhou o traçado da música brasileira, estando, inclusive, à frente de iniciativas como a formação de uma *escola de composição*,¹⁹ o que aproximou e reuniu estudantes/compositores de diversas origens. Percebe-se em Guarnieri a “coerência com o seu meio, com o seu tempo, com a sua raça. Sua obra se reveste, por isso, de uma unidade e de uma homogeneidade ainda não observadas” (ARAÚJO, 1958, contra-capá), que aparecem também na sua empreitada enquanto chefe de escola: além de compositor e regente, “foi o único, entre os grandes músicos brasileiros do século XX, de quem se pode dizer que realmente formou uma escola de composição” (LACERDA, 2001b, p.57). Perante tudo isso, se formos analisar o seu papel histórico e cultural, “a música de hoje e a de amanhã, de certa forma, está ligada à presença de Guarnieri” (ELBERT, 1997, p.225).

Considera-se que sua obra vocal, além de ser importante e predominante desde a década de 1920, reúne elementos representativos ao longo de sua consagrada trajetória, sintonizada com o novo milênio e com a pluralidade desses últimos tempos.

¹⁹ A *escola de composição* de Camargo Guarnieri manteve-se ativa por todo o século XX e formou inúmeros compositores, hoje atuantes no cenário musical brasileiro. Atualmente o compositor Sérgio Vasconcellos Correa, ex-aluno de Guarnieri, desenvolve um projeto visando estudar este aspecto da vida musical de Guarnieri.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, A. N. (2010). A poesia n'A gramatiquinha da fala brasileira de Mário de Andrade. *Anais do X Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética*. Porto Alegre: APCG.

ALMEIDA, G. (1952). *Toda a Poesia*. Tomo IV. São Paulo: L. Martins Editora.

ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO BRASILEIRO DE LÍNGUA FALADA NO TEATRO (1958). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.

ANAIS DO PRIMEIRO CONGRESSO DA LÍNGUA NACIONAL CANTADA (1938). *São Paulo*: Departamento de Cultura.

ANDRADE, M. (2013). *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

ANDRADE, M. (1993a). *Música e Jornalismo. Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec/Edusp.

ANDRADE, M. (1993b). *Vida Literária*. São Paulo: Hucitec/Edusp.

ANDRADE, M. Congresso de Língua Nacional Cantada. In: GIORDANO, Claudio (org.). *Será o Benedito!* São Paulo: Educ, 1992, pp. 19-22.

ANDRADE, M. (1989). *Dicionário Musical Brasileiro*, vol. 162, n. 2. Belo Horizonte: Itatiaia.

ANDRADE, M. (1987). *Pequena história da música*. 9ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ANDRADE, M. Gramatiquinha Brasileira. In: *Polêmica: Revista Semestral de Crítica e Criação*, n. 3. São Paulo: Editora Cortez e Moraes, 1981, p.45-49.

ANDRADE, M. (1980). *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia.

ANDRADE, M. (1978). *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª. ed. São Paulo: L. Martins Editora.

ANDRADE, M. (1965). *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: L. Martins Editora.

ANDRADE, M. (1928). *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: I. Chiarato & Cia.

ANDRADE, M. (s.d.). *A gramatiquinha da fala brasileira*. Série Manuscritos Mário de Andrade. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

ARAÚJO, M. Texto de contra-cap. LP *Suite Vila Rica*, 1958.

AZEVEDO, L. H. C. (1950). *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil.

BANDEIRA, M. (2012). *Itinerário de Pasárgada*. São Paulo: Global.

BARBIERI, D. Camargo Guarnieri e o ano de 1928 – Fronteira Catalográfica. *Revista Música*, vol. 4, n.1. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1993, p. 19-29.

CALDEIRA FILHO, J. Camargo Guarnieri – Uma trajetória. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001, p. 17-19.

CATÁLOGO DE OBRAS. CAMARGO GUARNIERI (1977). Brasília: Ministério das Relações Exteriores.

CATÁLOGO DE OBRAS. M. CAMARGO GUARNIERI. Suplemento do Boletim de Documentação Musical, vol.1, n.2. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1979.

CAVALCANTI PROENÇA, M. (1955). *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões.

CAVAZOTTI E SILVA, A. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: crônica de um relacionamento. *Anais do XII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Salvador: ANPPOM, 1999, pp.1-12.

CIPRIANO, L.A.G. (2011). *Mário de Andrade e o conceito de nacionalismo na música. Dissertação de Mestrado* – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

COLI, J.. O “nacional” e o “popular”. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001, p. 25-31.

