



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campus São Paulo

VINÍCIUS DA SILVA GONÇALVES

**AS OBRAS GRAVADAS PELO
CORAL PAULISTANO EM 1937:**

estudo musicológico e abordagem analítica das obras

São Paulo

2022

VINÍCIUS DA SILVA GONÇALVES

**AS OBRAS GRAVADAS PELO
CORAL PAULISTANO EM 1937:
estudo musicológico e abordagem analítica das obras**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, com a área de concentração em Musicologia, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em música.

Linha de pesquisa: Música, Epistemologia, Cultura

Orientador: Prof. Dr. Paulo Celso Moura

São Paulo

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

G635o	Gonçalves, Vinícius da Silva, 1983- As obras gravadas pelo Coral Paulistano em 1937 / Vinícius da Silva Gonçalves. - São Paulo, 2022. 301p. : il. Orientador: Prof. Dr. Paulo Celso Moura Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", Instituto de Artes. 1 1. Canto coral. 2. Musica – Instrução e estudo. 3. Musica - Analise, apreciação. 4. Nacionalismo na música. I. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. II. Título. CDD 780.15
-------	--

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

VINÍCIUS DA SILVA GONÇALVES

**AS OBRAS GRAVADAS PELO
CORAL PAULISTANO EM 1937:**

estudo musicológico e abordagem analítica das obras

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Unesp, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Dissertação aprovada em: 30 / 08 / 2022

Banca Examinadora

Prof. Dr. Paulo Celso Moura

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Prof. Dra. Susana Cecilia Igayara-Souza

Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Dedico este trabalho aos meus pais, ao meu orientador e àqueles que, direta ou indiretamente, possibilitaram a sua realização.

AGRADECIMENTOS

Tão gratificante e desafiador quanto desenvolver esta pesquisa é, em tão reduzido espaço, agradecer de forma plena e indistinta a todas as pessoas que participaram direta e indiretamente desta trajetória, possibilitando a sua realização e me incentivando a perseverar.

Primeiramente, agradeço a Deus por me capacitar em tão grande intento, sempre a me conduzir pelos caminhos da sabedoria, mesmo em momentos nebulosos e desafiadores.

Agradeço à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, pela oportunidade concedida e pelos recursos disponibilizados para a realização deste trabalho.

Agradeço ao professor Paulo Celso Moura que, muito mais do que meu orientador, foi um *amigo* sempre presente, atencioso, paciente e dedicado à construção de um caminho que, verdadeiramente, me conduziu a um conhecimento *humanizado*.

Agradeço aos professores Lutero Rodrigues e Susana Igayara, pela solicitude e atenção dispensadas à leitura criteriosa e avaliação desta dissertação.

Agradeço ao amigo Jean Guilmer, pelos esforços e ajuda imprescindíveis na elaboração das partituras.

Agradeço ao Centro Cultural São Paulo, na pessoa de Rafael Vitor Barbosa Sousa, quem possibilitou o acesso ao acervo histórico da Discoteca “Oneyda Alvarenga”.

Agradeço à minha companheira Thaís, pelo amor, carinho e pela palavra de apoio e incentivo sempre presentes em todos os momentos, em todo o tempo.

Agradeço infinitamente aos meus pais, Ana Luisa e Ademar... Sem o amor, esforço e dedicação de vocês jamais teria chegado até aqui... Amo vocês!

Agradeço aos meus irmãos Anna Carolina e Maurício, sempre os meus melhores amigos e companheiros leais em tantas conversas.

*A música foi, é, e será sempre o único bálsamo
para todos os males da Humanidade.*

João de Souza Lima

RESUMO

No ano de 1937, o Coral Paulistano, corpo artístico institucionalizado e criado para compor o Departamento de Cultura de São Paulo, sob a gestão de Mário de Andrade, registra em fonograma doze obras corais *a cappella* de nove compositores, sendo eles em sua maioria paulistas e alguns estrangeiros residentes em São Paulo. O presente trabalho de pesquisa tem como objeto de estudo tais obras e a sua representatividade do ponto de vista histórico, considerando o panorama cultural e musical da capital paulista. Por meio da realização do estudo musicológico e da abordagem analítica das obras gravadas buscou-se estabelecer um vínculo com a construção de uma narrativa nacional identitária corrente nos anos 1930, a qual tomou o populário como fonte temática para a exploração de caracteres nacionalizantes para arte, bem como buscou-se demonstrar o processo de transmutação – ou estilização – das melodias populares por meio da escrita polifônica coral, de modo a construir um aspecto imanente da brasilidade musical.

Palavras-chave: Canto coral. Coral Paulistano. Mário de Andrade. Nacionalismo Musical. Compositores Brasileiros.

ABSTRACT

In 1937, the Coral Paulistano, an artistic vocal ensemble institutionalized and created to compose the Departamento de Cultura de São Paulo, under the management of Mário de Andrade, recorded twelve *a cappella* choral works by nine composers, most of them from São Paulo and some foreigners residing in São Paulo. The present research work has as object of study such works and their representativeness from the historical point of view, considering the cultural and musical panorama of the capital of São Paulo. Through the musicological study and the analytical approach of the recorded works, we sought to establish a link with the construction of a national identity narrative current in the 1930s, which took the popular as a thematic source for the exploration of nationalizing characters for art, as well as trying to demonstrate the process of transmutation – or stylization – of popular melodies through choral polyphonic writing, in order to build an immanent aspect of musical Brazilianness.

Keywords: Choral singing. Paulistano Choir. Mário de Andrade. Musical Nationalism. Brazilian Composers.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura	Título	Página
01	Compositores e as obras gravadas pelo Coral Paulistano em 1937	19
02	Disco da Série ME-4	22
03	Repercussão do <i>Ensaio sobre Música Brasileira</i>	53
04	Título 1 do Decreto N.27 de 12 de março de 1890	69
05	Quadro de professores e grade horária do Instituto D. Brazilia Buarque	70
06	Ensaio para o evento de exortação cívica de Villa-Lobos	73
07	Sarau realizado pela Cultura Artística de Piracicaba	76
08	Criação do Departamento de Cultura de São Paulo	79
09	Criação do Coral Paulistano	82
10	Concerto do Coral Paulistano	84
11	Estrutura do Departamento de Cultura	87
12	Agentes participantes da produção e difusão dos doze fonogramas e uma possível aproximação ao conceito de <i>circuito cultural</i>	91
13	Detalhe da matéria jornalística apresentando Artur Pereira e sua obra <i>Cantos Populares Brasileiros</i>	99
14	Melodia e letra original de <i>Cabocla Bonita</i>	100
15	Detalhe da edição no. 38 da revista Resenha Musical apresentando a obra <i>Cabocla Bonita</i>	101
16	Parte A de <i>Cabocla Bonita</i>	103
17	Parte B de <i>Cabocla Bonita</i>	104
18	Melodia e letra original de <i>Tenho um vestido novo</i>	105
19	<i>Canções Populares Brasileiras</i>	106
20	<i>Tenho um vestido novo</i>	111
21	Artigo sobre o <i>Quarteto Vocal Braunwieser</i>	114
22	Melodia e letra original de <i>Rochedo, Sinhá!</i>	115
23	Marcas institucionais e assinatura de copista	117
24	Articulação das camadas vocais em <i>Rochedo, Sinhá!</i>	119
25	Sobreposição das camadas vocais	120
26	Correção da rítmica do sexto compasso de <i>Rochedo, Sinhá!</i>	121
27	Detalhe da célula rítmica do cateretê	137
28	Detalhe da seção A de <i>Cateretê</i>	138
29	Detalhe da seção B de <i>Cateretê</i>	139
30	Detalhe da seção C de <i>Cateretê</i>	140
31	Detalhe da segunda parte da seção C de <i>Cateretê</i>	141
32	Detalhe da seção D de <i>Cateretê</i>	142
33	Detalhe da seção E de <i>Cateretê</i>	144
34	Detalhe da seção F de <i>Cateretê</i>	145
35	Detalhe da seção F de <i>Cateretê</i> (continuação)	146
36	Detalhe do Coda de <i>Cateretê</i>	147
37	O Concurso de Peça Coral	152
38	Cabeçalho da obra <i>Irene no Céu</i>	155
39	Detalhe da linha melódica inicial do soprano	157

40	Detalhe da Introdução de <i>Irene no Céu</i>	159
41	Detalhe do salto melódico presente no compasso 5	161
42	Detalhe da seção A de <i>Irene no Céu</i>	163
43	Detalhe da seção A' de <i>Irene no Céu</i>	162
44	Detalhe da seção B de <i>Irene no Céu</i>	164
45	Detalhe da seção Coda de <i>Irene no Céu</i>	166
46	Cabeçalho de <i>Nas Ondas da Praia</i>	169
47	Introdução de <i>Nas Ondas da Praia</i>	172
48	Detalhe da seção B de <i>Nas Ondas da Praia</i>	173
49	Detalhe da seção B' de <i>Nas Ondas da Praia</i>	175
50	Detalhe das seções C e C' de <i>Nas Ondas da Praia</i>	177
51	Seção final A' de <i>Nas Ondas da Praia</i>	179
52	Melodia original de <i>Egbêgi</i>	180
53	Detalhe do cabeçalho de <i>Egbêgi</i>	182
54	Detalhe da nota de rodapé em <i>Egbêgi</i>	183
55	Detalhe da seção A de <i>Egbêgi</i>	186
56	Melodia estilizada de <i>Egbêgi</i>	187
57	Detalhe da seção C de <i>Egbêgi</i>	188
58	Detalhe da seção B de <i>Egbêgi</i>	189
59	Detalhe da seção F de <i>Egbêgi</i>	190
60	Detalhe da seção D de <i>Egbêgi</i>	191
61	Detalhe da seção E de <i>Egbêgi</i>	192
62	Detalhe da seção G de <i>Egbêgi</i>	193
63	Detalhe da seção H de <i>Egbêgi</i>	194
64	Melodia e letra original de <i>Samba do Matuto</i>	197
65	Detalhe do cabeçalho da partitura <i>Canto do Matuto</i>	198
66	Selo do disco contendo a gravação de <i>Samba do Matuto</i>	199
67	Quadratura inicial de <i>Samba do Matuto</i>	202
68	Parte b da Introdução de <i>Samba do Matuto</i>	203
69	Seções 1 e 2 da Introdução de <i>Samba do Matuto</i>	204
70	Seção 2 da Introdução de <i>Samba do Matuto</i>	205
71	Melodia de <i>Samba do Matuto</i>	206
72	Detalhe da seção 3 de <i>Samba do Matuto</i>	206
73	Detalhe da seção 4 de <i>Samba do Matuto</i>	207
74	Detalhe da seção 5 de <i>Samba do Matuto</i>	208
75	Detalhe da seção 6 de <i>Samba do Matuto</i>	209
76	Detalhe da seção 7 de <i>Samba do Matuto</i>	210
77	Detalhe da Coda de <i>Samba do Matuto</i>	211
78	Melodia e letra original de <i>Ou-lê-lê-lê!</i>	215
79	Detalhe da dedicatória de Dinorá de Carvalho	217
80	Detalhe da parte I de <i>Ou-lê-lê-lê!</i>	220
81	Ponte da Parte II de <i>Ou-lê-lê-lê!</i>	221
82	Detalhe da Parte II de <i>Ou-lê-lê-lê!</i>	222
83	Detalhe da continuação da Parte II de <i>Ou-lê-lê-lê!</i>	222
84	Ponte para a Parte III de <i>Ou-lê-lê-lê!</i>	223
85	Linha melódica do baixo na Parte III de <i>Ou-lê-lê-lê!</i>	224
86	Ponto culminante de <i>Ou-lê-lê-lê!</i>	225
87	Detalhe da Parte IV de <i>Ou-lê-lê-lê!</i>	226
88	Quadratura final de <i>Ou-lê-lê-lê!</i>	227

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 SEÇÃO I	25
MÁRIO DE ANDRADE E A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA IDENTITÁRIA	25
1.1 POR UMA ARTE DO NOSSO TEMPO, POR UMA ARTE BRASILEIRA.....	25
1.2 MÁRIO DE ANDRADE E A BUSCA DA BRASILIDADE	41
1.3 O “ENSAIO SOBRE (A) MÚSICA BRASILEIRA”: CONCEITOS PARA UMA MÚSICA ARTÍSTICA COM VALOR NACIONAL.....	48
1.4 O <i>POPULAR</i> E O <i>POPULARESCO</i> NA MÚSICA, SEGUNDO MÁRIO DE ANDRADE	54
2 SEÇÃO II	59
O CANTO CORAL COMO PRÁTICA COLETIVIZANTE NA POLÍTICA CULTURAL DO DEPARTAMENTO DE CULTURA DE SÃO PAULO – 1935 -1937	59
2.1 O CANTO CORAL QUE “UNANIMISA OS INDIVÍDUOS”	59
2.2 O CANTAR COLETIVO: UMA PEDAGOGIA PARA EDUCAR OS OUVIDOS E A MENTE, PREPARANDO PARA O FUTURO	65
2.3 UM DEPARTAMENTO DE CULTURA, UM CORAL INSTITUCIONALIZADO 75	
2.4 OS DOZE FONOGRAMAS COMO FONTE PRIMÁRIA DE INFORMAÇÃO MUSICAL	85
3 SEÇÃO III	94
OS COMPOSITORES E A ABORDAGEM ANALÍTICA DAS OBRAS GRAVADAS..	94
3.1 O COMPOSITOR ARTUR PEREIRA (1894 – 1946).....	97
3.2 SOBRE A OBRA <i>CABOCLA BONITA</i>	100
3.3 SOBRE A OBRA <i>TENHO UM VESTIDO NOVO</i>	105
3.4 O COMPOSITOR MARTIN BRAUNWIESER (1894 – 1946)	112
3.5 SOBRE A OBRA <i>ROCHEDO, SINHÁ!</i>	114
3.6 FRANCISCO MIGNONE (1897 – 1986), UM ARQUITETO DA MÚSICA BRASILEIRA	121
3.7 SOBRE A OBRA <i>CATERETÊ</i>	133
3.8 O COMPOSITOR CAMARGO GUARNIERI (1907 – 1993), UM PILAR DO NACIONALISMO MUSICAL BRASILEIRO	149

3.9 GUARNIERI E BANDEIRA: RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E POESIA	152
3.10 SOBRE A OBRA <i>IRENE NO CÉU</i>	154
3.11 SOBRE A OBRA <i>NAS ONDAS DA PRAIA</i>	168
3.12 SOBRE A OBRA <i>EGBÊGI</i>	180
3.13 O COMPOSITOR JOÃO DE SOUZA LIMA (1898 – 1982)	195
3.14 SOBRE A OBRA <i>CANTO DO MATUTO (SAMBA DO MATUTO)</i>	197
3.15 A COMPOSITORA DINORÁ DE CARVALHO (1895 – 1980)	213
3.16 SOBRE A OBRA <i>OU-LÊ-LÊ-LÊ!</i>	215
3.17 ASPECTOS RELACIONAIS DAS OBRAS ABORDADAS	228
CONSIDERAÇÕES FINAIS	232
REFERÊNCIAS	235
APÊNDICE	241
ANEXOS	299

INTRODUÇÃO

No ano de 1937, mais precisamente, em duas seções de gravação ocorridas em 29 de julho e 17 de novembro (CARLINI; LEITE, 1992, p. 129 -135), o Coral Paulistano, corpo artístico institucionalizado e criado entre fins de 1935 e início de 1936 para compor o Departamento de Cultura de São Paulo, sob a gestão de Mário de Andrade, registrou em fonogramas doze obras corais *a cappella* de nove compositores, sendo eles em sua maioria paulistas e alguns estrangeiros residentes em São Paulo.

O Departamento de Cultura de São Paulo, criado em 1935, foi uma importante iniciativa da elite ilustrada paulista que, diante da situação política vivida por São Paulo, derrotado nas armas na Revolução de 1932 e, conseqüentemente, experimentando uma certa perda do protagonismo político, viu-se obrigada a pensar um projeto político que, conjugando ideais de modernidade e civilização, pudesse ser implementado na esfera federal (CALIL; PENTEADO, 2015, p.19).

Nesse contexto, os pesquisadores Carlos Calil e Flávio Penteado rememoram a atuação político-intelectual de Mário de Andrade e contextualizam a criação do Departamento de Cultura, apontando a sua relevância como política pública na área da cultura ao afirmar que:

Mário de Andrade participou ativamente de um projeto político da elite paulista, de cunho social-democrata, que via no acesso à cultura um meio eficaz de suplantar o atraso intelectual e político. O grupo de Paulo Duarte, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, do qual Mário de Andrade fazia parte, reunido em torno do governador Armando de Sales Oliveira, visava criar instituições que, uma vez este eleito presidente, seriam implantadas no país. São Paulo tornou-se um laboratório de políticas públicas de promoção do bem-estar pela via da cultura, sem populismo. (CALIL; PENTEADO, 2015, p.14)

Esse “laboratório”, que caracterizou a vida política da São Paulo dos anos 1930, acabou por oportunizar tanto a criação do Departamento como instituição pública pioneira na área da cultura, quanto suas seções e equipamentos, tais como a

Discoteca Pública Municipal, que demonstraram uma bem articulada estrutura institucional, pensada para abranger um amplo conjunto de atividades e ações¹.

A atenção dada à cultura, entendida como componente de um projeto político-ideológico, evidencia a preocupação com o desenvolvimento intelectual de uma população urbana e cosmopolita, e torna a educação e o estudo sistematizado dos caracteres identitários do povo elementos fundamentais para a construção de uma narrativa social adaptada à modernidade e, ao mesmo tempo, alinhada a uma visão de futuro da elite paulistana.

