



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes

RAFAELA HADDAD COSTA RIBAS

12 POEMAS DA NEGRA,
CICLO DE CANÇÕES PARA CANTO E PIANO DE CAMARGO GUARNIERI
(1907-1993) E MÁRIO DE ANDRADE (1893-1945): ANÁLISE E
INTERPRETAÇÃO

CAMPINAS

2020

RAFAELA HADDAD COSTA RIBAS

12 POEMAS DA NEGRA,
CICLO DE CANÇÕES PARA CANTO E PIANO DE CAMARGO GUARNIERI
(1907-1993) E MÁRIO DE ANDRADE (1893-1945): ANÁLISE E
INTERPRETAÇÃO

Tese apresentada ao
Instituto de Artes da
Universidade Estadual de
Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a
obtenção do título de Doutora
em Música, na Área de
Música: Teoria, Criação e
Prática.

ORIENTADOR: ANGELO JOSÉ FERNANDES

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA RAFAELA HADDAD COSTA RIBAS, E ORIENTADA PELO
PROF. DR. ANGELO JOSÉ FERNANDES.

CAMPINAS
2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

H117d Haddad, Rafaela, 1983-
12 Poemas da Negra, ciclo de canções para canto e piano de Camargo Guarnieri (1907-1993) e Mário de Andrade (1893-1945) : análise e interpretação / Rafaela Haddad Costa Ribas. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Angelo José Fernandes.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Guarnieri, Camargo, 1907-1993. 2. Andrade, Mário de, 1893-1945. 3. Música de câmara. 4. Música - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). 5. Prática interpretativa (Música). 6. Música - História e crítica. I. Fernandes, Angelo José, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: 12 Poemas da Negra, song cycle for voice and piano by Camargo Guarnieri (1907-1993) and Mário de Andrade (1893-1945) : analyses and interpretation

Palavras-chave em inglês:

Guarnieri, Camargo, 1907-1993

Andrade, Mário de, 1893-1945

Chamber music

Music - Interpretation (Phrasing, dynamics, etc.)

Performance practice (Music)

Music - History and criticism

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutora em Música

Banca examinadora:

Angelo José Fernandes [Orientador]

Adriana Giarola Kayama

Eliana Asano Ramos

Mauro Camilo de Chantal Santos

Mauricy Matos Martin

Data de defesa: 20-02-2020

Programa de Pós-Graduação: Música

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-0564-7175>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3308079632048766>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

RAFAELA HADDAD COSTA RIBAS

ORIENTADOR: ANGELO JOSÉ FERNANDES

MEMBROS:

1. PROF. DR. ANGELO JOSÉ FERNANDES
2. PROFA. DRA. ADRIANA GIAROLA KAYAMA
3. PROFA. DRA. ELIANA ASANO RAMOS
4. PROF. DR. MAURO CAMILO DE CHANTAL SANTOS
5. PROF. DR. MAURICY MATOS MARTIN

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 20.02.2020

Para Majela, luz da minha vida.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil - CAPES - Código de Financiamento 001, Nº do processo: 88882.180245/2018-01.

Para mim, é a partir do desenvolvimento criativo que surge a ideia para pesquisa. Esta pesquisa, por sua vez, envolve muito comprometimento, leitura e reflexão. Embora seja caracteristicamente solitário e silencioso, o processo como um todo só se torna possível a partir da colaboração e incentivo de familiares, amigos, professores e os mais diversos profissionais que, direta ou indiretamente estão envolvidos no processo.

Agradeço, então, ao meu orientador e querido professor de canto Dr. Angelo José Fernandes, pessoa incansável, talentosa, generosa e que não mede esforços para ver o crescimento daqueles que o rodeiam.

Aos membros da banca que prontamente aceitaram o convite: Dra. Adriana Giarola Kayama, Dra. Eliana Asano, Dr. Mauro Chantal e Dr. Mauricy Martin. Obrigada pelas valiosas contribuições na defesa deste trabalho.

Externo também meu agradecimento às Dras. Adriana Kayama e Eliana Asano pelas orientações e correções tão válidas e importantes no Exame de Qualificação.

Aos professores do Instituto de Artes, aos quais pude ampliar meus conhecimentos e que tanto contribuíram com meu crescimento.

Aos funcionários do Instituto de Artes, especialmente aos da Biblioteca e da Pós-graduação.

Aos funcionários do IEB-USP, responsáveis pelos acervos de Camargo Guarnieri e de Mário de Andrade. Na pessoa da Elisabete Ribas, meu muito obrigada por facilitar e me ajudar durante todo processo de pesquisa, intermediando os direitos autorais e o acesso aos manuscritos.

Ao Scott Collie que fez a cópia para o programa Finale dos manuscritos. Seu trabalho e enorme paciência para corrigir inúmeras vezes foram fundamentais para que eu chegasse a uma edição caprichada e bem acabada.

Aos músicos com quem pude trabalhar durante o tempo em que morei em Campinas, especialmente Virgílio Solli.

À minha querida amiga Ana Carolina Sacco, que com ouvido sempre atenta às minhas lamúrias e generosa na acolhida, me faz crescer como pessoa e artista.

Aos amigos que a Unicamp me deu e que levarei para vida toda: Leandro Cavini, Fernando Magre, Ana Raquel Faggion e Juliana Melleiro.

Aos meus amigos que sempre deram apoio, incentivo e sobre tudo, foram compreensivos e pacientes durante todas as etapas da vida acadêmica: Clovis Moura, Fernanda Louzada, Jean Dal Bello, Andrhezza Prestes, José Gustavo Ruiz e Maria Saito.

Às minhas primeiras professoras de canto, que me fizeram amar a música: Claudiana Melo (UFAL) e Isabel Maresca (*in memoriam*).

À minha família, cujo apoio e compreensão pela ausência em importantes momentos de reunião souberam me ajudar na caminhada: meus pais José Roberto e Teresa Cristina, meus irmãos Elias, Sinaida, Hagnes e José Gabriel; minhas avós Maristela e Nair.

Finalmente, agradeço ao meu amado marido, Geraldo Majela. Pelo seu apoio incondicional, sua compreensão, sua paciência sem limites, seu equilíbrio emocional me ajudando a manter o foco nas decisões mais importantes. Obrigada por ajudar nas análises e me fazer enxergar o que para mim muitas vezes era impossível ver. Sua confiança em mim foi fundamental para que eu cumprisse todas as etapas da vida acadêmica que iniciou no mestrado e que fecha com o doutorado. Pianista com quem tenho a honra de dividir o palco, abraçou a 'causa Guarnieri' com afinco: músico sério, compenetrado, dedicado e de uma sensibilidade extrema! A você, toda minha admiração e amor.

A todos, os meus mais sinceros

muito obrigada!

*“nesses anos todos
[...] eu fui enriquecendo minha palheta de
compositor, eu procuro ser o mais sincero
possível e traduzir minha mensagem... minha,
que eu desejo que seja uma mensagem de
paz e de amor.”*

Mozart Camargo Guarnieri

Resumo

Esta tese tem como foco central o ciclo *12 Poemas da Negra*, composto para canto e piano por Camargo Guarnieri. Com poemas de Mário de Andrade, o ciclo poético foi publicado em 1930 no livro *Remate de Males*. As canções, por sua vez, foram compostas dentro de um longo período de 42 anos, considerando a primeira composição em 1933 e a última em 1975. Este trabalho faz, inicialmente, uma revisão sobre importantes acontecimentos históricos na composição da canção de câmara brasileira. Na sequência, aborda as origens da escrita poética a partir de estudos previamente elaborados por Andrade; e, por fim, apresenta as análises das 12 canções de forma tripartite: análise poética, análise musical e a relação texto-música tendo como objetivo maior dar bases para uma interpretação.

Palavras-chave: Camargo Guarnieri; Mário de Andrade; Poemas da Negra; canção de câmara; análise; execução interpretativa.

Abstract

This thesis has as central focus the cycle 12 *Poemas da Negra*, composed for voice and piano by Camargo Guarnieri. The poems are by Mario de Andrade, and were published in 1930 in the book *Remate de Males*. The compositions, in turn, were composed over a long period of 42 years, considering the first composition in 1933 and the last one in 1975. This work initially reviews important historical events in the composition of the Brazilian art song. Then, it addresses the origins of poetic writing from studies previously developed by Andrade. Finally, it presents the analysis of the 12 songs in a tripartite form: poetic analysis, musical analysis and the text-music relation, with the main objective of providing the basis for an interpretation.

Keywords: Camargo Guarnieri; Mario de Andrade; Poemas da Negra; art song; analyse; interpretative execution.

Índice de Figuras

Figura 1 – Capa do Jornal de Modinhas, de 1792.....	32
Figura 2 - Carta de Cícero Dias à Mário de Andrade.	70
Figura 3 – Capa das partituras dos <i>12 Poemas da Negra</i>	76
Figura 4 – <i>Não sei porque espírito antigo</i> ... Hiato no c. 5-7, v. 1.....	79
Figura 5 – Canção <i>Não sei porque espírito antigo</i> – Hiato no c. 10-12, v. 3	79
Figura 6 – Canção <i>Não sei porque espírito antigo</i> – Tônica na sílaba <i>Que</i> c. 23, v. 7	79
Figura 7 – Canção <i>Não sei porque espírito antigo</i> – Hiato exceto a última sílaba de <i>silêncio</i> c. 36-39, v. 12.....	79
Figura 8 - Seção A da canção <i>Não sei porque espírito antigo</i> dividida em duas frases –	80
Figura 9 - Seção B da canção <i>Não sei porque espírito antigo</i> com uma frase – c. 21-25	80
Figura 10 - Seção C da canção <i>Não sei porque espírito antigo</i> dividida em três frases – c. 26-29, c. 31-36 e c. 36-43.....	81
Figura 11 - Introdução da canção I <i>Não sei porque espírito antigo</i> – c. 1 a 4	82
Figura 12 – Dissonâncias entre as partes do piano e do canto na canção <i>Não sei porque espírito antigo</i> c. 21 a 25	83
Figura 13 – Deslocamento da prosódia na canção <i>Não sei si estou vivo</i> ... c. 17-18, v. 17	86
Figura 14 – Não elisão entre vogais na canção <i>Não sei si estou vivo</i> ... c. 19-20, v. 6	86
Figura 15 – Parte declamada e separação entre as vogais na canção <i>Não sei si estou vivo</i> ... c. 43, v. 12	86
Figura 16 – Graus conjuntos na m.d. e célula rítmica recorrente na m.e. – c. 01-04	87
Figura 17 – Fala rítmica no final da canção <i>Você é tão suave</i> .. no c.43	89
Figura 18 – relação dos pés métricos e prosódia musical c. 5-8.....	92
Figura 19 – Motivo melódico nos dois primeiros compassos na m.d. do piano na canção <i>Você é tão suave</i> ... – c. 1-2	93
Figura 20 – Linha contrapontística do baixo da canção <i>Você é tão suave</i> ... – c. 1-12.	93

Figura 21 – Vozes independentes nas partes do canto e piano na canção <i>Você é tão suave...</i> – c. 9-12.....	94
Figura 22 – Ostinato em ambas mãos do piano na canção <i>Você é tão suave...</i> – c. 24-29	94
Figura 23 – Trecho da canção <i>Estou com medo...</i> com alternativa para cantar a palavra ‘proíbes’ – c. 30 e 31	97
Figura 24 – Relação dos pés métricos e prosódia musical na canção <i>Estou com medo...</i> – c.5 e 6.....	97
Figura 25 – Seção A dividida em três frases na canção <i>Estou com medo...</i> – c. 10-14, 14-18 e c. 19-22	98
Figura 26 – Seção B dividida em duas frases na canção <i>Estou com medo...</i> – c. 25-29 e c. 30-35	99
Figura 27 – Seção A’ dividida em duas frases na canção <i>Estou com medo...</i> – c. 38-42 e c. 42-48	99
Figura 28 –Seção B: troca no protagonismo entre canto e piano na canção <i>Estou com medo...</i> c. 24-34	100
Figura 29 - Interseção entre as linhas do piano e canto na canção <i>Estou com medo...</i>	101
Figura 30 – células métricas recorrentes: anfíbraco e troqueu na canção <i>Lá longe no sul...</i> c.4-10; v.1-3.....	104
Figura 31 - células métricas recorrentes: anfíbraco e troqueu na canção <i>Lá longe no sul...</i> c.42-45; v.11	104
Figura 32 - Cinco vozes com as extremidades em movimento na canção <i>Lá longe no sul...</i> – c. 1-2.....	105
Figura 33 – Textura recorrente nas seções A, D, E e F na canção <i>Lá longe no sul...</i> – c. 03	106
Figura 34 – Polifonia a 6 vozes e reapresentação do motivo do início da canção <i>Lá longe no sul...</i> c. 36-39	106
Figura 35 – Semi-contraponto escrita numa textura mais grave nas seções B e C da canção <i>Lá longe no sul...</i> – c. 26-28.....	107
Figura 36 – Acordes sustentados e nonas menores sincopadas na canção <i>Lá longe no sul...</i> c. 17-21	107
Figura 37 – Seção A dividida em quatro semi-frases na canção <i>Lá longe no sul...</i> – c. 4-14	108

Figura 38 - seção B: linha melódica do canto no mixolídio na canção <i>Lá longe no sul...</i> – c. 19-25	108
Figura 39 - Linha melódica seção E dividida em duas frases na canção <i>Lá longe no sul...</i> – c. 42-51	109
Figura 40 – C. iniciais das canções IV <i>Estou com medo...</i> (c. 1-5) e V <i>Lá longe no sul...</i> (c. 1-4).....	110
Figura 41 - Salto de nona na linha do canto; motivo rítmico recorrente na canção <i>Lá longe no sul...</i> c. 44-45.	110
Figura 42 – Pinturas de Cícero Dias.	112
Figura 43 – Terças entre a linha melódica do canto e o piano – c. 38-40	112
Figura 44 – Pés métricos do poema <i>Quando</i> – c. 12-17	114
Figura 45 - Introdução com dois motivos no piano na canção <i>Quando...</i> – c. 1-3... 116	
Figura 46 - Frase 1 da canção <i>Quando...</i> – c. 3-8.....	116
Figura 47 – Nota Ré marcando a centralidade da Frase 2 da canção <i>Quando...</i> – c. 12-17	117
Figura 48 – Frase 3 da canção <i>Quando...</i> – c. 21-25	117
Figura 49 – Frases 4 e 5 da canção <i>Quando...</i> – c. 26-32; c. 33-39	118
Figura 50 – Anacruse no início dos v. 5 e 6; c. 20-22 na canção <i>Não sei porquê os tetéus...</i>	120
Figura 51 – Motivo de acompanhamento característico das seções A e B na canção <i>Não sei porquê os tetéus</i>	121
Figura 52 – Motivo de acompanhamento característico da seção C na canção <i>Não sei porquê os tetéus</i>	122
Figura 53 – Frases da seção A da canção <i>Não sei porquê os tetéus...</i> – c. 05-10; 11- 16	122
Figura 54 – Frase da seção B da canção <i>Não sei porquê os tetéus...</i> – c. 20-25 ..	123
Figura 55 – Frases da seção C da canção <i>Não sei porquê os tetéus...</i> – c. 28-32; 32- 38; 39-41.	123
Figura 56 – Anacruse na estrutura poética na canção <i>Nega em teu ser primário...</i> – c. 17-19; v. 6	126
Figura 57 – Introdução dividida em duas semi-frases; cromatismo e centralidade em Ré na canção <i>Nega em teu ser primário...</i> – c. 1-7	128
Figura 58 – Semi-frases que correspondem aos v. 10-12 – c. 31-40.....	129

Figura 59 - Semelhanças entre as canções V <i>Lá longe no sul...</i> e VIII <i>Nega em teu ser primário...</i> c.1-4 e c.7-10.....	130
Figura 60 – Prolongamento da sílaba na linha do canto com notas de alturas diferentes na canção <i>Nega em teu ser primário...</i> – c. 20-21.....	130
Figura 61 – Centricidade em Si ^b apresentado nos primeiros compassos da canção <i>Na zona da mata</i> c. 1-6.....	134
Figura 62 – Cinco frases musicais: c.2-7; 7-11; 11-15; 15-21; 21-27; Fá ^b nas frases, exceto na frase 5 – canção <i>Na zona da mata</i>	135
Figura 63 – Pés métrico recorrente na canção <i>Há o mutismo exaltado dos astros...</i> – c. 17-21; v. 4.....	139
Figura 64 – Início da seção A da canção <i>Há o mutismo exaltado dos astros...</i> – c. 1-2	141
Figura 65 – Início da seção B da canção <i>Há o mutismo exaltado dos astros...</i> – c. 26-27	141
Figura 66 – Início da seção C da canção <i>Há o mutismo exaltado dos astros...</i> – c. 48-49.	141
Figura 67 – Frases da seção A da canção <i>Há o mutismo exaltado dos astros...</i> – c. 3-26	142
Figura 68 – Frases da seção B da canção <i>Há o mutismo exaltado dos astros...</i> – c. 29-45	143
Figura 69 – Saltos de 7 ^a M ascendente e descendente na canção <i>Há o mutismo exaltado dos astros...</i> c. 13-17	144
Figura 70 – Início da sessão C; c. 47-54 – primeira frase da seção com 5 versos do poema.	144
Figura 71 – Coda: protagonismo melódico na m.d. da canção <i>Há o mutismo exaltado dos astros...</i> – c. 72-79.....	145
Figura 72 – Frases da seção A; melodia descendente, característica da modinha na canção <i>Ai momentos de físico amor...</i> – c. 4-20.....	150
Figura 73 – Frases da seção A' na canção <i>Ai momentos de físico amor...</i> – c. 25-42.	150
Figura 74 – Passagens em que a tessitura vocal atinge seu ápice na canção <i>Ai momentos de físico amor...</i> – c. 13-17; c. 31-32	151
Figura 75 – Pé métrico principal – c. 20-25.....	153

Figura 76 – Frases da seção A na canção <i>Lembrança boa...</i> – c. 5-33	155
Figura 77 – Frases da seção A' na canção <i>Lembrança boa...</i> – c. 34-68	156
Figura 78 – Rítmica do ostinato na parte do piano na canção <i>Lembrança boa</i>	156
Figura 79 – Canção III; c.10-15. Última versão	172
Figura 80 – Canção III; c.10-15. Primeira versão.	172
Figura 81 – Canção VIII; c.24-26. Última versão.....	173
Figura 82 – Canção VIII; c.24-26. Primeira versão.....	173
Figura 83 – Canção XI; c.26-29. Última versão.....	174
Figura 84 – Canção XI; c.26-29. Primeira versão.....	174
Figura 85 – Canção XII; c.1-8. Última versão.....	175
Figura 86 – Canção XII; c.1-8. Primeira versão.....	175

Índice de Quadros

Quadro 1 – Quadro com os pés métricos utilizados no terceiro capítulo.	26
Quadro 2 – Indicação expressiva das canções do ciclo <i>12 Poemas da Negra</i>	55
Quadro 3 – Poemas da Negra de Mário de Andrade	74
Quadro 4 – Ordem cronológica de composição dos <i>Poemas da Negra</i>	75
Quadro 5 - Organograma do poema <i>Não sei porque espírito antigo</i>	78
Quadro 6 – Fluxograma da canção <i>Não sei porque espírito antigo</i>	80
Quadro 7 – Organograma do poema <i>Não sei se estou vivo</i>	85
Quadro 8 – Fluxograma da canção <i>Não sei se estou vivo</i>	86
Quadro 9 – Frases na linha melódica do canto	88
Quadro 10 – Organograma do poema <i>Você é tão suave</i>	91
Quadro 11 – Alternância nas fórmulas de compasso na canção <i>Você é tão suave</i>	91
Quadro 12 - Fluxograma da canção <i>Você é tão suave</i>	92
Quadro 13 - Organograma do poema <i>Estou com medo</i>	96
Quadro 14 - Fluxograma da canção <i>Estou com medo</i>	98
Quadro 15 - Organograma do poema <i>Lá longe no sul</i>	103
Quadro 16 – Fluxograma da canção <i>Lá longe no sul</i>	105
Quadro 17 - Organograma do poema <i>Quando</i>	114
Quadro 18 – Fluxograma da canção <i>Quando</i>	115
Quadro 19 – Organograma do poema <i>Não sei porquê os tetéus</i>	120
Quadro 20 – Fluxograma da canção <i>Não sei porque os tetéus</i>	121
Quadro 21 – Organograma do poema <i>Nega em teu ser primário</i>	126
Quadro 22 – Fluxograma da canção <i>Nega em teu ser primário</i>	127
Quadro 23 – Organograma do poema <i>Na zona da mata</i>	133
Quadro 24 – Fluxograma da canção <i>Na zona da mata</i>	133
Quadro 25 – Organograma do poema <i>Há o mutismo exaltado dos astros</i>	139
Quadro 26 – Fluxograma da canção <i>Há o mutismo exaltado dos astros</i>	140
Quadro 27 – Organograma do poema <i>Ai momentos de físico amor</i>	148
Quadro 28 – Fluxograma da canção <i>Ai momentos de físico amor</i>	148
Quadro 29 – Organograma do poema <i>Lembrança boa</i>	153
Quadro 30 – Fluxograma da canção <i>Lembrança boa</i>	154
Quadro 31 – Centricidade e tessitura vocal.....	162

Abreviações

c. – compasso/compassos

CG – Camargo Guarnieri

ECA – Escola de Comunicação e Artes

fig. – figura

IEB – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

M.A. – Mário de Andrade

m.d. – mão direita

m.e. – mão esquerda

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

USP – Universidade de São Paulo

v. – verso

vl. – volume

Sumário

INTRODUÇÃO	20
1. A CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA	28
1.1. Panorama da música no Brasil Império: primeiro e segundo reinado ..	33
1.2. Princípios do nacionalismo: uma busca pela identidade nacional	41
1.3. Tentativas de ruptura e o modernismo	48
1.4. Camargo Guarnieri: um compositor original	53
2. MÁRIO DE ANDRADE E OS <i>POEMAS DA NEGRA</i>	60
3. AS ANÁLISES	75
3.1. <i>Não sei porque espírito antigo</i> (1934)	77
3.1.1. Análise do poema	77
3.1.2. Análise musical	80
3.1.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos	82
3.2. <i>Não sei se estou vivo...</i> (1968)	84
3.2.1. Análise do poema	84
3.2.2. Análise musical	86
3.2.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos	89
3.3. <i>Você é tão suave...</i> (1933)	90
3.3.1. Análise poética	90
3.3.2. Análise musical	92
3.3.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos	95
3.4. <i>Estou com medo...</i> (1974)	96
3.4.1. Análise poética	96
3.4.2. Análise musical	98
3.4.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos	101
3.5. <i>Lá longe no sul...</i> (1974)	102
3.5.1. Análise poética	102
3.5.2. Análise musical	105
3.5.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos	111
3.6. <i>Quando...</i> (1934)	113
3.6.1. Análise poética	113

3.6.2. Análise musical	115
3.6.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos	118
3.7. <i>Não sei porque os tetéus...</i> (1974)	119
3.7.1. Análise poética.....	119
3.7.2. Análise musical	121
3.7.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos	124
3.8. <i>Nega em teu ser primário...</i> (1974)	125
3.8.1. Análise poética.....	125
3.8.2. Análise musical	127
3.8.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos	131
3.9. <i>Na zona da mata</i> (1975).....	132
3.9.1. Análise poética.....	132
3.9.2. Análise musical	133
3.9.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos	136
3.10. <i>Há o mutismo exaltado dos rastros...</i> (1975).....	137
3.10.1. Análise poética.....	138
3.10.2. Análise musical	140
3.10.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos	146
3.11. <i>Ai momentos de físico amor...</i> (1975)	147
3.11.1. Análise poética.....	147
3.11.2. Análise musical	148
3.11.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos	151
3.12. <i>Lembrança boa...</i> (1975).....	152
3.12.1. Análise poética.....	152
3.12.2. Análise musical	154
3.12.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos.....	156
CONCLUSÃO.....	159
Referências bibliográficas	164
Referências bibliográficas digitais	168
Referências fonográficas digitais.....	170
APÊNDICE I	171
ANEXO I	172
ANEXO II.....	176

INTRODUÇÃO

O propósito inicial deste trabalho surgiu do crescente interesse desta pesquisadora sobre o repertório brasileiro para canto e piano e, em especial, os *12 Poemas da Negra*, obra composta por Camargo Guarnieri (1907-1993) sobre poemas de Mário de Andrade (1893-1945). Para mim, o ciclo se tornou um desafio sob o ponto de vista interpretativo, uma vez que o compositor se utilizou de uma escrita idiomática própria, tanto na linha vocal quanto na do piano. Além disso, a performance do ciclo é altamente complexa para cantor e pianista, apresentando dificuldades específicas para cada um separadamente e, em especial, para o duo na junção das partes. No tocante ao conjunto, a obra é de difícil execução porque a linha do piano raramente oferece alguma base harmônica ao cantor, há uma intrincada independência rítmica entre as partes, sem falar na existência significativa de intervalos harmônicos dissonantes que se formam entre elas. Quanto às dificuldades enfrentadas pelo cantor, devo ressaltar, em especial, a afinação, pelo fato de que as notas da linha do canto raramente estão contidas na linha do piano ou são apoiadas por ela, além da presença de vários saltos melódicos presentes na linha vocal. A escrita pianística é virtuosística se considerarmos os acordes complexos e dificuldade rítmica: apresenta forte apelo rítmico em relação à linha do canto, o que pode suscitar uma expressividade subjacente ao que os textos das canções revelam. Apesar de não ser inédito, pois existem registros esparsos resultantes de estudos, este ciclo de canções é raramente ouvido pelo público especializado.

No princípio desta pesquisa, me deparei com a dificuldade de encontrar as partituras editadas. A única edição até o momento foi realizada pela Editora Goldberg e está esgotada. Como pesquisa inicial, fiz uma busca *on-line* em bancos de dados que disponibilizam partituras de autores brasileiros; em importantes bibliotecas físicas, como a Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, Biblioteca da ECA/USP, Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP e Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP; no acervo do CIDDIC-CDMC¹ da UNICAMP; e, também, em bancos de dados nas plataformas digitais de Dissertações e Teses dos Programas de Pós-

¹ Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural – Coordenação de Documentação de Música Contemporânea.

Graduação no país. Encontrei um resumo no periódico *Música Hodie*, de 2004, oriundo da dissertação de mestrado da pianista Marina Gonçalves Machado², defendida no mesmo ano na Universidade Federal de Goiânia – UFG. Localizei, também, nos anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM uma comunicação publicada em 2005 resultante da tese de doutorado do pianista José Henrique Martins³ realizado na Universidade de Boston (EUA) e defendido também em 2004⁴.

A dissertação de Gonçalves (2004), intitulada *A influência do Ensaio sobre a Música Brasileira de Mário de Andrade no Ciclo Poemas da Negra de Camargo Guarnieri*, traz para o leitor uma interpretação a partir dos elementos contidos no *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928). Neste livro, Mário de Andrade sistematiza os parâmetros musicais Ritmo, Síncope, Melodia, Polifonia e Forma para a música brasileira, com as quais Gonçalves procurou relacionar às canções do ciclo. Ainda como parte do resultado final de seu artigo, foi feito o registro das canções através da gravação do seu Recital de Defesa.

Martins (2004) analisou o ciclo por outro viés, mais voltado à ótica do Modernismo na Música Brasileira, apresentando ao leitor uma análise vertical minuciosa. O pesquisador provou que Camargo Guarnieri construiu uma sonoridade com texturas e cores absolutamente imagéticas com características da música brasileira (*Ibidem*, p. 179). O autor agrupou as canções de acordo com elementos da escrita pianística e pela data de composição, atestando que, de maneira geral, as partes do piano mostram independência em relação ao canto e, em raros momentos, sua função é a de acompanhar a linha melódica vocal. Para Martins (2004), Guarnieri trouxe o humor do poema para o ambiente musical com uma profundidade que deu ao texto imagens sonoras (MARTINS, 2004, p. 180). O autor conclui que o ciclo como um todo apresenta conceitos opostos: variedade e similaridade. Com isto, o compositor foi capaz de dar unicidade às 12 canções de forma coerente, apesar dos

² Doutora em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, a pianista Marina Machado Gonçalves é professora e pesquisadora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás.

³ Doutor em Piano pela Boston University, o pianista José Henrique Martins é professor adjunto da Universidade Federal da Paraíba.

⁴ Ambas pesquisas mencionadas não estão disponíveis on-line, até o presente momento. A Dissertação de Mestrado da pianista Marina Gonçalves Machado foi gentilmente cedida à esta pesquisadora pela autora. No entanto, o registro audiovisual está disponível apenas em mídia física na Universidade Federal de Goiânia. Já a Tese de Doutorado do pianista José Henrique Martins está disponível apenas para compra do PDF no banco de dados ProQuest e não consta registro audiovisual ou fonográfico.

40 anos que levou para criá-las. Em suas considerações finais, Martins deixa em sua tese dois importantes questionamentos: 1) tendo em vista a distância de tempo entre as composições, como este fato afeta a recepção do expectador ao ouvir o ciclo como um todo?; e 2) o que faz as canções estarem juntas como ciclo, embora o texto seja um argumento importante? (*Ibidem*, p. 181). Ressalto, entretanto, que, no âmbito deste trabalho, não pretendo responder a tais questões, uma vez que os objetivos desta tese são outros e serão apresentados mais adiante.

Outra dificuldade no que concerne à partitura foi o fato de que encontrei cópias diferentes dos manuscritos. Esta autora tinha em mãos uma cópia distinta da que consta no Arquivo do compositor no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). Acredito que Camargo Guarnieri tinha por costume fotocopiar seus manuscritos e mandar para os amigos próximos e músicos conhecidos, como podemos observar em carta endereçada à pianista Wanda F. Amorim⁵ (1944-2016) ao escrever sobre a *Seresta* para piano e orquestra de câmara:

Você, na sua carta, reclama a cópia da prometida da minha *Seresta*. Pois fique sabendo que na mesma hora em que postei a cópia para a Ruth [Serrão], postei outra para você. Não posso compreender o que aconteceu com a sua cópia. Não fique triste, vou lhe mandar outra. (GUARNIERI, 1974)

Como Guarnieri tocava suas composições para piano, o manuscrito original que se encontra no IEB contém correções, indicações de andamento, sinais de dinâmicas e expressões que diferem de algumas cópias dos manuscritos que hoje circulam entre alguns músicos (fig. 78-85 do Apêndice II).

Na área da Literatura Brasileira encontrei duas teses de doutorado que abordam o ciclo poético de Mário de Andrade e apresentam diferentes análises dos poemas. Ambas foram defendidas na USP e as autoras são Cristiane Rodrigues de Souza⁶ (2009) e Angela Teodoro Grillo⁷ (2016). Enquanto a primeira fez um estudo sobre a musicalidade e amorosidade dos poemas contidos em *Remate de Males*, Grillo fez um estudo minucioso da centralidade da negra, primeiro como mero objeto

⁵ Goiana diplomada em piano na classe da pianista e professora Belkiss S. Carneiro de Mendonça, atuou como intérprete e pesquisadora no Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás.

⁶ Doutora em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade de São Paulo, é professora adjunta da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul na área de literatura. Publicou o livro de crítica literária *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras e o livro de poemas O Dragoeiro*.

⁷ Doutora em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade de São Paulo, atuou como professora de Língua Portuguesa e Cultura brasileira para imigrantes e refugiados pelo PRONATEC.

sexual até se tornar musa do poeta. Outras áreas do conhecimento abordaram os *Poemas da Negra*, por exemplo, fazendo intercessão com a psicanálise⁸. No entanto, a revisão bibliográfica focou nas pesquisas que tratavam o viés literário desses poemas.

No âmbito deste trabalho, tenho por objetivo geral analisar a linha vocal, sua relação com os textos e a parte do piano dos *12 Poemas da Negra* de Camargo Guarnieri. Realizo então uma análise de forma tripartite: a escrita musical, análise dos poemas nas suas estruturas: ritmo, métrica, sintaxe, prosódia. E finalmente, uma reflexão interpretativa e um estudo da relação texto-música sob o ponto de vista da execução musical.

Esta tese de doutorado está estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo intitulado *A canção de câmara brasileira*, busquei observar os principais acontecimentos históricos no contexto da canção de câmara composta no Brasil, em um recorte que abrange o período de 1822 a 1975 – ano em que Guarnieri concluiu a composição do ciclo.

A música produzida no Brasil assemelhava-se com aquela produzida na Europa, a princípio pela própria condição de colônia, depois de Reino Unido a Portugal. Após a Independência, a referência de civilidade e modelo de costumes eram aqueles vindo de além-mar. Sem entrar no mérito antropológico ou sociológico, o que acontecia em terras brasileiras era um simulacro dos costumes europeus. No entanto, mesmo com todas essas influências, a música, com o passar dos anos, foi se misturando com a cultura local, especialmente influenciada pelos negros escravizados. A ida de muitos compositores ao continente europeu para estudar influenciou e, posteriormente, moldou a música de câmara brasileira. Será principalmente no final do séc. XIX e no início do XX que se verificará uma tentativa de ruptura com os costumes monárquicos que até então dominavam a sociedade abastada. Este rompimento, embora nunca tenha sido determinante, resultou em uma música de caráter nacional com suas múltiplas influências. Importante salientar que o movimento nacionalista brasileiro não foi um caso isolado, sendo, portanto, um fenômeno que se observava anteriormente na Europa.

⁸ A professora Doutora em Letras Marilene Ferreira Cambeiro relacionou o pensamento marioandradiano com os conhecimentos de seu tempo à luz da teoria freudiana e lacaniana. Seu artigo intitulado *Psicanálise e Literatura: O legado de Mário de Andrade em “Poemas de Negra” e a questão da segregação na contemporaneidade* pode ser consultado em https://www.filologia.org.br/xxi_cnlf/cnlf/tomo2/0168.pdf. Acesso em: 21 mar. 2020.

É neste contexto que trago o compositor natural de Tietê, Mozart Camargo Guarnieri. Veremos que a influência do grande amigo e mentor intelectual Mário de Andrade, como se sabe, foi importante para Camargo Guarnieri, e o *Ensaio sobre a Música Brasileira* se tornou um dos livros basilares para os 61 anos dedicados à composição.

O segundo capítulo apresenta *Mário de Andrade e os Poemas da Negra*. O polímato desenvolvia paralelamente aos seus trabalhos como professor de Estética no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, um estudo sobre o negro. Este estudo, como veremos, dará bases para a escrita dos *12 Poemas* e outros textos, como o artigo que seria lido na conferência em comemoração ao *Cinquentenário da Abolição*. Apoiados na pesquisa de Grillo (2016), veremos que historicamente, a negra sempre foi relegada ao papel servil e, na literatura, quando não era ridicularizada, tinha sua figura associada à libidinagem. O cânone literário só encontrou resistência na figura do abolicionista Luís Gama (1830-1882), que tirou a mulher negra do lugar que fora imposto ao lugar de musa inspiradora, digna do amor do poeta.

O terceiro capítulo apresenta, pois, as análises dos *12 Poemas da Negra*, por meio das quais temos por objetivo verificar: a escrita musical do ponto de vista da forma, dinâmica, tempo, tessitura e centricidade⁹; a estrutura dos poemas; e as relações texto-música. Essas análises pretendem embasar a minha interpretação das canções e dar mais subsídios para uma performance adequada das mesmas.

O musicólogo John Rink¹⁰ (2013) e o compositor Achille Picchi¹¹ (2010) colaboram para fundamentar a análise musical sob o olhar do intérprete diante da obra musical. John Rink (2013) é um dos atuais teóricos que buscam analisar a obra musical tendo em vista a interpretação. Para o autor, “à medida que se constrói a interpretação, a notação se transforma numa série de atos físicos correspondendo a imagens mentais de diversos tipos, incluindo imagens aurais” (*Ibidem*, p. 38). Com a preocupação de “enriquecer a consciência do processo musical”, as ferramentas utilizadas para a análise musical são importantes quando aliadas ao processo criativo

⁹ O termo *centricidade* é utilizado por Joseph Straus (2013) e aqui foi aplicado buscando um melhor entendimento do todo de cada uma das canções, uma vez que Guarnieri não as escreveu em nenhum tom específico.

¹⁰ Musicólogo, autor de inúmeros artigos e livros com enfoque na Análise e Performance, doutor pela Cambridge University, é professor da University of London - Faculty of Music e diretor da St. John's College.

¹¹ Doutor em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, é compositor e professor assistente do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

e resultantes no “ato performático”. No entendimento de Rink, o intérprete está continuamente no processo de análise pois, ao se deparar com a partitura, a decodificação dos códigos musicais, o entendimento do poema e tudo que envolve interpretação faz parte de uma análise, muito embora não seja aquela dos formatos canônicos, já publicados e sacramentados (*Ibidem*, p. 20).

Achille Picchi (2010), em sua tese de doutorado, defende que a canção de câmara é a “interação ideal de um texto poético e um texto musical, fundamentalmente uma linha vocal acompanhada pelo piano” (*Ibidem*, p. 23). Picchi apresenta um formato de análise da canção de câmara e que se encaixa nos *12 Poemas da Negra*. O autor apresenta uma metodologia que se divide em análise musical, textual e texto/música, pianismo e vocalidade. A análise musical compreende a análise da estrutura, o Contorno da Dimensão Horizontal baseada em Schenker e/ou Salzer, Contorno da Dimensão Vertical, ritmo e textura. Na análise textual o autor analisa os eixos poéticos (ritmo, métrica, estrutura estrófica e sônica); na análise texto/música o autor descreve o poema: é a compreensão do texto poético e sua relação com a composição musical. Neste trabalho não utilizaremos os conceitos de pianismo e vocalidade.

No que concerne aos poemas, Candido (2006) e Goldstein (2008) fundamentam as análises em sua estrutura formal. Na parte textual, os poemas foram analisados pela métrica, prosódia, ritmo, rima, figuras de efeito sonoro (aliteração, assonância, anáfora). De acordo com Candido (2006) e Goldstein (2008) a métrica compreende o ‘medir’ dos versos. Na língua portuguesa, as sílabas são contadas nos versos e, por isso, identificamos as sílabas fortes em cada um deles. Enquanto o *metro* é a contagem das sílabas poéticas, o *ritmo* é o número de “segmentos rítmicos” (CANDIDO, 2006, p. 53). Neste sentido, o *ritmo*, poderá ser classificado em *simétrico* (versos padronizados) ou *assimétrico* (versos irregulares e/ou soltos). Os pés métricos serão empregados conforme o quadro a seguir:

Pés métricos		Descrição	Representação
simples	jâmbico	uma fraca uma forte	-/
	troqueu	uma forte uma fraca	/-
	dátilo	uma forte duas fracas	/--
	anapesto	duas fracas uma forte	--/
composto	díbraco	duas fracas	--
	tríbaco	três fracas	---

proceleusmático	quatro fracas	----
espondeu	duas fortes	//
anfímacro	uma fraca entre duas fortes	/-/
anfíbraco	uma forte entre duas fracas	-/-
coriambo	junção de um troqueu com jâmbico	/--/
péon	uma longa três breves: pode aparecer em quatro posições	
péon primo		/---
péon segundo		-/--
péon terceiro		--/-
péon quarto		---/

Quadro 1 – Quadro com os pés métricos utilizados no terceiro capítulo.

As *figuras de efeito sonoro* podem ser identificadas pela *aliteração*, (repetição de mesmos sons, letras ou sílabas na mesma frase), pela *assonância*, (repetição da mesma vogal) e/ou pela *anáfora* (repetição da mesma palavra no início, no meio ou no final do verso). Finalmente será identificado a utilização da *rima*, que é a repetição de sons semelhantes.

Ainda neste item, apresento um estudo sobre possíveis relações entre texto e música em cada uma das canções. A relação texto-música será fundamentada pelos conceitos presentes no livro *Poetry into Song* de Deborah Stein¹² & Robert Spillman¹³ (1996) e Edward Cone¹⁴ (1992). De acordo com Stein & Spillman, os significados do poema vêm da escolha das palavras e a combinação poética que dá sentido ao contexto poético (HADDAD, 2015, p. 17). As figuras de linguagem surgem como forma de expressão, de maneira literal ou não, para dar beleza, vida, cores, etc. Inclui-se, então, o uso de imagens, metáforas, personificação, similaridades, características estas que darão vivacidade ao texto (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 22). O contorno melódico contribui também para enfatizar ou dar significados ao texto com o uso, por exemplo, de melismas, intervalos, notas repetidas, movimentos ascendentes e

¹² Deborah Stein é professora da New England Conservatory e da Vancouver International Song Institute, publicou importantes livros sobre análise da canção.

¹³ Robert Spillman é pianista e compositor. Professor emérito da University of Colorado, foi diretor musical do *Opera Theatre Singers* desta mesma Instituição. Acompanhou inúmeros cantores ao longo de sua carreira como pianista e é autor do livro *The art of accompanying*.

¹⁴ Edward Toner Cone (1917-2004) foi um importante pianista e analista. Dedicou-se especialmente à Crítica e Análise Musical, resultando em inúmeros artigos e livros, escritos ao longo de quase 60 anos. Teve entre seus alunos Alan Fletcher e David Lewin.

descendentes. Apenas para citar como exemplo, neste ciclo Guarnieri faz uso de *glissandi* na linha vocal em sete das 12 canções. O acompanhamento, por sua vez, se refere à textura harmônica que apresenta duas ideias musicais diferentes: a harmônica e a melódica. Enquanto a primeira refere-se a diferentes acordes e texturas, a segunda implica no dobramento da linha vocal e no uso de contraponto (*Ibidem*, p. 62). Guarnieri, na sua textura polifônica, ora apresenta uma escrita verticalizada na qual estão implícitos a construção rítmico-harmônica, ora apresenta uma linha melódica que se configura como desdobramento da linha do canto. Isto se apresenta ora em sincronia, ora sem sincronia em seu discurso musical. Neste sentido, a análise musical vai procurar revelar a compreensão do compositor em relação ao poema, dando ao intérprete pistas de quais foram suas possíveis interpretações sobre aquele poema. Stein & Spillman (1996) apresentam os conceitos de *persona* e modo de endereçamento (*mode of address*), ou seja, a quem esta *persona* está ‘falando’ (*Ibidem*, p. 29) e estão intrinsicamente relacionados com a parte vocal e a parte do piano. Para o cantor, é imprescindível o entendimento daquilo que está comunicando: “a identificação e a percepção da psicologia da *persona* traz grandes consequências para o cantor, cuja linha vocal pode ser cantada com nuances que convergem para várias outras emoções ou sensibilidades inerentes ao poema”¹⁵ (STEIN; SPILLMAN, 1996, p. 94). Da mesma maneira, o conceito de *persona* é importante para o pianista: saber o que o está falando o texto, qual o contexto emocional, investigar se há uma *persona* própria ou ainda, se há implicações para a projeção musical.

Além disso, no que diz respeito à relação texto-música, Edward T. Cone (1992) observa que a *persona* poética, não é necessariamente o poeta que escreve, mas sim aquele que dá vida dramática à escrita: “a *persona* é, em uma palavra, um poeta. Não é o poeta que, na verdade, escreveu o poema, mas o poeta que é retratado de forma dramática recitando um poema que ele ou ela está, provavelmente, improvisando”¹⁶ (*Ibidem*, p. 179). Na canção, a *persona* poética pode estar ou não representada no eu-lírico. Já a interação do eu-lírico pode ser consigo mesmo, com

¹⁵ *The identification of and psychological perception of the persona has great consequences for the singer, whose vocal line can be sung with nuances that convey many subtle emotions or sensibilities inherent within the poem* (Todas as traduções serão feitas por esta autora, salvo informação ao contrário).

¹⁶ *The persona is, in a word, a poet. Not the poet who actually wrote the poem, but the poet who is dramatically portrayed as reciting a poem that he or she is probably improvising.*

outra pessoa ou coisa, ele pode responder ou não ao diálogo, que por sua vez pode ser com a parte do piano, com o público ou com ele mesmo.

Como parte integrante deste trabalho apresento, ainda, uma edição¹⁷ da partitura. Como citado anteriormente, a única até então publicada encontra-se esgotada. Com essa nova versão, atualizada e revisada, será possível oferecer ao público interessado uma versão fiel¹⁸ dos manuscritos.

1. A CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA

Escrever especificamente sobre a canção de câmara¹⁹ brasileira é uma tarefa bastante desafiadora. Assim acredito, pois, a literatura sobre a nossa música é ampla, com excelentes textos e sérias pesquisas. A busca pelo entendimento do que é “nosso”, a retomada da história e a análise crítica da evolução musical no Brasil sobre a canção de câmara, especialmente a partir do primeiro reinado, tem sido feita por especialistas da área nos oferecendo uma vasta bibliografia. Alguns autores como Wanderley Pinho (1890-1967), Mário de Andrade (1893-1945), Luiz Heitor Correia de Azevedo (1905-1992), Bruno Kiefer (1923-1987), Mozart de Araújo (1904-1988), Vasco Mariz (1921-2017) e mais recentemente, Arnaldo Contier (1956-2019) Manuel Veiga (1931), Paulo Castagna (1959), entre outros, nos dão base para compreender o percurso da música brasileira e seus compositores até nossos dias. Cada vez mais surgem interessados em realizar pesquisa sobre compositores brasileiros ainda desconhecidos pelo grande público.