CONTIER, A. O Ensaio sobre a Música Brasileira: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928). *Revista Música*, vol.6, n. 1/2. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1995, p. 75-121.

CONTIER, A. Mário de Andrade e a música brasileira. *Revista Música*, vol.5, n. 1. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1994, p. 33-47.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA (1994). Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

EGG, A. (2010). *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945. Tese de Doutorado* – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo.

ELBERT, H.. *Camargo Guarnieri em fins de milênio: o papel de um compositor nacional na formação da música erudita brasileira*. 1997. 324f. *Tese de Doutorado* – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

FREIRE, V. (2013). *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond.

GOLDBERG, L. G. D. O Modernismo Musical Brasileiro. In: BERNARDES, Ricardo (org.). *Música Erudita Brasileira. Textos do Brasil* n.12. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2006, p. 62-67.

GUARNIERI, C. Depoimento. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001, p.15-16.

GUARNIERI, C. (1991). *Depoimento*. São Paulo: MIS.

GUARNIERI, C. *Catálogo de Composições de Camargo Guarnieri – São Paulo*.

[Manuscrito], /s.d./, /s.p./. São Paulo: Acervo da Fundação Camargo Guarnieri. 222 páginas.

JERONIMO, L. F. Congresso de Língua Nacional Cantada: língua e linguagem na crônica de Mário de Andrade. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História da Associação Nacional de Professores Universitários de História*. Natal: ANPUH, 2013, p. 1-12.

KAYAMA, A., CARVALHO, F., CASTRO, L. M., HERR, M., RUBIM, M., PÁDUA, M. P., & MATTOS, W. PB Cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. *Opus*, vol. 13, n. 2. Goiás: ANPPOM, 2007, p.16-38.

LACERDA, O. A obra coral. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001a, p. 391-399.

LACERDA, O. Meu Professor Guarneri. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarneri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001b, p. 57-71.

MARIZ, V. Obras Vocais. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarneri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001, p. 381-388.

MARIZ, V. (1980). *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. Rio de Janeiro: Cátedra.

MATTOS, Fernando L. *Prosódia Musical*. [Apostila Arranjos Vocais e Instrumentais I], /s.d./, /s.p./. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 39 páginas.

NEVES, J. M. (1981). *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira.

NOBRE, M. (1968). Texto de contracapa. LP *As Canções Brasileiras de Camargo Guarneri*.

NORMAS PARA BOA PRONÚNCIA DA LÍNGUA NACIONAL NO CANTO ERUDITO. *Revista Brasileira de Música*, vol.5, n. 1. Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1938, p. 1-35.

PEREIRA, M. E. (2006). *Lundu do escritor difícil: canto nacional e fala brasileira na obra de Mário de Andrade*. São Paulo: Unesp.

PEREIRA, M. E. Mário de Andrade e o dono da voz. *Per Musi*, vol. 5/6. Belo Horizonte: Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2002, p. 101-111.

PINTO, E. P. (1990). *A gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Estado da Cultura.

SALLES, P. T. (2013). *Abordagens analíticas para a música feita no Brasil*. III Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

SANTOS, J. V. Treze Canções de Amor de Camargo Guarneri: uma abordagem histórica, analítica e interpretativa. *Per Musi*, n. 13. Belo Horizonte: Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006, p. 72-84.

SERPA, E. Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937: "a insensatez maravilhosa da militarização das vogais". Nacionalismo, raça e língua. *Diálogos Latinoamericanos*, n.3. Dinamarca: Aarhus Universitet, 2001, p. 71-86.

SEVCENKO, N. (1992). *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras.

SILVA, F. Abrindo uma Carta Aberta. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001a, p. 95-121.

SILVA, F. Catálogo das obras. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001b, p. 503-569.

TACUCHIAN, R. O sinfonismo guarnieriano. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001, p. 447-463.

TONI, F. Camargo Guarnieri. In: BERNARDES, Ricardo (org.). *Música Erudita Brasileira. Textos do Brasil* n.12. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2006, p. 108-113.

TRAVASSOS, E. (2000). *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar.

VASCONCELLOS CORRÊA, S. Análise do Coral "Em Memória de Meu Pai" de Camargo Guarnieri, *Revista Música*, vol.4, n. 1. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1993, p. 5-18.

VERHAALLEN, M. (2001). *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Imprensa Oficial.

WISNIK, J. M (1997). *O coro dos contrários – a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades.