

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

https://musica.ufmg.br/selominasdesom/?page_id=114

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2020 by UFMG - Escola de Música. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>



12 Poemas da Negra: ciclo de canções para canto e piano de Camargo Guarnieri com poemas de Mário de Andrade

Rafaela Haddad
haddad.rafaela@gmail.com

Angelo José Fernandes
UNICAMP - angelojf@unicamp.br

Geraldo Ribas
UEM - gmbribas@uem.br

Resumo: Esta comunicação é um excerto da tese de doutorado, cujo objeto de estudo é o ciclo de canções *12 Poemas da Negra* de Mozart Camargo Guarnieri. Com poemas de Mário de Andrade, o ciclo poético foi publicado em 1930 no livro *Remate de Males*. As canções foram compostas dentro de um período de 42 anos, considerando a primeira composição em 1933 e a última em 1975. Apresentamos uma revisão bibliográfica com os principais estudos já realizados, além de delinear os aspectos históricos que envolvem o texto literário e o texto musical.

Palavras-chave: Camargo Guarnieri. Mário de Andrade. Canção de câmara brasileira.

12 Poemas da Negra: Song Cycle for Voice and Piano by Camargo Guarnieri with poems by Mário de Andrade

Abstract: This communication is an excerpt from the doctoral thesis, whose object of study is the song cycle *12 Poemas da Negra* by M. Camargo Guarnieri. With poems by Mário de Andrade, the poetic cycle was published in 1930 in the book *Remate de Males*. The songs were composed over a period of 42 years, considering the first composition in 1933 and the last in 1975. We present a bibliographic review with the main studies already carried out, in addition to outlining the historical aspects that involve the literary and musical text.

Keywords: Camargo Guarnieri. Mário de Andrade. Brazilian art song.

1. Introdução

A música produzida no Brasil sempre carregou uma forte herança europeia, e em especial a canção de câmara¹ do séc. XIX. Com o passar dos séculos, apesar deste legado, a música foi se mesclando à cultura local, especialmente aquelas vindas dos negros escravizados. O aumento no intercâmbio, com compositores brasileiros estudando na Europa, fez com que a música e os costumes em terras brasileiras fossem um simulacro do que acontecia além-mar.

Foi especialmente a partir da segunda metade do séc. XIX que os acontecimentos políticos no Brasil, tais como o movimento pela libertação dos negros e a proclamação da república, viriam ao encontro dos ideais de cunho nacionalista.



No século XX, o ideal nacional associado ao movimento modernista trouxe para o cenário cultural brasileiro um movimento de vanguarda, decorrente da necessidade de ruptura com os ideais estéticos herdados do século anterior. A *Semana de Arte Moderna* que aconteceu em São Paulo em 1922 não representou uma mudança radical, muito embora tenha tido seus momentos polêmicos, mas deixou suas marcas a médio e longo prazo (KATER, 2001: 23).

É neste contexto que Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), nascido no interior de São Paulo, irá ter seu primeiro contato com aquele que representaria um marco, tanto intelectual quanto musical, o polímata Mário de Andrade (1893-1945).

2. Objetivos

Cada vez mais observamos pesquisadores interessados em aprofundar os estudos sobre compositores brasileiros e o nome de Camargo Guarnieri tem sido sobremaneira investigado, tanto para o aperfeiçoamento da prática interpretativa quanto no que concerne ao estudo sobre sua composição.

Nossa pesquisa teve como objetivo geral a análise da linha vocal do ciclo de canções intitulado *12 Poemas da Negra*. Realizamos um estudo tripartite que compreende a escrita musical, a análise dos poemas e, por fim, reflexões interpretativas e estudos sobre o tratamento dado ao binômio texto-música sob o ponto de vista da execução musical.

Nas análises dos poemas observamos os critérios: *estrutura rítmica/ictos*, *estrutura métrica/células métricas* e *estrofe*. Ainda no tocante à parte textual, consideramos a presença de *figuras de efeito sonoro* (aliteração, assonância e anáfora), *rima* e *prosódia*. Na parte musical, as canções foram analisadas segundo os parâmetros *forma*, *dinâmica*, *centricidade* e *tessitura vocal*. Por fim, a cada canção investigamos a relação texto-música e os aspectos interpretativos. Fatores como *persona*, modos de endereçamento, metáforas, personificação e similaridades foram utilizados para melhor compreender e aprofundar o texto de Mário de Andrade (HADDAD, 2020: 26).

Para além de fornecer bases para uma melhor interpretação artística, a compreensão minuciosa da escrita (musical/poética) dá ao intérprete bases para um melhor entendimento das canções como um todo.

3. O ciclo poético

Os *Poemas da Negra* já constituíam um ciclo e havia sido publicado por Mário de Andrade no livro *Remate de Males* em 1930. Dedicado ao artista plástico Cícero Dias (1907-2003), a ambientação é o nordeste brasileiro, mais especificamente a cidade de Recife, capital de Pernambuco.

De caráter meditativo e sublime, os *Poemas* representam o ponto alto da escrita marioandradiana. Tendo como fio condutor a sedução entre a negra e o poeta, o ciclo “inicia com a memória do que existiu, ou seja, a escrita modernista, deixada para traz, frente à nova, porém, primitiva” (HADDAD, 2020: 72). Os textos descrevem uma noite de amor entre estes dois personagens, história esta que sustentou nossa análise interpretativa.

Com um conhecimento aprofundado sobre as questões sociais e políticas do passado e de seu próprio tempo, o autor de *Paulicéia* já havia estudado meticulosamente o negro e sua condição na sociedade brasileira. Em um dossiê intitulado *Preto* com inúmeras anotações e observações, é possível chegar a conclusão que a escolha pela negra como tema central dos poemas não fora aleatória (GRILLO, 2016: 113).

Mário de Andrade, além de preconizar os fundamentos de um ideal nacionalista na música brasileira, aproveitou seus estudos para tentar preencher uma lacuna deixada pelos poetas do passado, reconhecidamente pilares da literatura nacional: o de elevar a mulher negra ao *status* de musa inspiradora do poeta, lugar este apenas visto em Luís Gama (1830-1882). Podemos dizer com firmeza que os *Poemas da Negra* é um epinício à esta mulher, tão vilipendiada pela história.

4. Os 12 *Poemas da Negra*

Não é possível saber exatamente quando Guarnieri travou conhecimento sobre os *Poemas da Negra* uma vez que já haviam sido publicados quando se deu a primeira composição, em 1933. O quadro a seguir mostra o ciclo na ordem de composição. Vale ressaltar que o compositor publicou-as seguindo a ordem sequencial original.

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 1: ordem cronológica de composição dos *Poemas da Negra*, de Camargo Guarnieri.

Fonte: elaborado pelos autores.

Como podemos observar, o ciclo musical levou 42 anos para ser concluído, desde sua primeira composição, em 1933, e as últimas, em 1975. Embora haja esta distância, o domínio composicional de Guarnieri dá unidade ao ciclo como um todo. De maneira geral, as canções trazem características próprias de sua escrita, como por exemplo, o uso da polifonia, acordes quartais (justaposição de intervalos de quarta), terças paralelas na escrita pianística ou entre o piano e a linha vocal, rítmica marcadamente sincopada e constantes mudanças de fórmulas de compasso.

Ao longo do ciclo há uma célula rítmica recorrente, exposta de forma variada em diferentes métricas em quase todas as canções, tanto na linha vocal quando na linha do piano. Essa célula, formada por uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia ligada a uma semínima, dá unidade ao ciclo como um todo.

A estrutura formal utilizada pelo compositor segue padrões tradicionais da canção de câmara, sendo elas estróficas (A-B-A, A-B, A-A'), livres (A-B-C) ou de seção única. Outra característica que se observa neste ciclo é o desenvolvimento contínuo da melodia, quase sem repetições. Embora existam canções com forma estrófica, como é o caso das duas últimas (XI XII), Guarnieri utiliza motivos melódicos que retornam recorrentemente com pequenas diferenças, em geral mudanças de ordem rítmica, para que tais motivos sejam adaptados à prosódia do texto. Não há alterações sobre o texto original, sendo o compositor estritamente fiel ao ciclo publicado por Mário de Andrade.

A *dinâmica* do ciclo varia entre *p* e *mf*. Embora apareçam indicações de extremos tais como *ff*, *fff*, *pp* e *ppp*, a característica geral são as nuances de *piano*, corroborando então para o contexto poético e favorecendo a intimidade necessária para que haja um equilíbrio

entre a rítmica fortemente presente, especialmente na parte do piano, e a delicadeza que o texto sugere.

A parte do piano é um elemento fundamental para a ambientação do ciclo. Ora atuando como interlocutor entre os personagens, ora adquirindo sua própria *persona*, dialogando com o eu poético ou ainda comentando o texto, o piano deixa de ser mero acompanhador tornando-se parte independente devido a sua importância. A Figura 1, apresentada a seguir, mostra a presença do piano como um terceiro personagem: aquele que comenta e observa os amantes. O uso dos pronomes ‘nós’ e ‘nossos’ em quase todos os versos da segunda e terceira estrofes reafirma a presença desses personagens.