No entanto, para compreendermos a canção de câmara brasileira, me parece fundamental apresentar suas possíveis origens e seu contexto histórico. Meu objetivo não é retratar de forma idiográfica para justificar um possível nacionalismo na música do passado, mas, entender tal música para melhor interpretar o presente.

¹⁷ Carlos Alberto Figueiredo (2004) discute os tipos de edição em um artigo publicado na revista Debates. Me apoiei, portanto, nos parâmetros discutido nesta publicação.

¹⁸ A revisão limitou-se a corrigir pequenos lapsos, tais como ausência de pausa, tempo excedente dentro de um determinado compasso entre outros. No entanto, não foi objetivo deste trabalho a edição crítica dos manuscritos. De acordo com Figueiredo (2004), a edição aqui apresentada é uma *Urtext* “O *Urtext* verdadeiro enfatizaria, assim, o aspecto do texto fixado na fonte, apenas uma, com um mínimo de intervenção editorial” (FIGUEIREDO, 2004, p. 47)

¹⁹ O conceito de canção de câmara aqui usado é o defendido por Achille Picchi em sua tese de doutorado: “A canção, interação ideal de um texto poético e um texto musical, fundamentalmente uma linha vocal acompanhada por um piano, é o que, afinal, aqui se trata por canção de câmara”. (PICCHI, 2009, p. 23)

Destarte, este estudo tem por objetivo traçar um histórico cronológico do desenvolvimento da canção de câmara no Brasil a partir do primeiro reinado – primeira metade do séc. XIX e a primeira metade do séc. XX, mais especificamente entre os anos de 1822 e 1975 – e aglutinar os principais dados e personagens históricos em torno da Casa Imperial, sediada no Rio de Janeiro²⁰. A delimitação de datas se justifica por ser 1822 o ano da Independência do Brasil – de Reino Unido a Estado independente, e 1975 o ano em que Guarnieri finalizou os *12 Poemas da Negra*.

De acordo com Bruno Kiefer (1986) não há documentos oficiais de como tenha surgido o lundu, tanto como dança quanto como canção, e os registros que chegam às mãos são aqueles descritos em cartas de viajantes, decretos governamentais e relatos de estrangeiros (*Ibidem*, p. 31). Portanto, só é possível indagar sobre as origens do lundu a partir das interpretações desses documentos e da própria música que sobreviveu ao longo desses dois séculos. Em pesquisa mais recente, Lima (2010) concorda com Bruno Kiefer e atribui o desenvolvimento do lundu como resultado de um contexto histórico, no qual a canção juntamente com sua forma de dança no fim do séc. XVIII se fortalece na colônia, adentrando o século XIX (LIMA, 2010, p. 20-1).

Será o poeta Domingos Caldas Barbosa²¹ (1739-1800) o primeiro²² a escrever lundus, ainda no séc. XVIII em Portugal (KIEFER, 1986). O termo usado pelo autor é *lundum*. A palavra aparece nos títulos de seis poemas: *Lundum de cantigas vagas* – dois poemas com o mesmo título; *Lundum: gentes de bem pegou nele*; e *Lundum*, que aparece como título de mais dois poemas; e *Lundum em louvor de uma brasileira adotiva*. Deste último o autor dá um subtítulo ‘cantigas’, vejamos um trecho²³:

²⁰ Obviamente a música não se desenvolve apenas no Rio de Janeiro. Temos outras províncias com um grande fluxo cultural: Maranhão, Pernambuco, Recife, Bahia, São Paulo, Rio Grande do Sul. No entanto, focaremos no Rio de Janeiro por se tratar da capital do país naquela época. Ademais, o que temos aqui é um estudo condensado. Para aprofundar o conhecimento sobre os dados, personagens, compositores aqui apresentados, recomendamos a leitura disponível na bibliografia deste trabalho.

²¹ Nascido no Rio de Janeiro, foi enviado para Coimbra em 1763. Seus biógrafos observam que seus lundus contêm um saudosismo do Brasil. Sob o pseudônimo de Lereno Selinuntino, escreveu inúmeras modinhas e lundus.

²² Manuel Veiga é cauteloso ao atribuir ao poeta o ineditismo do uso do termo, justificando que “A ideia de que um estilo musical seja determinado por um simples indivíduo não tem sido muito do gosto de etnomusicólogos, ao contrário do que ocorre na musicologia histórica” (VEIGA, 1998, p. 51).

²³ Das composições de Caldas Barbosa apenas os poemas sobreviveram. Edilson Vicente de Lima (2010) questiona se o poeta além de escrever também compôs as melodias, lembrando que a despeito desta dúvida, seu nome estará sempre associado tanto aos poemas quanto à música (LIMA, 2010, p.

*Eu vi correndo hoje o Tejo
 Vinha soberbo e vaidoso;
 Só por ter nas suas margens
 O meigo Lundum gostoso.*

*Que lindas voltas que fez
 Estendido pela praia
 Queria beijar-lhe os pés.*

*Se o Lundum bem conheceria
 Quem o havia cá dançar;
 De gosto mesmo morrera
 Sem poder nunca chegar.
 Ai rum rum
 Vence fandangos e gigas
 A chulice do Lundum²⁴*

Com vinte estrofes no total, podemos ver expressos o saudosismo, a dança e o molejo. Embora o poema seja rico em rimas é possível também perceber reminiscências do arcadismo lusitano. Kiefer (1986), a partir deste poema, atesta que o lundu é de origem brasileira, prova que a dança tem seu germe nos negros escravizados no Brasil e deduz que o compositor “o tenha transformado em lundu-canção pela impossibilidade de vê-lo dançado em Portugal” (*Ibidem*, p. 38).

A modinha, por outro lado, tem suas raízes em Portugal, derivada da *moda*, ou decorrente de *mote* (VEIGA, 1998, p. 71), gênero musical popular no séc. XVIII, para voz e acompanhamento de instrumento, podendo ser a guitarra (portuguesa) ou a viola, o cravo, o piano entre outros instrumentos. Modificada no decorrer dos anos, as modinhas da segunda metade do séc. XVIII eram geralmente escritas para duas

50-1). Este lundu pertence ao segundo volume do livro de modinhas e lundus *Viola de Lereno*, e foi publicado postumamente, em 1826.

²⁴ Transcrição de um trecho do poema com ortografia atualizada.

vozes – raramente para uma voz ou mais de três, falam do amor não correspondido, das belezas da natureza, da singeleza da juventude (CASTAGNA²⁵, s/d, p.1).

A origem da modinha está relacionada um fenômeno europeu - e não apenas português - da segunda metade do século XVIII. Com a progressiva ascensão da burguesia e, conseqüentemente, com a mudança de hábitos da nobreza, surgiu uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa. Assim, a música doméstica urbana, praticada por amigos e familiares em festas ou momentos de lazer, privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual (*Ibidem*, p. 1).

Um dos documentos mais importantes sobre este assunto, localizado na Biblioteca Nacional de Portugal, é o *Jornal de Modinhas*²⁶, cuja publicação data entre os anos de 1792 e 1796, dedicado à família real, como podemos verificar na figura 1, a seguir:

²⁵ A *Apostila do Curso 'História da Música Brasileira'* elaborado pelo Prof. Dr. Paulo Castagna, do Instituto de Artes da UNESP, é constituído por 15 volumes e faz parte do acervo pessoal desta pesquisadora. O respectivo link do volume 9 encontra-se nas referências bibliográficas digitais.

²⁶ De acordo com Edilson Vicente Lima, nem todos os originais chegaram aos dias de hoje (LIMA, 2010, p. 65-66).

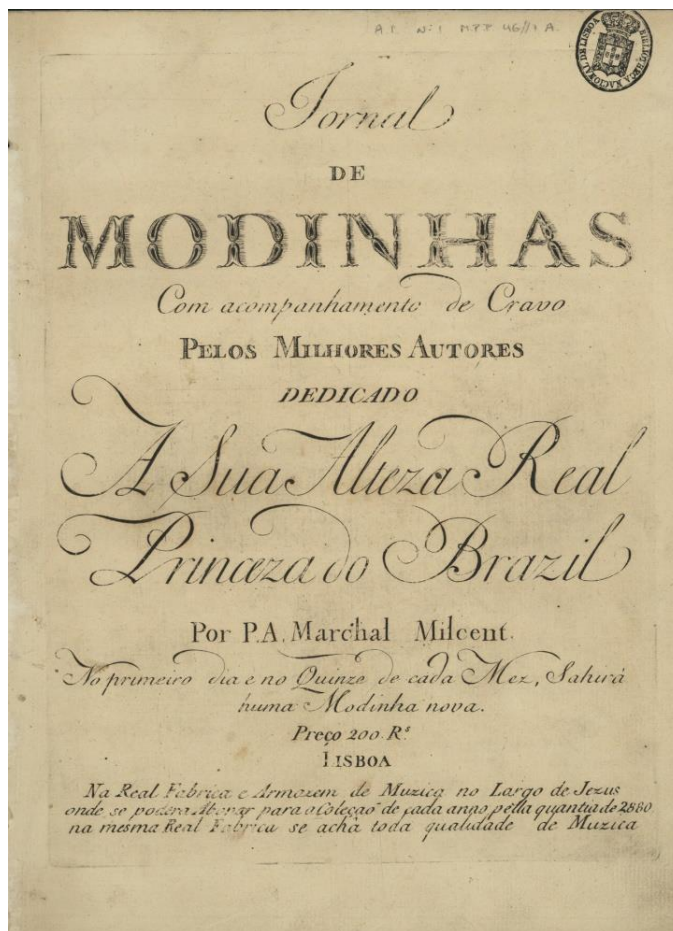


Figura 1 – Capa do Jornal de Modinhas, de 1792.

A *Marchal e Milcent* foi a primeira fábrica para impressão de partituras conhecida na cidade de Lisboa. O *Jornal de Modinhas* era publicado duas vezes por mês: no dia primeiro e no dia quinze e, como já anunciava, “com acompanhamento de cravo pelos milhores autores”²⁷ (GALLASSI, et. al., 1792).

Uma vez delimitado as possíveis origens da modinha,

[...] nos interessa como um importante segmento histórico da canção brasileira e aquela que, tratando do amor em seus termos mais líricos e sentimentais, abrangeu-se e divulgou-se, sejam quais forem suas origens e influências, portuguesas, italianas, francesas, entre outras, até mesmo traços de derivação africana que já aparecem em finais do século 18. Juntamente com o lundu, seu parceiro nas questões amorosas - este pelo lado mais travesso e até mesmo safado - são ambos básicos para a música brasileira, cruzando as assumidas barreiras entre o popular e o erudito (*Ibidem*, p. 74).

²⁷ Estes autores não serão pesquisados neste estudo. Para conhece-los melhor, sugiro a leitura do trabalho *Realização de baixos em Modinhas do “Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos milhores autores”*, editado por F.D. Milcent e P.A. Marchal – Lisboa, 1792-1797 de Guilherme de Moraes. Trata-se de uma importante pesquisa sobre o baixo contínuo na performance dessas modinhas.

Ou seja, independentemente da influência que a modinha e o lundu sofreram ao longo dos anos – quando nos deparamos com a discussão ultrapassada, mas ainda atual, sobre as barreiras entre o erudito ou popular – é importante termos em vista que foi uma música com temas próprios de um período que vai do final do classicismo e perpassa todo romantismo. Seus poemas refletem sobre as várias formas do amor – o amor carnal, o maternal, o angelical, o fraternal e com características ora sensual, ora comovente, ora lírica, ora requebrada, ora sentimental, ora maternal, e assim por diante (VEIGA, 1998, p. 73-4).

1.1. Panorama da música no Brasil Império: primeiro e segundo reinado

À época da Independência do Brasil, a corte brasileira já contava com uma tradição musical, herança da era de D. João VI (1767-1826), quando este havia se instalado no Brasil no ano de 1808. Compositores como o Padre José Maurício²⁸ (1767-1830), nomeado mestre-capela da Catedral da Sé do Rio de Janeiro (1798) e mais tarde Pregador Régio, e Marcos Portugal²⁹ (1762-1830), importante compositor da corte portuguesa, disputavam o espaço com composições tanto para a Igreja quanto para o teatro (HEITOR, 1956, p. 39). Pacheco (2007) afirma que D. João VI foi primordial no que diz respeito à música:

“a produção musical se beneficiou imensamente de várias medidas reais como a criação da Capela Real e da Câmara Real, com os subsídios para a construção do Teatro São João e com a contratação de vários músicos europeus” (PACHECO, 2007, p. 29).

Com o retorno da família real portuguesa a Lisboa em 1821, e a proclamação da Independência por D. Pedro I (1798-1834) no ano seguinte, o Brasil iniciou uma nova fase, com um Imperador tendo que intermediar de um lado os

²⁸ Padre José Maurício Nunes Garcia foi um dos principais nomes da história musical brasileira. Deixou um legado inestimável como professor e compositor.

²⁹ Por ocasião da vinda da corte de D. João VI para o Brasil, Marcos Portugal se instalou em 1811 no Rio de Janeiro. Recebido no Brasil como celebridade, foi nomeado Compositor Oficial da Corte e Mestre de Músicas. Segundo Luiz Heitor, “as relações entre José Maurício e Marcos Portugal não foram amigáveis [...] Marcos Portugal aspirava ter absoluto domínio na vida musical na corte; corroía-se de inveja, todas as vezes que a sombra de um competidor se projetava em sua orgulhosa trajetória. Repartir a glória com um artista colonial, mestiço, que condescendentemente chegara a elogiar, do alto de suas tamancas, era-lhe ideia insuportável”. (HEITOR, 1956, p. 37-8)

rebeldes e os conflitos populares, e de outro a resistência à Independência pelos nobres portugueses residentes no Brasil. Houve então um grande corte de gastos “já que o rei era responsável pelo sustento da Capela [e] com a partida de D. João VI, a produção musical da Real Capela diminuiu, deixando de ter o esplendor de antes” (PACHECO, 2007, p. 41-2). Por outro lado, Lino Almeida Cardoso (2006) é categórico ao afirmar que a ida da família real portuguesa não afetou a vida musical da corte, sendo então os anos de 1821-1831 de grande movimento musical. Pelo contrário, justamente pelo gosto musical do novo monarca – que além de tocar vários instrumentos era compositor e conhecido como “o príncipe filarmônico” – suas inclinações e predileção para com a música fizeram com que o custo da corte aumentasse, minando ainda mais as finanças do império:

Graças ao interesse não arrefecido desse monarca pela música, como ouvinte e protetor, e à sua imprudência quanto à administração financeira do Império — que contou inclusive com a conivência do Legislativo em relação, por exemplo, ao descontrole das despesas relativas ao aparato monárquico, do qual a música da Câmara e da Capela Imperiais, faziam parte —, a década 1821-1831 foi um período propício a essa atividade artística e cultural, tanto quanto ou mais do que o período histórico anterior, dito “joanino” (1808-1821), desmontando-se tese contrária, unanimemente defendida até hoje pela historiografia especializada, de que os abalos político-econômicos da Independência teriam enfraquecido o movimento artístico e cultural, e, por consequência, a atividade musical na capital do Brasil (CARDOSO, 2006, p. 175).

A despeito das pesquisas divergentes sobre o tema, o que podemos afirmar é que na esfera privada e de pequenos grupos da aristocracia que circundavam o Imperador, a música de salão continuou sendo o grande elo aristocrático.

É importante salientar que muitas das modinhas populares entre os convivas chegaram para nós como composições anônimas, sendo conhecidas apenas a autoria dos poemas. No entanto, alguns compositores destacaram-se, como é o caso de Gabriel Fernandes da Trindade³⁰ (1799?/1854) e Cândido Inácio da Silva³¹

³⁰ Foi um violinista, compositor e cantor nascido em Vila Rica, hoje Ouro Preto, no estado de Minas Gerais e falecido no Rio de Janeiro. Um dos importantes e poucos compositores que tiveram obras impressas ainda em vida, mudou-se para o Rio de Janeiro quando tinha entre 8 e 9 anos, tendo sido escolhido na corte para estudar cordas. Permaneceu como membro da Capela Imperial até 1831, quando esta sofreu cortes de pessoal. Destacou-se então como cantor e compositor até seu retorno à Capela Imperial em 1842 como tenor. Para mais informações sobre a família Trindade, consultar Castanha, 2011.

³¹ Há dúvidas sobre o local do nascimento. Aluno de José Maurício, violista na Orquestra da Capela Imperial e integrava o naipe de tenores no coro. Como cantor, foi solista em diversas ocasiões destacando-se nas árias de ópera. Importante compositor não apenas de modinhas e lundus, ele se destacou também pelas obras instrumentais.

(1800-1839). Este último, em sua breve existência, deixou inúmeras modinhas e lundus. Mário de Andrade coligiu as modinhas *Busco a campina serena* e *Quando as glórias eu gozei*, com poemas de Manoel de Araújo Porto-Alegre³² (1806-1879), ao seu álbum *Modinhas Imperiais*. O musicólogo dedicou ao compositor um artigo publicado na *Revista Brasileira de Música*, e observa que

Musicalmente, o que Cândido Inácio da Silva representa na evolução da modinha brasileira, ainda é um eruditismo imposto e importado. Como arte, o nosso compositor é mais colonial que Primeiro Império, é mais o Brasil de D.João VI que o de Pedro I. Quero dizer: as modinhas dele ainda representam uma "aristocracia", no caso, o aristocratismo da arte erudita (ANDRADE, 1999, p. 218)

Se a sonoridade das modinhas de Cândido era elegante e refinada, com características europeias, chama a atenção seu lundu *Lá no largo da Sé*, destacando-se e sendo considerado como um marco na história de nossa música, uma vez que o compositor usou elementos da cultura popular e o transformou em música de salão. Originalmente escrita para voz acompanhada ao violão, o texto faz uma crítica social, incomum naquela época, condenando a especulação comercial:

Lá no largo da Sé Velha
Está vivo um grande tutu
Numa gaiola de ferro
Chamado surucucu
Cobra feroz
Que tudo ataca
'Té da algibeira
Tira pataca
Bravo à especulação
São progressos da nação
Elefantes berrões
Cavalos em rodopios
Num curro perto da Ajuda
Com macacos e bugios

³² Nasceu no estado do Rio Grande do Sul, na cidade de Porto Alegre. Foi escritor, pintor, caricaturista (dele é a primeira caricatura do Brasil). Fez cenários para óperas, decoração para a monarquia e para as festas imperiais, além de escrever novelas, teatros e poemas.

Tudo se vê
Misericórdia
Só por dinheiro
A tal mixórdia
Bravo...
Os estrangeiros dão bailes
Pra regalar o Brasil
Mas a Rua do Ouvidor
É de dinheiro um funil
Lindas modinhas
Vindas de França
Nossos vinténs
Levam na dança
Bravo...
Água em pedra vem do norte
Pra sorvetes fabricar
Que nos sorvem os cobrinhos
Sem a gente refrescar
A pitanguinha
Caju, cajá
Na goela fazem
Taratatá
Bravo...

Cabe dizer que as transformações sociais a partir de 1830 estavam relacionadas à modernização do Império, com melhorias urbanas e progressiva modernização dos espaços públicos, sendo o negro e o mestiço figuras presentes. “Na sua marginalidade psicossocial [o negro] (...) se tornou nacionalista nas criações musicais, num esforço de integração à sociedade global” (FREITAG, 1986, p. 75).

Outro aspecto que Freitag (*Ibidem*, p. 76) esclarece é que a música no Brasil foi um elo de miscigenação, uma vez que a modinha saiu dos palacetes e chegou à plebe e o lundu, por sua vez, se aristocratizou, refinando-se. Kiefer nos lembra que o lundu teve suas raízes no “*batuque dos negros*” (KIEFER, 1986, p. 31),

mas perdeu suas características e energia ao sair das ruas e alcançar os salões da aristocracia.

Os anos entre 1831 e 1840 foram conhecidos como período regencial. Após a abdicação de D. Pedro I, o Brasil passou por um período de grande turbulência econômica, com muitas rebeliões e revoltas. Devido à pouca idade, D. Pedro II não pôde assumir o trono até atingir a maioridade. Foi então neste período que a música sofreu uma considerável modificação, com a redução no corpo de profissionais contratados afetando diretamente a exibição das óperas e as cerimônias religiosas:

Em frontal contraposição às temporadas de óperas expressivamente movimentadas que o Rio de Janeiro desfrutou até os últimos bruxuleios do primeiro reinado, de setembro de 1837 a janeiro de 1844, ou seja, por mais de doze anos, não se registrou nessa cidade a apresentação de nenhum espetáculo lírico completo. Outrossim, cerca de dois meses após a abdicação de Dom Pedro I, o Ministério dos Negócios da Justiça e Eclesiásticos cortou em mais da metade o efetivo de músicos da Capela Imperial, interrompendo uma fase brilhante desse conjunto de música sacra, até então comparado aos melhores do Antigo Continente (CARDOSO, 2006, p. 17)

Concomitantemente, a música religiosa entrou em profunda decadência³³. Houve, então, uma completa degradação da música sacra.

Frequentemente as próprias *overture*, árias e cavatinas daquelas óperas, com textos litúrgicos adaptados, eram ouvidas nos templos, nos dias de grandes festas. Pedro Teixeira, que era regente de ópera no Teatro São Pedro de Alcântara, especializara-se em contratar essas festas, nas quais fazia executar a missa do *Barbieri di Siviglia*, a missa da *Gazza Ladra*, ou a missa da *Cenerentola*... E conta Araújo Porto Alegre que a mocidade liberal da época achava tais novidades muito ao sabor de seus ideais progressistas, confundindo-as com o laicismo das reformas que apregoava (TAUNAY, apud HEITOR, 1956, p. 45-6. Itálico do autor)

Com o esfacelamento do corpo artístico do Theatro São Pedro de Alcântara – que passou a ser chamado Theatro Constitucional Fluminense, os músicos viram como saída a elaboração de concertos menores e em espaços alternativos.

[Em] 9 de janeiro [de 1832], o francês Pedro (Pierre) Laforge, ex-flautista e oboísta da Câmara e Capela, anunciava uma academia no salão da casa n. 82 da Rua da Quitanda, contando com a presença de uma orquestra e dos solistas Cândido Inácio da Silva, João Bartolomeu Klier, Francisco da Mota, Salvador Salvatori e Miguel. Um dia depois, o mesmo João Bartolomeu Klier, clarinetista alemão, também dava ao conhecimento público que promoveria um concerto na casa n. 330 da rua do Alecrim; salão, segundo anúncio do *Jornal do comércio*, “muito decente” (CARDOSO, 2006, p. 311).

³³ A morte dos principais compositores da corte em 1830, José Maurício e Marcos Portugal, marcam uma nova fase, em que a música destes é considerada ‘fora de moda’, a despeito dos esforços de seus discípulos ao tentar manter vivo os ensinamentos dos mestres.

Mesmo com estes espaços funcionando especialmente para atender a música instrumental, faltavam lugares e trabalho para os artistas³⁴. Nesta conjuntura, Francisco Manuel da Silva³⁵ (1795-1865) fundou em 1833 a Sociedade Beneficência Musical³⁶, uma espécie de sindicato no qual cada membro contribuía com uma quantia pré-determinada³⁷.

Além dos aspectos beneficentes e sindicais dessa entidade, devemos ressaltar também os importantes serviços que ela prestou ao movimento artístico e cultural da época. Durante um dos mais estagnados momentos da política cultural brasileira, a Sociedade Beneficência Musical promoveu, periodicamente, grandes “academias” em seu benefício, congregando os mais seletos músicos do Rio de Janeiro e executando repertório novo, tanto nacional, como europeu, esse último, curiosamente menos voltado à ópera italiana e mais à música instrumental então em voga nas capitais francesa e inglesa (CARDOSO, 2006, p. 318).

Após quatro anos da sua fundação, a Sociedade, que já contava com fundos e prestígio, entregou para a Câmara dos Deputados um projeto para a criação de um Conservatório de Música³⁸, sendo aprovado e finalmente em 1841, sancionado³⁹ pelo Imperador (*Ibidem*, p. 321).

A chegada da terceira Imperatriz ao Brasil incentivou a restauração operística no Rio de Janeiro, tendo sido apresentada a ópera *Norma* de Vincenzo Bellini (1801-1835) e anunciada a temporada lírica de 1844 com 24 réцитas e cinco títulos. Uma vez que Dona Theresa Cristina (1822-1889), acostumada com a realidade alegre da corte napolitana, era conhecida como uma cantora de ópera diletante, não demorou para a aristocracia voltar a comparecer nos espetáculos e o teatro voltar a dar *status* para aqueles que o frequentavam. (CARDOSO, 2006, p. 245-247).

³⁴ Foi somente em 1843 que houve uma recontração de músicos para a Capela Imperial, contando então com 28 instrumentistas, 20 cantores, dois organistas e dois mestres de capela (CARDOSO, 2006, p. 237).

³⁵ Um dos músicos mais influentes da corte de D. Pedro II. É o compositor do atual Hino Nacional Brasileiro.

³⁶ Substituindo a Irmandade de Santa Cecília.

³⁷ Sobre a forma de contribuição de cada músico, as contrapartidas e uma descrição detalhada sobre a Sociedade Beneficente Musical, ver Cardoso (2006, p. 317).

³⁸ O Conservatório de Música contava com a presença feminina desde sua fundação. Inicialmente com o ensino para funções que exigiam o canto lírico, mas apenas em 1852 foi criada a cadeira *Rudimentos, solfejo e canto para o sexo feminino* (SILVA, 2007, p. 202).

³⁹ Apesar de ter sido sancionado em 1841, apenas em 1848 se chamará oficialmente Conservatório de Música, e após 20 anos verá frutificar uma leva de grandes talentos musicais, entre eles, Antonio Carlos Gomes (CARDOSO, 2006, p. 322).

Numa esfera menor e em círculos fechados os saraus eram frequentes. De acordo com Cardoso (2006), eram reuniões mensais, sendo o repertório notadamente operístico, motivado pela influência italiana e pela maciça presença feminina que àquela época dedicava-se principalmente ao canto. Wanderley Pinho (1952), em um minucioso trabalho sobre os salões e suas damas à época do segundo reinado, descreveu a moda, as *toillettes*, os costumes e a música dessa sociedade e relatou que era possível ouvir Francesco Paolo Tosti⁴⁰ (1846-1916), ou ainda, “pedaços de música italiana e modinhas do país. O Visconde de Taunay, em noites de maior intimidade, preludiava miniaturas musicais de sua composição, algumas mesmo improvisadas no momento” (*Ibidem*, p. 126). Era comum que as anfitriãs destas reuniões deleitassem seus convidados com a música de Beethoven, Liszt, Chopin ao piano com sonatas, rapsódias e valsas; ou ainda, com árias de ópera e canções (PINHO, 1952, p. 170).

Se até o momento o Rio de Janeiro foi o epicentro dos acontecimentos musicais o fato se justifica por estar a Casa Imperial ali sediada. Mas, especialmente a partir da década de 1860, é preciso voltar os olhos para São Paulo, província que efervescia motivada pelo cultivo do café e um gradual e rápido desenvolvimento, com melhorias urbanas e inauguração de instituições de ensino⁴¹.

Não obstante, os hábitos provincianos da burguesia endinheirada foram observados e criticados por Almeida Nogueira⁴² (1826-1882) e Álvares de Azevedo⁴³ (1831-1852). Este último não poupou comentários depreciativos em suas cartas e, uma vez saudosos da corte carioca, desforrou as piores críticas à sociedade paulistana, taxando São Paulo como um “lugar insípido” e reclamando que ali “a vida é um bocejar infinito”, referindo-se aos poucos bailes e a escassez de saraus oferecidos pela sociedade àquela época, tão comuns na capital (PINHO, 1942, p. 87). Obviamente, o poeta exagerava em suas reprovações pois ele mesmo frequentava todos os bailes da Filarmônica, Concórdia Paulistana e da Assembleia

⁴⁰ Sir Paolo Tosti foi um compositor e professor italiano. Em 1880 radicou-se na Inglaterra tornando-se professor de canto da Família Real. Pelos seus serviços à monarquia inglesa, foi feito cavaleiro em 1908. Faleceu em Roma em 1916.

⁴¹ Em 1828 é fundada a Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em 1870 o Instituto -Presbiteriano Makenzie, em 1873 o Liceu de Artes e ofícios de São Paulo e em 1878 a Escola Alemã.

⁴² Provavelmente Wanderley Pinho (1942) se refira a Batista Caetano de Almeida Nogueira, poeta, linguista. Escrevia sob os pseudônimos Bendac e Macambúzio.

⁴³ Dramaturgo e poeta paulistano, escritor da segunda geração romântica.

Paulistana (*Ibidem*, p. 88). É possível também acompanhar nos relatos de Spix e Martius⁴⁴ (1981) em suas anotações da passagem por São Paulo que, apesar da música ser conturbada, ouvia-se nos saraus “toda singeleza e ingenuidade” da modinha brasileira (*Ibidem*, p. 141, vl. 1).

Em 11 de março de 1876 o Theatro São José⁴⁵ recebeu pela primeira vez um espetáculo internacional: a Companhia Lírica Italiana levou à cena a ópera *Lucia de Lammermoor*, de Gaetano Donizetti (1797-1848). Nos anos subsequentes o teatro recebeu inúmeras companhias de teatro e dança. No que tange à música, Pinho (1942) afirma que apenas a partir de 1880 São Paulo finalmente veria a vida cultural florescer.

Se nos palcos a ópera ganhou força e contagiou os paulistanos com *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Il Guarani* e outras montagens, emergiu uma nova fase de concertos com músicos profissionais e amadores de alto nível em clubes e nos salões dos casarões e palacetes. O *bel canto* mais em voga que nunca se fez ouvir nestes ambientes, nos quais se encontravam o compositor e pianista Alexandre Levy⁴⁶ (1864-1892), o soprano Clotilde Maragliano (s/d)⁴⁷ e o *mezzo*-soprano Anna Toledo (s/d) e tantos outros músicos intérpretes.

⁴⁴ Johann Baptist von Spix (1781-1826), biólogo e Carl Friedrich Phillip von Martius (1794-1868), médico e botânico eram alemães e vieram ao Brasil com o objetivo de fazer uma expedição e descrever a fauna e a flora brasileira entre os anos de 1817 e 1820.

⁴⁵ Foi o primeiro teatro de São Paulo. Inaugurado em 1864 no Largo São Gonçalo – atual Praça João Mendes. Com capacidade para 1200 pessoas, o teatro passou por gestões que nunca finalizavam a construção. Em sua inauguração oficial o teatro não estava pronto e o projeto original, o de ser um luxuoso e confortável casa de espetáculo, não se cumpriu: “o proscênio era pouco espaçoso, eram péssimas as acomodações dos artistas, a acústica deficiente a platéia era de chão batido e, durante algum tempo, o público assistia os espetáculos em cadeiras trazidas de suas casas” (SILVA, 2008, p. 37).

⁴⁶ Compositor, pianista e crítico brasileiro.

⁴⁷ A pesquisadora Ana Luiza Martins cita a cantora em seu livro ‘Revistas em Revista: imprensa e práticas em tempos de república - São Paulo, 1890-1922’: “A valorização do País prosseguiu com a exaltação das figuras brasileiras de expressão no exterior: o compositor Carlos Gomes, a diva paulistana Clotilde Maragliano – soprano que Verdi preferiu a Eva Tetrazinni [...]” (MARTINS, 2008, p. 82). No entanto, até o presente momento não foi possível encontrar mais informações sobre ela.

1.2. Princípios do nacionalismo: uma busca pela identidade nacional

De volta ao Rio de Janeiro, as primeiras ideias que apontariam para o nacionalismo brasileiro começaram a florescer⁴⁸. Este ideário surgiu em meados do séc. XIX, como é possível observar num relatório do desembargador João Antonio de Miranda (1805-1861), Diretor do Teatro Provisório, em 1852: “Quero fazer apresentar no dia 7 de setembro uma ópera em italiano, cujo assunto seja nacional” (ANDRADE, apud KIEFER, 1977, p. 78). Curioso notar que o referido pedido foi feito a Araújo Porto-Alegre para que escrevesse um texto em português e este fosse traduzido para o italiano; a música, por sua vez, teria sido encomendada ao compositor e regente italiano radicado no Brasil, Gioacchino Giannini⁴⁹ (1817-1860) (*Ibidem*, p. 78).

Outras tentativas foram idealizadas, mas foi com a chegada do espanhol José Amat⁵⁰ (1810-1875) que se iniciou uma interlocução em direção à busca nacional. Recém-chegado ao país, logo familiarizou-se com a sociedade local. Compondo modinhas e publicando-as, ganhou a simpatia dos intelectuais da época e o prestígio entre a sociedade carioca (HEITOR, 1950, p. 58). Embora suas canções fossem escritas também em francês⁵¹ ou até mesmo em espanhol, é importante lembrarmos que a característica principal para que se tornasse ‘nacional’ extrapolava o vernáculo. Nomeado por D. Pedro II empresário da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, tinha como função primária traduzir e divulgar óperas para a língua portuguesa e estimular a composição de óperas “genuinamente nacionais”, ou seja, para a época isso compreendia ser escrita por compositor brasileiro ou ser uma ópera

⁴⁸ Na literatura brasileira temos o movimento indianista com seu maior representante, o escritor José de Alencar e os livros *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874).

⁴⁹ Gioacchino Giannini (1817-1860), italiano radicado no Brasil, veio para o país com uma cia. de ópera italiana provavelmente em 1846. Regeu as óperas *Lucrezia Borgia* (G. Donizetti) no Teatro Pedro de Alcântara e *Macbeth* (G. Verdi) no Teatro Provisório, tendo se destacado como regente e professor.

⁵⁰ Há dúvidas sobre o ano de nascimento e morte. Nascido na Espanha, chegou ao Brasil em 1848 – provavelmente fugido por questões políticas. No Rio de Janeiro dedicou-se à música compondo e lecionando canto. Trabalhou também como empresário na corte de D. Pedro II. Informações retiradas do site do Instituto Cultural Cravo Albin, disponível em <http://dicionariompb.com.br/dom-jose-amat>. Acesso em: 11 jun. 2018.

⁵¹ A língua francesa era a chamada ‘língua culta’ e era amplamente difundida e praticada pela elite brasileira. No Brasil era comum edições de jornais franceses serem publicados por aqui, destacando-se por exemplo a *Revue des Deux-Mondes*. O fato de compositores como Alberto Nepomuceno ter escrito nesta língua várias de suas canções, não descaracteriza sua importância enquanto compositor que, ao lado de Carlos Gomes, acabaram se notabilizando como precursores do nacionalismo.

com temática nacional, tendo especial atenção as que fossem escritas em vernáculo (BARROS, 2009, p. 117).

Antes da República e suas mudanças, como a industrialização, por exemplo, a questão nacionalista se colocava, na música, de cima para baixo, num processo de idealização do homem brasileiro, tendo como fulcro a língua. Considerando este particular, tem desde logo importância a fundação da Ópera Nacional, em 1850, por D. José Amat [...]. O nacionalismo musical romântico aí se mostra por inteiro, através da valorização da língua nacional nos textos de música cantada, na escolha de assuntos brasileiros históricos para óperas e cantatas e das tendências indianistas e antiescravagistas (PICCHI, 2009, p. 103).

Destarte, foram exibidas algumas óperas, as quais destacamos *A Noite de São João* (1860), com música de Elias Álvares Lobo⁵² (1834-1901) e libreto de José de Alencar e *A noite do castelo*⁵³ (1861), grande sucesso da época, do compositor campineiro até então desconhecido, Antonio Carlos Gomes (1836-1896). Da mesma maneira, a ópera *Joana de Flandres* (1863) com libreto de Salvador de Mendonça⁵⁴ (1841-1913) cumpriu e encerrou seu papel, levando para o palco brasileiro óperas cantadas na língua mãe. De acordo com Kiefer (1977) e Barros (2009), este projeto não foi adiante, no entanto, “não morreu a idéia” (KIEFER, 1977, p. 82). Se neste momento não fora possível seguir adiante, sob a perspectiva sociológica, o empenho produziria seus frutos anos mais tarde (*Ibidem*, p. 82).

Em 1863, Carlos Gomes chegou à Itália, agraciado por uma bolsa concedida por D. Pedro II. Após anos de estudos, a estreia da ópera *Il Guarani* (1870) causou comoção nos palcos europeus e sucesso em todos os teatros onde fora apresentado.

O exótico, o inusitado e o diferente sempre atraíram a atenção da sensibilidade romântica, como uma das maneiras de questionar o convencional e de se confrontar contra a própria realidade com a qual, em última instância, o romântico mais puro é sempre um inconformado. Naqueles anos, a voga do exotismo começou a chamar a atenção, e nela se insere tanto o mundo selvagem trazido pelo *Guarani* como o Antigo Egito que dali a mais um ano seria mostrado pela *Aída* de Verdi (BARROS, 2009, p. 123).

⁵² Compositor e maestro, nascido em Itu, desde cedo destacou-se na música, tendo como primeiro professor o ex-Regente padre Diogo Antonio Feijó.

⁵³ O libreto é de Fernando Reis, de acordo com informações da página oficial do compositor, constante no site da Secretaria de Educação de Campinas. Disponível em <https://carlosgomes.campinas.sp.gov.br/> Acesso em: 11 jun. 2018.

⁵⁴ Jornalista e advogado, um dos idealizadores do Movimento Republicano.

Para além do exótico, no Brasil o sentimento romântico nacional aflorou: se na Europa a Idade Média era o motivo histórico antecedente, no Brasil, pela falta de um passado, o nacional idealizado se dá com a projeção do indígena como “elemento afetivo” (*Ibidem*, p. 123).

Contudo, no início da sua vida produtiva, Carlos Gomes também compunha modinhas. Em 1859 escreveu a mais famosa delas, *Quem sabe?*, com letra de Francisco Leite de Bittencourt Sampaio⁵⁵ (1834-1895) e com dedicatória ao compositor Emílio Euthiquiano Corrêa do Lago⁵⁶ (1837-1871). Cantada pela primeira vez em 1864 em Salvador, foi estreada pelo soprano Francesca Tabacchi⁵⁷. A canção tem um lirismo que aproxima do *bel canto*, com o uso de *acciaccatura* e grupetos. Luiz Heitor observa que nas duas óperas em língua portuguesa que o compositor campineiro deixou, “as árias têm um discreto perfume de *modinha* e, em certos compassos, descobrimos fórmulas melódicas estritamente nossas” (HEITOR, 1950, p. 221).

Com o sentimento nacional incitado, uma paisagem nacionalista começou a surgir fazendo-se perceber pelo ritmo e pelas melodias. Por volta dos anos de 1870

Observa-se então um curioso fenômeno de divergência entre a orientação dos compositores de escola, com obras cantadas ou executadas nos salões da boa sociedade, e as dêsses compositores populares, autores dos sucessos da moda, cuja musa velada tinha a irresistível atração das coisas proibidas. São eles que aprofundam o caráter brasileiro da música que produzem, dedicando-se intuitiva ou conscientemente à pesquisa de modalidades rítmico-melódicas ainda não empregadas por seus antecessores; modalidades que eram simplesmente a transposição, para o domínio da música alfabetizada, que se escreve e se imprime, das peculiaridades e jeitos de cantar, tocar ou bater o ritmo, usuais entre a gente do povo, especialmente entre os negros. [...] A canção brasileira - modinha ou lundu - marchava, então, lado a lado, com as formas mais sérias da música religiosa, dramática ou de concerto. Na realidade pouco diferia, tecnicamente ou sentimentalmente, dessa música concebida à europeia (HEITOR, 1956, p. 137-8).

Este espírito culminou, em fins da década de setenta do sec. XIX, numa maior adesão ao movimento republicano e à causa abolicionista que, cada vez mais forte, reuniu estudantes, literatos, jornalistas, intelectuais e toda classe de pensadores

⁵⁵ Poeta e advogado sergipano. Iniciou seus estudos em direito na cidade de Recife, Pernambuco, concluindo na cidade de São Paulo. Passou pela política como deputado e foi presidente da Província do Espírito Santo. Teve inúmeros de seus poemas musicados por compositores brasileiros.

⁵⁶ Autor de inúmeras modinhas, entre elas *Último adeus de amor* e *Lágrimas da Aurora*.

⁵⁷ Até o momento foi encontrada uma única referência. Cantora italiana, é citada por Satin (2018) em seu recente trabalho sobre o olhar cronista de Machado de Assis (SATIN, 2018, p. 75)

que viam na atual monarquia um símbolo de atraso. Poucos anos mais tarde, com a proclamação da república, o anseio pelo novo já refletia na música. A ópera italiana deixava de ser o centro da moda e tornara-se antiquada, estando associada ao império e aos antigos costumes. A novidade então passou a ser a música de R. Wagner (1813-1883), de C. Debussy (1862-1918), de C. Saint-Saëns (1835-1924). Em termos práticos, após a derrubada do regime monárquico e a tomada do poder pelos militares, Leopoldo Miguez⁵⁸ (1850-1902) foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música, que veio a substituir o Imperial Conservatório de Música. De acordo com Guérios (2003), a cadeira de canto acabou sendo extinta “por falta de professores”, apesar da presença maciça de professores de canto lírico.

Os atos de Miguez fizeram com que os defensores do bel-canto passassem a constituir a oposição ao *establishment* musical no Rio de Janeiro; como consequência dos acontecimentos, o debate estético sobre a música erudita no Rio de Janeiro foi polarizado entre a música italiana e a de Richard Wagner (GUÉRIOS, 2003, p. 84).

Com a morte de Miguez em 1902, o compositor e pianista ítalo-suíço Henrique Oswald (1852-1931) assumiu a cadeira de diretor do Instituto Nacional de Música, após quase três décadas morando no continente europeu. Compositor com formação italiana, mas com forte influência francesa, nunca tomou partido da música brasileira nacionalista. No entanto, segundo Fausto Borém de Oliveira (1994, p. 79) Oswald acreditava que era possível uma música criada a partir de características populares, com raízes folclóricas e indígenas. Um dos principais nomes do romantismo brasileiro, deixou um precioso repertório para piano, música de câmara e algumas poucas canções de câmara. Sobre sua música vocal encontramos um comentário no jornal *O Paiz* em 18 de novembro de 1906: “A senhorita Verney Campello⁵⁹ [...] fez-nos ouvir tres pequenas peças de compositores nacionais – Ave, um verdadeiro extasi do glorioso Henrique Oswald [...]” (GOLDBERG, at. Al., p. 456, vl. III). Suas peças para canto e piano não representam o ponto mais conhecido de sua produção. No entanto, foram seus alunos Alberto Nepomuceno (1864-1920), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Fructuoso Vianna (1896-1976) e Luciano Gallet

⁵⁸ Compositor e maestro, foi autor do Hino da Proclamação da República. Republicano convicto, volta da Europa entusiasmado com a música de Wagner. Torna-se o primeiro diretor do Instituto Nacional de Música.

⁵⁹ Marietta Verney Campello, soprano. Natural do Rio Grande do Sul, até a finalização deste trabalho não encontramos outros dados bibliográficos.

(1893-1931), todos estes importantes compositores para a música vocal brasileira e que comentarei mais adiante.

A partir da primeira república houve, então, uma clara influência alemã e francesa nas composições que aqui eram produzidas. Mais do que nunca, a música em vernáculo era deixada para os momentos descontraídos que, nos dizeres de Mário de Andrade, “devia ser uma peça de tocar “Pras visitas”, dessas que a burguesinha preparava com cuidados e inquietações do professor, para papagaiair no dia do seu aniversário cor-de-rosa” (ANDRADE, 1999, p. 225). Em outras palavras, as modinhas e canções em língua portuguesa não serviam para os concertos de música séria.

No ano de 1885, Alberto Nepomuceno aportou no Rio de Janeiro. Vindo do Recife, o jovem compositor fazia parte de um grupo de “cunho germanista” liderado por Tobias Barreto⁶⁰ (1839-1889). Este grupo fazia crítica literária e musical além de estudar Filosofia, Poesia, Folclore, tendo na música wagneriana uma grande inspiração (VERMES, apud PIGNATARI, 2009, p. 27). Para eles o “movimento romântico germânico era essencialmente um movimento nacionalista” (PIGNATARI, 2009, p. 28). E foi a partir dessas ideias que Nepomuceno se propôs pensar a música brasileira, tendo como norte a língua vernácula e a musicalidade idiossincrática da língua. Durante os anos em que passou na Europa, a influência dos românticos alemães foi capital para sua formação e o *Lied* como ideal estético, inevitavelmente, norteou a composição de suas canções.

[Com efeito, a] assimilação do modelo do *Lied* tem diversas implicações. A primeira está na relação texto-música. Nas modinhas, e mesmo no cancionário mais elaborado de Gomes e Coelho Machado, o poema é considerado letra de música, isto é, não precisa necessariamente ter vida autônoma, basta servir ao propósito de suporte do canto. Já o paradigma do *Lied* tem como ideal uma perfeita simbiose entre poema e música, sendo ambos de alta qualidade artística. Um compositor de *Lied* quase sempre utiliza poemas previamente publicados, de autores aclamados ou de talentos emergentes. Seu esforço é criar música que amplifique e revele o sentido latente do poema, implicando ainda na hipótese de que o todo resultará maior do que a soma das partes. Trata-se, portanto, de um projeto baseado em ideais típicos do romantismo alemão em que se almeja exprimir a sutileza das emoções humanas profundas, em oposição à expressão direta das emoções, buscada pela ópera italiana (SOUZA, 2010, p. 36).

O compositor cearense passou pela França também. Adotando o modelo da *Melodie* em suas canções em francês, Pignatari (2009) observa que Nepomuceno

⁶⁰ Filósofo, poeta e crítico sergipano. Líder do grupo Escola de Recife, defendia o germanismo contra a cultura francesa em voga no Brasil.

trabalhou com os elementos da língua, da harmonia, da melodia com muita liberdade, classificando-as de “impecavelmente francesas” (PIGNATARI, 2009, p. 61).

Após inúmeras composições em idiomas como o francês, alemão e italiano, Alberto Nepomuceno dedicou-se a difundir a música em português. O sucesso de suas composições tornou-se notória a partir dessas primeiras obras: *Amo-te muito* e *Ora dize-me a verdade*. No entanto, apesar do êxito para com o público, o mesmo não ocorria com a crítica, especialmente quando vinham de seu maior desafeto, o crítico de arte Oscar Guanabary⁶¹ (1851-1937). Este, com forte tendência para a música europeia francesa e alemã, comumente entrava em embates públicos⁶² a respeito das composições de Nepomuceno.

Deste período, Francisco Braga⁶³ (1868-1945) foi outro importante compositor a defender uma estética nacional, tendo sido considerado um compositor do romantismo tardio brasileiro. Nos últimos anos do séc. XIX, lembrados como a *Belle Époque*⁶⁴ carioca, os compositores incentivados pelo novo regime republicano, faziam chegar ao público uma música com herança europeia, mas que, ao mesmo tempo, mostrava uma faceta brasileira, ainda que o “exótico ou tropical” não fosse citado diretamente (SOARES, 2015, p. 34).

Assim como Alberto Nepomuceno, Braga inovou como compositor de canções, pois ao estilo do *lied* e principalmente da *melodie*, buscou poemas de valor artístico elevado, publicados ou não, para trabalhar suas canções em acordo com as ideias emergentes dos textos. Buscar essa amálgama entre música e texto resultou em uma grande variedade de formas para as canções, o que não era um ponto importante a ser considerado por compositores anteriores, pois o poema não precisava ser uma obra de arte. (*Ibidem*, p. 34-5)

⁶¹ Natural de Niterói-RJ, foi um crítico de arte e professor de piano, conhecido especialmente por sua acidez nos escritos para os jornais *O Paiz* e *Jornal do Comercio*.

⁶² É possível acompanhar como se deram estas críticas por meio do material recém-publicado, intitulado *Transcrições guanabarynas; antologia crítica O Paiz*. (GOLDBERG, et al., 2019).

⁶³ Carioca, ficou órfão de pai aos seis anos. Educado no Asilo dos Meninos Desvalidos onde iniciou seus estudos musicais, ficou até atingir a maioridade. É conhecido como o “Chico dos Hinos” devido ao grande número de marchas, hinos e, principalmente, pela composição do Hino à Bandeira, com letra de Olavo Bilac.

⁶⁴ Expressão francesa que quer dizer *época bela*, que compreende os anos finais do século XIX até a chegada da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Este período ficou conhecido pela grande efervescência cultural na França, cuja capital Paris reuniu inúmeros artistas das artes plásticas, da música, além de intelectuais de várias partes do mundo. Incentivada pelo desenvolvimento tecnológico que diminuía distâncias, inclusive entre os países europeus (telefone, automóvel, avião, bicicleta), esta época ficou também conhecida pela movimentada atividade cultural que incluía os cabarés, óperas, livrarias, *boulevards* e moda.

Braga foi um dos quatro finalistas no concurso que escolheria o Hino Nacional, recebendo como prêmio pelo segundo lugar, uma bolsa de estudos na França. Inicialmente sob tutela de Jules Massenet⁶⁵ (1842-1912), estudou composição e, posteriormente em Dresden, na Alemanha acabou influenciado por Richard Wagner (1813-1883). No tempo que esteve em terras europeias compôs poemas sinfônicos, missas, óperas⁶⁶ e 51 canções para canto e piano. Em suas canções de câmara, Braga compôs em francês, italiano e português.

Tanto Alberto Nepomuceno quanto Francisco Braga cumpriram um significativo papel na renovação da canção de câmara brasileira, não apenas com a escolha dos poemas ao elegerem poetas brasileiros de grande valor artístico, como também depuraram a parte do acompanhamento, elevando o piano a um grau de importância equivalente à da linha do canto, tornando-o mais complexo e elaborado.

Em 1884 nascia Glauco Velasquez (1884-1914). Fruto da união ilegítima entre o famoso barítono português Eduardo Medina Ribas⁶⁷ (1822-1883) e Adelina Alambary Luz⁶⁸, que pertencia a uma importante família carioca, a criança nasceu em Nápoles, na Itália. Apenas em 1886 que o pequeno Glauco viria para o Brasil e moraria com sua mãe biológica, na condição de “filho adotivo” (CAMPOS, 2006, p. 22). Ao ingressar na Escola Nacional de Música teve aulas com Francisco Braga e Frederico do Nascimento. Ávido compositor de canções de câmara, em sua curta vida escreveu 123 peças das quais 31 foram para voz e piano. Segundo Campos (2006), Velasquez servia-se da música para expressar seus sentimentos, impressões e sonhos idealizados (*Ibidem*, p. 36). No aspecto formal, por outro lado, embora o compositor tivesse um “desejo de abandonar os “moldes clássicos”, ele sempre se apresenta retornando a eles” (*Ibidem*). Neste sentido, suas canções têm um forte apelo da música romântica europeia. De acordo com Volpe (1994), é possível verificar a

⁶⁵ Jules Émile Frédéric Massenet foi um prolífico compositor francês conhecido especialmente por suas óperas. Enquanto professor no Conservatório de Paris deu aulas para Reynaldo Hahn, Ernest Chausson, Gustave Charpentier e o brasileiro, Francisco Braga. Sua obra e estilo influenciou uma geração de músicos tais como Charles Gounod e Hector Berlioz.

⁶⁶ De suas óperas, destaca-se *Jupira*, ópera em um ato que apresenta elementos orquestrais com ricas melodias e harmonia de beleza compreensível, influenciado especialmente pela música wagneriana.

⁶⁷ Pertenceu a uma família de músicos renomados. Nascido na cidade de Porto, estreou no Brasil em 1843, ficando até 1847. Retornou ao país em 1852, onde permaneceu até sua morte, em 1884. Para mais informações, acessar <https://sites.google.com/site/ribasmusicos2/Eduardo-Medina-Ribas>.

⁶⁸ De acordo com Campos (2006), foi filha de José Carlos de Alambary Luz e Adelaide Adelina de Serqueira d'Alambary Luz. Proprietários por gerações de terras na Ilha de Paquetá, eram donos da Fazenda São Roque, nesta mesma ilha (CAMPOS, 2006, p. 20-1)

influência deste período através dos títulos de suas canções *Segredo*, *Fatalité*, *Borboleta*, cujos “gêneros de morfologia curta” denotam “formas mais livres e intimistas” (VOLPE, 1994, p. 148). Após sua morte, em 1914, Luciano Gallet foi um dos principais articuladores e responsáveis pela valorização da música de Velasquez. Ao fundar a *Sociedade Glauco Velazquez*, que durou de 1914 a 1918, promoveu atividades musicais, editou 30 partituras e realizou sete importantes e grandes concertos.

1.3. Tentativas de ruptura e o modernismo

Se a língua, como vimos, foi o grande encaixe para a busca do nacional, nos finais do séc. XIX uma onda de inspiração primitivista foi vista entre os artistas, compositores e intelectuais europeus do início do séc. XX. Os exotismos e elementos folclóricos do novo mundo serviram de vitrine para o velho mundo (KATER, 2001, p. 24). Na pintura, os índios foram retratados nas obras de Vicente do Rego Monteiro⁶⁹ (1899-1970), os negros em Tarsila do Amaral⁷⁰ (1886-1973) e Cândido Portinari⁷¹ (1903-1962). Na música, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) realizou um concerto com obras originais em 1915, e dois anos após, as pinturas de Anita Malfatti⁷² (1889-1964) abriram as portas para a arte moderna brasileira.

Com a *Semana de Arte Moderna*, organizada na cidade de São Paulo em 1922 por intelectuais e pensadores, surgiu então um movimento de vanguarda, decorrente da necessidade de ruptura com antigos ideais estéticos oriundos do séc. XIX. A presença de Heitor Villa-Lobos como único compositor brasileiro a expor suas obras causou excitação entre os ouvintes. No programa constavam 14 peças, duas das quais “causaram efetivamente grande sensação e impuseram-se como

⁶⁹ Pintor, desenhista, escultor e professor brasileiro. Pintor modernista, foi responsável pela primeira exposição de arte moderna internacional nas capitais Recife, Rio de Janeiro e São Paulo.

⁷⁰ Pintora, desenhista e tradutora brasileira. Sua trajetória artística passou por várias fases, primeiramente desenhando modelos vivos em Paris, depois aderindo ao movimento modernista no Brasil passando à fase antropofágica e Pau-Brasil, finalmente, após sua viagem à antiga URSS, sua obra retrata causas operárias e populares.

⁷¹ Foi um pintor e artista plástico brasileiro. Um dos artistas mais reconhecidos internacionalmente, tem mais de cinco mil obras catalogadas.

⁷² Pintora, desenhista e professora brasileira. Estudou por quatro anos na Alemanha e pouco mais de um ano nos Estados Unidos. Em 1922 embarcou novamente para a Europa ficando então cinco anos, dessa vez patrocinada por uma bolsa de estudos. Fez parte do *Grupo dos Cinco*, formado por Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Menotti del Picchia, e Oswald de Andrade.

manifestações da modernidade musical na semana: *Danças Africanas e Quarteto Simbólico*” (KATER, 2001, p. 22). De acordo com Grieco (2009), Villa regeu com entusiasmo sem dar ouvidos às vaías e não desmerecendo os aplausos, “roubando o *show* da Semana, capitaneando o grupo de artistas integrados em sua música”, que contava com sua esposa, a pianista Lucília Villa-Lobos⁷³ (1886-1966), os pianistas Guiomar Novaes⁷⁴ (1894-1979) e Ernani Braga⁷⁵ (1888-1948), a violinista Paulina d’Ambrosio⁷⁶ (1890-1976) e o barítono Frederico Nascimento Filho⁷⁷ (GRIECO, 2009, p. 55-6). Fazendo eco à essas apresentações, provocaram furor: o discurso de Graça Aranha⁷⁸ (1868-1931), a exposição de Anita Malfatti e as participações polêmicas de Oswald de Andrade⁷⁹ (1890-1954) e Mário de Andrade. Esta semana, entretanto, não representou, a priori, mudanças imediatas como atesta Kater (2001):

O balanço das manifestações ocorridas durante a Semana, como o comprovaram a reação do público e os comentários jornalísticos da época, expressa no conjunto mais um des-concerto improvisado do que um evento de plano elaborado, uma trama alicerçada. A história de um processo intenso de modernidade no Brasil, embora com abertura espetacular, agitada e ruidosa, estava, porém, apenas começando a ser escrita, embora sem aparentar uma concepção de médio e longo prazo (KATER, 2001, p. 23)

Posteriormente, Mário de Andrade irá escrever seu testemunho documental, em 1928 intitulado *Ensaio sobre a música brasileira*, no qual o musicólogo apresentou as bases para a música e deu diretrizes para uma música de

⁷³ Primeira grande interprete da obra para piano de Villa Lobos, Lucília Guimarães Villa-Lobos foi sua primeira esposa, cujo matrimônio durou 22 anos.

⁷⁴ Uma das grandes pianistas brasileira, construiu sua carreira principalmente nos Estados Unidos. Iniciou ao piano como aluna de Luigi Chiafarelli no Brasil e aos treze anos foi aprovada por unanimidade no Conservatório de Paris, em 1909.

⁷⁵ Compositor brasileiro, pianista e regente. Fez importante participação na *Semana de 22* como maestro e pianista. Entre os anos de 1945 e 1946 organizou e regeu coros na cidade de Curitiba, Paraná, estreitando sua amizade com Fernando Corrêa de Azevedo (1914-1975). Conhecido principalmente por suas harmonizações sobre temas populares, destacam-se *Capim de pranta*, *Engenho novo*, *São João Da Ra Rão*, entre outras.

⁷⁶ Foi uma violinista brasileira que ingressou no Conservatório de Bruxelas aos 15 anos de idade. No Brasil, foi professora na Escola Nacional de Música por mais de quatro décadas. Foram seus alunos Ernani Aguiar, Guerra-Peixe, Henrique Molerenbaum, Julia Dreisler, entre outros.

⁷⁷ Sabe-se que foi um barítono brasileiro que durante sua carreira fez a estreia de várias obras para canto de diversos compositores. Manoel Corrêa do Lago (2010) cita inúmeras vezes o cantor, porém, sem mais detalhes sobre sua biografia. Até o presente momento esta pesquisadora não encontrou outros dados biográficos.

⁷⁸ Escritor e diplomata brasileiro, considerado um pré-modernista, sua obra mais famosa é *Canaã*.

⁷⁹ Escritor e dramaturgo brasileiro, um dos nomes do modernismo brasileiro, foi casado com Tarsila do Amaral e depois com Patrícia Galvão (Pagu). Entre seus escritos mais famosos estão o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago*.

caráter nacional: “O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu” (ANDRADE, 1972, p. 29). Esta manifestação influenciou, além de Villa-Lobos, principalmente os jovens compositores Mozart Camargo Guarnieri e Francisco Mignone (1897-1986). Sobre a apropriação do folclore na composição, Camargo Guarnieri vai dizer em 1959 que “o elemento folclórico deve estar tão integrado na obra quanto na sensibilidade do autor” (GUARNIERI *apud* SILVA, 2001, p. 15).

Neste sentido, em Villa-Lobos algumas modinhas se destacam por um lirismo que remete ao *bel canto* que, como vimos, dominou as composições do séc. XIX. Outras, por sua vez, são caracteristicamente seresteiras, inspirada na música urbana dos chorões.

Podemos perceber no cancioneiro de Villa-Lobos que a língua portuguesa arcaica determina um tratamento similar no musical, como na modinha *Lundu da marquesa de Santos* e nas Canções Típicas Brasileiras *Tu passaste por este jardim* e *Pálida Madona*. Nessas canções observamos uma linha melódica operística, à maneira das árias italianas em voga no século XIX. Por um lado, a linha melódica é ampla, inspirada no *bel canto* [...] Por outro, a língua portuguesa popular/urbana demanda a adoção de um estilo sentimental evocativo da música popular, desenvolvendo melodias seresteiras na mão esquerda do pianista, *à la manière de la guitare*, como na seresta *Serenata* e na canção *Viola quebrada*. (...) Quando Villa-Lobos trabalha com o português típico do interior do Brasil, como em *Adeus Ema*, *Papai Curumiassu* e *Cabôca de Caxangá*, encontramos igualmente uma música atrelada às origens do texto, explorando *ostinatos* musicais e rasqueados *à la manière de la viola paysanne*. (MARUN, 2010, p. 26).

Achille Picchi (2010, p. 52) destaca que Villa-Lobos aproveita recursos do folclore sem, no entanto, citar ou utilizar diretamente, corroborando com o pensamento que posteriormente seria teorizado por Mário de Andrade em seu *Ensaio*.

Nascido no mesmo ano que Mário de Andrade, destacamos o pianista e compositor Luciano Gallet (1893-1931). Descendente de franceses, em sua curta vida deixou importantes estudos sobre folclore, cujo material fora recolhido por ele mesmo. Com um grande intercambio de ideias, Mário de Andrade influenciou Gallet nas questões sobre uma ‘música nacional’. Ainda muito jovem ingressou no corpo docente do Instituto Nacional de Música. Promoveu mudanças na educação musical – que incluía a formação de um coro – e escandalizou a tradicional plateia ao organizar um

concerto que incluía Ernesto Nazareth⁸⁰ (1863-1934) tocando suas composições. Compôs uma série de modinhas e harmonizou 18 canções, destacando-se *Foi numa noite calmosa*, que Freitag (1981) considera sua modinha carioca mais expressiva: “Gallet soube sublinhar o caráter pernóstico, criando comicidade e teatralidade dramática” (FREITAG, 1981, p. 25).

Outro nome importante para a literatura vocal brasileira está o mineiro da cidade de Itajubá, Frutuoso Vianna (1896-1976). Mudando-se para o Rio de Janeiro em 1912 para aperfeiçoar seus estudos, foi apenas a partir de 1920 que começou a compor. De acordo com Castro (2007), Vianna foi um compositor que demonstrou originalidade, personalidade e uma linguagem própria, ocupando um lugar de igual importância ao lado de seus conterrâneos Nepomuceno, Guarnieri, Mignone e Villa-Lobos (CASTRO, 2007, p. 26). Com um total de 23 canções de câmara, há uma elegância no trato vocal, indicando extrema sensibilidade e compreensão do texto poético. A notoriedade de Vianna deu-se especialmente através de Villa-Lobos, quando interpretou obras para piano do compositor carioca na *Semana de 22*. Ainda segundo Castro (2007), o compositor não era afeito a grandes eventos sociais ou a glamorosos encontros da alta sociedade, preocupando-se mais com o “artesanato musical”.

Neste mesmo contexto, por volta de 1917, o jovem Lorenzo Fernandez (1897-1948), filho de imigrantes espanhóis, despontou no Instituto Nacional de Música como um dos alunos promissores de Henrique Oswald no piano e de Francisco Braga no contraponto e fuga. Em 1923 assumiu a cadeira de harmonia no lugar do ilustre professor Frederico do Nascimento⁸¹ (1852-1924).

Considerado um dos nomes que compõem a segunda geração nacionalista – ao lado de Villa-Lobos e Mignone, Fernandez teve sua formação inteiramente no Brasil (PÁDUA, 2009, p. 14). Além de obras orquestrais, peças para variadas formações instrumentais e coro, escreveu canções para canto e piano, usando diferentes poetas para cada uma delas. Segundo Pádua (2009), uma de suas

⁸⁰ Pianista e compositor brasileiro, iniciou seus estudos com sua mãe, Carolina Augusta da Cunha Nazareth. Compôs sua primeira música aos 14 anos e aos 17 apresentou-se no Club Mozart para a Família Real. Deixou 211 peças para piano, destacando-se *Apanhei-te, cavaquinho*, *Odeon*, *Brejeiro*. Mais recentemente, a pianista Eudoxia de Barros (1937) destacou-se por ser a primeira interprete de música erudita a estudar a fundo as composições de Nazareth, realizando concertos e gravações com suas obras.

⁸¹ Violonista, físico, matemático e professor de harmonia, era natural de Setúbal, Portugal, vindo casar-se e fixar moradia no Brasil em na década de 1880 (PÁDUA, 2009, p. 56-7).

características é o nacionalismo cuja “tendência neoclássica [...] combina rico vocabulário harmônico impressionista com formas simples, estruturas bem definidas e linhas melódicas claramente delineadas” (*Ibidem*, p. 67).

A musicologia tradicionalmente divide sua obra em três fases⁸², sendo elas: 1. Universal; 2. Brasileira; e 3. Nacional. Para Pádua (2009), esta divisão se justifica a partir do contato de Fernandez com os acontecimentos em torno da *Semana de Arte Moderna*. Foi por meio de Graça Aranha⁸³ (1868-1931) que Fernandez teve acesso aos eventos que aconteceriam durante a *Semana de 22* em São Paulo, conhecendo nesta ocasião, Mário de Andrade, Mignone, Villa-Lobos, Manuel Bandeira, entre outros. À esta época já havia publicado *Arabesca* e *Miragem* (piano), *Cisne* (canto e piano), *Velas ao Mar A Samaritana* e *Um beijo*, para orquestra (*Ibidem*, 57).

À mesma época, temos uma das mais importantes contribuições para a música brasileira, que foram as canções para piano e canto de Francisco Mignone (1897-1986). Vasco Mariz (1981, p. 180) enaltece a contribuição do compositor paulista para com a canção nacional e afirma ainda que após Guarnieri, foi o que mais escreveu para voz, com cerca de 165 canções somente para canto e piano, além de tantas outras para voz com diversas combinações instrumentais.

No entanto, apesar das características nacionalistas na música de Mignone, é inegável a influência da formação italiana principalmente na produção vocal deste compositor, que passou quase uma década estudando em Milão sob a orientação de Vincenzo Ferroni (1858-1934), professor do Real Conservatório Giuseppe Verdi. Segundo Luiz Heitor, que em 1947 escrevera uma biografia de Mignone publicada juntamente com as próprias confissões do artista sobre a sua arte intitulado “A Parte do Anjo - autocrítica de um cinquentenário”, Mignone

compunha livremente, trabalhando de acordo com o seu temperamento e a sua formação; isto é, na tradição da música italiana, apenas atenuada pelo requinte de técnicas a que se familiarizou com as lições de Ferroni, cujas tendências francófilas, nesse ponto, condiziam tão bem com sua própria índole, desejosa de superar pelo apuro e honestidade do acabamento as banalidades a que julgava condenada toda música de seu tempo” (HEITOR, 1947, p. 298-9).

⁸² Para melhor entender as fases composicionais de Lorenzo Fernandez consultar Mariz (2002) e Neves (1981) disponíveis na bibliografia.

⁸³ Escritor e diplomata brasileiro, foi um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo.

Essa influência europeia, criticada por Mário de Andrade por ocasião do retorno de Mignone ao Brasil, seria um dos temas de reflexão em sua autocrítica, em que o compositor confessa sobre suas influências e os benefícios delas para a sua produção artística: “Tenho uma tendência (tendência, não) uma facilidade muito grande para imitar outros autores. Deverei recusar isso? Absolutamente não” (MIGNONE, 1947, p. 44). Este não vê como ponto negativo se aproveitar da influência alheia e ressalta em que sentido isso deve se proceder:

O que devo é organizar essa faculdade de maneira a me aproveitar do alheio, transformando esse alheio em aquisição minha. O aproveitamento do alheio se faz especialmente nos elementos mais construtivos da música rítmica, harmonia, polifonia, forma, etc (MIGNONE, 1947, p. 39-40).

E não gostava das críticas em relação às suas influências, chegando a citar mais adiante até o termo “plágio” para justificar que “só é condenável quando feito com intenção de roubar o sucesso alheio”.

Por outro lado, Mignone tinha muito claro que, como artista, ele estava inserido socialmente na cultura de seu país. Dessa forma, acreditava no pragmatismo relativo à raça, ao tempo, ao país e à escola, tendências essas imperativas e culturais: “eu, brasileiro nato, terei que trabalhar a matéria brasileira como, aliás, já vou praticando nas minhas melhores obras” (*Ibidem*). Em 1980 o compositor expressa que “o importante para mim é a contribuição que penso dar às minhas obras” (MIGNONE, apud MARIS, 1981, p. 191).

1.4. Camargo Guarnieri: um compositor original

Em 1928, o então jovem compositor de Tietê, Mozart Camargo Guarnieri, teve seu primeiro contato com Mário de Andrade. Como visto anteriormente, o musicólogo exerceu grande influência tanto no que diz respeito à estética, literatura, filosofia e em especial, o percurso composicional. Mestre de inúmeros compositores brasileiros, Guarnieri criou uma escola de composição, embora nunca tenha sido formalizada como tal. Entre os que foram seus alunos destacam-se Osvaldo Lacerda⁸⁴

⁸⁴ Pianista e compositor brasileiro, foi professor da Escola Municipal de Música de São Paulo e da Universidade de São Paulo. Autor de diversos livros de teoria musical. É considerado um compositor nacionalista.

(1927-2011), Lina Pires de Campos⁸⁵ (1918-2003), Nilson Lombardi⁸⁶ (1926-2008), Almeida Prado⁸⁷ (1943-2010), Edmundo Villani-Côrtes⁸⁸ (1930), Achille Picchi (1952) entre outros. Considerado um dos mais importantes nomes da música erudita brasileira e reconhecido internacionalmente, Guarnieri foi um defensor dos ideais nacionalistas. Produziu pouco mais de 200 canções para canto e piano, mostrando total domínio no desenvolvimento deste gênero e na escrita para voz, num período de 61 anos, entre 1928 e 1989.

As canções, de maneira geral, são consideradas um forte exemplo de música nacional. Escritas de maneira concisa “num plano elevado de brasilidade depurada, íntima e antiexibicionista [...]” (MARIZ apud SILVA, 2001, p. 381), em língua portuguesa e ameríndio, receberam do compositor especial atenção à prosódia e à métrica. Como bem observa Mário de Andrade em 1940, a formação na Europa serviu para amadurecer o jovem compositor e “nada lhe roubaram daquela sua musicalidade tão intimamente brasileira e da sua originalidade livre” (ANDRADE, 1963, p. 324).

Se em 1928 – ano em que Guarnieri começou a escrever mais seriamente⁸⁹ – suas primeiras canções podem vir a apresentar alguns problemas de prosódia, segundo seu mentor intelectual Mário de Andrade, com o passar do tempo, o amadurecimento na arte de compor mostrou um domínio total na relação texto-música. Se considerarmos as peças para voz e piano, observamos que a canção de câmara acompanhou todo período da sua vida produtiva.

Uma das características do compositor era utilizar palavras em língua portuguesa para apontar andamentos, dinâmicas, caráter, etc. Muito raramente há termos em italiano e menos ainda em latim, como é o caso da canção II dos *Poemas*

⁸⁵ Pianista e compositora brasileira. Foi assistente de Magda Tagliaferro fundando, em 1964, sua própria escola de piano.

⁸⁶ Pianista e compositor brasileiro. Foi professor de composição, análise musical, teoria elementar, solfejo e orquestração. Lecionou na Faculdade Santa Marcelina e na Escola Municipal de Música em São Paulo por quase 30 anos. Autor de quatro importantes livros de Teoria musical e Solfejo, foi também fundador do Centro de Música Brasileira.

⁸⁷ Pianista e compositor brasileiro. Como pianista, foi aluno de Dinorah de Carvalho e em harmonia estudou com Oswaldo Lacerda. Em Paris estudou com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen. Foi professor da UNICAMP por 25 anos, se aposentando no ano 2000.

⁸⁸ Pianista, compositor, arranjador e maestro. Foi professor de contraponto e composição na UNESP, aposentando-se em 1999. Além de CG, estudou com Hans-Joachim Koellreutter.

⁸⁹ De acordo com Silva (2001, p. 504), Guarnieri cataloga sua obra por sugestão de Mário de Andrade e cunha o seguinte texto: “As obras que escrevi de 1920 a 1928 não representam para mim valor rigorosamente artístico e, por isso, deixo de mencionar (sic) neste catálogo (...) Tudo quanto escrevi de 1920 a 1928 não deve, em hipótese alguma e sob nenhum pretexto, ser impresso e publicado, devendo apenas servir para estudo crítico e comparativo”.

da *Negra*, no c. 43, em que Guarnieri usa o termo *ad libitum* (canção II; c. 43). Sá Pereira (apud SILVA, 2001) em 1929 escreveu uma crítica sobre a *Sonatina* (nº 1) e fez referência à estas escolhas:

Como se comportaria, porém, um autor de tão marcada tendência nacionalista ao abordar uma forma europeia de tradição secular? [...] Substituiu Guarnieri o 'Andante' da sonata por uma 'Modinha' [...] Em lugar de um convencional *Andantino* ou *Allegretto ma non troppo*, marcou ele: 'Bem dengoso', expressão que nos diz muito mais do que aquelas porque nos dá a mais, também, o sentimento da peça. (PEREIRA apud SILVA, 2001, p. 22)

No entanto, embora Guarnieri tenha se destacado por usar expressões em nossa língua em quase em toda sua obra, outros compositores do período nacionalista valiam-se do vernáculo para melhor exprimir a indicação expressiva de suas canções, a exemplo de Lorenzo Fernandez (1897-1948) em *Canção ao luar* e *Canção do violeiro*, que indica *Com profunda expressão* e *Com nostalgia*, respectivamente. Como exemplo, apresento na tabela a seguir as expressões utilizadas por Camargo Guarnieri nos *12 Poemas da Negra*, objeto de estudo deste trabalho:

Canção	Título	Indicação expressiva
I	<i>Não sei porque espírito antigo</i>	Sem pressa
II	<i>Não sei se estou vivo</i>	Dengoso
III	<i>Você é tão suave...</i>	Com profunda doçura
IV	<i>Estou com medo...</i>	Calmo, diáfano
V	<i>Lá longe no sul...</i>	Dengoso
VI	<i>Quando...</i>	Com ternura
VII	<i>Não sei porque os tetéus...</i>	Com alegria
VIII	<i>Nega em teu ser primário...</i>	Recitativo/Calmo
IX	<i>Na zona da mata</i>	Repinicado
X	<i>Há o mutismo exaltado dos astros...</i>	Sombrio
XI	<i>Ai momentos de físico amor...</i>	Improvisando
XII	<i>Lembrança boa...</i>	Ritmado

Quadro 2 – Indicação expressiva das canções do ciclo *12 Poemas da Negra*

Por volta de 1932 em decorrência dos acontecimentos políticos que ocorreram no Brasil e mais especificamente no estado de São Paulo⁹⁰, Guarnieri

⁹⁰ 9 de julho de 1932 data a Revolução Constitucionalista, importante acontecimento histórico onde a luta pela independência e contra a ditadura do Estado Novo tem início oficialmente. Com o levante popular armado contra as tropas de Getúlio Vargas, a cidade sofreu o impacto em seu cotidiano, com escolas sendo fechadas e restrição no comércio, deixando então os cidadãos em estado de alerta.

passou a despendar mais tempo com estudos. Mário de Andrade então emprestava partituras de Arnold Schoenberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) e Paul Hindemith (1895-1963) para que o pupilo pudesse aprofundar seus conhecimentos. Esta nova linguagem musical influenciou algumas composições desta época que, nas palavras dele mesmo, foi um “período de namoro com o atonalismo”. Entre os anos de 1932 e 1934 nasceram as seguintes obras:

1932

- *Pedro Malazarte* (ópera em 1 ato)
- *A morte do aviador* (orquestra); *À glória de São Paulo* (orquestra)
- *Quarteto para cordas nº 1*
- *Prenda Minha* (coro misto)
- *Carícia, Den-bau, Lembrança de um sonho, Mofidaloê* (voz e piano)
- *Cavalinho da perna quebrada, Lundu, Piratininga* (piano solo)

1933

- *Sonata nº 2 para Violino e piano*⁹¹
- *Choro para quinteto de sopros*
- *Você é tão suave*⁹²; *Solidão*; *É uma pena*; *É uma pena, doce amiga*; *Gosto de estar a teu lado*; *Plumas* (voz e piano)
- *Nas ondas da praia* (coro infantil)

1934

- *Não sei porque espírito antigo*⁹³; *Quando*⁹⁴; *Acuti-paru*; *Modinha triste*; *No fundo dos teus olhos* (voz e piano)
- *Valsa nº1* e *a Sonatina nº2* (1934) (piano solo)

Com a desaceleração na rotina de aulas e trabalho, o compositor pode dedicar-se com mais afinco aos estudos (Verhalenn, 2001, p. 28).

⁹¹ Oficialmente o ano desta Sonata para violino e piano é 1933, porém há controvérsias de acordo com a pesquisa de Flávio Silva (2001, p. 557). Para mais detalhes acerca deste assunto consultar na bibliografia.

⁹² Canção III do ciclo Poemas da Negra

⁹³ Canção I do ciclo Poemas da Negra

⁹⁴ Canção VI do ciclo Poemas da Negra

Deste período, a *Sonatina nº2* é a que mais se aproxima da atonalidade. Segundo Ribas (2017), embora a dissonância tenha sido muito criticada à época em que foi escrita, o “caráter modal” está presente especialmente nos dois primeiros movimentos:

A quantidade de alterações de notas tanto na linha melódica quanto em outras vozes secundárias revela que o tratamento modal dado a essa sonatina é distorcido pelas dissonâncias provocadas por essas alterações de notas que, auditivamente, pode nos dar uma falsa ideia de ser uma obra atonal (RIBAS, 2017, p. 25 e 26).

No contexto dos *12 Poemas da Negra*, como veremos no terceiro capítulo, nenhuma das canções é atonal e a harmonia revela-se em centricidades. Contudo, pela utilização de acordes de quartas e sétimas, polirritmia, polifonia, contracanto, constantes saltos de sétimas e nonas na linha melódica do canto e, em quase todas as canções, voz e piano soarem independentes, o conjunto cria uma textura que pode soar para o ouvinte uma sonoridade próxima ao atonalismo. De acordo com o próprio Guarnieri,

“por volta de 1934 senti que minha sensibilidade não era compatível com o atonalismo. Comecei, então, a escrever obras que eram livres de um sentido tonal, não tonais em vez de atonais. Possuíam tonalidade indeterminada, não eram maiores nem menores, não eram em Dó nem em Ré...” (GUARNIERI, apud VERHAALLEN, 2001, p. 28).

De fato, as canções dos *12 Poemas* são construídas em cima de centricidades, não revelando-se em nenhum tom específico, mesmo aquelas que possam sugerir um centro tonal. É o caso da canção XI, *Ai momentos de físico amor*, que verificaremos na análise do capítulo 3.

A canção *Não sei se estou vivo* é a única do ciclo composta em 1968. Veremos na análise musical (item 3.2.2) que o compositor mantém as mesmas características das canções já compostas anteriormente (as canções I, III e IV). São deste ano:

- *Não sei se estou vivo*⁹⁵; *Música e letra de modinha*; *Três epigramas: Pêndulo, Terra natal e Suspeita* (canto e piano)

⁹⁵ Canção II do ciclo *Poemas da Negra*

- *Quatro cantigas: A cantiga da matuta, Cantiga, Não sei... e Vamos dar a despedida* (canto e orquestra de cordas)
- *Interlúdio* (piano solo)
- *Concerto nº4 para piano e orquestra*

Verhaalen (2001) destaca que, nas composições deste período, é possível identificar diferenças marcantes em relação ao ano anterior e cita como exemplo o Concerto nº 4 para Piano e Orquestra, dedicado a Roberto Szidon⁹⁶ (1941-2011), que se aproxima do serialismo, possui um caráter linear e utiliza-se da bitonalidade em sua estrutura (*Ibidem*, p. 224).

Foi então em 1975 que o compositor finalizaria o ciclo, lembrando que Guarnieri já havia composto suas principais e maiores obras: quatro das 7 *Sinfonias*, os 50 *Ponteios* e sete das 8 *Sonatinas para piano* (a oitava *Sonatina* seria composta em 1982) além de inúmeras peças para as mais variadas combinações instrumentais:

1974

- *Estou com medo...*⁹⁷; *Lá longe no sul*⁹⁸; *Não sei porque os tetéus*⁹⁹; *Deslumbramento* (canto e piano)
- *Improviso nº 6* (orquestra de câmara)
- *Cantilena* (violoncelo e piano)
- *Sonatina para violino e piano* (dedicado à sua filha Tânia Guarnieri¹⁰⁰)
- *Ave Maria* (duas vozes, órgão e/ou quarteto de cordas)

1975

- *Choro para viola e orquestra*

⁹⁶ Pianista natural de Porto Alegre, ganhou inúmeros prêmios, realizou diversas gravações e tocou com inúmeras orquestras como solista.

⁹⁷ Canção IV do ciclo Poemas da Negra

⁹⁸ Canção V do ciclo Poemas da Negra

⁹⁹ Canção VII do ciclo Poemas da Negra

¹⁰⁰ Violinista com sólida carreira, ainda muito jovem, aos 16 anos recebeu o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte). Realizou gravações de obras de seu pai, ao lado da pianista Laís de Souza. Mora na Itália desde 1996 onde atua como solista e camerista.

- *És na minha vida; Nega em teu ser primário*¹⁰¹; *Na zona da mata*¹⁰²; *Há o mutismo exaltado dos astros*¹⁰³; *Ai, momentos de físico amor*¹⁰⁴; *Lembrança boa*¹⁰⁵ (canto e piano)

Na vida profissional do compositor, em maio deste ano (1975) a Universidade de São Paulo (USP) criou a Orquestra Sinfônica da USP e nomeou Camargo Guarnieri como diretor artístico e regente titular.

¹⁰¹ Canção VIII do ciclo Poemas da Negra.

¹⁰² Canção IX do ciclo Poemas da Negra.

¹⁰³ Canção X do ciclo Poemas da Negra.

¹⁰⁴ Canção XI do ciclo Poemas da Negra.

¹⁰⁵ Canção XII do ciclo Poemas da Negra.

2. MÁRIO DE ANDRADE E OS POEMAS DA NEGRA

*Meus amores são lindos, cor da noite
Recamada de estrelas rutilantes;
Tão formosa crioula, ou Tétis negra,
Tem por olhos dois astros cintilantes*

Luís Gama, Meus amores

O polímato Mário Raul Moraes de Andrade (1893-1945) defendeu durante sua vida que

Toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstância. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos (ANDRADE, 1972, p. 18).

A visão de que todo artista deveria fazer “arte interessada” era sobremaneira clara para ele. Em entrevista para Francisco de Assis Barbosa¹⁰⁶ (1914-1991) no ano de 1944, Mário reafirmou o que havia escrito 20 anos antes: “Sempre fui contra a arte desinteressada. Para mim a arte tem que servir. Posso dizer que desde o meu primeiro livro faço arte interessada” (BARBOSA, 1964, p. 12). E é este viés ideológico que versa toda sua obra.

Com um conhecimento aprofundado sobre as questões sociais de seu tempo, inaugurou sua entrada na literatura poética com a publicação *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), seu primeiro livro de poemas escrito em sua juventude sob o pseudônimo Mário Sobral. Influenciado pelos acontecimentos da Primeira Grande Guerra, o livro versa sobre seus horrores, da ambição humana e inimizade entre os homens. Seu segundo livro de poemas, *Paulicéia desvairada*, de 1922 explora as conquistas do modernismo brasileiro e tem um de seus mais famosos poemas: *Ode ao burguês*. Posteriormente, em 1925 seria lançado *Losango cáqui* que, segundo o autor são “sensações, ideias, alucinações, brincadeiras, liricamente anotadas” (ANDRADE, 1926, p. 13). Em seu quarto livro de poemas, intitulado *Clã do*

¹⁰⁶ Biógrafo, ensaísta e jornalista, foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Escritores. Exerceu diversos cargos tais como Assessor de documentação da Presidência da República no Governo Juscelino Kubitschek, membro diretor da Fundação Casa Rui Barbosa, autor da biografia de Lima Barreto entre outras inúmeras funções. Foi o último jornalista a entrevistar Mário de Andrade.

Jabuti, Andrade busca, por meio do folclore e das raízes sertaneja, indígena e africana, passar a ideia de pluralidade na formação do povo brasileiro, oriunda de múltiplos elementos e origens. Finalmente, em 1930 é lançado seu quinto livro: *Remate de Males* contendo, entre outros, os *Poemas da Negra*.

Vários são os motivos que agregam importância histórica ao ciclo musicado por Camargo Guarnieri, tanto do ponto de vista da literatura quanto da música. Sob o aspecto literário, de acordo com Grillo (2016), em 1928 o poeta já estava estudando meticulosamente a questão do negro no Brasil. O dossiê intitulado *Preto* continha inúmeras anotações e recortes, atestando que a escolha pela “negra” como musa central dos *Poemas* não fora aleatória. Embora não tenha chegado aos nossos dias os manuscritos deles, a pesquisadora acredita que isto “não impede o estudo da criação dos versos” (GRILLO, 2016, p. 113).

O conjunto “Mulher de cor” – formado de indicações bibliográficas – é por mim identificado como parte do arquivo da criação de “Poemas da Negra”; para isso, tomo como perspectiva de análise desses documentos os estudos de Telê Ancona Lopez sobre biblioteca de escritores. Em síntese, para a estudiosa, na biblioteca do escritor, podem ser reconhecidas obras, anotadas ou não, que podem insinuar matrizes e instauram a interdisciplinaridade da criação (*Ibidem*, p. 114).

Historicamente, é sabido que o negro, em sua condição de escravizado, jamais era visto como herói ou modelo heroico a ser seguido, tendo sido desde sempre associado ao trabalho braçal, como escravo, e sempre em condição inferior. Em 1945, Mário de Andrade escreveu que

[o] branco, mesmo de classificação popular, já condescendia em fingir de índio, em se mascarar de índio, mas se negava a fingir de preto. A não ser, às vezes, nos personagens Mateus e Birico, do Bumba-meu-Boi. Mas estes eram personagens cômicos, coisa que tem importância sintomática [...]. Esta tendência social popular ter sua parceria idêntica na literatura erudita do Romantismo, particularmente com Jose de Alencar. Com o Romantismo, já o brasileiro principia aceitando a sua mestiçagem e a colaboração duma raça não-branca na sua sociedade. Mas da mesma forma que as danças dramáticas, só aceita o índio, que, para aceitar, superioriza em herói, coincidindo com uma das modas europeias do tempo. Esse fenômeno assume importância de muito caráter com José de Alencar. Ainda recentemente o escritor Florestan Fernandes salientava, com muita acuidade, o caso de Jose Alencar, que com os seus romances teve incontestavelmente a intenção consciente de abarcar a sociedade brasileira num painel cíclico, não apresentar nenhum herói negro. Alias, cumpre ainda reconhecer que se Castro Alves já aceita o negro na realidade brasileira e o canta imortalmente, na verdade ele advoga uma causa de oprimidos, o que também se dava nos Estados Unidos e na Inglaterra. Como se vê, isso não implicava a integração da mestiçagem negra na sociedade brasileira. Não é possível negar: havia um problema negro na sociedade brasileira tanto da

Colônia como do Império, muito embora não atingisse a infâmia duma linha-de-cor (ANDRADE, 1999, p. 225).

Na literatura, as figuras indianistas de *O Guarani* e *Iracema* de José de Alencar, romantizadas e enaltecidas como retratos heroicos brasileiros, como vimos no capítulo anterior, são apresentados conforme a estética europeia, bem distante da realidade, na qual os nativos foram praticamente aniquilados. No entanto, como bem observa Grillo (2016, p. 104), se a figura indígena teve seu lugar na literatura, ainda que por breve momento e de maneira fictícia e ilusória, o mesmo não ocorreu com a negra.

Na conjuntura escravagista, um cenário ainda pior foi reservado à mulher que, quando não estava submetida ao trabalho forçado, comumente era feita mercadoria sexual. O cânone da literatura apresenta a mulher de pele escura – preta, negra – sempre rebaixada ao papel de serviçal, traiçoeira, invejosa, entre outras denominações depreciativas. À ‘mulata’¹⁰⁷, cuja matiz na pele já era fruto da mestiçagem entre a negra e o branco, recebia então a alcunha de libidinosa, ardilosa, malandra, sedutora, aquela que disputava com as patroas os olhares do ‘sinhô’.

A condição do corpo disponível vai marcar a figuração literária da mulata: animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução. Via de regra desgarrada da família, sem pai nem mãe, e destinada ao prazer isento de compromissos, a mulata construída pela literatura brasileira tem sua configuração marcada pelo signo da mulher *fornicaria* da tradição europeia, ser noturno e carnal, avatar de meretriz (DUARTE, 2009, p. 6).

Mário de Andrade, em conferência intitulada *Estudos sobre o Negro* datada em 07 de maio de 1938 por ocasião do Cinquentenário da Abolição¹⁰⁸, denunciou alguns provérbios e entre estes está o seguinte: “As brancas são *pra* casar/As mulatas *pra* fornicar/As negras *pra* servir”. O provérbio corrobora com a visão deturpada e

¹⁰⁷ O termo ‘mulata’, como se sabe, vem de mula ou mulo. Eduardo de Assis Duarte (2009, p. 12) explica que estes animais híbridos – fruto do cavalo com jumenta ou da égua e jumento, são por natureza, estéreis e relembra que o discurso científico da época ecoava que a relação interétnica era infecunda. O saber ‘científico’ somado ao patriarcado resultava numa absolvição para os ‘senhores’ e sendo então estimulado pela literatura, os estereótipos associados ao seu corpo e atributos físicos só aumentariam.

¹⁰⁸ Em 1938, ano do Cinquentenário da Abolição, Mário de Andrade havia escrito uma conferência para as comemorações. À frente do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo como diretor, organizou uma série de eventos. Devido às questões políticas da época – a renúncia ao cargo, a ascensão da era Vargas com Estado Novo, foram então, boa parte dessas comemorações, canceladas. Segundo Angela T. Grillo (2017), o texto provavelmente nunca fora apresentado publicamente pelo autor.

maldosa de uma sociedade patriarcal e escravocrata, cujos escritores e poetas, em sua maioria brancos do sexo masculino, faziam chegar letras que reafirmavam estes estereótipos. Estes escritos, geralmente de baixo calão, reforçavam os atributos físicos da ‘mulata’ ou imagens degradantes para descrever a negra.

Gregório de Matos¹⁰⁹ (1636-1696), para além de ser considerado um dos maiores poetas do período barroco brasileiro, carrega a alcunha de *Boca do Inferno* devido aos seus poemas pornográficos e satíricos que denunciavam a sociedade hipócrita e corrupta seiscentista. No entanto, o *Boca maldito* não soube preservar a mulher de cor e, ecoando o cânone literário, relegou a elas a alcunha de prostitutas. Nos excertos abaixo, vemos a mulata que responde prontamente ao chamado do homem (assobio); no segundo trecho observamos o poeta que se deita com a mãe que por sua vez já esteve também com a filha, observado no terceiro trecho:

Passou o surucucu,
como andava no cio,
com um e outro assobio,
pediu a Luísa o cu:
Jesu nome de Jesu,
disse a Mulata assustada,
se você é cobra mandada
que me quer ferir da escolta
dê uma volta, e na volta
poderá dar-me a dentada.¹¹⁰

Por vida do meu Gonçalo,
Custódia formosa, e linda,
que eu não vi Mulata ainda,
que me desse tanto abalo:
quando vos vejo, e vos falo,
tenho um pesar grande, e vasto
do impedimento, que arrasto,
porque pelos meus gostilhos
fora eu Pai dos vossos Filhos
antes que vosso Padrasto¹¹¹.

Minha rica Mulatinha
desvelo, e cuidado meu,
eu já fora todo teu,

¹⁰⁹ Maior expressão do barroco brasileiro, Gregório de Matos nasceu em Salvador-BA e faleceu em Recife-PE. Seus escritos são famosos especialmente pela sátira e críticas ao governo e ao clero.

¹¹⁰ Poema *Passou o surucucu*.

¹¹¹ Poema *Huma graciosa mulata filha de ouiba chamada Maricota com quem o poeta tinha se divertido, e chamava ao filho do poeta de seu marido*.

e tu foras toda minha:
 juro-te, minha vidinha,
 se acaso minha qués ser,
 que todo me hei de acender
 em ser teu amante fino
 pois por ti já perco o tino,
 e ando para morrer.¹¹²

Em outro poema: *Anatomia horrorosa que faz huma negra chamada Maria Viegas*, já tratando da negra, Gregório a desvaloriza usando um linguajar chulo:

Dize-me, Maria Viegas
 qual é a causa, que te move,
 a queres, que te prove
 todo o home, a quem te entregas?
 jamais a ninguém te negas,
 tendo um vaso¹¹³ vaganau,
 e sobretudo tão mau,
 que afirma toda a pessoa,
 que o fornicou já, que enjoa,
 por feder a bacalhau.¹¹⁴

Raros foram os poetas que tiraram a negra deste lugar de promiscuidade e baixaza. O primeiro que ousou refutar este legado cruel foi o poeta indianista Gonçalves Dias¹¹⁵ (1823-1864), com o longo poema *A escrava*. No entanto, embora dessexualizada, o papel de musa ainda estaria reservado à descendente europeia.

“Minha Alsgá, por que estremeces?
 Por que me foges assim?
 Não te partas, não me fujas,
 Que a vida me foge a mim!

“Outro beijo acaso temes,
 Expressão de amor ardente?
 Quem o ouviu? — o som perdeu-se
 No fragor desta corrente.”
 Assim praticando amigos

¹¹² Poema *À mesma mulata mandando ao poeta um passarinho*.

¹¹³ Sinônimo de vagina.

¹¹⁴ Os poemas foram extraídos do livro *Obra poética* de Gregório de Matos, constantes na bibliografia e disponíveis on-line na Biblioteca Digital de Literaturas de Língua Portuguesa. Disponível em https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/?locale=pt_BR. Acesso em: 04 dez. 2019.

¹¹⁵ Ávido pesquisador da língua indígena e folclore brasileiro, Gonçalves Dias morreu abruptamente devido a um naufrágio aos 41 anos. Autor de *Os Timbiras* e *Canção do Exílio*, um de seus poemas mais conhecidos. A obra deste poeta é em grande parte, autobiográfica.

A aurora nos vinha achar!
 Oh! doces terras de Congo,
 Doces terras d'além-mar!

Para este poeta, o tema exílio lhe era caro, como é possível observar na última estrofe do trecho.

Deste mesmo período, outro poeta que perpetuou na história como o “poeta dos escravos” foi Castro Alves¹¹⁶ (1847-1871). Seus poemas, de acordo com a bibliografia especializada, são divididos em lírico-amorosa e social. Ainda muito jovem, Antônio Frederico de Castro Alves publicou *A canção do africano*, onde relata as dores e o drama do cativo. Neste contexto, a mulher negra é retratada na sua tristeza:

Lá na úmida senzala,
 Sentado na estreita sala,
 Junto ao braseiro, no chão,
 Entoa o escravo o seu canto,
 E ao cantar correm-lhe em pranto
 Saudades do seu torrão...

De um lado, uma negra escrava
 Os olhos no filho crava,
 Que tem no colo a embalar...
 E à meia voz lá responde
 Ao canto, e o filhinho esconde,
 Talvez pra não o escutar!

Ainda no mesmo poema, a negra, aos prantos se cala, temendo ter seu filho roubado:

O escravo então foi deitar-se,
 Pois tinha de levantar-se
 Bem antes do sol nascer,
 E se tardasse, coitado,
 Teria de ser surrado,
 Pois bastava escravo ser.

E a cativa desgraçada
 Deita seu filho, calada,

¹¹⁶ Nasceu na Bahia, filho do médico e professor Antônio Francisco de Castro Alves e Clélia Brasília da Silva Castro. Recitou sua primeira poesia aos 13 anos. Foi para o Recife tentar ingressar na Faculdade de Direito. Ativo na vida estudantil e literária que efervescia em Recife, alinhou-se aos ideais republicanos e abolicionistas, publicando seus poemas nos jornais *A Primavera* e *O Futuro*. Faleceu aos 24 anos vítima de tuberculose.

E põe-se triste a beijá-lo,
 Talvez temendo que o dono
 Não viesse, em meio do sono,
 De seus braços arrancá-lo!

Em outro poema intitulado *Lúcia*, Castro Alves descreve o idílico amor entre o jovem e a criada, impossível e fatalmente trágico. No pequeno trecho a seguir é possível observar que, aos olhos do eu lírico, a criada era vista “como se fosse filha e não cativa”:

Ela era a cria mais formosa e meiga
 Que jamais, na Fazenda, vira o dia ...
 Morena, esbelta, airoso... eu me lembrava
 Sempre da corça arisca dos silvados
 Quando via-lhe os olhos negros, negros
 Como as plumas noturnas da graúna,
 Depois... quem mais mimosa e mais alegre?...
 Sua boca era um pássaro escarlate
 Onde cantava festival sorriso.
 Os cabelos caíam-lhe anelados
 Como doudos festões de parasitas...
 E a graça... o modo... o coração tão meigo?!...
 Ai! Pobre Lúcia... como tu sabias,

Festiva, encher de afagos a família,
 Que te queria tanto e que te amava
 Como se fosses filha e não cativa...
 Tu eras a alegria da fazenda;

O tratamento dado à mulher negra, embora não apareça como figura central como o amor do poeta, caracterizam-se também pela leveza e delicadeza, como é possível observar nas três primeiras estrofes do poema *Maria*:

Onde vais à tardezinha,
 Mucama tão bonitinha,
 Morena flor do sertão?
 A grama um beijo te furta
 Por baixo da saia curta,
 Que a perna te esconde em vão...

Mimosa flor das escravas!
 O bando das rolas bravas
 Voou com medo de ti!...
 Levas hoje algum segredo...
 Pois te voltaste com medo

Ao grito do bem-te-vi!

Serão amores deveras?
 Ah! Quem dessas primaveras
 Pudesse a flor apanhar!
 E contigo, ao tom d'aragem,
 Sonhar na rede selvagem...
 À sombra do azul palmar!¹¹⁷

Com uma visão romântica, própria de sua geração, mas ciente das arbitrariedades da sociedade de sua época, Alves destacou-se como abolicionista, republicano e revolucionário ao lado de importantes nomes como José do Patrocínio¹¹⁸ (1853-1905) e Luiz Gama¹¹⁹ (1830-1882).

Foi, então, apenas com Luís Gama que a negra alcançou o merecido *status*. O maior abolicionista da história, ele mesmo fruto da união entre uma negra livre e pai branco, passou de escravo e analfabeto a advogado dos pobres e homem das letras. O poema *Lá vai verso* é uma ode à mulher negra:

Oh! Musa de Guiné, cor de azeviche,
 Estátua de granito denegrado,
 Ante quem o Leão se põe rendido,
 Despido do furor de atroz braveza;

Em direção oposta a alguns de seus conterrâneos e antecessores, o poeta dos oprimidos enaltece “as madeixas crespas” da negra no poema *A cativa*:

Como era linda, meu Deus!
 Não tinha da neve a cor,
 Mas no moreno semblante
 Brilhavam raios de amor.

¹¹⁷ Todos os poemas aqui citados de Castro Alves são de domínio público. Disponível em http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=12. Acesso em: 30 mar. 2020.

¹¹⁸ Farmacêutico, jornalista, escritor e político. Fruto da união entre o vigário de uma paróquia em Campos dos Goytacazes e de uma escrava chamada Justina do Espírito Santo, foi criado na fazenda Lagoa de Cima. Embora gozando fosse livre, foi submetido às regras dadas aos escravos. Aos 14 anos muda-se para o Rio de Janeiro. Ingressou na Faculdade de Medicina como aluno de farmácia. Fundou, ao lado de Joaquim Nabuco (1849-1910) a *Sociedade Brasileira Contra a Escravidão*.

¹¹⁹ Um dos poucos intelectuais negros no Brasil escravocrata, Luís Gama nasceu em Salvador-BA e faleceu em São Paulo-SP. Vendido por seu pai como escravo aos 10 anos de idade, ficou analfabeto até os 17, quando conseguiu sua liberdade judicialmente. Autodidata, passou a vida advogando pela defesa da liberdade, falecendo antes de ver seu sonho realizado. Como jornalista, fundou ao lado do caricaturista Angelo Agostini o jornal *Diabo Coxo*, primeiro jornal ilustrado humorístico.

Ledo o rosto, o mais formoso,
De trigueira coralina,
De Anjo a boca, os lábios breves
Cor de pálida cravina.

Em carmim rubro engastados
Tinha os dentes cristalinos;
Doce a voz, qual nunca ouviram
Dúlios bardos matutinos.
Seus ingênuos pensamentos
São de amor juras constantes;
Entre a nuvem das pestanas
Tinha dois astros brilhantes.

As madeixas crespas negras,
Sobre o seio lhe pendiam,
Onde os castos pomos de ouro
Amorosos se escondiam.¹²⁰

Estes poetas não passaram despercebidos pelo olhar crítico e severo de Mário de Andrade. O autor de *Paulicéia* tinha profundo conhecimento do tratamento dado à mulher negra desde o início do tráfico negreiro e ao lado de seu antecessor, Luís Gama, oferece à mulher afro descendente o papel de amada do poeta.

E é neste contexto que apresento os *Poemas da Negra*, poemas estes que tanto inquietaram o amigo pernambucano, Manuel Bandeira¹²¹ (1886-1968). Em carta à Mário de Andrade ele expressou certa estranheza quando de sua primeira leitura. O poeta de Recife sentiu os poemas em “blocos” e não conseguiu compreender o todo. Posteriormente, ele afirma que

“[a] esperança de Mário cedo se realizou. “Os poemas da negra” acabaram insinuando-se no meu espírito e no meu coração, e eu mesmo não podia compreender no fim de algum tempo, como não havia gostado à primeira vista! Hoje considero-os mesmo, com os “Poemas da amiga”, das melhores coisas de Mário na lírica. São realmente, como diz aqui, “poemas azuis” de uma serenidade deliciosa” (MORAES, 2001, p. 476-7).

¹²⁰ Todos os poemas aqui citados de Luís Gama são de domínio público. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000101.pdf>. Acesso em: 04 dez. 2019.

¹²¹ Poeta modernista, crítico literário, tradutor e professor, nasceu no Recife e faleceu no Rio de Janeiro. Não participou da Semana da Arte Moderna de 22, mas seu poema “Os Sapos” foi lido na ocasião por Ronald de Carvalho (1893-1935).

Dedicados à Cícero Dias¹²² (1907-2003), os *Poemas da Negra*, de 1929, foram publicados em *Remate de Males*¹²³ (1930). Esta publicação reúne ainda outros três ciclos: *Danças* de 1924, *Tempos de Maria* de 1926, *Poemas da Amiga* de 1929, além do poema *Eu sou trezentos* e outros poemas independentes já publicados anteriormente em suplementos literários do Jornal *A manhã*¹²⁴. Em carta ao amigo Manuel Bandeira, às vésperas de sua publicação, Cícero escreve:

Agora estou organizando o *Remate de Males* pra imprimir. Este livro me assusta, palavra. Tem de tudo e é a maior mixórdia de técnicas, tendências e concepções díspares. Mas gosto disso bem. 'Eu sou trezentos, sou trezentos e cinquenta' como digo num dos poemas. Terá 'Danças', 'Tempo da Maria' (alguns só), 'Poemas da negra', 'Poemas da amiga' e uma série de poesias soltas que ainda não denominei e estou achando dificuldade pra batizar. Há no livro alexandrinos parnasianos, decassílabos românticos, simultaneidade, surrealismo quase, coisas inteligibilíssimas e poemas absolutamente incompreensíveis (MORAES, 2001, p. 452).

Abaixo, uma carta de Cícero Dias a Mário de Andrade sobre sua obra:

¹²² Importante pintor do modernismo brasileiro e amigo pessoal de Mário de Andrade, Cícero Dias fixou residência em Paris no ano de 1937. Teve suas obras expostas em Portugal, Inglaterra, Holanda, Itália e inúmeros outros países, incluindo o Brasil.

¹²³ Em 1976 a Ed. Alumbramento publicou os poemas com desenhos de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976).

¹²⁴ Este jornal, lançado em 29 de dezembro de 1925 no Rio de Janeiro, foi fundado por Mário Rodrigues. Com tamanho *standard* e 12 páginas, era comprometido com as causas populares. Tinha vários colaboradores de renome, além de Mário de Andrade, escreviam dele, Monteiro Lobato, Alcantara Machado, Agripino Grieco entre outros.

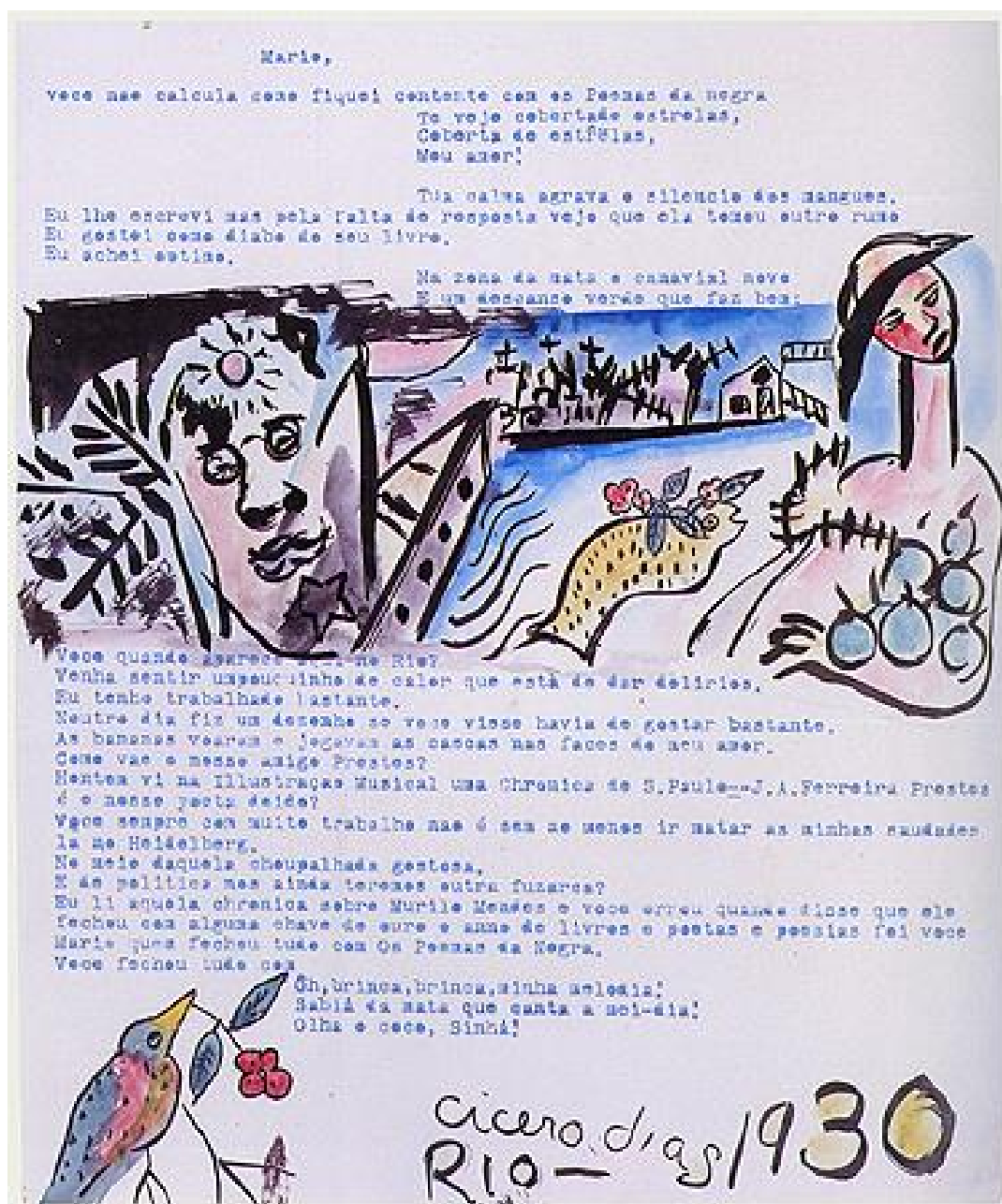


Figura 2 - Carta de Cícero Dias à Mário de Andrade.

Danças é um ciclo de poemas formado por nove partes. Dedicados à dona Baby Guilherme de Almeida¹²⁵, o autor faz um paralelo entre a Dança (ato de) e a sociedade, com seus movimentos, tragédias, alegrias. Nas primeiras linhas é possível observar a ambientação urbana:

Quem dirá que não vivo satisfeito! Eu danço!

Dança a poeira no vendaval.

¹²⁵ Belkiss Barroso de Almeida, esposa do poeta escritor e tradutor, Guilherme de Almeida.

Raios solares balançam na poeira.
 Calor saltita pela praça
 pressa
 apertos
 automóveis
 bamboleios
 Pinchos ariscos de gritos
 Bondes sapateando nos trilhos...
(Danças I)

Em *Tempos de Maria* temos um ciclo formado por sete poemas que versam sobre a impossibilidade do amor entre o sujeito lírico e uma mulher comprometida. São assim intitulados: *I – Moda do corajoso*, *II – Amar sem ser amado, ora pinhões*, *III – Cantiga do Ai*, *IV – Lenda das mulheres de peito chato*. *V – Eco e o descorajado*, *VI – Louvação da tarde*, *VII – Maria*. Nestes poemas, Souza (2009) associa os ciclos musicais dos compositores românticos alemães, cuja disposição dos poemas segue uma simetria e pode ser descrita como ‘introdução’, ‘deslocamento’, ‘cantiga’, ‘deslocamento’ e ‘encerramento’. Desta maneira o poeta, por meio da obra literária aproveita-se da linguagem popular característica da cultura brasileira, assimilando e incorporando para então, ressignificar aquilo que é da expressão popular nacional (SOUZA, 2009, p. 69 e 70).

Poemas da amiga, por sua vez, foi inspirado no livro bíblico *O cântico dos cânticos*. Com 12 partes, tal como nos *Poemas da negra*, retrata o amor entre o poeta e a amiga. No entanto, a sensualidade e a volúpia são mais serenas em relação aos *da Negra*, sendo o desejo em si mais importante que a ‘consumação sexual’ (*Ibidem*, p. 129).

Em finais da década de 1920, Mario de Andrade já havia realizado pesquisa de campo ao viajar pelo norte e nordeste do Brasil. Havia presenciado rituais, participado de festejos, assistido danças e recolhido material folclórico *in loco* nas duas viagens que ele mesmo chamou de *Viagens Etnográficas*. Já estava publicando, entre outras obras importantes, o romance *Macunaíma* (1928), segundo ele próprio “a obra-prima que não ficou obra-prima” (2001, p. 427), romance que apresenta uma faceta irônica do Brasil, e o *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), obra emblemática em que dá diretrizes para uma música nacionalista a partir do folclore e elementos populares. Ou seja, o poeta imbuía-se cada vez mais daquilo que era mais próximo do que ele considerava ‘ser brasileiro’.

Se os seus poemas de *Paulicéia Desvairada* e *Clã de Jabuti* são manifestos modernistas, nos poemas de 1929 observamos o ‘eu’ lírico profundo e intimista: conta uma história de amor, em que o personagem poético seduz e se deixa seduzir pela negra em um caso de amor correspondido. Há uma volúpia e uma sensualidade primitiva, na qual a simbiose entre os personagens cresce a cada poema.

De caráter meditativo e sublime, os *Poemas da Negra* “tem as experiências finais da década, quando o Modernismo abandona as contingências e a estética de choque, e reflui para uma meditação mais interiorizada” (LAFETÁ, 1986, p. 28). Gilda de Mello e Souza (2005) diz que “à medida que se afasta dos aspectos belicosos do Modernismo, a poesia de Mário de Andrade vai ficando mais subjetiva” (*Ibidem*, p. 29). Estes *Poemas* representam o ponto alto da lírica marioandradiana que em sua maturidade atingiram um mistério “intencionalmente oblíquo” e conseqüentemente, difícil (*Ibidem*, p. 29-31).

Em outra carta ao amigo de Recife, Mário de Andrade comentou sobre o momento poético que vivia após a criação do ciclo:

O eu atual é o dos “Poemas da negra” [...] Estou atingindo, Manu, acho que o cume da minha invisibilidade. E é nisso que estávamos atualmente no máximo da separação: você todo sensibilidade, todo impulsivo e eu cada vez mais recatado, mais artifice, mais principalmente invisível. E me compreendo na minha invisibilidade [...] Me parece que estou mais próximo de Rilke e um bocado de Ernst Toller [...] Dessa orientação os “Poemas da negra” são o que de mais perfeito e legítimo fiz até agora (MORAES, 2001, p. 427-8).

O ciclo inicia com a memória do que existiu, ou seja, a escrita modernista, deixada para traz, frente à nova, porém, primitiva. O poeta, na criação do ciclo, experimenta uma linguagem ainda mais intimista, individual, particular, em relação ao que vinha produzindo até então. Tendo como fio condutor a sedução entre o sujeito lírico e a mulher negra, as imagens do primeiro poema trazem elementos da natureza (o primitivo) – lua *versus* mangue; maré *versus* estrelas, formando uma dualidade que é justificada pelo seu biógrafo Eduardo Jardim: “A dualidade é a marca da sua obra e, possivelmente, também de sua personalidade dotada de uma espécie de bivialidade” (JARDIM, 2015, p. 112). Ainda no primeiro poema o corpo escuro da mulher é contrastado pelas estrelas que iluminam e a encobrem: “és uma sombra [...] coberta de estrelas”.

O silêncio anunciado no último verso do poema I “Tua calma agrava o silêncio dos mangues” liga-se ao primeiro do segundo poema “Não sei se estou vivo”.

Tomado pelo “vento morno” e “o aroma das mangas”, os elementos terrestres misturam-se aos elementos sensoriais do eu poético. Por meio de símbolos e metáforas, o poeta, por meio do “código poético” desvela o Brasil.

[... Uma] das referencias do seu código poético é o Brasil, que ele procura apreender em vários níveis, nas variações semânticas e sintáticas da língua, nos processos tradicionais da poética erudita e popular, nas imagens e metáforas que tira da realidade exterior: a cidade natal onde viveu, o mundo muito mais amplo da geografia, da história, da cultura complexa do seu país. [A] outra referência do código é o eu atormentado do artista, a poesia resulta numa realidade ao mesmo tempo selvagem e requintada, primitiva e racional, coletiva e secreta que não se furta ao exame, mas está sempre disfarçada por trás da multiplicidade das máscaras. (SOUZA, 2005, p. 31)

A sedução efetivamente se inicia a partir do terceiro poema, quando o eu lírico descreve a amante: os “lábios suaves” (poema III; v. 2) encontram a “inocência dura” (poema IV; v. 3) onde, “apaixonadamente” (poema V; v. 14), a mão “se alastra/em vosso enorme corpo” (poema VI; v. 2-3); no sexto poema as carícias se intensificam. Veremos nas análises que este é um momento de grande intimidade entre os personagens e que, musicalmente, Camargo Guarnieri traduz esta proximidade sensual por meio da polifonia entre as vozes do piano e canto.

Se no jogo de sedução que Souza (2009, p. 117) compara com a fuga musical, em que ora o poeta ora a negra são os elementos ativos, no sétimo poema há um movimento para a consumação do ato sexual e uma recusa por parte da mulher. Em um gesto desesperado, o eu poético que vibra “cheinho de delírios”, pede que a negra “ao menos” apague o “grito dos tetéus”. No entanto, os amantes só chegarão ao clímax no décimo primeiro poema, quando o poeta descreve os “momentos de físico amor” (poema XI; v. 1).

No entanto, a “invisibilidade” do poeta aparece no oitavo poema. Ao anunciar que “Meu pensamento assombra mundos novos” (poema VIII; v. 4), há uma retomada do que Gilda de Mello de Souza no Prefácio de *Introdução à estética musical* descreve sobre Mário:

“[ele] sente-se sozinho. Vê com melancolia que escreveu no vago, tentou no vago, se defendeu no vago, estudou no vago e agora se defronta com a obra-de-arte que criou – e ama acima de tudo – sem poder avaliá-la, porque os elementos de que se serviu não são garantidos pela tradição”. (ANDRADE, 1995, Prefácio, xvi)

Quando Mário de Andrade assinala no oitavo poema que se sente “fatigantemente eterno” (v. 9) ele mostra para seu leitor justamente a solidão do poeta: “Não é minha amplidão que me desencaminha/Mas a virtuosidade” (v. 11-12).

Para a interpretação dos poemas na forma musicada por Camargo Guarnieri, considero a figura da mulher negra enquanto símbolo de resistência e dona de seu desejo, tendo como fio condutor a sedução e consumação amorosa entre os personagens. Nas análises feitas sobre a relação texto-música no terceiro capítulo, me apoio na história amorosa destes personagens.

A tabela a seguir mostra os poemas na ordem de publicação original:

n.	Título do Poema
I	<i>Não sei porque espírito antigo</i>
II	<i>Não sei se estou vivo</i>
III	<i>Você é tão suave...</i>
IV	<i>Quando...</i>
V	<i>Lá longe no sul...</i>
VI	<i>Estou com medo...</i>
VII	<i>Não sei porque os tetéus...</i>
VIII	<i>Nega em teu ser primário...</i>
IX	<i>Na zona da mata</i>
X	<i>Há o mutismo exaltado dos astros...</i>
XI	<i>Ai, momentos de físico amor...</i>
XII	<i>Lembrança boa...</i>

Quadro 3 – Poemas da Negra de Mário de Andrade

Para além da beleza estética e profundidade do conjunto dos doze poemas, o que podemos observar é que há uma coerência enquanto artífice em seu *metier*, um profundo conhecimento no que diz respeito às origens e uma responsabilidade enquanto brasileiro, consciente sobre seu tempo e sua história.

3. AS ANÁLISES

Embasada nestes pressupostos históricos que será feita as análises do ciclo de canções *12 Poemas da Negra*, cujo processo de composição Camargo Guarnieri iniciou em 1933 e terminou no ano de 1975. Não é possível saber em quais circunstâncias o compositor de Tietê travou conhecimento sobre os *Poemas da Negra*, pois pela data em que inicia a composição, o livro já havia sido publicado. Pelo quadro a seguir é possível observar que a data de composição só é sequencial a partir do sétimo poema:

n.	Título da canção	Ano de composição
III	<i>Você é tão suave...</i>	12/12/1933
I	<i>Não sei porque espírito antigo</i>	1934
VI	<i>Quando...</i>	1934
II	<i>Não sei se estou vivo</i>	1968
IV	<i>Estou com medo...</i>	09/04/1974
V	<i>Lá longe no sul...</i>	18/04/1974
VII	<i>Não sei porque os tetéus...</i>	05/08/1974
VIII	<i>Nega em teu ser primário...</i>	1975
IX	<i>Na zona da mata</i>	1975
X	<i>Há o mutismo exaltado dos astros...</i>	1975
XI	<i>Ai, momentos de físico amor</i>	1975
XII	<i>Lembrança boa...</i>	07/1975

Quadro 4 – Ordem cronológica de composição dos *Poemas da Negra*.

Apesar da ordem cronológica de composição não seguir a dos poemas, Guarnieri organizou-as na ordem poética. Desta forma, optei por fazer as análises de acordo com a ordem dos poemas (tab. 3). Isto porque, um dos pontos mais importantes na junção música-poema é o entendimento do todo e do sentido poético do texto, que, como já vimos, pode ser lido como um grande texto dividido em doze partes.

A capa deste ciclo é datada em 1934. Podemos então afirmar que Camargo Guarnieri, embora tenha finalizado a maior parte das canções nos anos de 1974 e 1975, tinha a intenção de musicar os *12 Poemas*, conforme a figura a seguir:

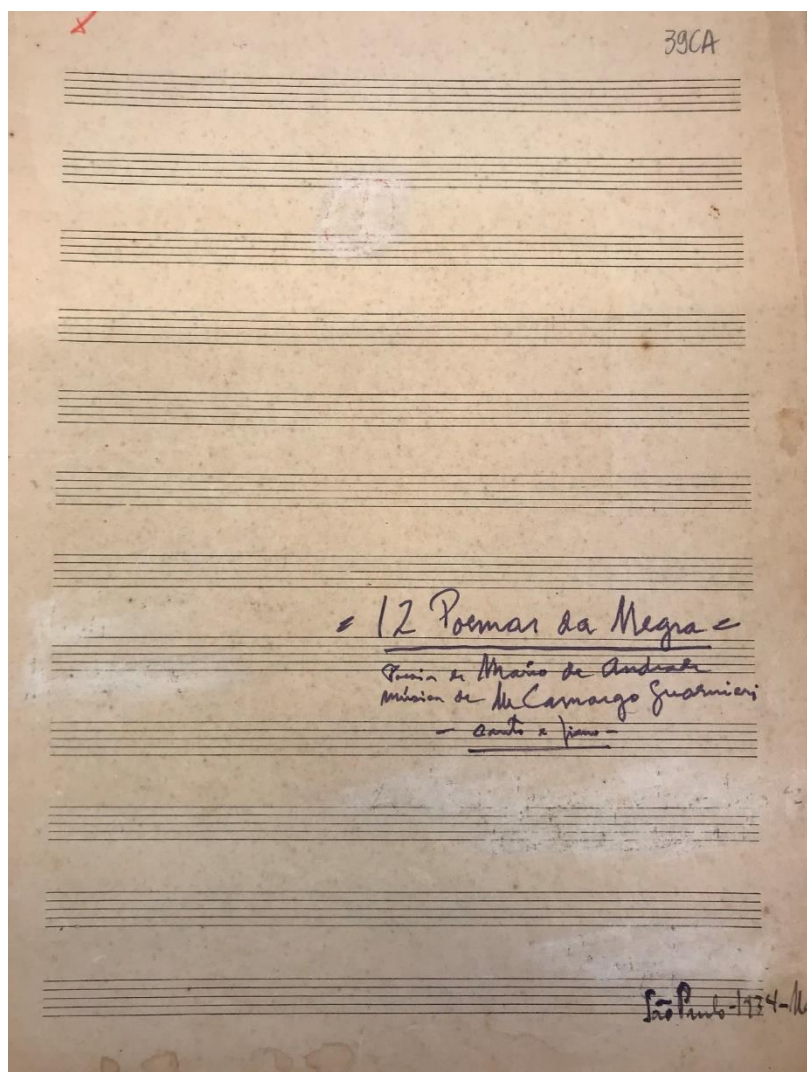


Figura 3 – Capa das partituras dos 12 Poemas da Negra

Pelas análises que serão apresentadas a seguir, será possível observar que, apesar do espaçamento entre as composições – 1933 e 1975 – há uma continuidade no procedimento composicional, de maneira que a primeira canção não destoa da última e vice-versa. Obviamente, não quero dizer que Guarnieri tenha composto da mesma maneira nos seus quase setenta anos dedicados à composição. Como ele mesmo diria, “eu sou um homem do tempo”, ou seja, ele estava conectado com a música que se fazia e sua composição dialogava conforme com sua época.

3.1. Não sei porque espírito antigo (1934)

1. Não sei porque espírito antigo
2. Ficamos assim impossíveis...

3. A Lua chapeia os mangues
4. Onde sai um favor de silêncio
5. E de maré.
6. És uma sombra que apalpo
7. Que nem um cortejo de castas rainhas.
8. Meus olhos vadiam nas lágrimas.
9. Te vejo coberta de estrelas,
10. Coberta de estrelas,
11. Meu amor!

12. Tua calma agrava o silêncio dos mangues.

3.1.1. Análise do poema

v.	Poema I	Estrutura Rítmica	Estrutura Métrica	Estrofe
		Ictos	Células Métricas	
1	Não <u>sei</u> porque espí <u>ri</u> to an <u>ti</u> go	2 - 5 - 8	-/ -/- -/- jâmbico + anapesto + péon terceiro	Dístico
2	Ficamos <u>assim</u> impossí <u>ve</u> is	2 - 5 - 8	-/ -/- -/- jâmbico + anapesto + péon terceiro	
3	A <u>lua</u> cha <u>pe</u> ia os <u>ma</u> ngues	2 - 5 - 7	-/- -/- -/ anfíbraco + troqueu	Nona
4	Onde <u>sai</u> um fa <u>vor</u> de si <u>lê</u> ncio	3 - 6 - 9	--/ --/ --/ anapesto + péon terceiro	
5	<u>E</u> de ma <u>r</u> é	1 - 4	/- -/ troqueu + jâmbico	
6	<u>É</u> s uma <u>so</u> mbra que a <u>pa</u> lpo	1 - 4 - 7	/-- /- -/ dátilo + troqueu + anfíbraco	
7	Que <u>nem</u> um co <u>rte</u> jo de <u>cas</u> tas ra <u>in</u> has	2 - 5 - 8 - 11	-/ --/- -/- -/- jâmbico + péon terceiro + anfíbraco	
8	Meus <u>ol</u> hos va <u>di</u> am nas lá <u>gr</u> imas	2 - 5 - 8	-/- -/- -/- anfíbraco + péon segundo	
9	Te <u>ve</u> jo co <u>ba</u> rta de es <u>tre</u> las	2 - 5 - 8	-/- -/- -/- anfíbraco	
10	Co <u>ba</u> rta de es <u>tre</u> las	2 - 5	-/- -/- anfíbraco	

11	Meu <u>amor</u>	3	--/ anapesto	
12	Tua <u>calma</u> <u>agrava</u> o <u>silêncio</u> dos <u>mangues</u>	2 - 4 - 7 - 10	-/ -/ -/ -/ -/ jâmbico + péon terceiro + anfibráco	Monóstico

Quadro 5 - Organograma do poema *Não sei porque espírito antigo*

Este poema é formado por três estrofes sendo eles dístico¹²⁶, nona¹²⁷ e monóstico¹²⁸. Os versos são heterométricos (versos livres) e brancos, ou seja, não rimam entre si. Há uma aliteração com a repetição da consoante [s], que assim como nas canções II, III e VIII, pode remeter ao sussurro. Grillo (2016), por outro lado, chama a atenção para a aliteração das consoantes [n] e [m] neste primeiro texto e faz um paralelo com o andamento musical *largo*, ou seja, o movimento lento. Souza (2009) entende que estes primeiros versos “refletem o silêncio e a solenidade da amada e do mangue e, num andamento lento – grave –, desvelam a sensação do poeta frente à mulher-sombra [...]” (SOUZA, 2009, p. 105).

Ao trazermos o poema musicado pelo compositor, verificamos algumas diferenças no tratamento do texto poético em relação à métrica na canção: a) *es-pí-ri-to an-ti-go* ([ɪs'pi.ri.tu ẽ'tʃi.gu]) em vez de *es-pí-ri-to an-ti-go* ([ɪs'pi.ri.twẽ'tʃi.gu]), como exemplificado na fig. 4; b) *a lu-a cha-peí-a os* ([a'lu.ẽ.ʃa'pe:ĩ.ẽ.uz]) em vez de *a lua cha-peia os* ([a'lu.ẽ.ʃa.pe:ĩuz]), como exemplificado na fig. 5; c) no v. 7 o acento tônico é deslocado para a palavra *Que* (fig. 6) e d) *tu-a-cal-ma-a-gra-va-o-si-lên-cio* ([tu.ẽ'ka:ũ.me.a'gra.vẽ.ũ.sĩ'lẽ.sjũ]) em vez de *tua-cal-ma a-gra-va o-si-lên-cio* ([tu.ẽ'ka:ũ.ma'gra.vũ.sĩ'lẽ.sjũ]), como exemplificado na fig. 7.

¹²⁶ Estrofe de dois versos

¹²⁷ Estrofe de nove versos

¹²⁸ Estrofe de um verso



Figura 4 – *Não sei porque espírito antigo...* Hiato no c. 5-7, v. 1



Figura 5 – Canção *Não sei porque espírito antigo* – Hiato no c. 10-12, v. 3



Figura 6 – Canção *Não sei porque espírito antigo* – Tônica na sílaba *Que* c. 23, v. 7



Figura 7 – Canção *Não sei porque espírito antigo* – Hiato exceto a última sílaba de *silêncio* c. 36-39, v. 12

Nesta canção, a métrica poética preponderante é o anfíbraco, ou seja, uma sílaba forte entre duas fracas: -/- , seguido do jâmbico e anapesto: -/ e --/ (tabela 1). Guarnieri, por sua vez, escreveu a canção alternando os compassos binário ($\frac{2}{4}$) e ternário ($\frac{3}{4}$) e a figura rítmica recorrente na linha do canto é a semicolcheia-colcheia-semicolcheia ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$). Em ambos casos é possível perceber a anacruse e a sincopa prosódica.

3.1.2. Análise musical

Fluxograma musical					
Canção	Forma	Dinâmica	Tempo	Centricidade	Extensão vocal
I	Intr. - c.1 a 5 A - c.5 a 20 B - c.21 a 25 C - c.26 a 43	pp/p/mf/f	♩ = 80 Sem pressa ♩ = 72 Pouco menos	Fá	Ré ₃ -Fá ₄ ¹²⁹

Quadro 6 – Fluxograma da canção *Não sei porque espírito antigo*

Composta em 1934, a estrutura de *Não sei porque espírito antigo* é dividida em três seções da seguinte forma: seção A – c. 1 a 20; seção B – c. 21 a 25; seção C – c. 26 a 43. Ainda observo, conforme as figuras abaixo, que cada seção está dividida em frases, respectivamente, duas em A, uma em B e três em C:

Frase 1

Frase 2

Figura 8 - Seção A da canção *Não sei porque espírito antigo* dividida em duas frases – c. 5-9 e c. 10-16

Frase 1

Figura 9 - Seção B da canção *Não sei porque espírito antigo* com uma frase – c. 21-25

¹²⁹ Neste trabalho, optamos pelo Dó₃ como central.

26 *Frases 1*
Meus o - lhos va - di - am nas lá - gri - mas.

31 *Frases 2*
Te ve - jo co - ber - ta de _ es - tre - las, Co - ber - ta de _ es - tre - las, Meu a - mor! _____

36 *Frases 3*
mais devagar
Tu - a cal - ma a - gra - va o si - lên - cio dos man - gues. _____

Figura 10 - Seção C da canção *Não sei porque espírito antigo* dividida em três frases – c. 26-29, c. 31-36 e c. 36-43.

Noto que cada uma dessas frases da linha do canto não possui pausas, com exceção de uma pausa de semicolcheia no c. 23. Essas frases musicais acompanham os versos do poema. As duas primeiras terminam melodicamente com intervalos de 7ªM seguidos de trítone (fig. 8 c. 8, 9, 15 e 16). A segunda frase tem uma relação direta com a introdução da canção realizada pelo piano nos quatro compassos iniciais.

Sob o ponto de vista melódico, nas seis frases nos chama atenção a predominância de intervalos de quartas justas e trítone. Essas relações intervalares merecem especial atenção por parte do cantor, pois, tais intervalos podem dificultar o solfejo e a afinação da linha em sua execução.

Em relação à dinâmica, observo que na linha do canto a intensidade intermediária é preponderante em quase todas as frases (*p*), com exceção da quinta (c. 33), no qual é indicado um *f*, enaltecendo um movimento ascendente de quartas justas contrastando com as demais.

O andamento indicado na introdução é de $\text{♩} = 80$, passando a $\text{♩} = 72$ a partir do c. 05, quando entra a linha vocal (fig. 11). Nos quatro compassos da introdução, o compositor apresenta, na parte da mão esquerda do piano, uma linha rítmico-melódica

que é explorada ao longo de toda a canção, praticamente como um padrão, considerada por Martins (2004) como maxixe¹³⁰:



Figura 11 - Introdução da canção I *Não sei porque espírito antigo* – c. 1 a 4

O autor também chama atenção para mais dois elementos presentes na introdução: a semelhança com a canção IV, que veremos mais adiante, e a utilização dos intervalos de quarta, presentes em toda sua obra. Estes intervalos de quarta é uma constante em toda obra do compositor (RIBAS, 2017, p. 11).

Quanto a tessitura vocal, ela é adequada para vozes médias (meio-sopranos e barítonos). No entanto, há que se ter certa flexibilidade técnico-vocal uma vez que há indicações de dinâmicas suaves (*p*) na região de passagem desses tipos vocais (Mi₃ para barítonos e Mi₄ para meio-sopranos).

3.1.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos.

A canção de 1934 tem nas finalizações das frases da seção A, trítonos na linha do canto e dissonâncias de segunda maior na mão direita do piano nas palavras ‘impossíveis’ e ‘maré’. No sentido figurado, a palavra *maré* é uma força que estimula os seres humanos face aos acontecimentos, motivando os avanços e recuos, fluxos e refluxos. Em ambas as frases há o desespero do eu poético e o piano cria a ambientação para este desconforto. Entretanto, na seção B o poeta sublima o ser amado. Na linha do canto, o compositor pede *p* a partir do c. 21. O piano, por sua vez, cria outras dissonâncias de segunda menor nos c. 21 a 25.

¹³⁰ Dança antecessora ao samba, comum nos salões do Rio de Janeiro que, segundo Mário de Andrade, “utiliza aspectos rítmicos da habanera, o andamento da polca e a síncope afro-brasileira” (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 587)

21 *p*

3

3

És u - ma som-bra que a - pal - po Que nem um cor - te-jo de cas-tas ra - í - nhas

pp súbito

Figura 12 – Dissonâncias entre as partes do piano e do canto na canção *Não sei porque espírito antigo* c. 21 a 25

Finalmente, na seção C há um crescendo com intervalos de quartas justas nas palavras “te vejo coberta de estrelas” (v. 10; fig. 10) enquanto o piano faz acordes de décima com a mão esquerda, para então chegar ao ápice da canção “coberta de estrelas, meu amor!” (v. 10 e 11). Logo em seguida, graus conjuntos descendentes evidenciam a calma dos mangues no v. 12 “tua calma agrava o silêncio dos mangues” e a resolução em *fá* no acorde final. Pode-se observar a dualidade no poema: estrela (céu) e o manguê (terra).

É possível observar que há um sofrimento do eu poético que entremeia a dúvida, a insegurança, a atração (física e emocional). Neste primeiro poema, as lágrimas (v. 8) vêm como impossibilidade de aproximação (v. 6 e 7), pois a sombra é intocável assim como as rainhas. O desejo do eu lírico confronta com “as castas rainhas”, ou seja, a negra inatingível, intocável (SOUZA, 2009, p. 106). Grillo chama a atenção para o tempo verbal do primeiro poema, no passado – *ficamos* – ao mesmo tempo que o poeta convida o leitor para testemunhar o amor que irá ser consumado no decorrer dos poemas (GRILLO, 2016, p. 144). Finalmente, no verso 12 há uma ambiguidade entre as palavras escolhidas pelo poeta: “Tua calma agrava”. Enquanto ‘calma’ significa serenidade ou relaxamento, a palavra ‘agrar’ tem o sentido de piora, de tornar mais grave, pesado; então a calma neste contexto vem com o significado de aflição e não de repouso. O paralelismo assertivo de Souza (2009, p. 110) ao sugerir que este poema remete às danças primitivas, a prática dos catimbós¹³¹ e a música lenta e ritmada que embala esses rituais, sob o ponto de vista

¹³¹ Prática ritual que reúne elementos da magia branca europeia, com elementos negros, ameríndios e católicos.

interpretativo, dá parâmetros para o caráter dançante da peça e que Guarnieri indica logo nas notas tocadas pelo baixo nos primeiros compassos da canção.

3.2. *Não sei se estou vivo...* (1968)

1. Não sei se estou vivo...
2. Estou morto.

3. Um vento morno que sou eu
4. Faz auras pernambucanas.
5. Rola rola¹³² sob as nuvens
6. O aroma das mangas.
7. Se escutam grilos,
8. Cricrido contínuo
9. Saindo dos vidros.