No intuito de educar e difundir uma produção tida como exemplo de “alta cultura” e, ao mesmo tempo, valorizar as expressões tidas e reconhecidas como originárias dos diversos grupos populacionais do Brasil, através das diferentes seções do Departamento foram subsidiadas atividades tais como formação de pesquisadores etnográficos, criação de bibliotecas, formação de corpos artísticos, realização de concursos artísticos, bem como o I Congresso da Língua Nacional Cantada e a Missão de Pesquisas Folclóricas; essas atividades apontavam para um entendimento plural do conceito de cultura, contemplando seus diferentes segmentos e o próprio “sentido profundo da cultura” como entendido por Mário de Andrade (CALIL; PENTEADO, 2015, p.15).

Se o propósito do Departamento de Cultura de São Paulo era “estimular e desenvolver o movimento educacional, artístico e cultural no município” (DEPARTAMENTO, 1935), cabia-lhe empreender todos os esforços para oferecer à população paulistana uma produção artística e demais atividades culturais capazes de “educar” o gosto nos moldes de uma “alta cultura”, que ao mesmo tempo pudesse fundir o popular – com valor identitário – e o erudito – com valor universal (CALIL; PENTEADO, 2015, p.15).

¹ Um dos exemplos mais importantes das ações voltadas ao desenvolvimento da população paulista por via do ensino – e que inicia o processo de formação de uma elite intelectual em São Paulo, como resposta aos reveses políticos de 1932 – é a criação da Universidade de São Paulo, em 1934. Em matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo, em 16 de junho de 1934, o jornalista Mário Serva examina as ações da administração paulista, e ao referir-se à atividade do interventor da capital, Armando Salles Oliveira, a matéria destaca a importância da criação da USP e as medidas adotadas para o desenvolvimento do ensino no Estado: “Assim também o preocupou a renovação mental e intelectual do nosso Estado. A criação da Universidade de São Paulo é de molde a levantar o nível da nossa intelectualidade, criando um ambiente de alta cultura. E sob o ponto de vista ainda do ensino, o decreto recente determinando que os municípios sejam obrigados a despendar, para começar, o mínimo de cinco por cento de suas arrecadações, com a instrução popular, abre horizontes vastos para imensas realizações nesse terreno.” (SERVA, 1934, foi mantida a ortografia original)

Em um momento em que o rádio já era uma realidade no Brasil (SOUZA, 2016, p.23-24), o *educar pelo ouvir* passou a receber uma atenção especial na política do Departamento, conduzindo-o à elaboração de um “projeto ambicioso e autoritário” (CALIL; PENTEADO, 2015, p.15) representado na seção da Rádio Escola; caberia a esta seção as irradiações oficiais do Departamento de Cultura, com o objetivo de oferecer à população, de modo amplo, uma programação de reconhecida qualidade e valor educativo, numa tentativa de vencer o “inimigo mais terrível” (CALIL; PENTEADO, 2015, p.50) representado pelas demais rádios comerciais e sua programação adequada ao gosto médio das camadas populares.

Se por um lado o projeto da Rádio Escola delineava-se pretensioso – pela forma como propunha a colocação de alto-falantes em espaços públicos – e autoritário², por outro, a proposta de divulgar a produção musical erudita da época, sobretudo da escola paulista, alinhava-se não só à ideologia nacionalista, mas também ao pragmatismo que caracterizou a segunda fase do modernismo brasileiro (REZENDE, 2011, p.12)

Como se sabe, o projeto da Rádio Escola não se efetivou totalmente – em parte por conta dos altos custos demandados no investimento em equipamentos de radiotransmissão; em parte por conta da conjuntura político-institucional que impôs obstáculos à concretização do projeto. Esta última observação é sugerida em carta de Mário de Andrade a Paulo Duarte, na qual o então gestor do Departamento de Cultura admite sua falha ao ter, inicialmente, se oposto ao anteprojeto da Rádio Escola elaborado por Duarte³.

No entanto, da estrutura prevista para a Rádio Escola foram criados os corpos estáveis – a Orquestra Sinfônica, o Coral Paulistano, o Quarteto Haydn, o Madrigal e o Trio São Paulo – e implantada a Discoteca Pública Municipal cujo objetivo principal, de acordo com o Ofício do diretor do Departamento de Cultura, de 19 jul.

² No Ofício encaminhado ao prefeito municipal em 17 de fevereiro de 1936, Mário de Andrade escreve que para “forçar a criação duma audiência verdadeiramente pública” seria necessário a instalação de alto-falantes em espaços públicos com concentração “das populações proletárias e de pequena burguesia”, montando assim um sistema irradiador que obrigasse o povo a ouvi-lo (CALIL; PENTEADO, 2015, P.51-52).