Mais devagar ($\text{♩} = 66$)

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 1: trecho da canção X, *Há o mutismo exaltado dos astros*, c. 47-54, de Camargo Guarnieri. Fonte: partitura editada pelos autores.

Além disso, a escrita pianística nos auxiliou no delineamento da forma de cada canção. Uma vez que a linha vocal apresenta um desenvolvimento mais contínuo sem repetições, as frequentes recorrências expostas na linha do piano permitem uma melhor identificação da forma.

A *tessitura vocal* do ciclo como um todo é indicada para voz média, no entanto, o compositor prioriza as regiões agudas. A nota mais grave não passa do D6³ e a nota mais

aguda é um Lá⁴. Este é um ciclo que pode ser cantado confortavelmente por barítonos leves, meio-sopranos, sopranos e tenores. No quadro a seguir apresentamos a extensão vocal e a centricidade de cada uma das canções:

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	Sib	Do ³ -Fá ⁴
X	Mi	Do ³ -Lá ⁴
XI	Lám	Ré ^{#3} -Sol ⁴
XII	Ré	Dó [#] -Fá ^{#4}

Quadro 2: centricidade e tessitura vocal das canções dos *12 Poemas da Negra*, de Camargo Guarnieri.
Fonte: elaborado pelos autores.

No que diz respeito à *centricidade*, nossa análise levou em consideração ambas as linhas, canto e piano, utilizando a dimensão vertical e horizontal. Acreditamos que para o cantor, a identificação dessa centricidade colabora com o processo de memorização, atuando como guia para o estudo da melodia e auxiliando o solfejo, uma vez que as dissonâncias aliadas à rítmica entre as partes cria uma dificuldade própria e característica.

Quanto aos poemas, os organogramas apresentaram de maneira sintética e direta os principais itens analíticos da estrutura textual. De maneira geral, a célula métrica preponderante é o anfibráco (fraca|forte|fraca), o jâmbico (fraca|forte) e o troqueu (forte|fraca), indicando então um ciclo predominantemente anacrústico. Já na linha do canto é possível observar que a célula rítmica preponderante é a semicolcheia-colcheia-semicolcheia (sincopa), indo ao encontro da rítmica de ambas partes: texto e música.

Os versos do ciclo são livres, não obedecendo nenhuma estrutura rígida de metrificação. Guarnieri aproveitou este recurso e utilizou o texto declamado em algumas de suas canções: estes versos declamados seguem o ritmo da prosódia e estão presentes nas canções de número II, IV e X. A seguir, na Figura 2, observamos o trecho final da canção II:

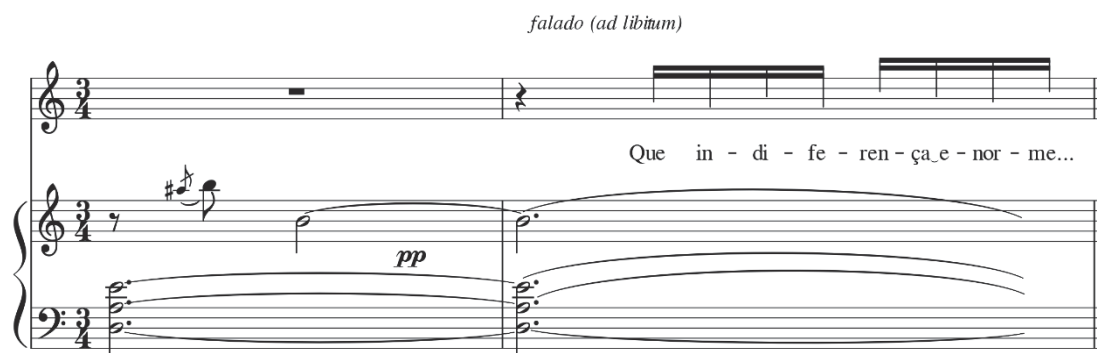


Figura 2: versos declamados no trecho final da canção II – *Você é tão suave...*, c. 42-43, de Camargo Guarnieri. Fonte: partitura editada pelos autores.

Outra observação é a altura da haste indicada na pauta, o que dá ao cantor mais um indício de que a declamação deve seguir a inflexão do português brasileiro, com as nuances próprias do idioma.