10. Eu me inundo de vossas riquezas!
11. Não sou mais eu!¹³³

12. Que indiferença enorme...

3.2.1. Análise do poema

v.	Poema	Estrutura Rítmica	Estrutura Métrica	Estrofe
1	Não <u>sei</u> se estou <u>vivo</u>	2 - 5	-/ --/ jâmbico + péon terceiro	Dístico
2	<u>Estou</u> <u>morto</u>	2 - 3	-/ --/ jâmbico + troqueu	
3	Um <u>vento</u> <u>morno</u> que sou <u>eu</u>	2 - 4 - 8	-/- /- --/ anfíbraco + troqueu + anapesto	Septilha
4	Faz <u>auras</u> pernambucanas	2 - 4 - 7	-/- /- --/ jâmbico + anapesto	
5	<u>Rola</u> <u>rola</u> sob as <u>nuvens</u>	1 - 3 - 7	/- /- --/ troqueu + péon terceiro	
6	O <u>aroma</u> das <u>mangas</u>	2 - 5	-/- /- anfíbraco	
7	Se <u>escutam</u> <u>grilos</u>	2 - 4	-/- /- anfíbraco + troqueu	
8	<u>Cricrido</u> <u>contínuo</u>	2 - 5	-/- /- anfíbraco	

¹³² Nesta canção, Guarnieri difere do poema original, repetindo duas vezes a mais a palavra 'rola': "Rola, rola, rola, rola sob as nuvens" (v. 5), além de separar com vírgulas.

¹³³ Guarnieri repete duas vezes este verso na canção.

			anfíbraco	
9	Saindo dos vidros.	2 - 5	-/- -/-	
			anfíbraco	
10	Eu me inundo de vossas riquezas	1 - 3 - 6 - 9	/- /- -/- -/-	Dístico
			troqueu + anfíbraco	
11	Não sou mais eu	2 - 4	-/ -/	
			jâmbico	
12	Que indiferença enorme	4 - 6	---/ -/-	Monóstico
			péon quarto + anfíbraco	

Quadro 7 – Organograma do poema *Não sei se estou vivo...*

Este poema é estruturado por quatro estrofes sendo dois dísticos, uma septilha¹³⁴ e um monóstico. A rima é consonante e misturada nas duas primeiras estrofes. O poeta vale-se da uma aliteração com a consoante /r/ nas sílabas /gri/ e /cri/ /dro/ (v. 7 ‘grilo’, v. 8 ‘cricrido’, v. 9 ‘vidros’), uma onomatopeia¹³⁵ para acentuar o barulho dos grilos, além do [m] e [n], cuja nasalização colabora com o efeito de murmúrio em todo o poema. Martins (2004) chama a atenção para a consoante /s/ que remete ao sussurro. (MARTINS, 2004, p. 110).

A métrica dominante é novamente o anfíbraco. Diferente da canção I, Guarnieri manteve a métrica poética em quase toda a canção, separando as vogais apenas em dois versos (fig. 14 e 15): *o_a-ro-ma* ([wa.ro.mɐ]) para *o a-ro-ma* ([u.a'ro.mɐ]) e *Que_in-di-fe-ren-ça* ([kĩ.dʒi.fe'rẽ.sɐ]) para *Que-in-di-fe-ren-ça* ([kĩ.ĩ.dʒi.fe'rẽ.sɐ]). Há um deslocamento de prosódia no c. 17, v. 5 com a palavra ‘rola’, conforme a figura 13:

¹³⁴ Estrofe de sete versos.

¹³⁵ Entre 1929 e 1937, Mário de Andrade empenhara-se na escrita do *Dicionário Musical Brasileiro*, e, paralelo a isso, sabe-se pelas cartas que o polígrafo mantinha um manuscrito intitulado *Zoofonia*. A ideia inicial era juntar estes dois trabalhos, e relacionar o som dos pássaros à questão musical. Interrompido entre os anos em que esteve à frente do Departamento de Cultura do Estado e seu posterior exílio no Rio de Janeiro, o projeto sobre o som dos animais nunca chegou a ser finalizado, tendo sido provavelmente coligido na série inacabada, *O banquete*. O som de pássaro aparecerá novamente na canção VII, *Não sei porque os tetéus*.



Figura 13 – Deslocamento da prosódia na canção *Não sei si estou vivo...* c. 17-18, v. 17

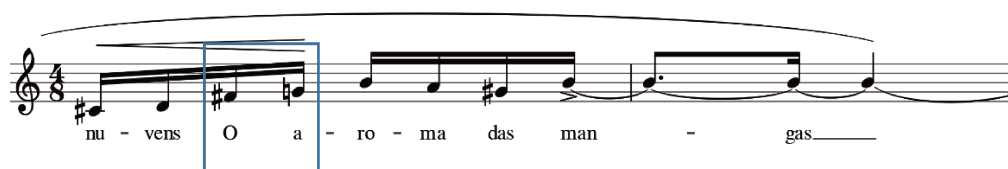


Figura 14 – Não elisão entre vogais na canção *Não sei si estou vivo...* c. 19-20, v. 6

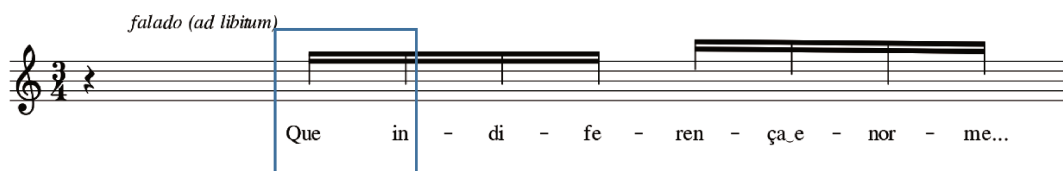


Figura 15 – Parte declamada e separação entre as vogais na canção *Não sei si estou vivo...* c. 43, v. 12

No último verso da canção a escrita é para ser falada, e não cantada. Como será visto adiante, as hastes indicam a altura da entonação, ou seja, ao mesmo tempo que é livre, o compositor indica a inflexão que o cantor deve recitar.

3.2.2. Análise musical

Fluxograma musical					
Canção	Forma	Dinâmica	Tempo	Centricidade	Tessitura vocal
II	seção única	<i>pp/p/mf</i>	$\text{♩} = 72$ Dengoso	Mi/Si	Dó# ₃ -Sol ₄

Quadro 8 – Fluxograma da canção *Não sei se estou vivo...*

Composta em 1968, esta é a quarta canção segundo a ordem de composição indicada na tabela 1. No entanto, o compositor manteve o mesmo padrão rítmico da primeira canção, prezando assim pela unidade do ciclo.

A canção *Não sei se estou vivo...* tem uma única seção. Embora no c. 21 a m.d. repete a melodia do c. 1, acreditamos que não é possível classificar este c. como divisor de seção, pois a melodia do canto é contínua e sem repetições. Neste caso, entendemos a estrutura de maneira divergente da de Martins (2004) que em sua análise classificou esta canção como tendo duas seções: 1-24 e 25 a 43 (MARTINS, 2004, p. 111).

Logo nos primeiros compassos (c. 1-4, fig. 16), a canção inicia com o piano com uma melodia em graus conjuntos na m.d. enquanto na m.e. a célula rítmica recorrente cria um ostinato em quase toda canção – exceto os c. 24 e 36. Formada por uma introdução, uma única seção e Coda, a dinâmica *piano* está em quase toda extensão.

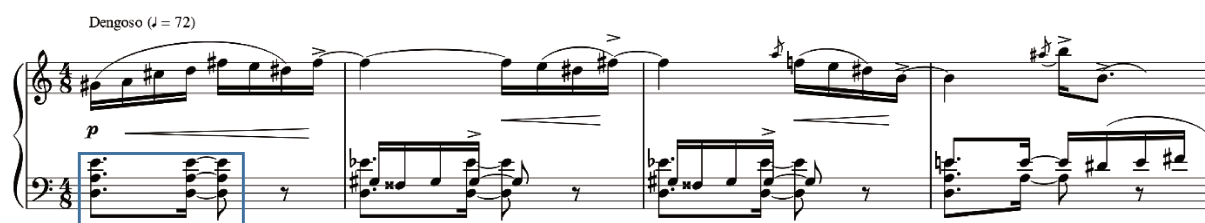


Figura 16 – Graus conjuntos na m.d. e célula rítmica recorrente na m.e. – c. 01-04

No aspecto melódico, podemos dizer que a canção tem a centralidade em Mi e Si. Se observarmos as frases na linha melódica do canto, verificamos que elas iniciam e/ou terminam com uma dessas duas notas citadas, exceto na frase 2, como podemos observar na tabela a seguir:

Frase 1	c. 05-08
	Si/Mi
Frase 2	c. 09-14
	Ré/Sol
Frase 3	c. 17-21
	Mi/Si
Frase 4	c. 24-28
	Si/Mi
Frase 5	c. 31-36
	Sol#/Si
Frase 6	c. 40-41
	Si/Mi

Quadro 9 – Frases na linha melódica do canto

No piano há uma predominância dessas duas notas (Mi e Si), que, além de serem evidentes, juntam-se às notas Ré e Lá. Vejamos o primeiro acorde do c. 01, onde temos no baixo o Ré, em seguida o Lá e o Mi (fig. 16). Estas notas são recorrentes em toda canção, e na posição cordal elas formam um acorde de quartas sobrepostas: Ré-Lá-Mi-Si. Straus (2013) afirma que

notas que são expostas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em registro extremo, tocadas mais fortemente e acentuadas rítmica ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não têm aqueles atributos (STRAUS, 2013, p. 144).

Aqui, conjunto de notas Ré-Lá-Mi-Si podem formar um “centro referencial”, uma vez que ele é repetido ao longo de toda peça ora na m.e. ora na m.d., com figuras rítmicas e duração variadas. Para o/a cantor/a, identificar a centricidade de uma canção não tonal é um facilitador pois, além da relevância para a compreensão estrutural do todo no processo de memorização e no estudo, facilita o solfejo e consequentemente, auxilia na afinação.

Por fim, na canção *Não sei se estou vivo...* aparece pela primeira vez a fala rítmica no último compasso da canção (c. 43), no verso 12:

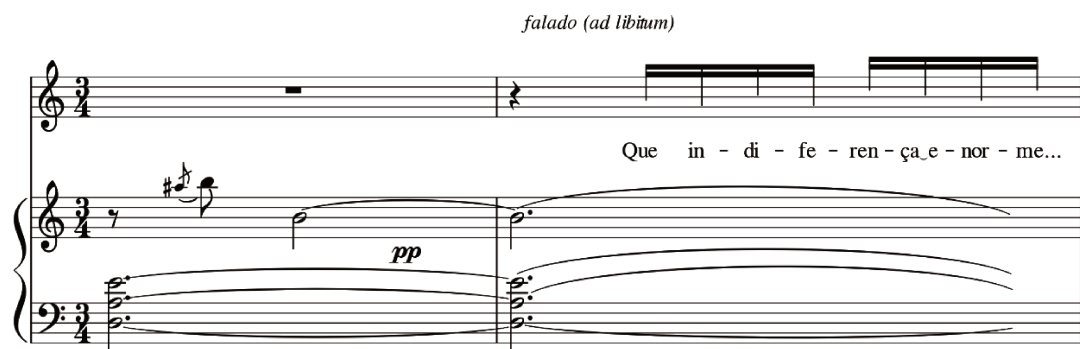


Figura 17 – Fala rítmica no final da canção *Você é tão suave..* no c.43

Interessante observar que o compositor escreveu a rítmica apontando as alturas: as hastes não estão todas simetricamente colocadas, apenas indicando o ritmo do verso e sim indicando a entonação própria da fala em língua portuguesa falada no Brasil.

3.2.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos

O texto poético mais uma vez é construído por metáforas. Se no primeiro poema o personagem descreve a Negra como uma rainha intocável, aqui a natureza é o mote para chegar à amada.

Logo após a frase ‘Estou morto’ (v. 2) o eu poético se coloca como o vento morno que vagueia sobre as nuvens (v. 4 e 5) e se mistura ao odor do ar: ‘O aroma das mangas’ (v. 6) ao mesmo tempo que indica ao leitor a localização geográfica, sugerindo o estado de Pernambuco¹³⁶. O cromatismo na mão direita do piano (c. 10 e 11) comenta o vento cantado no v. 3 ‘um vento morno que sou eu’ (c. 9 e 10). Andrade usa a onomatopeia para representar o som dos insetos ‘cricrido’ (v. 8): o piano por sua vez marca o ritmo com o ostinato, sempre constante, na m.e. Nesta sequência de metáforas podemos dizer que Mário de Andrade se apropria do espaço real para construir sua *persona*. Na interpretação de Grillo (2016), o eu poético vagorosamente mistura-se aos aromas e sons dos insetos para então entregar-se ao objeto amado ‘não sou mais eu’ (v. 11), interligando então ao próximo poema ‘Você é tão suave’.

¹³⁶ Em 1928 Mário de Andrade empreendeu uma viagem ao Norte e Nordeste do Brasil. No estado de Pernambuco esteve com seu amigo, o artista plástico Cícero Dias, à quem foi dedicado os Poemas.

3.3. *Você é tão suave...* (1933)

1 Você é tão suave¹³⁷
 2 Vossos lábios suaves
 3 Vagam no meu rosto,
 4 Fecham meu olhar.

5 Sol-posto.

6 É a escur^ueza suave
 7 Que vem de você,
 8 Que se dissolve em mim.

9 Que sono...

10 Eu imaginava
 11 Duro vossos lábios,
 12 Mas você me ensina
 13 A volta ao bem.

3.3.1. Análise poética

v.	Poema IV	Estrutura Rítmica Ictos	Estrutura Métrica	Estrofe
			Células Métricas	
1	Voc <u>ê</u> é t <u>ã</u> o su <u>av</u> e	2 - 4 - 6	-/ -/ -/ jâmbico + aníbraco	Quadra
2	Vossos l <u>áb</u> ios su <u>av</u> es	1 - 3 - 6	/- -/ -/ troqueu + aníbraco	
3	Vagam no meu r <u>ost</u> o	1 - 5	/- --/ troqueu + péon terceiro	
4	F <u>ech</u> am meu ol <u>h</u> ar	1 - 5	/- --/ troqueu + péon terceiro	
5	Sol- <u>post</u> o	2	-/ aníbraco	Monóstico
6	É a esc <u>ur</u> eza su <u>av</u> e	1 - 4 - 7	/--/ --/ coriambo + péon terceiro	
7	Que <u>ve</u> m de voc <u>ê</u>	2 - 5	-/ --/ jâmbico + anapesto	Terceto
8	Que <u>se</u> diss <u>olv</u> e em <u>mim</u>	2 - 4 - 6	-/ -/ -/ jâmbico	
9	Que <u>son</u> o	2	-/ aníbraco	Monóstico

¹³⁷ No manuscrito, Camargo Guarnieri opta pelas reticências no verso 1. Já na publicação de Mário de Andrade, não há. Os poemas

10	<u>Eu</u> imagin <u>ava</u>	1 - 5	/- --/-	Quadra
			troqueu + péon terceiro	
11	<u>Duro</u> vossos <u>láb</u> ios	1 - 5	/- --/-	
			troqueu + péon terceiro	
12	<u>Mas</u> <u>vo</u> cê me <u>ens</u> ina	1 - 3 - 5	/-/ -/-	
			anfímacro + anfíbraco	
13	A <u>volta</u> ao <u>bem</u>	2 - 4	-/ -/	
			jâmbico	

Quadro 10 – Organograma do poema *Você é tão suave...*

O poema *Você é tão suave...* é formado por quatro estrofes, sendo duas quadras¹³⁸, dois monósticos e um terceto¹³⁹. Os pés métricos recorrentes neste poema são o jâmbico e troqueu, seguido pelo anfíbraco e péon terceiro. Os dois primeiros têm uma acentuação binária (fraco|forte e forte|fraco – tabela 10) enquanto os dois últimos podem levar a uma acentuação ternária (fraco|forte|fraco e fraco|fraco|forte|fraco – tabela 10). Nesta canção, Guarnieri foi rigoroso com a prosódia e a mudança constante na fórmula de compasso entre binário e ternário favorece o encaixe perfeito da métrica poética:

nº compasso	fórmula de compasso
c.1	$\frac{2}{4}$
c.6	$\frac{3}{4}$
c.7	$\frac{2}{4}$
c.8	$\frac{3}{4}$
c.9	$\frac{2}{4}$
c.21	$\frac{3}{4}$
c.22	$\frac{2}{4}$
c.23	$\frac{3}{4}$
c.24	$\frac{2}{4}$
c.27	$\frac{3}{4}$
c.28	$\frac{2}{4}$

Quadro 11 – Alternância nas fórmulas de compasso na canção *Você é tão suave...*

¹³⁸ Estrofe de quatro versos.

¹³⁹ Estrofe de três versos.

Não posso afirmar, *a priori*, que estas mudanças na fórmula de compasso foram utilizadas unicamente para se ajustar a música ao poema, no entanto, há forte evidência do texto ter influenciado estas constantes mudanças. Estas alternâncias nas fórmulas de compasso aparecem também nas canções V e VIII. Na figura a seguir é possível identificar os pés métricos em consonância com a rítmica da canção:

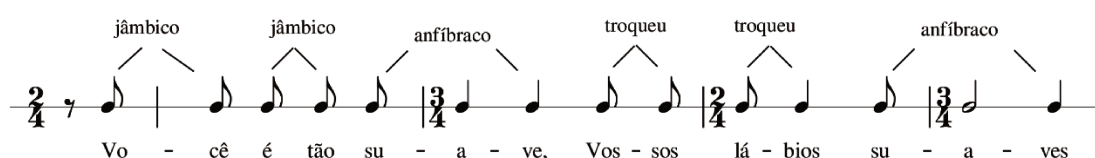


Figura 18 – relação dos pés métricos e prosódia musical c. 5-8

De versos livres, o poema não apresenta rima, embora haja repetição das palavras *suave* e *lábios*. Como nos lembra Cândido (2006), “todo poema é basicamente uma estrutura sonora” (2006, p. 22). Aqui, a aliteração ocorre com os fonemas [v], [m] e [s] e podem sugerir, respectivamente, penumbra, murmúrio e sussurro. O [m] contribui também com a nasalização da vogal /a/ em toda canção, fazendo-a soar, pois, como [ẽ].

3.3.2. Análise musical

Fluxograma musical					
Canção	Forma	Dinâmica	Tempo	Centricidade	Tessitura vocal
III	A – c. 1-11/12 B – c. 12-23 C – c. 24-35	<i>pp/p/mf</i>	$\text{♩} = 72$ Com profunda doçura	Sol	Mi ₃ -Mi ₄

Quadro 12 - Fluxograma da canção *Você é tão suave...*

A canção *Você é tão suave...* foi a primeira a ser composta, datada em 1933. É a única que recebeu uma folha de rosto.

A dinâmica predominante em *p* e *pp* e a tessitura de uma oitava na linha vocal conferem uma ausência de elementos contrastantes ao longo da canção. Essa característica na dinâmica e na tessitura corrobora tanto com a indicação expressiva

“*Com profunda doçura*” quanto com o título da canção, orientando os intérpretes quanto ao caráter da execução.

Dividida em três seções – A, B e C – a canção é uma melodia acompanhada, sendo que a linha melódica, ora apresentada na m.d. do piano, ora apresentada na parte vocal, é caracterizada pela presença de um motivo melódico (fig. 19) que aparece logo nos primeiros compassos (c. 01 e 02), volta marcando o início da seção B nos c. 12 e 13 e retorna concluindo a melodia ao longo da seção C nos c. 28-31. A apresentação deste motivo melódico se dá sempre na m.d. do piano.



Figura 19 – Motivo melódico nos dois primeiros compassos na m.d. do piano na canção *Você é tão suave...* – c. 1-2

Observo, ainda, que o acompanhamento é construído de forma contrapontística. A linha do baixo é, por si, bastante melódica e desempenha um papel bastante independente dentro do contraponto (fig. 20).



Figura 20 – Linha contrapontística do baixo da canção *Você é tão suave...* – c. 1-12.

Além da linha melódica e da linha do baixo, em muitos momentos em que a melodia passa para a linha do canto, a parte da m.d. apresenta uma outra voz que também desempenha um papel relevante e independente no contraponto (fig. 21).

Figure 21 is a musical score in 2/4 time, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef and includes the lyrics: "Va-gam no meu ros - to, Fe-cham meu o - lhar." The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass. The treble staff has a melodic line with a "rall." (rallentando) marking and a "a tempo" marking. The bass staff has a rhythmic line with a "rall." marking. The score is marked with "a tempo" at the beginning and end of the piano part.

Figura 21 – Vozes independentes nas partes do canto e piano na canção *Você é tão suave...* – c. 9-12.

Por fim, além das vozes que possuem um papel mais melódico, há em toda a canção, a presença de acordes internos que, ora realizados pela m.d., ora pela m.e., mantém uma rítmica constante que caracteriza um ostinato rítmico (♩ ♪ ♩) (fig. 22).

Figure 22 is a musical score in 2/4 time, featuring a piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a "p" (piano) marking and a "rall." marking. The second system shows the piano part with a "a tempo" marking and a "pp" (pianissimo) marking. The score is marked with "a tempo" at the beginning and end of the piano part.

Figura 22 – Ostinato em ambas mãos do piano na canção *Você é tão suave...* – c. 24-29

Considero o início da seção A logo no princípio da canção (c. 01). Ela se inicia apresentando o motivo melódico na linha melódica no piano (c. 01-04) que passa para a linha do canto na anacruse do c. 05, seguindo até o c. 12, quando a parte do piano inicia a seção B. Observo que no c. 07 a nota Sol no baixo estabelece a centricidade desta seção em Sol.

A seção B, por sua vez, mantém a alteração no protagonismo melódico. A melodia começa na linha da m.d. do piano no c. 12 e é retomada pela linha vocal no c. 14. Neste momento a linha da m.d. do piano, segue desempenhando um papel melódico, contudo, realizando uma outra voz. Acredito que no c. 20 a nota Sol que reaparece no baixo reafirma a centricidade em Sol.

Por sua vez, a seção C, se inicia no c. 24. Nesta seção, o motivo melódico que marcou o início das duas seções anteriores, aparece modificado apenas no c. 28, conduzindo a canção para seu desfecho que claramente, confirma sua centricidade na nota Sol.

3.3.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos

A ambientação desta canção alude a intimidade. Aqui a metáfora é substituída pelo realismo e descreve a carícia dos lábios e o beijo da negra (v. 1-4). Musicalmente, o compositor contrapõe o ostinato rítmico do acompanhamento, com as linhas do contraponto no piano e o *legato* na linha do canto. Este *legato* não consta no manuscrito, mas é indicado por esta intérprete por ajudar na criação da atmosfera de docilidade que o poema sugere.

A canção é formada por graus conjuntos na linha do canto, sendo quebrada em dois momentos por um salto de 7M em *pianíssimo* nas palavras ‘suaves’ (c. 08) e ‘volta’ (c. 27). Em relação à dinâmica, em apenas um momento o compositor pede *mf* na parte do piano (c. 21).

O caráter extremamente intimista é acentuado nos v. 5 (Sol posto) e v. 9 (Que sono) e revelam o anoitecer, fazendo um paralelo com a cor do corpo da negra (v. 6 e 7) que reflete no poeta (v. 8).

3.4. *Estou com medo...* (1974)

1 Estou com medo...
 2 Teu beijo é tão beijo
 3 Tua inocência é dura,
 4 Feita de camélias.

5 Óh, meu amor,
 6 Nós não somos iguais!

7 Tu me proíbes
 8 Beber água após...

9 Eu volto à calma
 10 E não te vejo mais.

3.4.1. Análise poética

v.	Poema IV	Estrutura Rítmica Ictos	Estrutura Métrica	Estrofe
			Células Métricas	
1	Est <u>ou</u> com <u>medo</u>	2 - 4	-/- -/- jâmbico + anfébraco	Quadra
2	Teu <u>beijo</u> é tão <u>beijo</u>	2 - 5	-/-- -/- péon segundo + troqueu	
3	Tua ino <u>cê</u> ncia é <u>du</u> ra	3 - 5	--/- -/- péon terceiro + anfébraco	
4	<u>Fe</u> ita de ca <u>mé</u> lias.	1 - 5	/-- -/- dátilo + anfébraco	
5	<u>Ó</u> h, meu <u>amor</u> ,	1 - 4	/--/ coriambo	Dístico
6	<u>Nós</u> não <u>somos</u> <u>iguais</u> !	1 - 3 - 6	/- /--/ troqueu + coriambo	
7	<u>Tu</u> me proíbes	1 - 4	/- -/- troqueu + anfébraco	Dístico
8	Beber <u>á</u> gua <u>após</u>	3 - 5	--/- -/ anapesto + jâmbico	
9	Eu <u>vol</u> to à <u>cal</u> ma	2 - 4	-/- -/ anfébraco + troqueu	Dístico
10	E <u>não</u> te <u>vejo</u> <u>mais</u> .	2 - 4 - 6	-/- -/- jâmbico	

Quadro 13 - Organograma do poema *Estou com medo...*

A estrutura deste poema é formada por uma quadra e três dísticos. A assonância aparece com as vogais /e/, /o/ e /a/. Tal como na canção anterior, há uma aliteração com a consoante [s] que pode remeter ao sussurro. A prosódia é respeitada, exceto no c. 31 em que a palavra ‘proíbes’ é colocada como ditongo, obrigando então o intérprete adaptar a articulação usando duas colcheias ao invés de uma semínima.

Figura 23 – Trecho da canção *Estou com medo...* com alternativa para cantar a palavra ‘proíbes’ – c. 30 e 31

As células métricas predominantes são o jâmbico e anfibráco, seguido do troqueu. A recitação reaparece nesta canção com primeiro verso:

Figura 24 – Relação dos pés métricos e prosódia musical na canção *Estou com medo...* – c.5 e 6

Embora não haja rimas, há regularidade rítmica que, por sua vez, dá unidade ao poema.

3.4.2. Análise musical

Fluxograma musical					
Canção	Forma	Dinâmica	Tempo	Centricidade	Tessitura vocal
IV	Intr. – c.1-10 A - c.10-24 B - c.25 a 34 A' - c.34 a 48	<i>pp/p/mf/f/ff</i>	$\text{♩} = 50$ Calmo, diáfano	Mi	Ré# ₃ -Mi ₄

Quadro 14 - Fluxograma da canção *Estou com medo...*

A canção *Estou com medo...* foi composta em 1974, juntamente com as duas próximas: *Lá longe no sul* e *Não sei porque os tetéus*. Esta dividida em três seções, sendo três frases na seção A, duas frases nas seções B e duas na seção A':

Frase 1

p *sensual*

Teu bei - jo é tão bei - jo

Frase 2

mf *f*

Tu - a i - no - cên - cia é du - ra,

Frase 3

pp *súbito*

Fei - ta de ca - mé - lias.

Figura 25 – Seção A dividida em três frases na canção *Estou com medo...* –
c. 10-14, 14-18 e c. 19-22

Frase 1

Frase 2

Figura 26 – Seção B dividida em duas frases na canção *Estou com medo...* – c. 25-29 e c. 30-35

Frase 1

Frase 2

Figura 27 – Seção A' dividida em duas frases na canção *Estou com medo...* – c. 38-42 e c. 42-48

Na seção A é possível fazermos duas leituras. A divisão em três frases na seção se justifica pela simetria, pelo sentido do texto poético, pelas notas que iniciam e terminal cada frase dentro do tetracorde de Mi e pela condução melódica na linha do canto. Por outro lado, é possível fazermos a leitura da seção A em duas frases (c. 10-18/19-22), tomando como base a parte do piano: a partir do c. 17 há uma ruptura tanto na dinâmica quanto na escrita, com colcheias em *ff* (fig. 26) e *f* na linha do canto, sendo o único momento de maior intensidade.

A seção B apresenta uma mudança métrica no c. 27 ($\frac{2}{2}$ - $\frac{3}{2}$). Além disso, há uma característica que diferencia das outras duas seções: uma quase alternância entre a voz e o piano. Podemos observar na fig. 26 que existem intervenções por parte do canto que se alternam com as do piano:

The image shows a musical score for a song. The top system features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics: "Óh, meu a - mor, Nós não so-mos i - guais! Tume". The piano part has dynamic markings: *pp*, *p*, *mf*, and *pp*. The bottom system continues the vocal line with lyrics: "proí - bes. Be - ber á - gua a - pós...". The piano part has dynamic markings: *rall.*, *a tempo*, *rall.*, and *p a tempo*. The instruction "deixar vibrando" is written above the piano part in the second system.

Figura 28 –Seção B: troca no protagonismo entre canto e piano na canção *Estou com medo...*

c. 24-34

Importante salientar que na linha do canto, a seção A e A' iniciam e terminam na nota Mi, reforçando a centralidade desta canção.

A dinâmica percorre extremos, do *pp* ao *ff*, embora o caráter indicado pelo compositor seja 'calmo, diáfano'. Após uma breve introdução do piano em uníssono, a linha vocal inicia com o primeiro verso falado (fig. 24), recurso já explorado na segunda canção *Não sei se estou vivo* (fig. 18).

A extensão vocal está restrita entre o Ré#₃ o Mi₄, enquanto no piano, a tessitura está diretamente relacionada ao trabalho timbrístico único do ciclo: a tessitura do canto está entre as tessituras da m. e. e da m.d. do piano, conforme podemos visualizar na fig. 29:



Figura 29 - Interseção entre as linhas do piano e canto na canção *Estou com medo...*

A ausência de acordes fechados na textura do piano e o movimento paralelo da linha melódica do piano em distância de duas oitavas propiciam uma sonoridade delicada e vaga.

A rítmica sincopada, reincidente nas canções anteriores, aparece aqui de maneira camuflada e deslocada da métrica. Esta rítmica surge de forma aumentada: ♩. ♩. ♩. ou ♩. ♩. ♩., como podemos verificar na fig. 28.

3.4.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos

O primeiro verso do poema pode ser interpretado como o eu poético amedrontado pela presença intrépida da mulher, cujo beijo é expressivo. A sonoridade do piano, como vimos, em uníssono sugere uma textura transparente, antecedendo e reafirmando o medo anunciado pelo poeta. Para Souza (2009),

o eu lírico anuncia seu medo frente à mulher que tem não lábios delicados, mas um “beijo tão beijo” [...]. No entanto, essa mulher forte e incisiva, tratada não mais pelo carinhoso “você”, e sim pelo contundente “tu”, em versos que abandonam a insistência das sibilantes, tem uma inocência que, apesar de “dura”, é formada por delicadas camélias, flores que não podem ser tocadas, já que isso macularia sua brancura com manchas marrons, símbolo, portanto, da pureza virginal. Dessa forma, a mulher pura que procura não ceder aos apelos do homem ativo e sensual, paradoxalmente, é retratada como forte e temível, levando o poeta, não à calma, como no terceiro poema, mas à exacerbação dos desejos que precisam ser controlados, depois, pelo eu lírico – “Eu volto à calma/ E não te vejo mais. (SOUZA, 2009, p. 111)

No sentido figurado, este poema apresenta a virgindade da negra após a sedução (que vimos nos primeiros poemas), colocada à prova quando a *persona* poética deseja consumir o ato sexual e se depara com a negação. A indicação interpretativa na linha do canto ‘sensual’ no v. 2, na primeira frase da seção A (fig. 25), juntamente com a escrita em mínimas sugere um *legato* em toda canção.

No c. 17, quando há uma ruptura na sonoridade até então módica, há um salto em *f* de 7M com *glissando* na linha do canto com a palavra 'dura', enquanto no piano a cada acorde alteram-se as dinâmicas *pp*, *f* e *ff* (*seco*). Na frase seguinte o *pp* *súbito* em ambas linhas (canto e piano) refletem a delicadeza das camélias: outro salto descendente na linha do canto, com *glissando* de 7M na palavra 'camélias', o que pode alivitar docilidade.

3.5. Lá longe no sul... (1974)

1 Lá longe no sul,
 2 Lá nos pés da Argentina,
 3 Murmuram temíveis os mares gelados,
 4 Não posso fazer mesmo um gesto!

5 Tu me adivinhas, meu amor,
 6 Porém não queres ser escrava!

7 Flores!
 8 Apaixonadamente meus braços desgalam-se,
 9 Flores!
 10 Flores amarelas do pau-darco secular!
 11 Eu me desgalo sobre teu corpo manso,
 12 As flores estão caindo sobre teu corpo manso,
 13 Te cobrirei de flores amarelas!

14 Apaixonadamente
 15 Eu me defenderei!

3.5.1. Análise poética

v.	Poema V	Estrutura Rítmica Ictos	Estrutura Métrica	Estrofe
			Células Métricas	
1	Lá <u>longe</u> no <u>sul</u>	2 - 5	-/- -/	Quadra
			anfíbraco + jâmbico	
2	<u>Lá</u> nos <u>pés</u> da Argen <u>tina</u>	1 - 3 - 6	/- /-- /-	
			troqueu + dátilo + troqueu	
3	Mar <u>u</u> lham temíveis os <u>m</u> ares gel <u>a</u> dos	2 - 5 - 8 - 11	-/- -/- -/- -/-	
			anfíbraco	
4		2 – 5 – 6 – 8	-/- -/ /- /-	

	Não <u>posso</u> fazer <u>mesmo</u> um <u>gesto</u>		anfíbraco + jâmbico + troqueu	
5	<u>Tu</u> me adivinhas, meu <u>amor</u>	1 - 4 - 8	/--/ ---/ coriambo + péon quarto	Dístico
6	Porém não <u>queres</u> ser <u>escrava</u>	2 - 4 - 8	-/ -/- --/ jâmbico + anfíbraco + péon terceiro	
7	<u>Flores</u>	1	/- troqueu	Septilha
8	Apaixonadamente meus <u>braços</u> desgalham-se	6 - 9 - 12	--- --/- -/- -/-- tríbaco + péon terceiro + anfíbraco + péon segundo	
9	<u>Flores</u>	1	/- troqueu	
10	<u>Flores</u> amarelas do pau- <u>darco</u> secular	1 - 5 - 9 - 13	/- --/- --/- --/ troqueu + péon terceiro + anapesto	
11	<u>Eu</u> me desgalho <u>sobre</u> teu <u>corpo</u> <u>manso</u>	1 - 4 - 6 - 9 - 11	/- -/- -/- -/- -/ troqueu + anfíbraco	
12	As <u>flores</u> estão caindo <u>sobre</u> teu <u>corpo</u> <u>manso</u>	2 - 4 - 6 - 8 - 11 - 13	-/ -/- -/- -/- -/ jâmbico + anfíbraco + troqueu + anfíbraco	
13	Te cobrirei de <u>flores</u> amarelas	4 - 6 - 10	---/ -/- -/-/ péon quarto + anfíbraco + péon terceiro	
14	Apaixonadamente	6	--- --/- tríbaco + péon terceiro	Dístico
15	<u>Eu</u> me defenderei	1 - 6	/- ---/ troqueu + péon quarto	

Quadro 15 - Organograma do poema *Lá longe no sul*.

O presente poema é estruturado por dois dísticos, uma septilha e uma quadra. Há uma rima interna e toante¹⁴⁰. Com treze incidências, a célula métrica recorrente é o anfíbraco. O troqueu vem logo em seguida, com doze ocorrências.

¹⁴⁰ A rima toante acontece quando a vogal tônica tem semelhança.

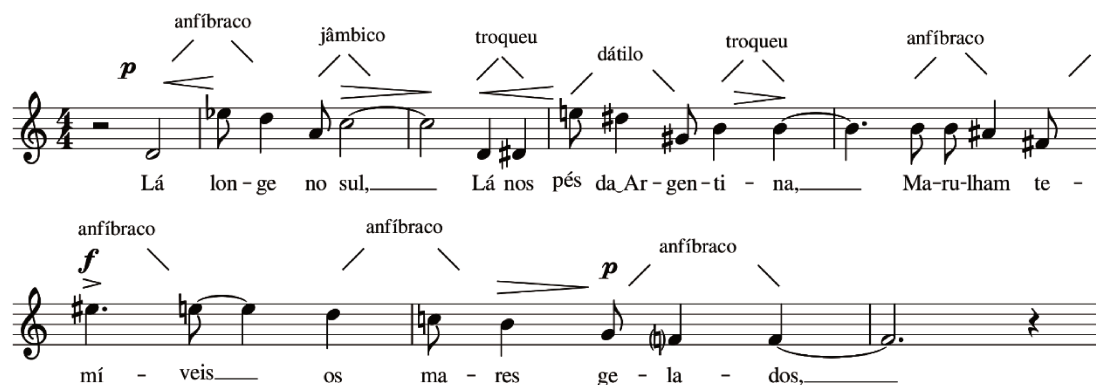


Figura 30 – células métricas recorrentes: anfibráco e troqueu na canção *Lá longe no sul...*
c.4-10; v.1-3

Se observarmos os inícios dos versos 2, 5, 7, 9, 10, 11 e 15, o troqueu (forte-fraco) é a célula com maior destaque, indicando assim uma divisão de tempo binária dentro da quaternária.

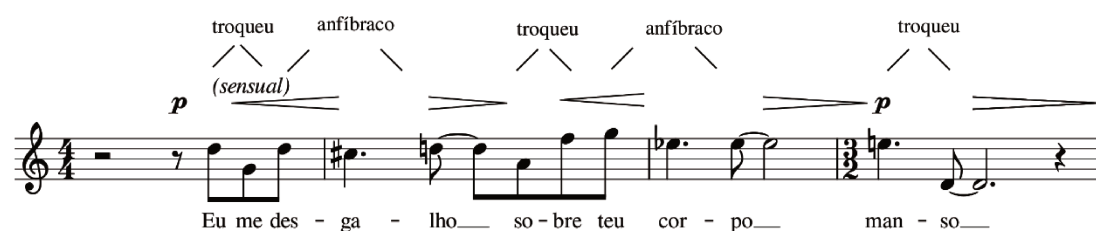


Figura 31 - células métricas recorrentes: anfibráco e troqueu na canção *Lá longe no sul...*
c.42-45; v.11

Este poema é rico na aliteração das consoantes [s], [m] e [l]. Se nos poemas anteriores o [s] trazia uma ideia de sussurro, neste, a conotação pode levar ao sibilar do vento, enquanto o [m], por ser uma consoante nasal bilabial, sugere uma onomatopeia: mm-nn representando apreensão, incerteza. O [l] por sua vez é enfatizado principalmente pela palavra *flores*, que aparece cinco vezes no poema, seguida da palavra *amarelas*. Há também uma assonância com as vogais /e/, /a/ e /o/. A vogal /a/ quanto a sua sonoridade remete a clareza, amplidão e movimento; já as vogais /o/ e /e/, por serem classificadas como semifechadas orais, no contexto deste poema andradiano, remetem a submissão, devoção, benevolência. Adiante, será possível observar de que forma o compositor expressou musicalmente as palavras de Mário de Andrade.

3.5.2. Análise musical

Fluxograma musical					
Canção	Forma	Dinâmica	Tempo	Centricidade	Tessitura vocal
V	A – c.1-16 B – c.17-25 C – c.26-35 D – c.36-41 E – c. 42-53 F – c.54-61	<i>pp/p/mt/f/ff</i>	♩ = 92 Dengoso	Ré	Ré ₃ -Sol ₄

Quadro 16 – Fluxograma da canção *Lá longe no sul...*

Esta canção, datada em 18 de abril de 1974, é dividida em seis pequenas seções de tamanhos diferentes. Principalmente mudanças na textura do piano, mas também a presença de notas longas nos finais de cada seção na linha do canto, nortearam essa divisão.

De forma geral, a parte do piano realiza um acompanhamento e a melodia está sempre na linha vocal. Embora altere um pouco sua textura ao longo da canção, este acompanhamento está estruturado em uma espécie de semi-contraponto. Não se trata de uma polifonia densa, embora esteja escrita a 4, 5 ou 6 vozes. Isso porque há pouca movimentação rítmica entre as vozes.

Em muitos momentos a 5 vozes, apenas a voz mais aguda e a mais grave se movimentam, enquanto as outras vozes apenas sustentam notas longas como exemplificado na fig. 32. Sobre o exemplo apresentado é importante ainda ressaltar que se trata de um motivo de acompanhamento bastante recorrente e que se comporta como um ostinato em alguns trechos da canção como na seção A, por exemplo. É também relevante observar que este motivo de acompanhamento marca o início das seções A, D, E, sendo ainda citado nos últimos compassos da seção rumo ao desfecho.

Figura 32 - Cinco vozes com as extremidades em movimento na canção *Lá longe no sul...* – c. 1-2

Há outros momentos do acompanhamento em que o tecido polifônico é apresentado a 6 vozes. Nesses casos, a movimentação maior acontece na segunda voz e na linha do baixo de forma muito parecida com o motivo de acompanhamento apresentado acima. Normalmente essas duas texturas são apresentadas nas mesmas seções (A, D, E e F) de forma misturada como exemplificado na fig. 33:



Figura 33 – Textura recorrente nas seções A, D, E e F na canção *Lá longe no sul...* – c. 03



Figura 34 – Polifonia a 6 vozes e reapresentação do motivo do início da canção *Lá longe no sul...*
c. 36-39

Enquanto a linha do piano nas seções A e D e em parte de E e F estão escritas numa região mais central do piano, nas seções B e C, o compositor se utilizou mais do registro grave do piano. Embora diferente, em B e C a textura do acompanhamento não é tão distante daquela utilizada nas seções anteriormente citadas. Em C, por exemplo, há um semi-contraponto parecido com o que descrevi anteriormente. Desta vez, entretanto, além da utilização de notas mais graves no piano, a movimentação rítmica acontece mais frequentemente nas vozes internas (contralto e tenor) como pode ser observado na fig. 35.



Figura 35 – Semi-contraponto escrita numa textura mais grave nas seções B e C da canção *Lá longe no sul...* – c. 26-28

Por fim, na seção B, o acompanhamento se caracteriza por um ostinato rítmico, conforme exemplo abaixo (fig. 36), formado por acordes sustentados na m.e. e nonas menores sincopadas na m.d.:

Figura 36 – Acordes sustentados e nonas menores sincopadas na canção *Lá longe no sul...*
c. 17-21

No tocante à melodia é importante ressaltar alguns pontos. A seção A (c. 1-16) é dividida em quatro semi-frases, acompanhando a divisão dos versos do poema. Em cada uma dessas semi-frases há saltos, ora de nona ora de sétima, sempre com início anacrústico, conforme figura 37:



Figura 37 – Seção A dividida em quatro semi-frases na canção *Lá longe no sul...* – c. 4-14

A separação dessa grande frase da seção A em quatro semi-frases auxilia no entendimento da execução vocal quanto a respiração.

A seção B (c. 17-25) caracteriza-se pelo citado ostinato rítmico formado pelas nonas menores do piano sob uma linha do canto que começa ascendente e termina descendente no modo mixolídio de fá com duas alterações: o dó sustenido no c. 20 e o fá sustenido no c. 23. Esse modalismo da linha do canto contrasta com a angulosidade melódica das frases da seção anterior.

The image shows two staves of music in 4/4 time. The first staff contains the lyrics: "Tu me a-di - vi - nhas, meu a - mor, Po -". It features a piano (*p*) dynamic marking at the beginning. The second staff contains the lyrics: "rém não que-res ser es - cra - va!". It features a piano (*p*) dynamic marking at the beginning. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

Figura 38 - seção B: linha melódica do canto no mixolídio na canção *Lá longe no sul...* – c. 19-25

É possível notar ainda na figura 35 que a voz intermediária na m.d. ora antecipa ora dobra a linha do canto, dando suporte para a melodia vocal.

Na seção C (c. 26-35) se destacam as terças harmônicas disseminadas no ostinato da parte do acompanhamento. A linha do canto começa e termina na nota Si e caracteriza-se quase exclusivamente por graus conjuntos.

Na seção D (c. 36-41), a mais curta das seções, inicia-se com a repetição dos primeiros compassos da canção (motivo de acompanhamento) e a linha do canto é apresentada formando intervalos de terças com a segunda voz do piano nos c. 38 e 39. Essas sonoridades de terças são recorrentes nas seções C e D. Martins (2004), relaciona tal utilização dessas terças como procedentes da música popular rural de alguns estados como Minas e São Paulo (MARTINS, 2004, p. 130).

Na seção E (c. 42-53), a angulosidade na linha do canto volta de maneira notória, sendo possível observar diferentes saltos no canto, além de dois *glissandi*. Podemos dividir esta seção em duas semi-frases, de acordo com a figura 39:

Eu medes - ga - lho_ so-bre teu cor-po_ man - so, As flo-re_es-tão ca-in - do

so-bre teu cor-po man - so, Te co-bri - rei de flo-res a-ma - re - las!

Figura 39 - Linha melódica seção E dividida em duas frases na canção *Lá longe no sul...* – c. 42-51

Esta seção termina com um grande acorde de quartas sobrepostas sobre a nota ré no c. 53, nos lembrando da importância dessa nota em toda a canção como centro referencial.

Por fim, na seção F, a linha melódica do canto surge com uma espécie de recitativo, introduzindo de forma sucinta os elementos iniciais da canção na parte do piano (motivo de acompanhamento).

Nesta canção, Martins (2004) observa que há uma estrutura similar entre os compassos iniciais (pequenas introduções) desta canção e da anterior. “Esse fato aproxima a música não apenas de números consecutivos dentro do ciclo, mas revela semelhanças estruturais e reforça a gênese temporal das duas músicas, compostas

com apenas nove dias de diferença”¹⁴¹ (MARTINS, 2004, p. 127). Na figura a seguir podemos observar as notas Ré-Sol-Mi^b-Mi presentes em ambas canções.