³ Carta de Mário de Andrade a Paulo Duarte, datada de 03 de abril de 1938 e escrita no Rio de Janeiro; na carta, o gestor do Departamento de Cultura escreve: “Falhei até contra você, deixe que eu lhe diga esta queixa, tanto no caso da Rádio-Escola a que me opus, as razões que dei diante do seu anteprojeto, como no caso do Turismo”. Em nota de rodapé escrita por DUARTE (2022, p.256), o autor afirma: “Mário foi contra o incentivo ao Turismo e contra a Rádio-Escola que eu teimava em estruturar de acordo com o ato II46”.

1935, era formar um amplo acervo fonográfico, de maneira a atender com qualidade e de forma satisfatória a grade de programação da Rádio Escola (CALIL, PENTEADO, 2015, p.41-45).

Em um momento em que a fonografia se consolidava como uma forma de registro sonoro que permitiu o estabelecimento de uma nova relação com o som em si e com a própria produção musical da época, a criação da Discoteca Pública Municipal mostrou-se uma eficiente iniciativa no que diz respeito a pensar o disco dentro de uma proposta educativa de amplo alcance, a partir de um “selo próprio de gravações em discos, registrados sob orientação da instituição” (CARLINI; LEITE, 1993, p.3).

Deve-se reconhecer a dimensão alcançada por essa iniciativa pioneira do Departamento de Cultura que através da Discoteca Pública, dirigida diligentemente por Oneyda Alvarenga⁴, viabilizou uma série de registros gravados, em sua maioria, em discos de acetato de 78 rpm. Logo na apresentação do Catálogo Histórico-Fonográfico da Discoteca, organizado por Álvaro Carlini e Egle Leite, é possível notar o volume e a natureza detalhada desses registros:

Entre 1936 e 1945, a Discoteca Pública Municipal registrou 234 discos de várias dimensões – 10, 12, 14 e 16 polegadas. Esses discos totalizam 36 horas e 41 minutos de gravação, assim distribuídas:

- Música folclórica nacional (série Folclore – F): 190 unidades (54 discos de 12 polegadas, 16 discos e um lado de disco de 14 polegadas, e 16 discos e um lado de disco de 16 polegadas), em um total de 33 horas e 33 minutos de gravação, registradas nos anos de 1937, 1938 e 1943;
- Música erudita nacional (série Música Erudita – ME): 26 unidades (7 discos de 12 polegadas e 15 discos de 10 polegadas), em um total de 1 hora e 46 minutos de gravação, registrada nos anos de 1936, 1937, 1938, 1943 e 1945;
- Registros de Fonética e de Homens Ilustres do Brasil (série Arquivo da Palavra – AP): 18 unidades (14 discos destinados aos estudos da fonética – 12 discos de 10 polegadas e 2 discos de 12 polegadas; 4 discos com o registro de Homens Ilustres do Brasil (3 discos de 10

⁴ A indicação do nome de Oneyda Alvarenga para assumir a Discoteca Pública Municipal ocorreu em 13 de agosto de 1935 a pedido de Mário de Andrade, oficializado por meio do processo 61.640/35 da Prefeitura Municipal de São Paulo (CALIL; PENTEADO, 2015, p.46). A proximidade de ideias e o diálogo afinado com Mário de Andrade, permitiram à musicóloga e folclorista Oneyda Alvarenga dirigir e consolidar a Discoteca Pública dentro de uma proposta científico-educativa que buscou organizar um acervo discográfico reunindo as obras canônicas da música erudita ocidental e com especial atenção dada aos registros fonográficos das manifestações folclóricas brasileiras, formando aquele que é, possivelmente, um dos mais representativos acervos etnomusicais brasileiros; sobre isto, SAMPIETRI (2009, p.9) afirma que: “Influenciada pelo chefe do Departamento de Cultura e na figura de Oneyda Alvarenga, a Discoteca focou, principalmente nos seus dez primeiros anos, a pesquisa musical através da formação de acervo de gravações e expedições folclóricas, e da formação de público dentro dos critérios de relevância adotados por Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga para a música nacional. Investindo nessa ideia, praticamente gerou-se um núcleo de pesquisas etnomusicais nas estruturas do órgão municipal.”

polegadas e 1 disco de 12 polegadas) em um total de 1 hora e 13 minutos de gravação, registrada no ano de 1937. (CARLINI; LEITE, 1993, p.3)

Os diferentes segmentos em que se deram a realização desses registros denotam, por sua vez, o próprio espectro de incidência dos estudos de Mário de Andrade acerca dos elementos constitutivos da cultura brasileira e seus caracteres definidores: o *folclore*, como um conjunto de manifestações representativas da tradição popular; a *música erudita nacional*, como linguagem musical a nutrir-se de fontes temáticas populares; a *língua nacional*, como meio de expressão identitário.