Mário de Andrade era rigoroso no que diz respeito a inteligibilidade do texto e clareza do português cantado e condenava veementemente aqueles que compunham sem dar atenção adequada às idiossincrasias da língua. Camargo Guarnieri observou com muita atenção os apontamentos de seu mestre quanto a prosódia na composição para canto, sendo ele mesmo, minucioso em sua obra para voz. Nos *Poemas* é comum observarmos o tempo forte do compasso estar representado por uma figura de menor valor, por exemplo $\otimes \pm$ ou $\pm$ °, muitas vezes a tônica da palavra incidindo sobre o tempo fraco do compasso ou na figura de menor valor, como podemos observar na Figura 3 a seguir.



Figura 3: rítmica sincopada e tônicas das palavras incidindo sobre notas de menor valor na canção I – *Não sei porque espírito antigo*, c. 5-7, de Camargo Guarnieri. Fonte: partitura editada pelos autores.

Pelas análises é possível observar que o compositor apresenta uma sonoridade característica, o que não significa erro ou equívoco na prosódia, ficando assim, a cargo do (a) cantor (a) a responsabilidade de melhor adaptar a inflexão correta da palavra à rítmica indicada.



Considerações finais

Os *Poemas da Negra* causaram certo impacto aos amigos próximos de Mário de Andrade. Manuel Bandeira foi um dos que reagiram ao primeiro contato. Em carta ao amigo, diz que os *Poemas* causaram certa estranheza, sentindo-os em “blocos”. No entanto, mais tarde reconhece em outra carta que “esperança de Mário cedo se realizou. [Os Poemas] 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!” (MORAES apud HADDAD, 2020: 68).

É por meio do “código poético” que Andrade irá desvelar o Brasil. Neste sentido, para além da beleza estética e profundidade do conjunto dos doze poemas, o que se observa 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 (HADDAD, 2020: 73).

Influenciado pelos ensinamentos de seu mestre intelectual, Camargo Guarnieri tornou-se um dos nomes mais importantes da música erudita brasileira. Reconhecido internacionalmente, ficou cunhado como ferrenho defensor dos ideais nacionalistas, embora ele mesmo tenha dito que se considerava um homem de seu tempo assim como sua música.

Se no início de seu percurso musical, há exatamente um século atrás suas primeiras canções apresentavam certos problemas de prosódia – de acordo com seu mentor Mário de Andrade, com o passar do tempo e o amadurecimento na arte de compor Guarnieri mostrou-se exímio artesão, alcançando um total domínio no desenvolvimento da canção.

Há nos *Poemas* um leque de cores e sonoridades com padrões característicos de sua linguagem. Para além da importância histórica dentro da canção de câmara brasileira, este ciclo tem uma relevância à altura dos ciclos já consagrados pela tradição.

Referências

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.

HADDAD, Rafaela. 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 [223f]. Tese [Doutorado em Música]. Instituto de Artes da Universidade de Campinas. Campinas, SP: 2020.



KATER, Carlos Elias. *Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. Musa Editora, São Paulo, SP: Através, 2001.

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 Música]. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: 2010.

Notas

¹ O termo de canção de câmara aqui 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: 23).

² Optamos pelo Sistema Francês que tem como Dó3 o Dó central.

Sobre os autores

Rafaela Haddad é Doutora e Mestra em Música pela Universidade Estadual de Campinas na classe dos professores Dra. Adriana G. Kayama e Dr. Angelo José Fernandes. Tem atuado como cantora, professora de canto e produtora musical. Sua pesquisa é voltada para a canção de câmara brasileira com foco nos compositores do séc. XX.

Angelo José Fernandes tem se destacado com grande sucesso por sua dedicação à música vocal e à pedagogia do canto. É docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, sendo responsável por significativa produção artística e acadêmica. Doutor em Música, tem se dedicado ao estudo da técnica vocal nos diversos períodos históricos e sua aplicação na performance atual, além de liderar um grupo de pesquisa que estuda a obra vocal do compositor mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca de quem foi aluno. É diretor artístico do Coro Contemporâneo de Campinas e do Ópera Estúdio UNICAMP.

Geraldo Ribas é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas na classe do Prof. Dr. Maurícy Martin e mestre em Práticas Interpretativas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na classe do Prof. Dr. Ney Fialkow. É natural de Santos. Iniciou seus estudos musicais com a Professora Maria Emília Rebelo Gouveia em Santos e Beatriz Roman na Escola Municipal de Música em São Paulo. Graduou-se em piano pela Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. e pianista Fernando Lopes (in memoriam). Responde pelo cargo de músico junto à Escola de Música da Universidade Estadual de Maringá onde ministra aulas de piano e matérias teóricas desde 1994.