Figura 40 – C. iniciais das canções IV *Estou com medo...* (c. 1-5) e V *Lá longe no sul...* (c. 1-4).

A dinâmica vai do *pp* ao *ff* de forma gradual, sem mudanças bruscas ou súbitas. Por outro lado, a linha do canto é formada por vários acordes de sétima e nona que somados às dissonâncias entre as partes do piano, confere à canção certa aspereza sonora. A rítmica sincopada $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{ (♩)}$ presente também nesta canção, embora com outras figuras, dá o mesmo sentido rítmico das canções anteriores.

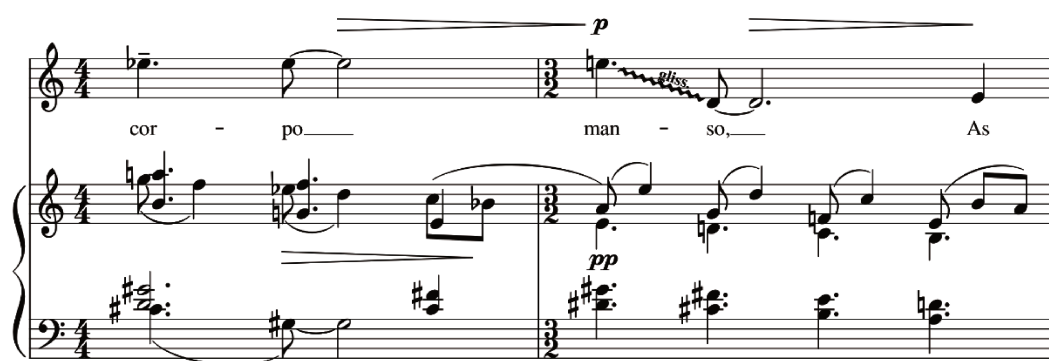


Figura 41 - Salto de nona na linha do canto; motivo rítmico recorrente na canção *Lá longe no sul...*
c. 44-45.

¹⁴¹ This fact puts the song very close not just as consecutive numbers inside the cycle, but reveals structural similarities and reinforces the temporal genesis of the two songs, which were composed just nine days apart.

A tessitura vocal exige do cantor destreza técnica pois a região mais explorada nesta canção é a médio-aguda, ou seja, a região de passagem, se considerarmos que ela será interpretada por uma voz média (meio-soprano/barítono).

3.5.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos

O quinto poema do ciclo de Mário de Andrade, pictórico e cheio de metáforas, faz contraposição dos “mares gelados” (v. 3) com o “vento morno” do poema II (v. 3). O personagem narrador que vem de longe é inebriado pelo corpo quente da amada, num paralelismo da garoa e clima frio de São Paulo com o clima quente e úmido do Nordeste. Guarnieri utiliza saltos ascendentes nas palavras ‘longe’, ‘nos pés’ e ‘temíveis’ indicando assim a distância, a frieza e o medo. Em seguida o mixolídio em fá na linha do canto torna o discurso musical mais melodioso se comparada à frase musical anterior (fig. 37). No entanto, sobrepondo nesta mesma melodia, a linha do piano reforça essa frieza pelo ostinato na m.d. com acordes de nona, posicionando-se como uma *persona* que, ora contrapõe, ora apoia o eu lírico.

É a partir do v. 7 que o poema ganha um novo sentido, mais pessoal, mais afetivo e com múltiplos significados. Como vimos, as palavras ‘flores’ e ‘amarelas’ são repetidas mais de uma vez. Se considerarmos que Mário de Andrade, em uma de suas viagens etnográficas, teve contato direto com o Catimbó, é possível remontar as ‘flores amarelas’ à personagem mítica feminina da Umbanda e do Candomblé, a guerreira Iansã. Orixá feminino, uma das mais apaixonadas amantes de Xangô, tem como característica a sensualidade, a paixão avassaladora, o espírito dominador e arrebatador. A cor deste Orixá é o amarelo e as flores são um dos seus símbolos. Já em *Macunaíma* (escrito no período entre as duas viagens ao Nordeste), a personagem Naipi, que havia sido transformada em cascata como castigo da serpente Capei por ter se entregado à Titçatê, narra que ao morder o guerreiro em sua rede, este “ajuntou as florzinhas” e não se importando com a dor, “encheu sua boca de flores que não pude mais morder”. A negra, neste contexto é aquela que não se deixa dominar (v. 6), é dona de uma sensualidade que inebria o eu lírico (v. 8), mas, que é finalmente seduzida (v. 10 e 11), tal qual Naipi que brinca “feito doidos entre sangue escorrendo e as florzinhas de ipê” (ANDRADE, 2015, p. 37).

Souza (2009) recorda que também em Cícero Dias as flores compõem a imagem da paisagem nordestina e, ao lado da mulher negra, é retratada “em posições

sensuais envolvidas por flores que as tocam como se as quisessem fecundar” (SOUZA, 2009, p. 114).

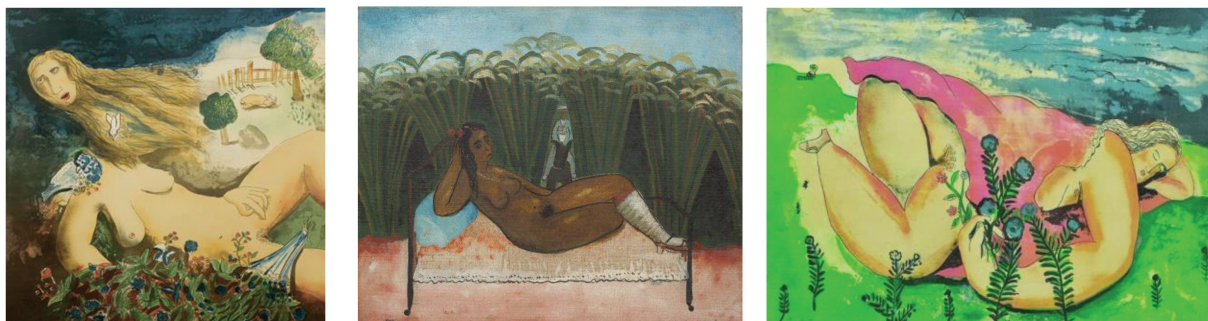


Figura 42 – Pinturas de Cícero Dias.

Camargo Guarnieri coloca pela primeira vez as “terças caipiras” (seção D) no v. 10, fazendo então que voz e piano se completem, em uma simbiose característica da música popular rural.

Figura 43 – Terças entre a linha melódica do canto e o piano – c. 38-40

Da maneira como ocorrem aqui, essas terças são únicas em todo ciclo.

Adiante, no c. 42 o compositor faz a indicação *sensual* na linha do canto. O eu lírico, já tendo possuído a amada, desgalha-se, ou seja, se espalha ‘sobre teu corpo manso’ (v. 11) para em seguida a cobrir de ‘flores amarelas’ (v. 12).

A prosódia como um todo é respeitada, exceto no c. 54, na palavra ‘apaixonadamente’. No entanto, apesar deste deslocamento prosódico, a nota aguda e longa no /a/ não prejudica a dicção. Acreditamos justamente o contrário: ao deslocar o acento métrico da sílaba /men/ para a sílaba /pai/, o compositor garantiu uma maior

expressividade à palavra, justamente pela característica da vogal, como já comentamos sobre as assonâncias no item 3.5.1.

3.6. *Quando...* (1934)

1 Quando
2 Minha mão se alastra
3 Em vosso grande corpo,
4 Você estremece um pouco.

5 É como o negrume da noite
6 Quando a estrela Vênus
7 Vence o véu da tarde
8 E brilha enfim.

9 Nossos corpos são finos,
10 São muito compridos...

11 Minha mão relumeia
12 Cada vez mais sobre você.

13 E nós partimos adorados
14 Nos turbilhões da estrela Vênus!...

3.6.1. Análise poética

v.	Poema VI	Estrutura Rítmica Ictos	Estrutura Métrica	Estrofe
			Células Métricas	
1	<u>Quando</u>	1	/- troqueu	Quadra
2	Minha <u>mão</u> se <u>alastra</u>	3 - 5	--/ -/- anapesto + aníbraco	
3	Em <u>vosso</u> grande <u>corpo</u>	2 - 6	-/- --/- aníbraco + péon terceiro	
4	<u>Você</u> <u>estremece</u> um <u>pouco</u>	2 - 4 - 6	-/ -/ -/- jâmbico + aníbraco	
5	É <u>como</u> o <u>negrume</u> da <u>noite</u>	2 - 5 - 8	-/- -/- -/- aníbraco	Quadra
6	<u>Quando</u> a estrela <u>Vênus</u>	1 - 5	/--- /- péon primo + troqueu	
7	<u>Vence</u> o véu da <u>tarde</u>	1 - 5	/--- /- péon primo + troqueu	

8	E <u>bril</u> ha en <u>fi</u> m	2 - 4	-/ -/ Jâmbico	Dístico
9	Nossos <u>cor</u> pos são <u>mu</u> ito <u>fi</u> nos	3 - 6 - 8	--/- -/- -/ péon terceiro + anfébraco + troqueu	
10	São <u>mu</u> ito com <u>pr</u> idos	2 - 5	-/- -/- anfíbraco	
11	Minha <u>mão</u> relume <u>ja</u>	3 - 6	--/ --/- anapesto+ péon terceiro	Dístico
12	Cada <u>vez</u> mais <u>sob</u> re vo <u>çê</u>	3 - 5 - 8	--/ -/- -/ anapesto + anfébraco + jâmbico	
13	E <u>nós</u> part <u>ti</u> mos ador <u>ad</u> os	2 - 4 - 8	-/ -/- --/- jâmbico + anfébraco + péon terceiro	Dístico
14	Nos turbilh <u>õe</u> s da estre <u>la</u> <u>Vê</u> nus	4 - 6 - 8	---/ -/- -/ péon quarto + anfébraco + troqueu	

Quadro 17 - Organograma do poema *Quando*.

Este poema, formado por duas quadras e três dísticos, tem o anfébraco e o jâmbico como pés métricos mais importantes, sendo sua característica a anacruse (tabela 17). Em seguida o troqueu é a métrica com maior incidência. Musicalmente, a métrica na linha do canto é quase que inteiramente de acordo com a prosódia do texto, mostrando uma vez mais, que Guarnieri tinha um total domínio da canção. Em raros momentos a tônica do compasso difere da tônica poética, sem, no entanto, interferir negativamente na execução musical. Mostramos a seguir um trecho em que a anacruse é mais fortemente sentida, e, embora a primeira nota (Ré) esteja no tempo forte do compasso e seja aguda dentro deste contexto, o compositor alterou a dinâmica para *p*, aliviando assim a tensão e o peso para a nota.

Figura 44 – Pés métricos do poema *Quando* – c. 12-17

Há uma aliteração com as consoantes [m], [n], [s] e [v]. Tal como na canção anterior, a onomatopeia das duas primeiras pode sugerir o murmúrio de uma canção de ninar, enquanto o [s] nos lembra o cochichar, o falar em voz baixa. O [v], por sua vez, sendo uma consoante fricativa sonora, neste contexto confere movimento ao poema, contrapondo com a vagarosidade do [m] e [n]. A assonância recai sobre as vogais /o/ e /e/. Pelas características próprias da língua portuguesa cantada¹⁴², podemos observar que embora o /o/ seja uma vogal recorrente, em muitas palavras ele soa como [u], quando na posição átona (quando, corpo, vosso, pouco, nossos, finos, muito, compridos, adorados). Considerando sua fonação, por ser posterior fechada, ela pode expressar fraqueza, estreitamento, escuridão. O /e/, que na posição pretônica e tônica soa [e] (estremece, negrume, estrela, relumeia, vênus, você), na posição átona passa a soar [ɪ] (se, estremece, negrume, grande, vence, tarde, sobre, noite). A rima é toante e externa com semelhanças entre sons na tônica dos versos.

3.6.2. Análise musical

Fluxograma musical					
Canção	Forma	Dinâmica	Tempo	Centricidade	Tessitura vocal
VI	Intr. – c. 1-3 A – c.3-25 B – c.25-40	<i>pp/p/mf/f</i>	 = 72 Com ternura	Mi/Ré	Mi ₃ -Mi ₄

Quadro 18 – Fluxograma da canção *Quando...*

Esta canção, composta em 1934, possui uma pequena introdução (c. 01-03) e duas seções (A e B). Ambas as seções estão assim determinadas em função da textura do piano. Do início da introdução (fig. 45) até o c. 25 a escrita pianística é fortemente polifônica, apresentando um contraponto a 3 vozes. A partir do c. 25 a polifonia continua, no entanto, se apresentando de forma mais cordal, rítmica e baseada em acordes quartais.

De acordo com Martins (2004) a introdução contém dois motivos que são as bases da construção da canção. O primeiro se apresenta com uma quinta ascendente (Mi-Si) seguido de uma quinta descendente (Si-Lá-Sol-Fá-Mi). O segundo motivo está na m.e. no c. 01 em um cromatismo de cinco notas descendentes:

¹⁴² Seguimos as regras do Português Brasileiro Cantado, disponível nas referências deste trabalho.



Figura 45 - Introdução com dois motivos no piano na canção *Quando...* – c. 1-3

É possível observar que o motivo inicial apresentado na introdução do piano aparece nos c. 05-06 na linha do canto, correspondido, por sua vez, pelo piano nos c. 06-07. Há ainda o segundo motivo cromático que aparece diversas vezes na linha do piano, como por exemplo no baixo do c. 04.

A linha do canto, por sua vez, está dividida em cinco frases correspondendo a divisão das estrofes do poema, sendo as duas primeiras aquelas que concentram as principais características da linha melódica do canto. A primeira corresponde aos c. 03-08 e está escrita sobre o modo dórico de Mi, predominantemente descendente, começando e terminando na nota Mi. O mesmo ocorre na Introdução, como se pode verificar na fig. 46, evidenciando assim a centralidade nesta nota.



Figura 46 - Frase 1 da canção *Quando...* – c. 3-8

A segunda frase (c. 12-17) é derivada do primeiro motivo destacado na introdução (fig. 47) pelo seu desenho melódico: vários saltos seguidos de notas descendentes. A nota Ré sobressai nesta seção, que além de iniciar a linha melódica do canto, culmina no c. 17, no qual ela se destaca como a nota mais aguda do piano.

É co-mo_o - ne - gru-me da noi - te Quan-do_a_es - tre - la Vê - nus

Ven - ce_o véu da tar - de_E bri - lha_en - fim.

Figura 47 – Nota Ré marcando a centricidade da Frase 2 da canção *Quando...* – c. 12-17

Observo ainda que neste trecho, na linha melódica do canto as notas – ou conjunto de notas – que antecedem o salto são anacrústicas, o que coaduna com a métrica do poema visto no item anterior (fig. 44).

Antes de iniciar a segunda e a terceira frases na linha do canto, o piano faz duas intervenções com três compassos (c. 09-11 e c. 18-20). Em ambos trechos observamos, além das características de textura, a reapresentação dos motivos rítmicos destacadas na fig. 44. Da mesma maneira, a terceira frase da canção (c. 21-25) é uma variação dos motivos expostos na introdução.

Nos-sos cor - pos_ são fi - nos,_ São mui-to-com - pri - mui-to-com - pri - dos...

Figura 48 – Frase 3 da canção *Quando...* – c. 21-25

A quarta e a quinta frases, predominantemente ascendentes, caracterizam-se pelo cromatismo e pelo uso do *glissando* nas palavras ‘minha’ e ‘Vênus’.

Frase 4

Frase 5

Figura 49 – Frases 4 e 5 da canção *Quando...* – c. 26-32; c. 33-39

No trecho final da canção (c. 38 e 39), a parte do piano faz uma reapresentação dos motivos melódicos expostos na Introdução: Mi^b-Ré-Ré^b-Dó na linha do baixo e Mi-Fá-Fá[#]-Sol-Sol[#] na m.d.

3.6.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos

Após o clímax do poema anterior, em que há um jogo de sedução ainda maior, entre a negra e o amante, é possível se presenciar aqui um momento de relaxamento e intimidade entre os personagens. Andrade utiliza-se da metáfora e da comparação: negrume da noite *versus* estrela Vênus, fazendo um paralelo entre a cor da negra e a brancura do poeta, aquele que vem de ‘Lá longe no sul’ (v. 1, poema V). Se no primeiro poema o personagem apalpava a ‘sombra’ com receios e distanciamento (v. 6 e 7), aqui há o toque real que estremece a negra (v. 3, 4, 11 e 12).

Segundo Souza (2009) nos *Poemas*, “a negra se apresenta fortemente identificada com a natureza nordestina que a cerca, sendo apontada, alternadamente, como a terra e como a noite, ambos donos de uma escuridão profunda e misteriosa” (SOUZA, 2009, p. 115). Esses paralelismos podemos encontrar disseminada na música de Guarnieri. O uso da polifonia a três e até mesmo quatro vozes em alguns momentos, traduz essas *personas*: mangue *versus* terra, Recife *versus* São Paulo, noite *versus* dia, negra *versus* branco.

3.7. Não sei porque os tetéus... (1974)

1 Não sei porquê os tetéus gritam tanto esta noite...
 2 Não serão talvez nem mesmo os tetéus.
 3 Porém minha alma está tão cheia de delírios
 4 Que faz um susto enorme dentro do meu ser.

5 Estás imóvel.
 6 És feito uma praia...
 7 Talvez esteja dormindo, não sei.

8 Mas eu vibro cheíno de delírios,
 9 Os tetéus gritam tanto em meus ouvidos,
 10 Acorda! ergue ao menos o braço dos seios!
 11 Apaga o grito dos tetéus!

3.7.1. Análise poética

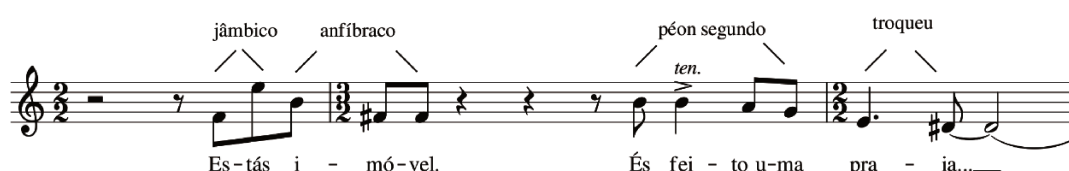
v.	Poema VII	Estrutura Rítmica Ictos	Estrutura Métrica	Estrofe
			Células Métricas	
1	Não <u>sei</u> por <u>quê</u> os <u>tetéus</u> <u>gritam</u> <u>tanto</u> esta <u>noite</u>	2 - 4 - 6 - 7 - 9 - 11 - 13	- / - / - / - / - / - jâmbico + dátilo + troqueu	Quadra
2	Não <u>serão</u> talvez nem <u>mesmo</u> os <u>tetéus</u>	3 - 5 - 7 - 10	- - / - / - / - - / anapesto + jâmbico	
3	<u>Porém</u> <u>minha</u> <u>alma</u> <u>está</u> tão <u>cheia</u> de <u>delírios</u>	2 - 4 - 6 - 8 - 12	- / - / - / - - - / jâmbico + anfébraco + péon terceiro	
4	Que <u>faz</u> um <u>susto</u> <u>enorme</u> <u>dentro</u> do meu <u>ser</u>	2 - 4 - 6 - 8 - 12	- / - / - / - - - / jâmbico + anfébraco + troqueu + dátilo	
5	<u>Estás</u> <u>imóvel</u>	2 - 4	- / - / - jâmbico + anfébraco	Terceto
6	<u>És</u> <u>feito</u> uma <u>praia</u>	2 - 5	- / - - / - péon segundo + troqueu	
7	<u>Talvez</u> <u>estejas</u> <u>dormindo</u> , não <u>sei</u>	2 - 4 - 7 - 10	- / - / - / - / - / jâmbico + anfébraco	
8	Mas eu <u>vibro</u> cheíno de <u>delírios</u>	3 - 6 - 10	- - / - / - - - / péon terceiro + anfébraco	Quadra
9	Os <u>tetéus</u> <u>gritam</u> <u>tanto</u> em <u>meus</u> <u>ouvidos</u>	3 - 4 - 6 - 8 - 10	- - / - / - / - / - anapesto + troqueu	
10		2 - 4 - 6 - 9 - 12	- / - / - / - / - / -	

	Acorda! <u>ergue</u> ao <u>menos</u> o <u>braço</u> dos <u>seios</u>		anfíbraco + troqueu	
11	Apaga o <u>grito</u> dos <u>tetéus</u>	2 - 4 - 8	-/- /- --/ anfíbraco + troqueu + anapesto	

Quadro 19 – Organograma do poema *Não sei porquê os tetéus*

O sétimo poema do ciclo difere de todos os outros anteriores, tanto no caráter do eu poético quanto nos aspectos imagéticos que ele exprime. Formado por duas quadras e um terceto, há uma aliteração com a consoante oclusiva dental surda [t] e a consoante vibrante alveolar sonora [r]. Ambas consoantes conferem ao poema certa dureza na sonoridade, ao mesmo tempo em que soa determinante, objetivo. Há um ostinato na parte do piano que reforça essas características, como será apresentado na análise musical.

As métricas principais são o jâmbico e o troqueu, ou seja, fraco/forte e forte/fraco (tabela 19), o que dá uma pulsação naturalmente binária, concordando assim com a escrita musical ($\frac{2}{2}/\frac{3}{2}$). Observo também que todos inícios dos versos deste poema são anacrústicos o que corresponde com a escrita musical, ou seja, as frases na linha do canto sempre se iniciam com um tempo fraco. No pequeno trecho a seguir podemos observar os v. 5 e 6.

Figura 50 – Anacruse no início dos v. 5 e 6; c. 20-22 na canção *Não sei porquê os tetéus...*

A prosódia é inteiramente de acordo com a métrica poética, ainda que em algumas passagens Guarnieri não faça elisões, como por exemplo no v. 1, c. 06 e 09: *gri-tam tan-to es-ta noi-te* ([ˈgri.tẽ:u'tẽ.tu'ɛs.ta.no:ɪ.tʃɪ]) em vez de *gri-tam tan-to_es-ta noi-te* ([ˈgri.tẽ:u'tẽ.twɛs.ta'no:ɪ.tʃɪ]), ou ainda *nem mes-mo os te-téus* ([nẽ:ɪ'mɛz.mu.ʊs.te'tɛ:ʊs]), em vez de *nem mes-mo_os te téus*, ([nẽ:ɪ'mɛz.mus.te'tɛ:ʊs]) como exemplificados na fig. 50. Também é o caso do c. 40:

pela métrica a palavra *tetéus*¹⁴³ é um ditongo e na canção o compositor trata como um hiato. Curiosamente, esta palavra aparece quatro vezes no texto e apenas na última ele dá este tratamento.

3.7.2. Análise musical

Fluxograma musical					
Canção	Forma	Dinâmica	Tempo	Centricidade	Tessitura vocal
VII	A – c.01-16 B – 16-25 C – 26-41	<i>p/mf/f</i>	$\text{♩} = 66$ Com alegria	Fá	Dó ₃ -Sol ₄

Quadro 20 – Fluxograma da canção *Não sei porque os tetéus...*

Esta canção, composta em 1974 (juntamente com *Estou com medo...* e *Lá Longe no sul...*) é a mais rítmica de todo ciclo, com ostinatos que marcam as seções. Nas seções A e B há um motivo de acompanhamento caracterizado por intervalos de terça e quinta se alternando na linha da m.d. (fig. 51) que se apresenta como um ostinato. A seção C apresenta um outro motivo de acompanhamento com uma rítmica bem característica (fig. 52) que cria um novo ostinato em ambas mãos do piano caracterizado, ainda, pela alternância de nonas menores, quintas diminutas, sétimas e acordes de quartas sobrepostas.



Figura 51 – Motivo de acompanhamento característico das seções A e B na canção *Não sei porquê os tetéus...*

¹⁴³ Tetéu é um pássaro também conhecido como *Quero-quero*, típico das Américas do Sul e Central. Ave símbolo do Rio Grande do Sul, ela é envolta em lendas e cantigas populares. A palavra *tetéu* é também a onomatopeia para seu canto.



Figura 52 – Motivo de acompanhamento característico da seção C na canção *Não sei porquê os tetéus...*

Conforme afirmei anteriormente, as seções foram divididas de acordo com a textura pianística. Embora as seções A e B tenham rítmicas semelhantes, a seção B se diferencia da sua anterior pelas abruptas interrupções no ostinato do piano e a ausência do ostinato quando a linha do canto surge, a partir do c. 20. Essas interrupções rítmicas estão associadas ao texto poético. Na seção C, há uma mudança na rítmica do piano mais evidente.

Do ponto de vista da linha do canto, a primeira seção é formada por três frases, a segunda por apenas uma e, finalmente, a terceira por três, conforme apresentadas a seguir:

Frase 1

mf

Não sei por-que os te - téus gri-tam tan - to es - ta noi - te...

Não se - rão tal - vez... nem mes-mo os te - téus.

Frase 2

Po-rém mi-nha al - ma es-tá tão chei-ia de de - lí - rios Que faz um

sus - to e - nor - me den - tro do meu ser...

Figura 53 – Frases da seção A da canção *Não sei porquê os tetéus...* – c. 05-10; 11-16

Frase 1

(ad libitum) *a tempo*

Es-tás i - mó-vel. És fei - to_u-ma pra - ia...
Tal - vez es - te - jas dor - min - do, não sei.

Figura 54 – Frase da seção B da canção *Não sei porquê os tetéus...* – c. 20-25

Frase 1

mf

Mas eu vi-bro che - í - nho de de - lí - rios Os te -
téus gri - tam tan - to em meus ou - vi - dos

Frase 2

f *rall.*

A - cor - da! er-gue ao me - nos o bra - ço dos se - ios!

Frase 3

(ad libitum) *a tempo*

A - pa - ga o gri - to dos te - té - us!

Figura 55 – Frases da seção C da canção *Não sei porquê os tetéus...* – c. 28-32; 32-38; 39-41.

A canção tem sua centricidade em Fá. É possível notar, ainda, nas frases das figuras 53 e 55 notas da escala de fá menor entremeadas por meio de alterações cromáticas e a sua finalização em fá.

Em relação a dinâmica, as frases da linha do canto invariavelmente estão escritas em *mf*, com exceção do c. 33 no qual, na nota mais aguda da canção, surge um *f*. O piano por sua vez, começa em *f* e decresce para a entrada do canto. O *f* reaparece nos c. 20 e 36, dois momentos de ruptura de ambos ostinatos, tanto da seção B quanto da seção C.

3.7.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos

O sétimo poema, ao contrário da calma do anterior, é enérgico e sugere certa impaciência do eu poético. Os gritos que são atribuídos ao barulho dos pássaros podem representar os pensamentos confusos e agastadiços do personagem: “Não serão talvez nem mesmo os tetéus/Porém minha alma está tão cheia de delírios/Que faz um susto enorme dentro do meu ser” (v. 2-4). Há uma interrupção no v. 5 “Estás imóvel”. Musicalmente há uma suspensão inesperada e o poeta descreve a negra que, parada tal qual uma praia, ignora uma vez mais os anseios do amante. Souza (2009) associa novamente o corpo da negra como aquela que representa a natureza: “identificada com a terra – “és feito uma praia”, a amada imóvel parece dormir com a mão sobre os seios, como as donas do Romantismo que, adormecidas, possibilitavam a realização sublimada do desejo interdito do eu lírico” (SOUZA, 2009, p. 117).

O piano, embora soe dissonante em relação à linha do canto, assume uma *persona*. Entendo que o ostinato na seção A se assemelha ao “grito dos tetéus” (v. 11). A onomatopeia do pássaro é repetitiva e ligeiramente estridente, da mesma maneira que o compositor faz com os intervalos na m.d. Na seção B, o piano faz interferências bruscas deixando a voz, cuja linha neste ponto soa como recitativo, em maior evidência. Por fim, o ostinato da seção C cria um ambiente espectral, mesmo quando a linha do canto atinge a nota mais aguda (Sol₄) com a palavra ‘acorda’ (v. 10; c. 33).

Observo, como já comentei anteriormente, que todas as frases da linha do canto iniciam-se com uma anacruse (fig. 53-55). A anacruse neste contexto pode remeter ao pássaro – Tetéu – representando assim o impulso para o voo. Sugiro na interpretação que se relacione o piano representando o amante/poeta e a linha do canto simbolizando a negra/natureza.

3.8. Nega em teu ser primário... (1974)

Nega em teu ser primário a insistência das coisas,
Me livra do caminho.

Côlho mancheias de meus olhares,
Meu pensamento assombra mundos novos,
E eu desejava estar contigo...

Há vida por demais neste silêncio nosso!

Eu próprio exalo flúidos leves
Que condensam-se em torno...
Me sinto fatigantemente eterno!

Ah, meu amor,
Não é minha amplidão que me desencaminha,
Mas a virtuosidade!

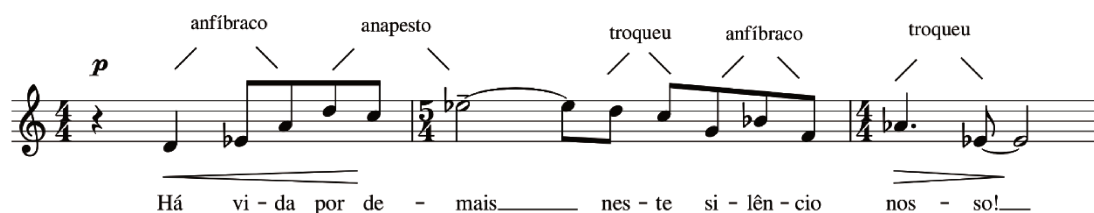
3.8.1. Análise poética

v.	Poema VIII	Estrutura Rítmica Ictos	Estrutura Métrica	Estrofe
			Células Métricas	
	<u>N</u> ega em teu ser <u>primário</u> a insist <u>ên</u> cia das <u>coi</u> sas	1 - 6 - 9 - 12	/--- -/- -/- -/-	dístico
			péon primo + anfibraco	
2	Me <u>li</u> vra do <u>ca</u> minho	2 - 6	-/- -/-	
			anfibraco + péon terceiro	
3	<u>Cô</u> lho <u>man</u> cheias de <u>meu</u> s <u>ol</u> hares	1 - 4 - 7 - 9	/- -/- -/- -/-	terceto
			troqueu + anfibraco + jâmbico	
4	<u>M</u> eu <u>pe</u> nsamento <u>ass</u> ombra <u>mun</u> dos <u>nov</u> os	1 - 4 - 6 - 8 - 10	/--/- -/- -/-	
			coriambo + anfibraco + troqueu	
5	<u>E</u> <u>eu</u> <u>de</u> sejava <u>es</u> tar <u>con</u> tigo	1 - 4 - 6 - 8	/--/- -/- -/-	
			coriambo + jâmbico + anfibraco	
6	Há <u>vi</u> da por <u>de</u> mais neste sil <u>ên</u> cio <u>nos</u> so	2 - 6 - 7 - 10 - 12	-/- -/- -/- -/-	monóstico
			anfibraco + anapesto + troqueu	
7	Eu <u>pr</u> óprio <u>ex</u> alo <u>flú</u> idos <u>le</u> ves	2 - 4 - 6 - 8	-/- -/- -/-	terceto
			jâmbico + anfibraco + troqueu	
8	Que <u>con</u> densam-se em <u>to</u> rno	3 - 6	--/- -/-	
			péon terceiro + anfibraco	

9	Me <u>sinto</u> fatigant <u>emente</u> et <u>erno</u>	2 - 8 - 10	-/- ---- -/-	terceto
			anfíbraco + proceleusmático + troqueu	
10	<u>Ah</u> , meu <u>amor</u>	1 - 4	/--/	
			coriambo	
11	Não <u>é</u> minha amplid <u>ão</u> que me desencamin <u>ha</u>	2 - 5 - 7	-/ ---/ -- --- /-	terceto
			jâmbico + peón quarto + díbraco + tríbraco + troqueu	
12	<u>Mas</u> a virtuosid <u>ade</u>	1 - 6	/- --- /-	
			troqueu + tríbraco	

Quadro 21 – Organograma do poema *Nega em teu ser primário*

Formado por três tercetos, um monóstico e um dístico, o oitavo poema tem o anfíbraco como pé métrico principal, seguido do troqueu, com 13 e 11 ocorrências, respectivamente. Estruturalmente, seis versos são anacrústicos e os outros seis se iniciam no tempo forte. Na canção de Guarnieri essa métrica está presente, no entanto, ela aparece disseminada, sem, com isso, prejudicar a prosódia. Na figura a seguir podemos observar um verso anacrústico na estrutura do poema enquanto na estrutura musical há uma nota longa em tempo forte; no entanto, o compositor ajusta com a dinâmica ao indicar o *p* e a chave *crescendo*:

Figura 56 – Anacruse na estrutura poética na canção *Nega em teu ser primário...* – c. 17-19; v. 6

Este tratamento na prosódia aparece em diversos momentos, não apenas na canção VIII, mas no ciclo de maneira geral.

A aliteração volta a ser evidenciada pelo [s], além do [m], [n] e novamente o sussurro e o murmúrio se fazem presentes. A assonância do encontro vocálico /ão/, formado em função da nasalização destas vogais quando acompanhadas pelas consoantes [m] e [n], dão ao poema um escurecimento que suplanta a clareza da vogal /a/. Por essa razão, podemos afirmar que a calma revelada nas linhas do canto

e do piano é vagarosa, razão pela qual o poeta sente-se ‘fatigantemente eterno’ (v. 9).

3.8.2. Análise musical

Fluxograma musical					
Canção	Forma	Dinâmica	Tempo	Centricidade	Tessitura vocal
VIII	Intr. – c.1-6 Seção única	<i>pp/p/mf/f</i>	♩ = 80 Recitativo ♩ = 60 Calmo	Ré	Dó# ₃ -Mi# ₄

Quadro 22 – Fluxograma da canção *Nega em teu ser primário...*

De carácter meditativo e calmo, a canção de 1974 é a única do ciclo que apresenta um recitativo como introdução nos seis primeiros compassos, em uma melodia quase *a capella* acompanhada por apenas duas notas longas sustentadas na parte do piano (Mi₃ e Mi_{b3}). Após o recitativo, a partir do c. 07, se estabelece no piano, um ritmo sincopado que perdurará praticamente por toda canção.

Recitativo (♩ = 80)
(*ad libitum*)

p *ten.*

Ne-ga em teu ser pri-má - rio a in - sis - tên-cia das coi - sas,

5

Calmo (♩ = 60)

me-liss

Me li - vra do ca - mi - nho.

Figura 57 – Introdução dividida em duas semi-frases; cromatismo e centricidade em Ré na canção
Nega em teu ser primário... – c. 1-7

Partindo de um cromatismo que vem da introdução (Mi-Mi^b-Ré) no piano, é também a partir do c. 07 que se estabelece a centricidade da canção na nota Ré (fig. 58). Em diversos momentos as frases da linha do canto se iniciam e terminam em Ré ou em sua terça superior, enquanto no piano essa nota está presente no baixo e/ou disseminada nos acordes da m.d.

Nesta canção há dois tipos de divisão das frases musicais na linha do canto. Na introdução, uma única frase musical é dividida em duas semi-frases que correspondem à primeira estrofe do poema com dois versos (fig. 57). A partir do c. 08 os três versos da segunda estrofe do poema são separados por um interlúdio feito pelo piano para então iniciar as estrofes 3 e 4 (c. 17-27). Finalmente a quinta estrofe é formada por uma grande frase dividida em três semi-frases (fig. 58).

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system features a vocal line starting with 'Ah, meu a - mor,' and a piano accompaniment. The second system continues with 'Não é mi - nha am - pli -' and 'dão que me de-sen-ca - mi-nha,'. The third system shows 'Mas a vir-tuo - si - da -' and 'de!'. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *cresc.*, *rall.*, *ad libitum*, *pp*, *dim.*, *ppp*), articulation (accents), and phrasing slurs.

Figura 58 – Semi-frases que correspondem aos v. 10-12 – c. 31-40.

A textura da canção caminha num *crescendo* e a partir do c. 31, com o piano fazendo arpejos em *f*, atinge o ápice, enquanto a tessitura vocal alcança a nota mais aguda logo em seguida, no c. 32 na palavra 'amplidão' (v. 11), mantendo-se em *forte* por mais dois compassos. O último verso do poema é cantado *ad libitum* com um cromatismo e portamento para retornar ao *pp*, tal qual o início da canção.

Mais uma vez, Guarnieri se utiliza da sincopa em quase toda a linha da m.d. Neste sentido, há uma semelhança rítmica entre as canções V (*Lá longe no sul...*) e VIII. Martins (2004, p. 143-144)) chama a atenção para o efeito similar entre elas pois ambas apresentam acordes quartais tanto melódica quanto harmonicamente.

Canção V

Canção VIII

Figura 59 - Semelhanças entre as canções V *Lá longe no sul...* e VIII *Nega em teu ser primário...*
c.1-4 e c.7-10

Esta é a primeira canção em que o compositor coloca mais de uma nota em alturas diferentes na mesma sílaba: até então as notas na mesma sílaba eram ligadas na mesma altura.

20 *p*

Eu pró - prio e - xá - lo flúi - dos le - ves Que con

Figura 60 – Prolongamento da sílaba na linha do canto com notas de alturas diferentes na canção
Nega em teu ser primário... – c. 20-21

3.8.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos

Sob o eixo poético, Andrade faz neste poema uma reflexão existenciária¹⁴⁴, baseada em dois mundos distintos que convergem momentaneamente. De forma introspectiva, o poeta recorre ao estado primitivo para explorar o novo e o desconhecido. Se a figura da negra, representada pela natureza nos poemas anteriores, incita e atrai o eu poético, aqui o próprio autor dos poemas torna-se uma *persona*. A dualidade do mestre se torna evidente quando este deseja estar com a amada (v. 5) mas o ‘pensamento assombra mundos novos’ (v. 4). Em outras palavras, a realidade do poeta a todo momento depara-se com a realidade da mulher, cuja atração e desejo são inevitáveis (v. 7-8).

Souza (2009, p. 118), ao atribuir o ‘ser primário’ à negra (amada), mostra que esta é capaz de tirar o poeta do seu mundo intelectual e de suas preocupações rotineiras. Em um paralelo com a filosofia schopenhaueriana, a pesquisadora traz os conceitos de ‘Vontade’¹⁴⁵ e ‘Ideia’¹⁴⁶, e explica que, tal como ocorre nos *Poemas da Negra*, a arte enquanto processo artístico é resultado também da intuição, além da ‘virtuosidade técnica’.

Essa questão nos lembra da preocupação de Mário de Andrade acerca da necessidade do equilíbrio entre técnica e inspiração. Nos *Poemas da negra*, o poeta possui o ser primário da negra, entregando-se como o sujeito que contempla intuitivamente a verdade das coisas, sem, nem por isso, negar a importância da técnica – da virtuosidade – que não o abandona, apesar de afirmar que o desencaminha.

Ao contrário da virtuosidade, a “amplidão” do poeta não o tira do caminho. Ser “trezentos e cinquenta”, como anunciara no poema de abertura de *Remate de males*, não impede sua entrega à contemplação da “Vontade”, mas, antes, parece favorecê-la, já que esta requer a desindividualização do sujeito para ser apreendida. Dessa forma, o poeta que se multiplica,

¹⁴⁴ O termo aqui é empregado a partir do entendimento de Heidegger, cujo significado é “a compreensão que cada homem tem de sua própria existência ao decidir sobre possibilidades que a constituem ou escolhe-las” (ABBAGNANO, 2007, p. 402).

¹⁴⁵ O termo Vontade na filosofia clássica é: 1) “princípio racional da ação” e 2) “princípio da ação em geral”. Para Schopenhauer a Vontade não é racional: “é um ímpeto cego, irresistível, que já vemos aparecer na natureza inorgânica e vegetal, assim como também na parte vegetativa de nossa vida” (ABBAGNANO, 2007, p. 1007-1009).

¹⁴⁶ O termo Ideia vem da filosofia e têm dois significados. O primeiro, usado por Platão, Aristóteles, Kant, escolásticos e outros, diz respeito à “Ideia como unidade visível da multiplicidade, tem caráter privilegiado em relação à multiplicidade, pelo que é frequentemente considerada a essência ou a substância do que é múltiplo e, por vezes, como ideal ou modelo dele”. O segundo empregado por Kant e alguns filósofos moderno apresenta a Ideia como “uma perfeição não real”, ou seja, “são ideias racionais impossíveis de serem alcançadas em sua plenitude. São “conceitos de perfeições dos quais é sempre possível aproximar-se, mas que nunca se alcança completamente” (ABBAGNANO, 2007, p. 524-526).

entregando-se continuamente à dispersão, pode sentir, por meio de sua entrega à negra, a essência das coisas. (SOUZA, 2009, p. 120-121)

Pude observar por meio da análise musical que Guarnieri incluiu alguns elementos até então não explorados nas canções anteriores e, dado à particularidade do Recitativo, que aqui torna a canção mais intimista, este não voltará em nenhuma das canções posteriores.

Na execução musical é possível dar um sentido mais pessoal quando o(a) intérprete assume a *persona* do poeta. O piano assume uma *persona* também: a mulher-amante. Pela escrita sincopada ela dá ao ouvinte a sensação de desencontro com a linha do canto. Observando as dissonâncias proporcionadas pelas sétimas harmônicas, quartas, trítomos e o acompanhamento quase inexistente no início e no final da canção (fig. 55-57) é possível verificar que essa *persona* é ao mesmo tempo independente e reservada, tal como a personagem da negra dos poemas.

3.9. Na zona da mata (1975)

1 Na zona da mata o canavial novo
 2 É um descanso verde que faz bem;
 3 É uma suavidade poisar a vista
 4 Na manteiga e no pêlo dos ratos;
 5 No mais matinal perfume francês
 6 A gente domina uma dedicação;

 7 Apertando os dedos no barro mole
 8 Ele escorre e foge,
 9 E o corpo estremece que é um prazer...

 10 Mas você é grave sem comparação.

3.9.1. Análise poética

v.	Poema IX	Estrutura Rítmica Ictos	Estrutura Métrica	Estrofe
			Células Métricas	
1	Na <u>zona</u> da <u>mata</u> o canavial <u>novo</u>	2 - 5 - 9 - 10	-/- -/- -/- /- anfíbraco + anapesto + troqueu	sextilha
2	<u>É</u> um descanso <u>verde</u> que faz <u>bem</u>	1 - 5 - 9	/--- /-- -/ péon primo + dátilo + jâmbico	
3	<u>É</u> uma suavidade poisar a <u>vista</u>	1 - 5 - 8 - 10	/- -/- -/- -/-	

			troqueu + péon terceiro + jâmbico + anfébraco	
4	Na mante <u>i</u> ga e no <u>p</u> elo dos <u>r</u> atos	3 - 6 - 9	--/- -/- -/- péon terceiro + anfébraco	
5	No <u>m</u> ais <u>m</u> atinal <u>p</u> erfume <u>f</u> ranç <u>e</u> s	2 - 5 - 7 - 10	-/- -/- -/- jâmbico + anapesto + anfíbraco	
6	A <u>g</u> ente <u>d</u> omina uma dedica <u>ç</u> ão	2 - 5 - 11	-/- -/- -/- anfíbraco + péon segundo + péon quarto	terceto
7	Apert <u>a</u> ndo os <u>d</u> edos no <u>b</u> arro <u>m</u> ole	3 - 5 - 8 - 10	--/- -/- -/- péon terceiro + troqueu + anfíbraco	
8	Ele <u>e</u> scorre e <u>f</u> oge	3 - 5	--/- -/- péon terceiro + troqueu	
9	E o <u>c</u> orpo <u>e</u> stremece que <u>e</u> um <u>p</u> razer	2 - 5 - 7 - 9	-/- -/- -/- anfíbraco + anfímacro	monóstico
10	Mas <u>v</u> ocê é <u>g</u> rave <u>s</u> em compara <u>ç</u> ão	3 - 5 - 7 - 11	--/- -/- -/- anapesto + anfíbraco + troqueu + anapesto	

Quadro 23 – Organograma do poema *Na zona da mata*

Formado por uma sextilha, um terceto e um monóstico, o nono poema do ciclo é anacrústico, com o anfíbraco sendo o pé métrico recorrente. Não há rimas, mas há aliteração com as consoantes [m] e [r] e assonância com a vogal /e/.

Esta canção apresenta algumas dificuldades prosódicas para o cantor. Vemos no c. 03 um salto de 6ª maior seguido de uma nota breve e uma longa o que sugere uma anacruse; no entanto, a tônica da palavra está na nota breve, obrigando o intérprete a diminuir consideravelmente a intensidade, muito embora haja uma chave de *crescendo* (ver fig. 61, destacado no retângulo). Também no c. 07 há uma tercina que dificulta a prolação devido à rapidez da pulsação.

3.9.2. Análise musical

Fluxograma musical					
Canção	Forma	Dinâmica	Tempo	Centricidade	Tessitura vocal
IX	Sessão única	<i>p/mf</i>	$\text{♩} = 80$ Repinicado	Si^b	Dó ₃ -Fá ₄

Quadro 24 – Fluxograma da canção *Na zona da mata*

Esta canção, composta em 1975, tem a sua centricidade em Si^b, enquanto a linha do canto está escrita sobre a escala de Si^b menor. É possível se observar na fig. 61 o Si^b na linha do baixo iniciando a linha do canto e a terça (Ré^b) como uma nota recorrente em toda canção: esta é também a última nota na linha do canto (c. 25-27).