Mais direcionada ao objeto desta pesquisa, a Série Música Erudita – ME caracteriza-se pelos registros de compositores atuantes em São Paulo. Fica evidente, considerando essa preferência, que havia na capital paulista um cenário de música erudita formado por compositores de reconhecido talento e cuja produção poderia ser maior e melhor difundida considerando o disco e sua possibilidade de radiodifusão, uma vez que “pautada na lucratividade, a indústria fonográfica ignorava os autores nacionais”, segundo afirma SAMPIETRI (2009, p. 141).

A importância histórica e musical das gravações da Série – ME justifica-se, então, no esforço para divulgação de uma música erudita capaz de representar em si a *brasilidade* como abstração de um nacionalismo vivido no plano político, social e cultural, apresentando o trabalho, em especial, de uma *escola paulista*, cuja produção apresenta traços comuns, como tentará demonstrar-se aqui. Nesse sentido, Carlos Sampietri afirma:

Na série ME, a Discoteca pretendia registrar as composições de músicos eruditos nacionais. Porém, como se tratava de tarefa pretensiosamente monumental, a Discoteca acabou por optando em gravar as composições de músicos eruditos da escola paulista. Considerava para efeitos de seleção como partícipes da escola paulista os músicos nascidos ou radicados em São Paulo [e ligados, em alguma medida, à Mário de Andrade]. Dessa maneira a Discoteca podia lançar luz a compositores de talento que estavam excluídos das pretensões das gravadoras comerciais [muito mais preocupadas com o consumo em massa]. (SAMPIETRI, 2009, p.141, grifo nosso)

As doze obras corais gravadas em 1937, registradas com intuito de compor o acervo da Discoteca Pública Municipal e alimentar as transmissões radiofônicas daquilo que se almejava ser a Rádio Escola, ganham uma especial relevância, pois apresentam parte de uma produção paulista a formar um repertório coral genuinamente brasileiro e consolidado pelo Coral Paulistano, bem como tomam o

Ensaio sobre Música Brasileira (1928), de Mário de Andrade, como aporte conceitual e temático para as obras gravadas (Figura 1).

FIGURA 1 – Compositores e as obras gravadas pelo Coral Paulistano em 1937

COMPOSITORES	OBRAS
João Gomes de Araújo (1846 - 1943) ■ ■	"Flores Dispersas"
Agostinho Cantú (1878 - 1943) ■	"Toada do Lauro Louro"
Francisco Casabona (1894 - 1979) ■ ■	"Pai Zuzé"
Artur Pereira (1894 - 1946) ■	"Tenho um Vestido Novo" "Cabocla Bonita"
Francisco Mignone (1897 - 1986) ■ ■	"Cateretê"
João de Souza Lima (1898 - 1982) ■ ■	"Samba do Matuto"
Dinorá de Carvalho (1901 - 1980) ■ ■	"Ou - lê - lê - lê"
Martin Braunwieser (1901 - 1991) ■ ■	"Rochedo, Sinhá!"
Camargo Guarnieri (1907-1993) ■ ■	"Egbêgi" "Irene no Céu" "Nas Ondas da Praia"

LEGENDA:

- Obras extraídas do livro *Ensaio sobre Música Brasileira*, de Mário de Andrade
- Membros da Academia Brasileira da Música
- Membros do Conservatório Dramático Musical de São Paulo

Figura 1: O quadro apresenta as doze obras registradas em fonogramas em 1937 e seus respectivos compositores; é mostrada, também, a ligação desses compositores com importantes instituições musicais da época.

Fonte: Próprio autor.

A figura acima evidencia algumas informações importantes e que merecem ser destacadas aqui, levando-se em conta o contexto musical da época. Das doze obras gravadas, seis delas tomam como fonte temática melodias populares coligidas por Mário de Andrade e registradas em seu *Ensaio sobre Música Brasileira*, afirmando a obra do musicólogo tanto como um referencial teórico organizado a partir do escopo de um “nacionalismo crítico” (TONI, 2020, p.13), quanto fonte documental de melodias populares reunidas a partir de um estudo sistematizado do folclore brasileiro.

Notamos ainda a relação dos compositores com o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, como centro irradiador da produção musical paulistana da época, representada pelo trabalho de uma geração de jovens músicos – e de outros já reconhecidos no cenário musical – que vieram a formar a *escola paulista de*

composição; a importância desse grupo de compositores é demonstrada pela participação da maioria deles como membros da Academia Brasileira da Música, levando-se em conta o valor meritocrático que orienta a composição dessa instituição.