Repinicado (♩ = 80)

p (com graça)

Na zon - na da ma - ta o ca - na - vial

p (dengoso)

no - vo É um des - can - so ver - de que faz bem;

Figura 61 – Centricidade em Si^b apresentado nos primeiros compassos da canção *Na zona da mata* c. 1-6

A dinâmica não ultrapassa o *mf*, o que reforça o caráter leve e brincalhão proporcionado pelas sincopas em *staccato* na m.e. A indicação de tempo com uma mínima em 80 e a expressão *repinicado* faz desta a canção mais rápida do ciclo e, consequentemente, a mais curta delas.

Composta numa única sessão, está dividida em cinco frases (fig. 62). A melodia está sempre na linha do canto acompanhada pela parte do piano que, na primeira e última frases, realiza um mero acompanhamento, mas, nas outras três apresenta uma espécie de contracanto na m.e. como uma parte de baixo.

Frase 1

p (com graça)



Na zon - na da ma-ta o ca-na-vial no - vo É um des - can - so ver-de que faz bem; ____

Frase 2



É u-ma-su-a - vi - da - de ____ pou-sar a vis - ta ____ Na man - tei-ga e no pê - lo dos ra-tos;

Frase 3

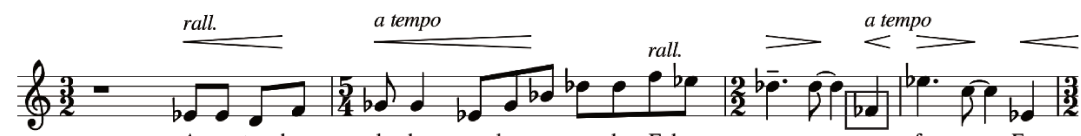
mf



No mais ma-ti-nal per - fu-me fran-cês A gen-te do-mi - na u - ma de-di-ca-ção;

Frase 4

rall. *a tempo* *rall.* *a tempo*



A-per-tan-do os de-dos no bar-ro mo-le E-le es - cor - re e fo - ge E o

(ad libitum) *a tempo*



cor-po es - tre - me - ce ____ que é um pra - zer...

Frase 5

ten. *pp*



Mas vo - cê é gra - ve ____ sem com-pa - ra - ção.

Figura 62 – Cinco frases musicais: c.2-7; 7-11; 11-15; 15-21; 21-27; Fá^b nas frases, exceto na frase 5 – canção *Na zona da mata*

Há uma insistência do Fá^b na linha vocal em todas as frases, exceto na última. Por ser uma nota de passagem e dissonante, ela desestabiliza a centralidade na qual a melodia está escrita.

3.9.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos

O nono poema é composto por imagens e memórias que formam uma ‘colcha de retalhos’. O mangue, embora presente (*Apertando os dedos no barro mole* v. 7) não é mais a paisagem do personagem. Observo o eu poético ‘Na zona da mata’ (v. 1), ou seja, no interior e não mais na região litorânea em que se encontra com a negra. Numa alegoria com a paz e tranquilidade, o canavial é o ambiente em que a *persona* encontra refúgio. Aqui, mesmo o piano alternando entre mero acompanhamento e acompanhamento com o contracanto, em nenhum momento ele assume uma independência, o que reforça a unicidade entre a linha vocal e o instrumento.

Como já abordado, Mário de Andrade escreveu os *Poemas da Negra* entre duas viagens às regiões Norte e Nordeste. Em *O Turista Aprendiz*, o poeta registrou no seu diário de bordo uma referência à tranquilidade dos canaviais:

18 de maio. A bordo. Amanhecemos em pleno canavial. A isso chamam por aqui de “verdes mares bravios” ... É um canavial e não tem nada de bravo. Pelo contrário é meigo, serviçal como um Chalaça¹⁴⁷ e o Pedro I amonta nele e faz o que bem entende. Até dá raiva. Banza banza namora come cana enquanto a gente está impaciente pra ver a foz do Amazonas amanhã. Foz do Amazonas... (ANDRADE, 2015, p. 66)

Lopez e Figueiredo (2015, p. 39) salientam que um dos pontos altos da viagem de Mário de Andrade foi o passeio até a foz do Rio Amazonas. A linguagem utilizada no seu diário, combinando um “*nonsense* rabaleisiano”¹⁴⁸ com o vocabulário popular, a expressão lírica de um viajante culto ao cômico das comparações, faz com que as fronteiras nacionais sejam desfeitas, apresentando então uma floresta “desgeografizada”. Apropriado desta mesma linguagem, o autor dos *Poemas*, contrasta o ‘vento morno’ (poema II; v. 3) com ‘mares gelados’ (poema V; v. 3); as ‘auras pernambucanas’ (poema II; v. 4) com os ‘pés da Argentina’ (poema V; v. 2); ‘lábios suaves’ (poema III; v. 2) com ‘inocência dura’ (poema IV; v. 3); e, no nono poema, o ‘pelo dos ratos’ (v. 4) com ‘perfume francês’ (v. 5), tirando do leitor o conforto de uma leitura linear para uma leitura repleta de rupturas.

¹⁴⁷ No livro há uma nota de rodapé explicando que Mário de Andrade faz uma brincadeira ligando o nome da embarcação ‘Chalaça’ ao nome de Francisco Gomes da Silva (1791-1852), amigo e assessor de D. Pedro I.

¹⁴⁸ A palavra deriva do escritor francês François Rabelais e ditou um estilo de escrita próprio. Refere-se à pessoa ou personagem que não respeita convenções sociais.

Camargo Guarnieri por sua vez faz estes contrastes à sua maneira. Por meio da dissonância entre as vozes, colocando o piano e a linha do canto ora em situação de independência, ora em concordância, o compositor parece brincar com essas sonoridades e, nesta canção em especial, o movimento rápido somado às sincopas dá leveza e humor à peça contrastando com os saltos de quartas e quintas aumentadas, sétimas maiores e, a mais extensa de todo o ciclo, o salto de décima (c. 11), o que inevitavelmente confere aspereza à linha melódica do canto.

3.10. *Há o mutismo exaltado dos rastros...* (1975)

1. Há o mutismo exaltado dos astros,
2. Um som redondo enorme que não para mais.
3. Os duros vulcões ensanguentam a noite,
4. A gente se esquece no jogo das brisas,
5. A jurema perde as folhas derradeiras
6. Sobre Mestre Carlos que morreu.
7. Dir-se-ia que os ursos
8. Mexem na sombra do mato...
9. A escuridão cai sobre abelhas perdidas.
10. Um potro galopa.
11. Ponteia uma viola
12. De sertão.

13. Nós estamos de pé,
14. Nós nos enlaçamos,
15. Somos tão puros,
16. Tão verdadeiros...

17. Óh, meu amor!
18. O mangue vai refletir os corpos enlaçados!
19. Nossas mãos já partem no jogo das brisas,
20. Nossos lábios se cristalizam em sal!
21. Nós não somos mais nós!
22. Nós estamos de pé!
23. Nós nos amamos!

3.10.1. Análise poética

v.	Poema X	Estrutura Rítmica Ictos	Estrutura Métrica	Estrofe
			Células Métricas	
1	Há o <u>mutismo</u> <u>exaltado</u> dos <u>astros</u>	3 - 6 - 9	--/ --/ --/	Estrofe irregular
			anapesto + péon terceiro	
2	Um <u>som</u> <u>redondo</u> <u>enorme</u> que <u>não</u> para <u>mais</u>	2 - 4 - 6 - 9 - 12	-/ -/ -/ -/	
			jâmbico + anfébraco + troqueu + anapesto	
3	Os <u>duros</u> <u>vulções</u> <u>ensanguentam</u> a <u>noite</u>	2 - 5 - 8 - 11	-/ -/ -/ -/	
			anfíbraco + jâmbico + péon terceiro	
4	A <u>gente</u> se <u>esquece</u> no <u>jogo</u> das <u>brisas</u>	2 - 5 - 8 - 11	-/ -/ -/ -/	
			anfíbraco	
5	A <u>jurema</u> <u>perde</u> as <u>folhas</u> <u>derradeiras</u>	3 - 5 - 7 - 11	--/ -/ -/ -/	
			péon terceiro + troqueu	
6	<u>Sobre</u> <u>Mestre</u> <u>Carlos</u> que <u>morreu</u>	1 - 5 - 9	/- --/ -/	
			troqueu + péon terceiro + anapesto	
7	Dir-se- <u>ia</u> que os <u>ursos</u>	3 - 6	--/ -/	
			péon terceiro + anfébraco	
8	<u>Mexem</u> na <u>sombra</u> do <u>mato</u>	1 - 4 - 7	/- -/ -/	
			troqueu + anapesto	
9	A <u>escur</u> ez <u>a</u> <u>cai</u> sobre <u>abelhas</u> <u>perdidas</u>	3 - 5 - 8 - 11	--/ -/ -/ -/	
			péon terceiro + dátilo + troqueu + anfébraco	
10	Um <u>potro</u> <u>galopa</u>	2 - 5	-/ -/	
			anfíbraco	
11	<u>Ponte</u> ja uma <u>viola</u>	2 - 6	-/ -/	
			anfíbraco + péon terceiro	
12	De <u>sertão</u>	1	--/	
			anapesto	
13	<u>Nós</u> <u>estamos</u> de <u>pé</u>	1 - 3 - 6	/- -/ -/	Quadra
			troqueu + jâmbico	
14	<u>Nós</u> nos <u>enlaçamos</u>	1 - 5	/- --/	
			troqueu + péon terceiro	
15	<u>Somos</u> tão <u>puros</u>	1 - 4	/- -/	
			troqueu + anfébraco	
16	<u>Tão</u> <u>verdadeiros</u>	1 - 4	/- -/	Septilha
			troqueu + anfébraco	
17	<u>Oh</u> , meu <u>amor</u>	1 - 4	/--/	

			coriambo
18	O <u>m</u> angue <u>v</u> ai refletir os <u>c</u> orpos enla <u>c</u> ados	2 - 4 - 7 - 9 - 13	-/- /-/- /- -/- anfíbraco + coriambo + péon terceiro
19	Nossas <u>m</u> ãos já <u>p</u> artem no <u>j</u> ogo das <u>b</u> risas	3 - 5 - 8 - 11	--/ -/- -/- -/- anapesto + anfíbraco
20	Nossos <u>l</u> ábios <u>s</u> e cristal <u>i</u> zam em <u>s</u> al	3 - 5 - 8 - 11	--/ /- -/- -/ péon terceiro + troqueu + anfíbraco + jâmbico
21	<u>N</u> ós não <u>s</u> omos mais <u>n</u> ós	1 - 3 - 6	/- /- -/ troqueu + jâmbico
22	<u>N</u> ós <u>e</u> stamos de <u>p</u> é	1 - 3 - 6	/- /- -/ troqueu + jâmbico
23	<u>N</u> ós nos <u>a</u> mamos	1 - 4	/- -/- troqueu + anfíbraco

Quadro 25 – Organograma do poema *Há o mutismo exaltado dos astros*

Este é o poema mais longo de todo ciclo. Com 23 versos, a primeira estrofe é irregular com doze versos; a seguir temos uma quadra e uma septilha. O anfíbraco é o pé métrico com maior recorrência, seguido do troqueu.



Figura 63 – Pés métrico recorrente na canção *Há o mutismo exaltado dos astros...* – c. 17-21; v. 4

Há uma aliteração com as consoantes [s], [n], [m], e assonância das vogais [e] e [ẽ]; estas colaboram com a escuridão do poema, podendo remeter ao sussurro e sentimentos secretos dos personagens. Embora haja repetição dos pronomes *nós* e *nossos*, não há rima. Conforme apresentado adiante, essas repetições têm um sentido poético de personalidade.

Escrita no compasso quaternário em quase toda canção – exceto o c. 35 ($\frac{3}{2}$), a prosódia encaixa-se perfeitamente com a métrica. Observo uma diérese no c.

25: *que mor-re-u* ([ki.mo.xe.u]) em vez de *que mor-re_u* ([ki.mo.xe:u]). Neste contexto, a passagem de ditongo para hiato confere à palavra maior dramaticidade.

3.10.2. Análise musical

Fluxograma musical					
Canção	Forma	Dinâmica	Tempo	Centricidade	Tessitura vocal
X	A – c.1-26 B – c.26-47 C – 47-72 Coda – c.72-79	<i>ppp/pp/p/mf/f</i>	♩ = c.a.50 Sombrio ♩ = 66 Mais devagar	Mi	Dó ₃ -Lá ₄

Quadro 26 – Fluxograma da canção *Há o mutismo exaltado dos astros...*

Esta é a canção mais longa do ciclo. Com 79 compassos em tempo lento, o caráter *sombrio*, de acordo com a indicação do próprio compositor, tem uma linha melódica no canto que explora, além do médio-grave, regiões agudas, sendo a canção de maior exigência quanto a extensão vocal, com um longo e forte Lá₄ no c. 16. Além da melodia realizada pela linha do canto, a partir do c. 12, uma outra linha melódica aparece na m.d. do piano como uma espécie de contracanto, as vezes com características imitativas. Importante observar que o desenho melódico inicial deste contracanto é o mesmo realizado pela linha vocal no princípio da melodia (c. 03).

A canção está dividida em três seções conforme indicado na tabela 26. Essa divisão leva em consideração a textura, as frases musicais e o registro. Por registro considero as linhas do piano que têm papel fundamental nessa divisão. Isso, porque a linha do piano apresenta uma escrita gradualmente ascendente, partindo de um registro grave com as duas mãos escritas na clave de fá na seção (A), caminhando ao registro médio na seção B e, finalmente, atingindo uma região mais aguda, com ambas as mãos escritas na clave de sol em quase toda seção C.

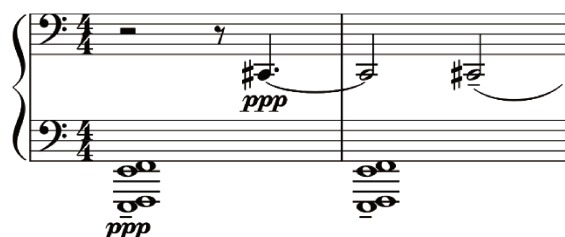


Figura 64 – Início da seção A da canção *Há o mutismo exaltado dos astros...* – c. 1-2



Figura 65 – Início da seção B da canção *Há o mutismo exaltado dos astros...* – c. 26-27

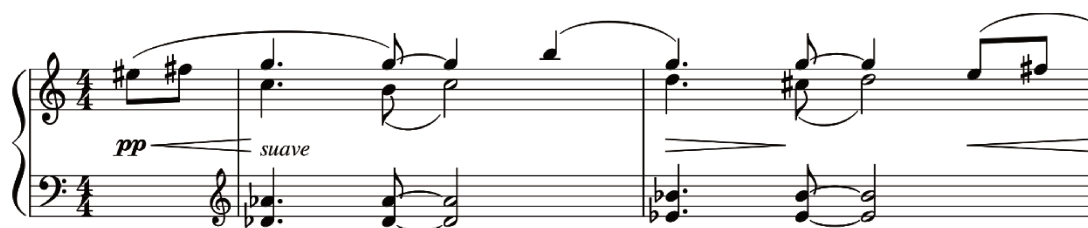


Figura 66 – Início da seção C da canção *Há o mutismo exaltado dos astros...* – c. 48-49.

Nos trechos destacados acima, observo, na linha do piano, basicamente duas texturas distintas associadas às mudanças de registro, entretanto, podemos considerar a existência de três texturas principais ao longo de toda a canção: a) uma inicial (c. 01-12), característica da seção A e que consiste em acordes de notas longas, em especial formados por intervalos de segundas, na região grave do piano (clusters); b) uma intermediária, característica da segunda metade da seção A (c. 12-25), em que, embora os acordes de notas longas persistam, há um elemento melódico presente na m.d. realizando um contracanto; e c) aquela em que se baseiam os dois exemplos seguintes apresentados, formada basicamente por acordes que seguem um padrão rítmico 3:3:2, acompanhando o contracanto da m.d. que caminha junto da melodia da linha vocal desde o c. 13. Conforme mencionado, a principal diferença

entre as seções B e C é a tessitura, sendo a primeira na região média do piano e a segunda na região mais aguda. Importante notar que em alguns poucos momentos em que a linha vocal tem compassos em pausa ou apresenta o texto de forma recitada, a linha que chamo de contracanto na m.d. da linha do piano, assume um papel ainda mais significativo, uma vez que tal melodia ganha maior destaque.

Do ponto de vista da linha vocal, as seções A e B são ainda divididas em três frases conforme a figura abaixo:

Frase 1

Frase 2

Frase 3

Figura 67 – Frases da seção A da canção *Há o mutismo exaltado dos astros...* – c. 3-26

Frase 1

mf

Dir-se - i - a que os ur - sos Me-xem na som - bra do ma - to...

Frase 2

A_es-cu - re - za cai so-bre a - be - lhas per - di - das...

Frase 3

Um-po-tro ga - lo-pa. Pon - te - ia u - ma vio - la De ser - tão...

Figura 68 – Frases da seção B da canção *Há o mutismo exaltado dos astros...* – c. 29-45

Observo que as divisões das frases não seguem as mesmas características da maioria das frases das canções anteriores, ou seja, elas não estão todas divididas em notas longas com pausas que duram mais que um compasso. Nas frases 2 e 3 da seção A e as frases 1 e 2 da seção B, a divisão se dá por meio exclusivamente do texto: a textura do piano em ambas divisões não sinaliza essas mudanças de frase.

Uma passagem notável acontece nos c. 16 e 17, em uma sequência de saltos com particular dificuldade técnica para o intérprete, dando à frase uma rigidez que não se ouvirá novamente, especialmente na sessão C, em que parte da linha do canto é recitada e o contorno melódico mais cromático.

Os du-ros vul - cões en - san - guen - tam a noi - te, a

Figura 69 – Saltos de 7ªM ascendente e descendente na canção *Há o mutismo exaltado dos astros...*
c. 13-17

A seção C, por sua vez, está dividida em quatro frases: a primeira com cinco versos em que o texto é indicado para ser recitado na linha vocal sem altura definida (c. 50-55) e, em seguida, três frases melódicas com alturas definidas. Na figura a seguir é possível observar a frase da linha vocal que corresponde aos versos 13-17 do poema e a importância melódica que a m.d. assume:

Mais devagar (♩ = 66)

Nóses - ta-mosde pé, Nós nos en - la - ça - mos, So - mos tão pu - ros,

Tão ver - da - dei - ros... Óh, meu a - mor!

Figura 70 – Início da sessão C; c. 47-54 – primeira frase da seção com 5 versos do poema.

Na Coda, o compositor dispõe os versos finais do poema novamente de forma recitada, deixando, mais uma vez, a melodia na m.d. do piano.

The musical score for the Coda is presented in two systems. The first system shows the vocal line with lyrics "Nós não so-mos mais nós!" and "Nós es-ta-mos de". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand, marked with *pp* and *muito expressivo*. The second system continues the vocal line with "pé!" and "Nós nos a-ma-mos!". The piano accompaniment includes a *dim. sempre* marking and ends with a *ppp* dynamic. The score is in 4/4 time and uses a key signature of one flat.

Figura 71 – Coda: protagonismo melódico na m.d. da canção *Há o mutismo exaltado dos astros...* – c. 72-79

Esta será a última canção em que Guarnieri usará a fala na linha da voz (recurso já utilizado nas canções II e IV). Tal como nas canções anteriores, as hastes estão dispostas em alturas variadas, indicando assim que a recitação deve acompanhar a inflexão natural do português brasileiro falado.

A dinâmica explora mais *pianos* que *fortes*. Nota-se que o leque de *pianíssimos* ganha especial atenção nesta canção, com apenas três indicações de *f* na linha do canto: nos c. 13, 16 e 24 (fig. 69). Veremos adiante, nos aspectos interpretativos, que estes *fortes* estão associados ao texto poético.

3.10.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos

Na análise musical apresentei minha visão sobre a divisão da canção em três sessões baseada na textura musical juntamente com as frases da linha do canto. No entanto, textualmente, acredito que há apenas duas partes: a primeira estrofe introspectiva e lúgubre, e a segunda e terceira estrofes, sensual e amorosa.

Neste poema os contrastes das imagens fazem um jogo psicodélico: o eu poético a tudo silencia (v. 1) e anuncia o ‘som redondo enorme que não para mais’ (v. 2); os vulcões que tomam a noite (v. 3) para em seguida a brisa refrescar (v. 4). Tal como um sonho desconexo e repleto de quadros estão Mestre Carlos, o urso no mato, as abelhas perdidas, o potro que galopa e a viola que toca: há, então, o som, o sertão, a floresta, o catimbó, as flores, o predador e o filhote. Musicalmente, Guarnieri coloca clusters com notas longas no registro grave do teclado em toda sessão A, dando um efeito de uma sonoridade escura, intangível e rarefeita, tal como o universo e a complexidade da alma humana. Saltos na linha do canto acentuam a aspereza presente na linha melódica, ficando a voz em evidência pois o registro agudo em que é escrita contrasta com os graves do piano.

Deparo novamente com a viagem etnográfica do autor dos poemas. Mário de Andrade relatou¹⁴⁹ em seu diário, publicado em ‘O turista aprendiz’, sua experiência quando “fechou o corpo” na cerimônia Catimbó de dona Plastina, no dia 28 de dezembro de 1928, no Rio Grande do Norte. Citou então o Mestre Carlos, aquele que “aprendeu sem ensinar” e cuja figura tornou-se protetor do poeta:

“Mestre Carlos, o flor-da-noite, rei laiá e rei Nãã, o “que aprendeu sem se ensinar”, esse, com seus doze anos desmaterializados, pernambucano filho de amazonense, esse, safadinho e brincador, único mestre de que é permitido rir nas sessões, Mestre Carlos é que protege pra todas as horas de todos os dias o brasileiro que vos escreve agora” (ANDRADE, 2015, p. 294).

Conta a história que Mestre Carlos, um jovem alegre, depois de tanto beber, dormiu no tronco de uma Jurema e morreu após três dias. Tornou-se então entidade protetora dos casamentos e aquele que descobre segredos, tanto para o bem quanto para o mal.

No poema, é como se os personagens estivessem sob a proteção do Rei dos Mestres, e na união conjugal os amantes são assistidos: ‘Nós estamos de pé,/

¹⁴⁹ O manuscrito deste relato foi colocado pelo autor em seu livro *Música de Feitiçaria do Brasil*.

Nós nos enlaçamos (v. 13 e 14) e mais adiante, ‘O mangue vai refletir os corpos enlaçados’ (v. 18). Há uma simbiose entre a negra e a terra que são novamente anunciadas pois ‘no jogo das brisas’ (v. 19) os ‘lábios cristalizam em sal’ (v. 20); ou seja, o vento da praia seca a água do mar, deixando sal em seu lugar.

Tal como no poema II, quando a *persona* do poeta é anulada ‘Não sou mais eu’ (poema II; v. 11), aqui ao anular-se, transforma-se em um com a amante: ‘Nós não somos mais nós’ (v. 21). Os pronomes *nós* e *nossos* são usados em quase todos os versos das segunda e terceira estrofes, como que reafirmando a união dos personagens, diferenciando mais uma vez da primeira estrofe, soturna e reflexiva.

O piano, mais que um acompanhamento, é um terceiro personagem, aquele que comenta e observa estes amantes, completando o lirismo do movimento dos corpos. Se no poema VII ela ‘está imóvel’ e é ‘feito uma praia’ na qual talvez esteja dormindo (v. 5-7), aqui os corpos estão de pé, enlaçados, verdadeiros e puros (v. 13-16).

3.11. *Ai momentos de físico amor... (1975)*

1. Ai momentos de físico amor,
2. Ai reintrancias de corpo...
3. Meus lábios são que nem destroços
4. Que o mar acalanta em sossego.

5. A luz do candieiro te aprova,
6. E... não sou eu, é a luz aninhada em teu corpo
7. Que ao som dos coqueiros do vento
8. Farfalha no ar os adjetivos.

3.11.1. Análise poética

v.	Poema XI	Estrutura Rítmica Ictos	Estrutura Métrica	Estrofe
			Células Métricas	
1	<u>Ai momentos de físico amor</u>	1 - 3 - 6 - 9	/- /- -/- -/ troqueu + anfébraco + jâmbico	quadra
2	<u>Ai reintrancias de corpo</u>	1 - 4 - 7	/- -/- -/- troqueu + anfébraco	
3	Meus <u>lábios são</u> que <u>nem</u> <u>destroços</u>	2 - 4 - 6 - 8	-/- /- /- /- anfébraco + troqueu	
4		2 - 5 - 8	-/ --/- -/-	

	Que o <u>mar</u> <u>acalanta</u> em <u>sossego</u>		jâmbico + péon terceiro + anfébraco	
5	A <u>luz</u> do candie <u>iro</u> te apro <u>va</u>	2 - 5 - 8	-/- -/- -/- anfébraco	quadra
6	<u>E</u> ... Não sou <u>eu</u> , é a <u>luz</u> aninh <u>ada</u> em teu <u>corpo</u>	(1) 4 - 6 - 9 - 12	/-/- -/- -/- -/- coriambo + anapesto + péon terceiro + anfébraco	
7	Que ao <u>som</u> dos coque <u>iros</u> do <u>vento</u>	2 - 5 - 8	-/- -/- -/- jâmbico + péon terceiro + anfébraco	
8	Far <u>fal</u> ha no <u>ar</u> os adje <u>tivos</u>	2 - 4 - 8	-/- /- -/- anfébraco + troqueu + péon terceiro	

Quadro 27 – Organograma do poema *Ai momentos de físico amor...*

Este poema, formado por duas quadras, é o menor do ciclo. Tal como os anteriores, não há rimas e nem estrutura única na composição dos versos. Encontramos assonância nas vogais /a/ e /o/ e aliteração nas consoantes [m], [n] e [r]. Não há problemas de prosódia na canção e nas passagens de maior dificuldade técnica, o compositor deu um tratamento que favorece tanto a dicção quanto a emissão vocal. No entanto, algumas passagens na canção diferem da métrica poética pois quase não há elisões na versão cantada do poema, como é possível verificar nos exemplos: a) *fí-si-co a-mor* ([ˈfi.zi.ku.aˈmor]) em vez de *fí-si-co_a-mor* ([ˈfi.zi.kwaˈmor]) (v. 1, c. 7 e 8); b) *que o mar* ([ki.uˈmar]) em vez de *que_o-mar* ([kjũˈmar]) (v. 4, c. 15), e assim sucessivamente.

3.11.2. Análise musical

Fluxograma musical					
Canção	Forma	Dinâmica	Tempo	Centricidade	Tessitura vocal
XI	Intr. – c. 01-04 A – c. 04-20 Interlúdio – c. 21-24 A' – c. 25-42	<i>p/mf/f/ff</i>	$\text{♩} = 66$ Improvisando	Lá _m	Ré [#] ₃ -Sol ₄

Quadro 28 – Fluxograma da canção *Ai momentos de físico amor...*

Esta canção, inspirada na modinha, pode ser dividida em seções de duas formas. A primeira, que me parece ser mais coerente para cantores, é baseada no

texto e na linha vocal. A segunda, embora, também coerente, seria totalmente baseada na escrita da parte do piano.

Baseado na linha vocal, posso dizer que se trata de uma canção estrófica, dividida em duas seções, sendo a seção A (c. 04-20) a quem contém a primeira estrofe e A' (25-42) a que contém a segunda. Antecedendo a primeira seção há 4 compassos introdutórios na linha do piano em que, a partir da nota Mi no grave do piano, há uma sequência de quartas, como se fosse um acorde de quartas sobrepostas arpejado de forma lenta (semínimas). Entre as seções A e B há um interlúdio na linha do piano (c. 21-24) durante o qual a linha da voz está em pausa. Este interlúdio soa como uma ponte que liga as duas seções.

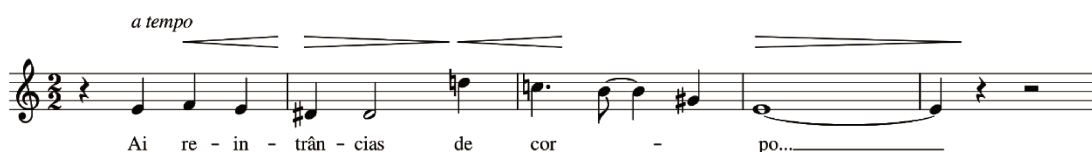
Contudo, embora não seja a forma que escolhi para “pensar” a canção e tomar minhas decisões interpretativas, não posso deixar de destacar que a linha do piano tem uma organização diferente da apresentada acima e, logo após os quatro primeiros compassos introdutórios, apresenta uma estrutura A – A' – A'' – formada por 14 compassos que se repetem duas vezes, sendo a terceira incompleta (c. 05-18; c. 19-32; c. 33-42). Com exceção dos quatro compassos introdutórios, a escrita pianística é bastante regular, com repetição de materiais, baseada no contraponto e no uso bastante recorrente do intervalo de quartas, seja de forma melódica como acordes arpejados, seja de forma harmônica, com acordes de quartas sobrepostas.

Considerando minha divisão baseada na linha vocal (A e A'), posso ainda dizer que cada uma das seções é dividida em três frases de tamanho irregular, sendo as duas primeiras de menor duração e a terceira mais longa conforme figuras abaixo:

Frase 1



Frase 2



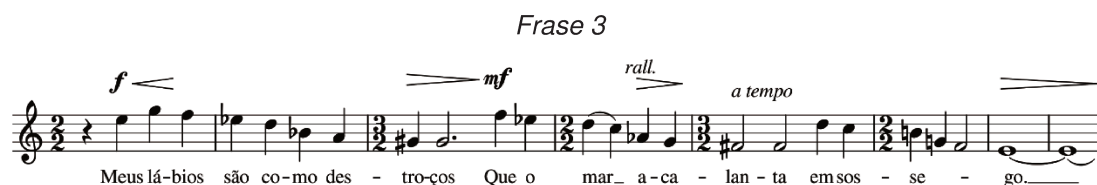


Figura 72 – Frases da seção A; melodia descendente, característica da modinha na canção *Ai momentos de físico amor...* – c. 4-20.



Figura 73 – Frases da seção A' na canção *Ai momentos de físico amor...* – c. 25-42.

Martins (2004) enfatiza a independência da parte do piano em relação à linha do canto nesta canção, explicando a quebra que há no discurso musical entre as frases. Para ele, esta quebra não interrompe o fluxo, que é sempre “natural e comovente” (MARTINS, 2004, p. 167).

Em algumas das frases é possível observar características da modinha logo nos primeiros compassos, pois o contorno melódico é predominantemente descendente, característica deste tipo de canção, como já visto no primeiro capítulo deste trabalho.

A tessitura vocal é confortável para o cantor de classificação vocal média, em especial para vozes médias femininas. As notas mais agudas são sempre de passagem e as vogais favorecem uma boa emissão aliada a inteligibilidade do texto.



Figura 74 – Passagens em que a tessitura vocal atinge seu ápice na na canção *Ai momentos de físico amor...* – c. 13-17; c. 31-32

A indicação inicial *Improvizando* merece especial atenção por parte dos intérpretes, pois, em toda canção, é possível verificar 14 indicações de *rall.* e *a tempo*.

Em relação à centricidade, esta canção está mais próxima da tonalidade. O piano começa com um grande arpejo ascendente em intervalos de quartas sob o pedal de Mi, funcionando como uma introdução. Os seis primeiros compassos apresentam-se como um grande pedal da dominante de Lá, resolvendo-se nos c. 7 e 8, onde a tônica claramente se estabelece.

3.11.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos

No décimo primeiro poema o personagem inicia a despedida. Com a interjeição *Ai...*, repetida duas vezes e que tanto pode ser de prazer quanto de dor, os 'destroços' do adeus são apaziguados pelo sossego do mar. Musicalmente, a canção inicia com a linha do piano fazendo um arpejo em quartas, entrando em seguida o canto, na mesma intensidade como um grito de gozo e lamento, antecipando as dores da inevitável partida.

Na segunda estrofe o personagem poético contempla a amante adormecida. O lirismo da linha melódica do canto em *piano* no v. 5 contrasta com o *forte* súbito no verso seguinte: E... não sou eu (v. 6). As linhas do piano, por sua vez, mais que acompanhar o canto, proporcionam estes contrastes: o interlúdio de quatro compassos entre as duas estrofes prepara o enlevo do personagem.

Enquanto a linha melódica do canto nos remete à modinha, as linhas do piano são inspiradas nas canções seresteiras do início do século XX, que eram

tocadas ao violão: os acordes arpejados na m.d. nos c. 08, 22 e 36, assim como os feitos ao violão, fazem referência direta a este instrumento.

3.12. *Lembrança boa...* (1975)

1. Lembrança boa,
2. Carrego comigo tua mão.

3. O calor exausto
4. Oprime estas ruas
5. Que nem a tua boca pesada.
6. As igrejas oscilam
7. Por cima dos homens de branco,
8. E as sombras despencam inúteis
9. Das botinas passo a passo.

10. O que me esconde
11. É o momento suave
12. Com que as casas velhas
13. São róseas, morenas,
14. Na beira do rio.

15. Dir-se-ia que há madressilvas
16. No cais antigo...
17. Me sinto suavíssimo de madressilvas
18. Na beira do rio.

3.12.1. Análise poética

v.	Poema XII	Estrutura Rítmica	Estrutura Métrica	Estrofe
		Ictos	Células Métricas	
1	Lembrança <u>boa</u>	2 - 4	-/- /-	Dístico
			anfíbraco + troqueu	
2	Carrego comigo tua <u>mão</u>	2 - 5 - 8	-/- -/- -/	Dístico
			anfíbraco + jâmbico	
3	O calor <u>exausto</u>	3 - 5	--/ -/-	Septilha
			anapesto + anfíbraco	
4	Oprime estas <u>ruas</u>	2 - 5	-/-- /-	
			péon segundo + troqueu	
5	Que <u>nem</u> a tua <u>boca</u> <u>pesada</u>	2 - 5 - 8	-/- -/- -/-	
			anfíbraco	
6	As <u>igrejas</u> <u>oscilam</u>	3 - 6	--/- -/-	

			péon terceiro + aníbraco	
7	Por <u>c</u> ima dos <u>h</u> omens de <u>b</u> ranco	2 - 5 - 8	-/- -/- -/- aníbraco	
8	E as <u>s</u> ombras des <u>p</u> encam <u>i</u> núteis	2 - 5 - 8	-/- -/- -/- aníbraco	
9	Das bot <u>i</u> nas <u>p</u> asso a <u>p</u> asso	3 - 5 - 7	--/- -/- -/ péon terceiro + troqueu	
10	O <u>q</u> ue me es <u>c</u> onde	2 - 4	-/- -/- jâmbico + aníbraco	
11	É o mo <u>m</u> ento su <u>a</u> ve	3 - 6	--/- -/- péon terceiro + aníbraco	
12	Com que as <u>c</u> asas <u>v</u> elhas	3 - 5	--/- -/- péon terceiro + troqueu	Quintilha
13	São <u>r</u> óseas, mo <u>r</u> enas	2 - 5	-/- -/- aníbraco	
14	Na <u>b</u> eira do <u>r</u> io	2 - 5	-/- -/ aníbraco + jâmbico	
15	Dir-se-ia que <u>h</u> á madress <u>i</u> lvas	3 - 6 - 9	--/- -/- --/- péon terceiro + jâmbico	
16	No <u>c</u> ais ant <u>i</u> go	2 - 4	-/- -/- jâmbico + aníbraco	
17	Me <u>s</u> into su <u>a</u> víssimo de madress <u>i</u> lvas	2 - 5 - 8 - 11	-/- -/- --/- -/ aníbraco + péon segundo + dátilo + troqueu	Quadra
18	Na <u>b</u> eira do <u>r</u> io	2 - 5	-/- -/ aníbraco + jâmbico	

Quadro 29 – Organograma do poema *Lembrança boa*

Lembrança boa, o último poema do ciclo, é essencialmente anacrústico e o pé métrico principal é o aníbraco (fraco|forte|fraco).

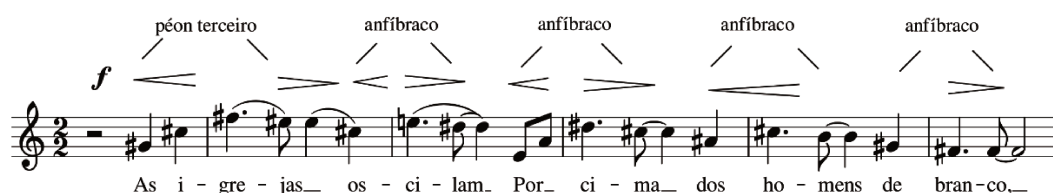


Figura 75 – Pé métrico principal – c. 20-25

Com quatro estrofes, há uma forte aliteração com a consoante [s], que neste poema remete aos ventos da região litorânea e fazem parte da memória do sujeito lírico (Lembrança boa, v. 1). A assonância das vogais /a/ e /e/ refletem uma sonoridade tanto de clareza quanto de memória e recordação, respectivamente.

Não há rimas neste poema, mas Mário de Andrade faz uso da anáfora entre os v. 15 e 17, com a palavra ‘madressilvas’.

Musicalmente, a canção não tem irregularidades de prosódia nem passagens de grande dificuldade quanto à dicção e inteligibilidade do texto, embora o registro agudo seja bastante explorado. Em algumas passagens o compositor não faz as mesmas elisões presentes no texto poético a exemplo de: a) *E as som-bras* ([i.as'sõ.bras]) em vez de *E₋as som-bras* ([jas'sõ.brɐs]) e b) *É o mo-men-to* ([ɛ.ʊ.mo'mẽ.tu]) em vez de *É₋o mo-men-to* ([ɛʊ.mo'mẽ.tu]).

3.12.2. Análise musical

Fluxograma musical					
Canção	Forma	Dinâmica	Tempo	Centricidade	Tessitura vocal
XII	Estrófica A – c.1-33 A' – c.34- 68	<i>pp/p/mf/f</i>	$\text{♩} = 88$ Ritmado	Ré	Dó [#] ₃ -Fá [#] ₄

Quadro 30 – Fluxograma da canção *Lembrança boa...*

A última canção do ciclo, composta em julho de 1975, tem a forma estrófica bem definida, diferentemente da canção anterior em que esta forma aparece de maneira velada. Com duas frases em cada seção na linha do canto, a dinâmica varia entre *mf* e *f* até o c. 53: deste compasso ao final ouviremos apenas as nuances de *piano* em ambas partes.

Frase 1

mf

Lem-bran-ça bo-a, Car-re-go co-mi-go tu-a mão. O ca-lor e-

7

xaus-to, O - pri-me-sas ru-as Que nem a tua bo-ca pe-sa-da.

Frase 2

f *(cantando)*

As i - gre - jas_ os - ci - lam. Por_ ci - ma_ dos ho - mens de bran-co, E as

f

som - bras_ des - pen - cam. i - nú - teis Das bo - ti - nas_ pas - so_a pas - so.____

Figura 76 – Frases da seção A na canção *Lembrança boa...* – c. 5-33

Frase 1

mf

O que me es - con - de É o mo - men-to su - a - ve Com que as ca - sas

The first system of the musical score is written on a single staff in 3/2 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and quarter notes. There are four dynamic markings above the staff: three accents (>) and one mezzo-forte (mf). The lyrics are written below the staff, aligned with the notes.

ve - lhas São ró - seas mo - re - nas, Na bei-ra do ri - o.

The second system of the musical score continues the melody from the first system. It starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a half note. There are four dynamic markings above the staff: two accents (>) and two mezzo-forte (mf). The lyrics are written below the staff, aligned with the notes.



Figura 77 – Frases da seção A' na canção *Lembrança boa...* – c. 34-68

O contorno melódico da linha do canto explora a tessitura vocal em quase todo registro, do grave ao agudo, como se pode verificar nas fig. 74-75. Em contraste, o piano está na região média e é caracteristicamente percussivo em toda extensão, lembrando o *batuque*¹⁵⁰. O ostinato em ambas mãos remete às danças afro – brasileiras tão presentes nos estados do Norte e Nordeste do Brasil.



Figura 78 – Rítmica do ostinato na parte do piano na canção *Lembrança boa...*

Notamos que a centricidade gira em torno da nota Ré dada por sua constante presença na rítmica do piano: a canção termina nesta mesma nota.

3.12.3. Relação texto-música e aspectos interpretativos

Memória, despedida e lembrança são sentidos neste último poema. O sujeito poético carrega consigo a mão da amada (v. 2). Ou seja, a recordação do toque em seu corpo faz com que tudo o que passou, da sedução à dúvida, da excitação ao gozo, da ternura ao desespero, se transforme numa lembrança boa (v. 1) e nostálgica.

¹⁵⁰ Ao lado do *samba*, batuque é um ritmo coreografado, originário do continente africano, provavelmente do Congo e Angola.

Na segunda estrofe a *persona* passa a ser um narrador, comentando sobre o eu poético. Então observo pelos olhos deste narrador, a cidade de Recife, quente e úmida – como ‘a tua boca pesada’ (v. 5). Igrejas, transeuntes em vestimentas de cor clara e as sombras das árvores que em nada refrescam. Seria este peso, o peso psicológico do poeta que em breve retornaria à cidade natal? Antonio Candido (2000, p. 306) diz que uma das características da poesia de Mário é a figura do personagem andarilho, com poesia de rua, geralmente a noite e marcado pela melancolia e desassossego. Neste poema permanecem estas características, com a diferença que eu lírico do ciclo caminha pela manhã e saudoso.

A referência que colocamos à capital Recife não é aleatória. Como já vimos, no segundo poema, Mário de Andrade faz referência ao estado de Pernambuco ‘Faz auras pernambucanas’ (poema II; v. 2). Encontrei também uma passagem numa das crônicas de Manuel Bandeira em que o cronista cita os *Poemas*:

Nos “Poemas da Negra” eu gosto muito da maneira por que o poeta tratou a Negra e o Recife. A Negra é bem negra naquele grito de carinho que diz: *Te vejo coberta de estrelas/Coberta de estrelas,/ Meu amor!* O Recife está bem nestes versos em que há a calma das tardes no Capibaribe¹⁵¹: *O que me esconde/É o momento suave/Com que as casas velhas/São velhas, morenas/Na beira do rio.* (BANDEIRA, 2006, p. 136. Grifo nosso)

A terceira e quarta estrofes voltam a ser escritas em primeira pessoa: ‘Me sinto suavíssimo de madressilvas/Na beira do cais’ (v. 17 e 18). Há uma licença poética nas palavras de Mário de Andrade pois a flor, extremamente perfumada, delicada e de variadas cores, é sentida na beira do cais, local geralmente com forte cheiro de peixe, óleo das embarcações e dificilmente ornamentados com estas delicadas flores. Guarnieri reduz a dinâmica em *p* em todo este trecho da última estrofe, dando uma suavidade à linha melódica. Para o intérprete cantor (a) de classificação média (mezzo-soprano/barítono) este último trecho da canção pode exigir uma maior versatilidade vocal pois a região aguda em *piano* pode dificultar o fraseado. Pensar em docilidade mais que propriamente reduzir a intensidade sonora pode ser uma boa alternativa para se conseguir o resultado que o texto sugere.

A ambientação que o piano sugere que, como vimos na análise musical é fortemente rítmica e vai esvaecendo nos últimos compassos, é de um som de batucada que vai se distanciando, como se acompanhasse os passos do sujeito

¹⁵¹ Rio que banha o estado de Pernambuco e seu curso passa pelo centro da cidade de Recife.

poético que, com doces lembranças após a noite amorosa junto à negra, passeia pela cidade de Recife ao amanhecer ouvindo o som dos tambores, tão característicos desta região nordestina.

CONCLUSÃO

A canção de câmara brasileira percorreu um longo caminho desde os tempos da colonização, passando pelos reinados, pela república até as primeiras décadas do século XX. Ela esteve presente nos salões da aristocracia portuguesa que se instalou no Brasil, nos saraus organizados pela burguesia e nos salões frequentados por intelectuais da alta sociedade. Com o passar dos séculos houve a miscigenação musical: a modinha popularizou e o lundu aristocratizou. A modernidade impulsionada na Europa a partir da revolução industrial, a comunicação por telégrafos, as primeiras chamadas telefônicas, os primeiros automóveis, ou seja, as distâncias diminuindo cada vez mais, serviram de combustível para que se buscasse o novo, refletindo também nas artes. Tentando romper tudo aquilo que prendia ao seu passado recente e almejando uma nova identidade que se firmasse como genuinamente brasileira, literatos, intelectuais, músicos, artistas começaram a produzir, tanto na esfera literária quanto artística, sob o viés nacionalista.

Mário de Andrade por sua vez, polímato com um profundo conhecimento da história brasileira, além de preconizar os fundamentos de um ideal nacionalista na música, se utilizou de estudos para preencher uma espécie de lacuna existente dentro da literatura nacional: elevar a mulher negra a um lirismo apenas visto por Luís Gama, musa inspiradora do poeta. O ciclo literário *Poemas da Negra* é então uma ode a esta mulher, tão vilipendiada pela história.

Camargo Guarnieri, influenciado a princípio pelo seu mentor intelectual, Mário de Andrade, prontamente absorveu os ensinamentos do mestre e desenvolveu uma linguagem própria e característica. É possível concluir que tendo conhecimento da música que foi desenvolvida até então e consciente da realidade musical de seu tempo, sua produção alcançasse um *status* de cunho nacionalista que o seguiria por toda vida.

Em 1933, Guarnieri iniciou a composição deste ciclo de poemas. Ao longo dos 42 anos que separaram a primeira canção (III) da última (XII), Camargo Guarnieri mostrou total domínio composicional. De maneira geral, todas as canções apresentam características próprias de sua escrita, tais como a utilização da polifonia, acordes quartais (justaposição de intervalos de quartas), preferência por rítmica sincopada, frequentes mudanças de fórmulas de compassos, exploração das terças (terças caipiras) tanto na escrita pianística quanto entre o piano e a linha do canto.

Ao longo de todo o ciclo existe uma figuração rítmica que é recorrente e aparece de forma variada e em diferentes métricas em quase todas as canções, tanto na linha do canto quanto na do piano. Pode-se resumir esta rítmica na seguinte estrutura: colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia ligada a uma semínima (♩.♩). Essa rítmica é um dos elementos que dá unidade ao ciclo como um todo. O motivo rítmico que surge no c. 21 da canção I serve como elemento unificador para segunda canção, já que esta mesma célula rítmica reaparece como ostinato. Esta constatação justifica-se ainda pelo fato de as duas canções estarem separadas por 34 anos (1934 e 1968, respectivamente).

A *forma* utilizada pelo compositor segue padrões tradicionais da forma canção, tais como A-B-A, A-B, A-A' (estrófica) (III,IV,VI,XI,XII), além de formas mais livres, tais como A-B-C (I,V,VII,X) e canções com seção única (II,VIII,IX).

É muito comum nesse ciclo o desenvolvimento contínuo (quase sem repetições) da linha melódica. Mesmo nas duas canções estróficas, as duas últimas do ciclo, é possível observar reapresentação dos motivos melódicos, mas com pequenas diferenças: o compositor reescreve a linha melódica do canto readaptando a divisão rítmica de acordo com a prosódia sem, no entanto, repetir a letra, sendo estritamente fiel ao texto de Mário de Andrade. Nas canções de seção única – canções II, VIII e IX – há frases musicais, ou ainda, semi-frases. Como intérprete, senti a necessidade de considerar as canções divididas em seções e estas seções em frases, quando era possível fazê-las. Por serem as linhas do canto de difícil assimilação (tanto no aspecto melódico quanto harmônico), identificar estas seções e frases me permitiu uma melhor clareza no entendimento não só no discurso musical do compositor como na própria estrutura musical de cada uma delas, além da memorização.

A escrita pianística quase sempre ajudou a delinear a forma de cada canção, assim como sua centricidade. Pelo fato de a linha do canto estar num desenvolvimento contínuo, quase sem repetição, as frequentes recorrências do piano auxiliou na identificação da forma. Por exemplo, na canção XI pode-se identificar claramente as repetições das seções na escrita pianística, mas a linha do canto não acompanha essas mesmas repetições. Acreditamos se tratar de uma liberdade expressiva por parte do compositor em não desenvolver seu discurso musical dentro de formas rígidas, no caso específico desta canção, dentro da forma estrófica estrita.

No que diz respeito à *dinâmica*, o ciclo de modo geral está escrito entre *p* e *mf*. Muito embora apareçam sonoridades mais extremas, tais como *ff*, *fff*, *pp*, *ppp*, a

característica das doze canções são as nuances de sonoridade em *piano*. Esta suavidade corrobora com o contexto do ciclo e dá a intimidade necessária para que os intérpretes encontrem o equilíbrio entre a rítmica, fortemente presente especialmente na parte do piano e a delicadeza que o texto sugere.

Nas canções em que Guarnieri utiliza-se do texto declamado, a fala segue a inflexão da prosódia. São os casos das canções II, IV e X. De modo geral, as não elisões que ocorrem em todo ciclo – que diferem da contagem métrica do poema, não interferem negativamente na inteligibilidade do texto. Embora o compositor tenha deslocado um ou outro acento, como no caso da canção II, c. 18, e IX, c. 3 não há prejuízo quanto a execução musical, bastando ao cantor utilizar uma inflexão mais aproximada da fala dentro da métrica indicada na partitura.

É comum, na maioria dessas canções, o tempo forte do compasso estar representado por uma figura de valor menor da subsequente (♩♩ ou ♩♩) e a tônica da palavra incidir nesta figura de menor valor. No ciclo, isso não significa que há um descuido da prosódia, pois como mostram as análises, Guarnieri é rigoroso com o tratamento dado à inflexão do texto e, neste contexto, revela uma característica rítmica própria.

Quanto à *centricidade*, foi analisado o conjunto das linhas – canto e piano. Se em algumas o canto foi o responsável para delimitar estes centros, nas canções XI e XII, os baixos do piano foram determinantes. Para a execução musical, esta identificação colaborou no processo de memorização e serviu como guia para o estudo das linhas melódicas, uma vez que as fortes dissonâncias muitas vezes confundiam o solfejo. Na tabela a seguir é possível observar a centricidade e a tessitura vocal de cada uma delas:

Canção	Centricidade	Extensão vocal
I	Fá	Ré ₃ -Fá ₄
II	Mi/Si	Dó [#] -Sol ₄
III	Sol	Mi ₃ -Mi ₄
IV	Mi	Ré [#] -Mi ₄
V	Ré	Ré ₃ -Sol ₄
VI	Mi/Ré	Mi ₃ -Mi [#] ₄
VII	Fá	Do ₃ -Sol ₄
VIII	Ré	Do [#] ₃ -Mi [#]
IX	Si ^b	Do ₃ -Fá ₄
X	Mi	Do ₃ -Lá ₄

XI	Lá _m	Ré [#] ₃ -Sol ₄
XII	Ré	Dó [#] -Fá [#] ₄

Quadro 31 – Centricidade e tessitura vocal

No quesito *tessitura vocal*, a nota mais grave não passou do Dó₃ e a nota mais aguda alcançou o Lá₄, ou seja, podemos dizer que este é um ciclo que prioriza regiões agudas da voz. Para a voz média, a região de passagem exigirá certa flexibilidade vocal na execução. Como dissemos anteriormente, o ciclo pode ser cantado com certo conforto por barítonos leves, meio-sopranos, sopranos e tenores.

O piano é um elemento muito ativo no ciclo. Ora atuando como interlocutor entre personagens poéticos, ora assumindo uma *persona* própria, ora dialogando com o eu poético, ora comentando o texto, o papel de acompanhar o canto é levado à um outro patamar de importância, adquirindo independência. Para além da importância histórica dentro da canção de câmara brasileira, este ciclo tem uma relevância à altura dos ciclos já consagrados pela tradição.

No que diz respeito aos poemas, as tabelas com os organogramas apresentam de maneira direta e sintética os principais itens analíticos de uma estrutura poética. De maneira geral, a célula métrica preponderante é o anfíbraco (fraca|forte|fraca), seguida do jâmbico (fraca|forte) e troqueu (forte|fraca), sendo então um ciclo fortemente anacrústico. A célula rítmica recorrente na linha do canto é a semicolcheia-colcheia-semicolcheia (síncopa), coincidindo assim a rítmica de ambas partes: texto-música.

Os versos são livres pois não obedecem a nenhum esquema rígido de metrificação. A aliteração das consoantes [s], [m] e [n] são uma constante nestes poemas de Mário de Andrade. Embora se destaquem, os sentidos atribuídos muitas vezes são diferentes em cada uma delas, dependendo assim de seu contexto e adquirindo uma característica altamente subjetiva e particular.

Como dito anteriormente, para a interpretação destas canções e para a leitura poético-musical, o fio condutor principal foi a intimidade dos amantes, trazendo para o ouvinte-interlocutor a amorosidade presente no jogo de sedução entre estes personagens.

O que podemos afirmar é que Camargo Guarnieri, com sua coerência e clareza mostrou-se um compositor com absoluto domínio na composição para voz.

Em entrevista para o *Documentário: Mozart Camargo Guarnieri* elaborado pela TV Cultura, a pianista e professora Maria José Carrasqueira diz assertivamente que sua “inventividade [...] era muito grande. Com os próprios elementos que ele tinha, os elementos brasileiros e sem perder aqueles elementos, sem perder os padrões, ele sempre se reinventava”. Observamos na composição dos *12 Poemas* uma variedade de cores e sonoridades, porém, dentro de padrões característicos de sua linguagem, a exemplo dos intervalos de quarta justa, que são uma constante em toda obra do compositor.

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de filosofia. Trad. 1ª ed. brasileira coordenada e revisada Alfredo Bossi; rev., trad. dos novos textos Ivone C. Benedetti – 5ª ed.. Martins Fontes, São Paulo, SP: 2007.

ANDRADE, Mário de. Camargo Guarnieri. In. Música, doce música. Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, SP: 1963.

_____. Ensaio sobre a música brasileira. Livraria Martins Editora, São Paulo, SP: 1972.

_____. Entrevistas e depoimentos. Coautoria de Telê Porto Ancona Lopez. T. A. Queiroz, São Paulo, SP: 1983.

_____. Introdução à estética musical. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. Hucitec, São Paulo, SP: 1995

_____. Losango cáqui. Casa Editora A. Tisi. São Paulo, SP: 1926.

_____. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Nova fronteira, Rio de Janeiro, RJ: 2015.

_____. O desnivelamento da modinha. In. Música, doce música. Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, SP: 1963.

BANDEIRA, Manuel. Crônicas da província do Brasil. Org., posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães. Cosac Naify, São Paulo, SP: 2006.

BARBOSA, Francisco de Assis. Testamento de Mário de Andrade e outras reportagens. Departamento de Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, RJ: 1964.

BARROS, José D'Assunção. Raízes da música brasileira. CBM, São Paulo, SP: 2009.

CAMPOS, José Eduardo Oliva Silveira. A poesia, a música e a performance da canção "Alma Minha Gentil": um estudo de caso na obra de Glauco Velasquez. São Paulo, 2006. [148f]. Dissertação [Mestrado em Música]. Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, SP: 2006.

CANDIDO, Antonio. O estudo analítico do poema. Associação Editorial Humanitas, São Paulo, SP: 2006.

_____. Literatura e sociedade. São Paulo, SP: T. A. Queiroz: 2000.

CARDOSO, Lino de Almeida. O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes. São Paulo, 2006. [375f]. Tese [Doutorado em História Social]. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP: 2006.

CASTRO, Marcos Câmara. O original evidente em Frutuoso Vianna: as canções. Campinas, 2007. [77f]. Tese [Doutorado em Musicologia]. Departamento de Música

da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Campinas, SP: 2007.

CONE, Edward T. Poet's love or composer's love? In.: Music and text: critical inquiries. Coautoria de Steven P.. Cambridge: Cambridge University Press; 1992.

Dicionário Grove de Música: edição concisa. Editado por Stanley Sadie; Ed. ass. Alison Lathan; trad. Eduardo Francisco Alves. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, RJ: 1994.

FREITAG, Léa Vinocur. Momentos de Música Brasileira. 2ª ed. Ed. Nobel, São Paulo, SP: 1986.

FREYRE, Gilberto. Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 52. ed. São Paulo, SP: Global, 2014.

GAMA, Luís. Trovas burlescas: texto integral. São Paulo, SP: Editora Três, 1974.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. OLIVEIRA, Amanda. MENUZZI, Patrick. Transcrições Guanabaras: antologia crítica – O Paiz (vol.I-IV). Porto Alegre, RS: LiquiBook, 2019.

GOLDESTEN, Norma. Versos, sons, ritmos. 13ª ed. Editora Ática, São Paulo, SP: 2000.

GRIECO, Dantello. Roteiro de Villa-Lobos. Fundação Alexandre de Gusmão, Brasília, 2009.

GRILLO, Angela Teodoro. O losango negro na poesia de Mário de Andrade. São Paulo, 2016 [239f]. Tese [Doutorado em Literatura brasileira]. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP: 2016.

_____. A conferência “Cinquentenário da Abolição” de Mário de Andrade. In: Revista Expedições: Teoria da história & Historiografia. Morrinhos/GO. V. 8, nº 2, p. 98-119, mai/ago. 2017.

GUARNIERI, Mozart Camargo. 12 Poemas da Negra. Localizado em: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. CG 39CA; 40CA; 41CA; 42CA; 43CA; 44CA; 45CA; 46CA; 47CA; 48CA; 49CA; 50CA. Manuscrito. Acervo Camargo Guarnieri.

_____. [Carta] 21 de maio de 1974, São Paulo [para] Amorim, Wanda Fleury. 1f. Assuntos pessoais e sobre composição; ‘Sonata para dois pianos’; menção à musicalização do ‘Poemas da Negra’ e ‘Seresta’. Localizado em: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo. CG-CA01-0129. Acervo Camargo Guarnieri.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. In: Mana, n. 9, Abril, p. 81-108. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ: 2003.

HADDAD, Rafaela. Tríptico de Machado de Assis op. 141 de Achille Picchi: aspectos interpretativos por meio da análise poético-musical. Campinas, 2016 [90f]. Dissertação. Dissertação [Mestrado em Música]. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2016.

HEITOR, Luiz. 150 anos de música no Brasil (1800-1950). Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, RJ: 1956.

_____. A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república. Rio de Janeiro, RJ: Imprensa nacional, 1947.

_____. Música e músicos do Brasil. História, crítica, comentários. Livraria-editora Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, RJ: 1950.

JARDIM, Eduardo. Eu sou trezentos: Mário de Andrade: vida e obra. Rio de Janeiro, RJ: Fundação Biblioteca Nacional, 2015.

KATER, Carlos Elias. Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade. Musa Editora, São Paulo, SP: Atravez, 2001.

KIEFER, Bruno. A modinha e o lundu. Editora Movimento, Porto Alegre, RS: 1986

_____. História da música brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX. Porto Alegre, RS: Editora Movimento, 1977.

LAFETA, João Luiz. Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mario de Andrade. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1986.

LAGO, Manoel Correa do. Glauco Velasquez: uma conferência de Darius Milhaud. Revista Brasileira de Música – Programa de Pós-Graduação – Escola de Música da UFRJ, v. 23/, p. 94, 2010.

LIMA, Edilson Vicente de. A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos. São Paulo, 2010. [248f]. Tese [Doutorado em Musicologia]. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP, 2010.

MARIZ, Vasco. História da música no Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Editora Civilização brasileira, 1981.

_____. Francisco Mignone. O Homem e a Obra. Rio de Janeiro, RJ: Funarte, Editora do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 1997.

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

MARTINS, Ana Luiza. Revistas em Revista: imprensa e práticas culturais em tempos de república, São Paulo (1890-1922). EDUSP, São Paulo, SP: 2008.

MARTINS, José Henrique. Music, Poetry, and Brazilian Modernism: M. Camargo Guarnieri's 12 Poemas da Negra on texts by Mario de Andrade. Boston, 2004 [215f]. Tese [Doutorado em Música]. Boston University, College of Fine Arts. Boston, 2004.

MARUN, Nahim. Revisão crítica das canções para voz e piano de Heitor Villa-Lobos: publicadas pela editora Max Eschig. São Paulo. SP: Cultura Acadêmica, 2010.

MIGNONE, Francisco. A parte do anjo. E. S. Mangione Editor. São Paulo, SP: 1947.

MORAES, Marcos Antonio de (org.). Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira. 2. ed. São Paulo, SP: EDUSP: USP/Instituto de Estudos Brasileiros, 2001.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia. Belo Horizonte, 2009. [276f]. Tese [Doutorado em Letras/Estudos Literários]. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, BH: 2009.

PACHECO, Alberto. Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, *castrati* e outros virtuosi. Campinas, 2007. [775f]. Tese [Doutorado em Práticas Interpretativas]. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2007.

PICCHI, Achille Guido. As serestas de Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e o pianismo para uma interpretação. Campinas, 2010. [358]. Tese [Doutorado em Práticas Interpretativas]. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2010.

PIGNATARI, Dante. Canto da língua: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira, São Paulo, 2009 [151f]. Tese [Doutorado em Literatura Brasileira]. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP: 2009.

PINHO, Wanderley. Salões e damas do segundo reinado. Editora Martins, São Paulo, SP: 1942.

RIBAS, Geraldo Majela Brandão. Uma visão interpretativa das Sonatinas para piano de Camargo Guarnieri a partir de pressupostos históricos e analíticos. Campinas, 2017. [189f]. Tese [Doutorado em Práticas Interpretativas]. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2017.

RINK, John. Análise e (ou) performance?. In: Leitura, escuta e interpretação. Organização e trad. Zélia Chueke. Editora UFPR, Curitiba, PR: 2013.

SATIN, Ionara. A Itália de Machado de Assis: um olhar de cronista. [224f]. Tese [Doutorado em letras]. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista. Assis, SP: 2018.

SILVA, Edson Santos. A dramaturgia portuguesa nos palcos paulistanos: 1864 a 1898. São Paulo, 2008. [304f]. Tese [Doutorado em Literatura Portuguesa]. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, SP: 2008.

SILVA, Flávio (Org.). Camargo Guarnieri: o Tempo e a Música. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo, SP: Imprensa Oficial de Estado, 2001.

SILVA, Janaina Giroto da. O florão mais belo do Brasil: o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro/1841-1865. Rio de Janeiro, 2007. [251f]. Dissertação [Mestrado em História]. História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ: 2007.

SOARES, Márcia Aparecida. As canções de Francisco Braga: análise estilística e interpretação. Uberlândia, 2015 [116f]. Dissertação [Mestrado em Música]. Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG: 2015.

SOUZA, Cristiane Rodrigues. Remate de males: a música de poemas amorosos de Mário de Andrade. São Paulo, 2009 [164f]. Tese [Doutorado em Literatura brasileira]. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP: 2009.

SOUZA, Gilda de Mello e. A ideia e o figurado. Duas Cidades; Editora 34, São Paulo, SP: 2005.

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. Poetry into song: performance and analysis of lieder. Oxford University Press, Inc. New York, NY: 2010.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. Viagem pelo Brasil: 1817-1820. 4. ed. Belo Horizonte, MG: Itatiaia; 1981. 3 v.

STRAUS, Joseph Nathan. Introdução à Teoria Pós-Tonal. São Paulo, SP: Editora da UNESP, 2012; Salvador, BA: EDUFBA, 2013.

VERHAALLEN, Marion. Camargo Guarnieri: expressões de uma vida. Edusp, São Paulo, SP: 2001.

Referências bibliográficas digitais

ANDRADE, Mário de. O turista aprendiz. Edição de texto apurado, anotado e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colab. Brasília, DF: IPHAN, 2015. Disponível em http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_turista_aprendiz.pdf. Acesso em: 04 jan. 2019.

_____. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista de Música Latinoamericana*. V. 20, nº 2, p. 215-233, 1999. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/780022>. Acesso em: 29 mai. 2018.

BARBOSA, Domingos Caldas. Viola de Lereno. 2º v. Ed. Imprensa Nacional, Rio de Janeiro: 1944. Disponível em <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7081>. Acesso em: 11 jun. 2018.

BEHÁGUE, Gerard. Samba. Oxford Music Online. Grove Music Online. Publicado em 2001. Disponível em

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?crossSearch=false&q=batuque&sort=relevance>. Acesso em: 11 dez. 2019.

BRASIL, Bruno. A manhã. Biblioteca Nacional. Hemeroteca: 2014. Disponível em <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/a-manha/#content>. Acesso em: 25 nov. 2019.

CARTA de Cicero Dias para Mário de Andrade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo, SP: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35692/carta-de-cicero-dias-para-mario-de-andrade>>. Acesso em: 08 ago. 2019.

CASTAGNA, Paulo. A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX. Apostila do curso de História da Música Brasileira, nº 9. UNESP, São Paulo: s/d. Disponível em <https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundum-y-modinha.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2018.

_____. Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854): obra completa. Coordenação Paulo Castagna. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2011. (Patrimônio arquivístico-musical mineiro; vol. 6). Disponível em <https://ia800303.us.archive.org/20/items/PAMM6/Pamm62011.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2019.

CONTIER, Arnaldo Dayara. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade nacional. Fenix: Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 1; Ano I nº 1. São Paulo: 2004. Disponível em <http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2018.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. In: Terra roxa e outras terras. Revista de Estudos Literários. vol. 17-A, dez. 2009. Disponível em http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf. Acesso em: 30 nov. 2019.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. Debates, nº 7, p. 39. Rio de Janeiro, RJ: 2004. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebate/article/view/4034/3595>. Acesso em: 01 mar. 2020.

FREITAG, Lea Vinocur. Harmonia, invenção e originalidade. O estado de São Paulo, São Paulo, 29 de outubro de 1981, p. 25. Disponível em <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19811029-32710-nac-0025-999-25-not/tela/fullscreen>. Acesso em: 10 mar. 2020.

GALLASSI, Antonio; MARCHAL, Pedro Ancelmo; MILCENT, Francisco Domingos. Biblioteca Nacional de Portugal. Jornal de Modinhas; Ano 1; nº 1. Lisboa: P. A. Marchal e Milcent, 1792. Disponível em <http://purl.pt/100>. Acesso em: 12 jan. 2020.

LOPEZ, Telê Ancona; FIGUEIREDO, Tatiana Longo. Por esse mundo de páginas. In: O Turista aprendiz. ANDRADE, Mário. Edição de texto apurado, anotado e acrescida de documentos por Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo; Leandro Raniero Fernandes, colab. Brasília, DF: IPHAN, 2015. Disponível em

http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/O_turista_aprendiz.pdf. Acesso em: 04 jan. 2019.

MORAIS, Guilherme de. Realização de baixos em Modinhas do “Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores”, editado por F.D. Milcent e P.A. Marchal – Lisboa, 1792-1797. Campinas, 2009. [117f]. Dissertação [Mestrado em Práticas Interpretativas]. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2009. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284087>. Acesso em: 14 jun. 2018.

OLIVEIRA, Fausto Borém. Henrique Oswald: A Biography of a Forgotten Brazilian Master. Revista de música latinoamericana. Vol. 15, nº 1, p. 75-92. University of Texas Press: 1994. Disponível em www.jstor.org/stable/3085949. Acesso em: 09 de jan. 2020.

PICCHI, Achille Guido. Mário de Andrade e a invenção do nacional na música do Brasil. Mimesis, v. 30, n. 1, p. 99-111. Bauru, SP: 2009. Disponível em https://secure.usc.br/static/biblioteca/mimesis/mimesis_v30_n1_2009_art_06.pdf. Acesso em: 05 jun. 2018.

RUMBOLD, Ian. Throug-composed. In Grove Music Online. 2001. Disponível em <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27904>. Acesso em: 03 abr. 2019.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira. Música em Perspectiva, v. 3, n. 1, março/2010, p. 33-53. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/20979/28620>. Acesso em: 16 jun. 2018.

VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira. Revista de música Latinoamericana: 1998. Disponível em www.jstor.org/stable/780255. Acesso em: 21 mar. 2017.

VOLPE, Maria Alice. Período romântico brasileiro: alguns aspectos de produção camerística. Revista de Música, v. 5, nº 2, nov. 1994, p. 133-151. Disponível em <http://www.periodicos.usp.br/revistamusica/article/view/55078/58720>. Acesso em: 17 mar. 2020.

Referências fonográficas digitais

GUARNIERI, Mozart Camargo. Documentário: Mozart Camargo Guarnieri. TV Cultura Digital; dir. Marco Rombino; dir. geral José Roberto Walter, 2007. Documentário. Disponível em <https://tvcultura.com.br/>

_____. Notas soltas sobre um homem só. Centro Cultural São Paulo; prod. Berço Explêndido; dir. Francisco Coelho, 2009. Documentário. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lKz0mZ6cgGY>

APÊNDICE I

Recital de doutorado

Canto: Rafaela Haddad Costa Ribas

Piano: Prof. Dr. Geraldo Majela Brandão Ribas

Orientação: Prof. Dr. Angelo José Fernandes

Para acessar a gravação dos 12 Poemas da Begra, utilize o leitor de QRCode



Membros da banca:

1. PROF. DR. ANGELO JOSÉ FERNANDES
2. PROFA. DRA. ADRIANA GIAROLA KAYAMA
3. PROFA. DRA. ELIANA ASANO RAMOS
4. PROF. DR. MAURO CAMILO DE CHANTAL SANTOS
5. PROF. DR. MAURICY MATOS MARTIN

ANEXO I

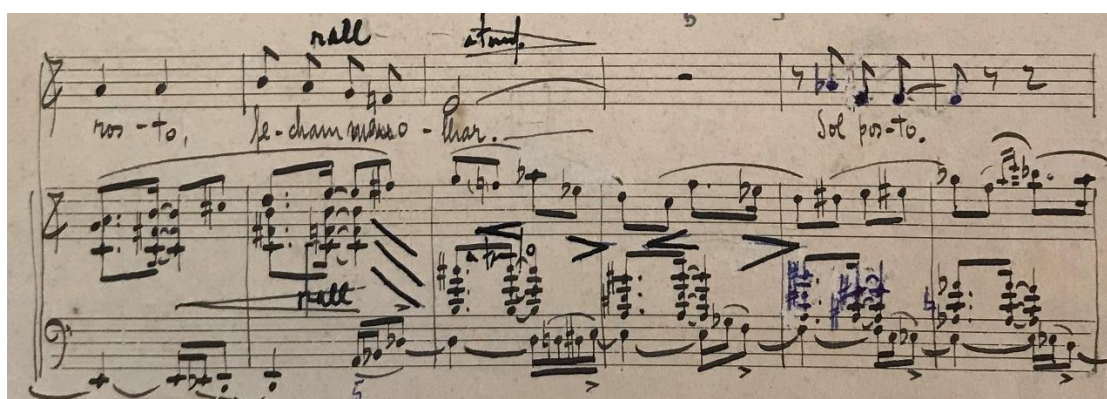


Figura 79 – Canção III; c.10-15. Última versão



Figura 80 – Canção III; c.10-15. Primeira versão.

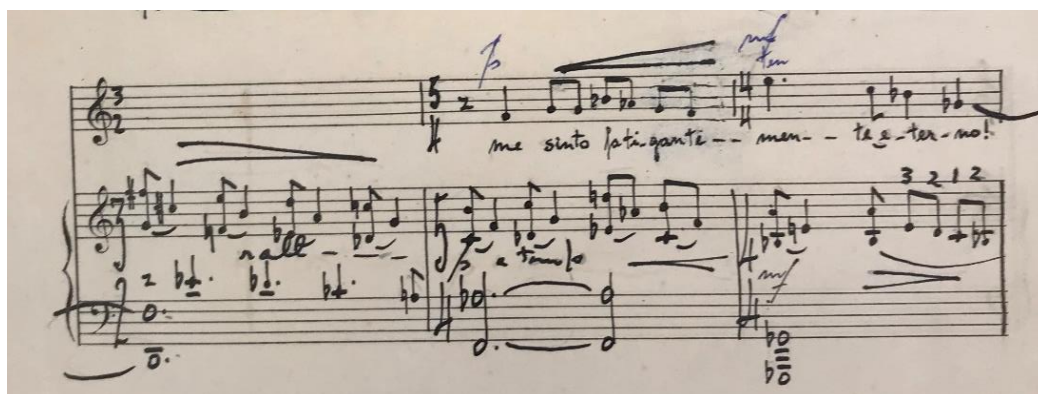


Figura 81 – Canção VIII; c.24-26. Última versão



Figura 82 – Canção VIII; c.24-26. Primeira versão.



Figura 83 – Canção XI; c.26-29. Última versão.

Figura 84 – Canção XI; c.26-29. Primeira versão.

Pátria
 Mario de Andrade
 LEMBRANÇA BOA...
 Ritmato (d = 88)
 XII
 50 CA, McAmeyfmarini
 S. 2nd ed. 7-75

Lembrança bo-a, car-rego co-mi-go tu-a

Figura 85 – Canção XII; c.1-8. Última versão

Mario de Andrade (17)
 LEMBRANÇA BOA...
 Ritmato (d = 100)
 XII
 50 CA, McAmeyfmarini
 S. 2nd ed. 7-75

Lembrança bo-a, car-rego co-mi-go tu-a

Figura 86 – Canção XII; c.1-8. Primeira versão.

ANEXO II

Partituras editoradas



Camargo Guarnieri

12 Poemas da Negra
canto e piano

Edição revisada, 2020

12 Poemas da Negra

Ciclo de Canções para canto e piano*

178

música: M. Camargo Guarnieri
poema: Mário de Andrade

I

Não sei porque espírito antigo

Sem Pressa (♩ = 80)

pouco menos (♩ = 72)

The musical score is written for voice and piano in 2/4 time. The tempo is marked 'Sem Pressa (♩ = 80)' and 'pouco menos (♩ = 72)'. The key signature has one sharp (F#). The score consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line starting with a whole note rest, followed by a half note G#4. The piano accompaniment begins with a forte (f) dynamic and a series of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The second system starts at measure 6, with the vocal line singing 'sei por que es - pí - ri - to an - ti - go fi - ca - mos as - sim im - pos -'. The piano accompaniment continues with eighth notes and includes fingerings (1, 5, 4, 1, 5, 3, 1, 2). The third system starts at measure 9, with the vocal line singing 'sí - veis... A Lu - a cha - pe - ia os man - gues'. The piano accompaniment continues with eighth notes and includes fingerings (1, 3, 5, 2, 1, 5, 2, 5, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 5).

Não

sei por que es - pí - ri - to an - ti - go fi - ca - mos as - sim im - pos -

sí - veis... A Lu - a cha - pe - ia os man - gues

*Esta edição foi feita a partir do manuscrito do compositor.

13 *mf* *p*

don - de sai-um fa - vor de si - lên - cio _____ e de ma - rê.

rall.

17 *p*

És u - ma

a tempo *f* *ff* *pp subito*

22

som - bra que a - pal - po que nem um cor - te - jo de cas - tas ra - í - nhas.

mf

26

Meus o - lhos va - di - am nas lá - gri - mas.

p

30 *mf* *f*

Te ve - jo co - ber - ta de_es - tre - las, co - ber - ta de_es -

35 *p* *mais devagar*

tre - las meu a - mor! Tu - a cal - ma a - gra - va o si -

39 *cedendo*

lên - cio dos man - gues.

39 *cedendo*

São Paulo, Natal, 1934

II

Não sei si estou vivo...

São Paulo, 27/08/68

Dengoso (♩ = 112)

p

mf

4 Não sei si es - tou vi - vo... Es - tou

4

p

8 mor - to. Um ven - to mor - no que sou eu faz

8

12

au - ras per - nam - bu - ca - nas.

12

3 4 5 4 5 3

16

p

Ro - la, ro - la, ro - la, ro - la sob as nu - vens o a - ro - ma das man -

16

5 3 1 2 1 5 4 2 3

20

gas.

20

4 1 2 5 3 2 1 2 1 5 3

24

p *mf*

Se_es-cu - tam gri - los, cri - cri - do con - tí - nuo sa - in - do dos vi - dros.

24

4 3 2 3 1 5 4 2 2 5 1 1 3 2

p *p*

28 *p* (ad libitum)

Eu me_i -

32 *p*

nun - do - de vos - sas ri - que - zas!

a tempo *dim.*

32 *col canto* *p a tempo*

36

36 *f* *p*

40 *p* *pp* *ad libitum falado*

Não sou mais eu! Não sou mais eu! Que in - di - fe - ren - ça_e - nor - me...

40 *dim. e rall.* *pp*

III

Você é tão suave...

Com profunda doçura (♩ = 72)

p

Vo -

pp

pp

pp

pp sempre a tempo

pp

rall.

a tempo

rall.

a tempo

cê é tão su - a - ve, vos - sos lá - bios su - a - ves

va - gam no meu ros - to, fe - cham meu o - lhar.

The musical score is written for voice and piano. It begins with a vocal line in 2/4 time, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment starts with a series of chords and arpeggiated figures, marked with piano-piano (*pp*) dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). The tempo and dynamics change throughout the piece, with markings for *rall.* (rallentando) and *a tempo*. The lyrics are in Portuguese and are placed below the vocal line.

13

Sol pos - to _____ É a es - cu - re - za su -

17

a - ve que vem de vo - cê, que se dis - sol - ve em mim.

21

Que so - no...

24

Eu i - ma - gi - na - va du - ros vos - sos lá - bios, mas vo - cê me en - si - na a vol - ta ao

5 1 4 2 3

28

bem.

28

pp

a tempo

8^{va}

32

m.e.

dim.

pp

São Paulo, 12/12/1933

IV

Estou com medo...

Calmo, diáfano (♩ = 50)

falado (ad libitum)

Es - tou com me - do...

pp

p *sensual*

Teu bei - jo é tão

pp

mf *f*

bei - jo, tu - a i no - cên - cia é du - ra,

pp *f* *ff^{seco}*

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo and mood marking 'Calmo, diáfano' and a tempo of 50 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three systems. The first system contains the first line of music, including the vocal entry 'Es - tou com me - do...'. The piano accompaniment features a flowing, arpeggiated texture. The second system starts at measure 7 and includes the vocal line 'Teu bei - jo é tão'. The piano part continues with similar arpeggiated figures. The third system starts at measure 13 and includes the vocal line 'bei - jo, tu - a i no - cên - cia é du - ra,'. This section shows a dynamic build-up from mezzo-forte to fortissimo, with a 'seco' (dry) effect indicated at the end. The piano accompaniment also builds in intensity, with some chords marked 'ff^{seco}'.

18 *pp* subito

fei - ta de ca - mé - lias.

23 *p*

Oh, meu a - mor, nós não so - mos i -

28 *p*

guais! Tu me proí - bes be - ber

28 *pp* deixar vibrando *pp*

33 *rall.* *a tempo* *p*

á - gua a - pós... Eu

33 *rall.* *p a tempo* *pp*

39

vol - to à cal - ma e

pp

43

rall. e dim.

não te ve - jo mais.

ppp

São Paulo, 09/04/1974

V

Lá longe no sul...

Dengoso (♩ 92)

4 *p* Lá lon - ge no sul, lá nos pés da Ar - gen - ti - na, —

8 *f* ma - ru - lham te - mí - veis os ma - res ge - la - dos, — *p*

11

Não pos - so fa - zer mes - mo_ um ges - to!

14

pp

rall. *a tempo*

pp

18

p

Tu me_a - di - vi - nhas, meu a - mor, po -

22

rém não que - res ser es - cra - va!

26 *f* *>* Flo - res! _____

26 *f* *>* *>* *>*

29 *mf* A - pai - xo - na - da - men - te _____ meus - bra - ços des -

29 *p* *>* *>* *>*

32 *f* *>* ga - lham - se, flo - res! _____

32 *>* *>* *>* 5 4
3 3 2
1

35 *rall.* *a tempo* *p* *>*

35 *>* *>* *>* 4 3

38 *p*

Flo - res a - ma - re - las do pau d'ar - co - se - cu - lar!

41 *p* (sensual)

Eu me des - ga - lho so - bre teu

p a tempo

rall.

44 *p*

cor - po man - so, as flo - res es - tão ca - in - do

pp

1 3 5 2

47 *p* *cresc.*

so - bre teu cor - po man - so, te co - bri - rei de flo - res a - ma -

4 5

50

re - las! *cresc.*

50

53

f *ad libitum* *pp*

A - pai - xo - na - da - men - te eu me de - fen - de -

53

rall. *m.e.* *col canto* *rall.* *ppa tempo*

58

reil

58

dim.

São Paulo, 18/04/1974

VI Quando...

Com tenura (♩ = 72)

♩ = ♩ *p*

Quan - do

p *pp*

4

mi - nha mão se_a - las - tra_em vos - so gran - de cor - po, — vo - cê_es - tre - me - ce_um

rall.

8

a tempo

pou - co. —

a tempo

11 *p*

É co-mo_o ne - gru-me da noi - te quan-do_a_es - tre - la Vê - nus

15

ven - ce_o véu da tar - de_e bri - lha_en - fim.

18

21

Nos - sos cor - pos são - fi - nos, são mui - to com -

rall. *a tempo*

24 *p* pri - - - dos... Mi - nha mão re - lu -

24 me - ia ca - da vez mais so - bre vo - cê.

31 *mf* E nós par -

34 *rall.* ti - mos a - do - ra - dos nos tur - bi - *(sensual)*

37 *a tempo*

lhões da_es - tre - la Vê - nus!...

37 *a tempo* *pp*

pp

São Paulo, 1934

VII

Não sei porque os tetéus...

Com alegria (♩ = 66)

The musical score is written for voice and piano. It is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Com alegria' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score consists of three systems of staves.

System 1: The piano accompaniment begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a steady eighth-note pattern, while the left hand has a more complex rhythmic pattern with some triplets. The voice part enters in the second measure with a melodic line.

System 2: The voice part continues with the lyrics 'Não sei por - quê os te - téus gri - tam tan - to es - ta'. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The dynamic is marked *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano) at different points.

System 3: The voice part continues with the lyrics 'noi - te... Não se - rão tal - vez _____ nem mes - mo os te -'. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. The dynamic is marked *p* (piano) and *f* (forte) at different points.

10

téus. Po - rém mi - nha_al - ma_es - tá tão che - ia

13

de de - lí - rios que faz um sus - to e - nor - me den - tro do meu ser.

16

19

(ad libitum) Es - tá i - mó - vel. *ten.* És fei - to_u - ma

col canto *p*

22 *a tempo*

pra - ia... Tal - vez es - te - jas dor - min - do, não

22 *a tempo*

25 sei.

25 *p*

28 *mf*

Mas eu vi - bro che - í - nho de de -

28 *p*

30

li - rios, os te - tús gri - tam tan - to em meus ou -

30

32 *f* vi - dos, a - cor - da! er - gue ao

35 *rall.* me - nos o bra - ço dos se - ios!

38 *(ad libitum)* *a tempo* A - pa-ga_o gri - to dos te - té - us!

p *a tempo* *pp*

São Paulo, 1974

VIII

Nega em ter seu primário...

Recitativo (♩ = 80)
ad libitum

p

Ne - ga em teu ser pri - má - rio a in - sis - tên - cia das

Calmo (♩ = 60)

4

coi - sas, me li - vra do ca - mi - nho.

8

p

Co - lho man - che - ias de meus o - lha - res, meu pen - sa - men - to as -

11

som-bra mun-dos no - vos, e eu de-se-ja - va es - tar con - ti - go...

14

♩ = ♩

17

p *dim.* *p* *pp*

Há vi - da por de - mais nes - te si - lên - cio nos - so!

20

p

Eu pró-prio e - xa - lo flui - dos le - ves que con - den - sam - se em

23 *p*

tor - no... Me sin - to fa - ti - gan - te -

23 *rall.* *p a tempo*

26 *mf ten.*

men - te - ter - no!

26 *mf*

30 *mais calmo f*

Ah, meu a - mor, não é mi - nha am - pli -

30 *f*

33 *cresc.* *f rall.* *ad libitum*

dão que me de - sen - ca - mi - nha, mas a vir - tuo - si - da -

33 *f rall.*

37

de...

37

pp

dim.

ppp

The musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, starting with a whole note on G4, followed by three measures of whole rests. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). It begins with a piano (*pp*) dynamic. The right hand plays a series of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a steady eighth-note bass line. A *dim.* (diminuendo) marking is placed over the first two measures of the piano part. The piece concludes with a *ppp* (pianissimo) dynamic in the final measure.

São Paulo, 1975

IX

Na zona da mata

Repinicado (♩ = 80) *p* (com graça)

Na zo - na da ma - ta o ca - na - vial

p (dengoso)

no - vo é um des - can - so ver - de que faz bem;

É u - ma su - a - vi - da - de pou - sar a vis - ta na man -

10 *mf*

tei - ga_e no pê - lo dos ra - tos; no mais ma - ti - nal per -

13 *mf*

fu - me fran - cês a gen - te do - mi - na u - ma

15 *rall.* *a tempo* *rall.*

de - di - ca - ção. a - per - tan - do_os de - dos no bar - ro mo - le E - le_es -

17 *a tempo* *(ad libitum)* *a tempo*

cor - re_e fo - ge, e_o cor - po_es - tre - me - ce_ que_é um pra -

a tempo *col canto* *a tempo*

20

zer. Mas vo - cê é gra - ve

20

4 3 2

rall. ----- a tempo

1 1 2 3

24

ten. sem com - pa - ra - ção.

pp

24

col canto a tempo

p

pp

São Paulo, 1975

X

Há o mutismo exaltado dos astros...

Sombrio ($\text{♩} = 50 + \text{ou} -$)

p *accel.* -----

Há_o mu - tis - mo_e - xal - ta - do dos

ppp

f *(quase falado)*

as - tros, um som re - don - do_e - nor - me que não pa - ra

a tempo

pp

f *p*

f *cresc.* -----

mais. Os du - ros vul - cões en -

p

15 *f* *p*
 san - guen - tam a noi - te, a - gen - te se es - que - ce no

15 *f* *dim.* *pp*

20 jo - go das bri - sas, a Ju - re - ma per - de as fo - lhas der - ra - dei - ras

20 *pp*

24 *f*
 so - bre mes - tre Car - los que mor - re - u.

24

28 *mf*
 Dir - se - i - a que os ur - sos me - xem na

28

32 

som - bra do ma - to... A_es - cu - re - za cai so - bre a -

36 

be - lhas per - di - das. Um po - tro ga -

40 

lo - pa... Pon - te - ia u - ma vio - la de ser -

44 

tão... Nós es - ta -

mais devagar (♩ = 66) (falado)

f> *pp* *suave*

49

mos de pé, nós nos en - la - ça - mos, so - mos tão pu - ros, tão ver - da - dei - ros...

53

(muito piano e sentido)

Óh, meu a - mor! O man - gue vai re - fle -

57

tir os cor - pos en - la - ça - dos!

61

Nos - sas mãos já par - tem no jo - go das

65

bri - sas, nos - sos lá - bios se cris - ta - li - zam em sal!

65

dim.

70

Nós não so - mos mais nós!

70

pp (*muito expressivo*)

75

Nós es - ta - mos de pé! Nós nos a - ma - mos!

75

dim. sempre -----

ppp

São Paulo, 1975

XI

Ai momentos de físico amor

Improvizando (♩ = 60)

f Ai ————— mo -

men - tos de fí - si - co a - mor,

ff *p*

rall.

a tempo ai re - in - trân - cias de cor -

a tempo

12 *f*

po... Meus lá - bios são co - mo des -

12 *rall.* *f* *a tempo*

15 *mf* *rall.*

tro - ços Que o mar a - ca -

15 *rall.*

17 *a tempo*

len - ta em sos - sê - go.

17 *a tempo*

21

21 *rall.* *f* *a tempo*

24 *p* *rall.* -----

A luz do can - di - ei - ro te_a-pro - va,

24 *p* *rall.*

28 *f* *a tempo* *rall.* *p* *a tempo*

E... não sou eu É a luz a - ni -

28 *a tempo* *rall.* *a tempo*

32

nha - da em teu cor - po que ao som dos co - quei - ros - do

32 *a tempo* *rall.* *a tempo*

36 *rall.* ----- *a tempo*

ven - to - far - fa - lha - no ar

36 *rall.* *a tempo*

39 *dim.* ----- *pp* 218

os ad - je - ti - - - vos.

39 *molto rall.* *pp*

The image shows a musical score for a song. The top staff is a vocal line in treble clef, starting at measure 39 with the lyrics 'os ad - je - ti - - - vos.' The melody is simple, with a long note on 'ti' and a dotted line indicating a continuation. The bottom staff is a piano accompaniment in G major, with treble and bass clefs. It features arpeggiated chords and moving lines in both hands. The score includes dynamic markings like 'dim.' (diminuendo) and 'pp' (pianissimo), and a tempo marking 'molto rall.' (molto rallentando). The piece ends at measure 218.

São Paulo, 1975

XII

Lembrança boa...

Ritmo (♩ = 88)

The musical score is written in 3/2 time with a tempo of 88 beats per minute. It begins with a piano introduction consisting of two measures of whole notes in the right hand and a series of chords in the left hand. The vocal melody enters in the third measure with the lyrics 'Lem - bran - ça bo - a, car - re - go co -'. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics continue: 'mi - go tu - a mão O ca - lor e - xaus - to_o - pri-me_es - ta'. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, f subito p), articulation (>), and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5).

12

ru - a _____ que nem a tua bo - ca _____ pe - sa -

16

da

20

f (cantando)

as i - gre - jas _____ os - ci - lam _____ por _____ ci - ma _____ dos

24

ho - mens _____ de bran - co, _____ E as - som - bras _____ des -

28

pen - cam i - nú - teis das bo - ti - nas,

31 *f*

pas - so_a pas - so.

35 *mf*

O que me es -

39

con - de é o mo - men-to su - a - ve

43 com que_as ca - sas ve - lhas são ró - seas, mo -

46 re - nas, na bei - ra do ri - o.

50 Dir - se -

54 ia que há ma - dres - sil - vas no ca - is an -

58 *p* *suave* *(poco meno)*

ti - go... me sin - to su - a - vis - si - mo de

58 *pp*

62 ma dres - sil - vas na

62 *rall.*

bei - ra do rio.

65 *rall.* *ppp*

São Paulo, 1975

*No manuscrito não há ligaduras de notas para o si e o ré de um compasso para o outro. Optamos por mantê-las, de acordo com os compassos 32 para o 33.