Considerando o valor histórico-musical desses registros fonográficos, bem como a reconhecida importância dos compositores, cuja produção musical e, nesse caso, as obras gravadas em 1937 apresentam elementos característicos e definidores do nacionalismo musical brasileiro nos anos 1930, observamos que, a partir de um levantamento bibliográfico adequado, pode-se constatar que as informações em torno desses registros são bastante esparsas.

Livros, teses e dissertações utilizados nesta pesquisa como referenciais teóricos, que em alguma medida abrangem esses registros, apenas mencionam a sua realização no contexto das atividades do Departamento de Cultura e, mesmo no artigo de Oneyda Alvarenga publicado em 1942⁵, relatando as atividades da Discoteca Pública Municipal, a menção a esses registros é bastante sucinta e pontual:

Registros sonóros e serviços de folclore. – Para os seus registros de estúdio (Música erudita paulista e Arquivo da Palavra), a Discoteca emprega as casas gravadoras existentes no Brasil, especialmente a RCA Victor e a Columbia (...)

A coleção de música erudita paulista, destinada ao registro das composições de músicos nascidos ou fixados em São Paulo, constitui a nossa série fonográfica ME e conta presentemente os seguintes discos: ME 4, ME 5, ME 9, ME 10, ME 11 a 18. Os quatro primeiros foram gravados pelo Coral paulistano, do Departamento de Cultura, sob a regência de Camargo Guarnieri; contêm peças para cântoro de Artur Pereira, Souza Lima, Francisco Casabona, Dinorá de Carvalho, Francisco Mignone, Agostinho Cantú, João Gomes de Araújo, Martin Braunwieser e Camargo Guarnieri (...)

Os discos desta série ME são distribuídos pelas organizações culturais, discotecas e escolas de música, tanto nacionais como estrangeiras. Entretanto a escassez de verbas tem limitado a sua tiragem, o que vem impedindo não só a sua venda, mas também uma maior distribuição delas. (ALVARENGA, 1942, p.8-9, foi mantida a ortografia original)

A partir das considerações e informações trazidas aqui, este trabalho de pesquisa buscou tomar as 12 obras gravadas pelo Coral Paulistano em 1937 como objeto de um estudo musicológico, cujo objetivo é apontar os fatos antecedentes e

⁵ Oneyda Alvarenga iniciou a produção do artigo intitulado “A Discoteca Pública Municipal” em novembro de 1941. Nas palavras da responsável pela Discoteca Pública, o artigo resulta dos esforços para “reunir em trabalho impresso, dados sobre a organização e as atividades da Discoteca Pública Municipal de São Paulo” (ALVARENGA, 1942, p.7), dados e informações consistentes – obtidas, inclusive, a partir de resultados estatísticos – que revelassem a importância desse “serviço cultural que constituía uma novidade no Brasil” (Ibid.). Esse artigo foi publicado na edição LXXXVII da Revista do Arquivo Municipal, 1942.

consequentes que permitam compreender o surgimento dessas obras dentro do contexto cultural, artístico e musical paulistano da época, bem como a importância delas na formação de um repertório coral que refletiu o nacionalismo candente presente na produção musical dos compositores modernistas.

Ao considerarmos alguns aspectos da atividade artístico-musical do Coral Paulistano que circunscreve o objeto deste estudo, somos confrontados com a música em suas três dimensões: a música *escrita*; a música *performada* e a música *gravada* (COOK, 2007). Essas três dimensões constituem um elemento de ligação importante, na medida em que permite uma abordagem mais consistente do objeto estudado, de maneira a estabelecer uma correspondência mais precisa das obras gravadas em 1937 com as edições e/ou manuscritos dessas obras e a interpretação delas pelo Coral Paulistano.

Deste modo, os fonogramas, como suporte para a tecnologia de gravação da época, são tomados como *objetos físicos* que se constituem em uma fonte de informação primária, na medida em que possibilitaram registrar e preservar estas performances gravadas do Coral Paulistano, permitindo, hoje, conhecer algumas das produções de compositores da época e, com base nas interpretações ouvidas, afirmar se as edições e/ou manuscritos encontrados correspondem àqueles utilizados em 1937.

FIGURA 2 – Disco da Série ME-4



Figura 2: Disco produzido sob suporte de goma laca para a Série ME-4 do acervo da Discoteca Pública Municipal; como pode ser observado no selo, este exemplar contém as obras corais de Artur Pereira. Fonte: Próprio autor.

O procedimento metodológico adotado para a composição deste estudo partiu, então, da obtenção das doze gravações preservadas no acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga – CCSP, para se conhecer quais obras compunham parte do repertório do Coral Paulistano e quais os compositores que, atuantes à época, produziram obras corais – composições ou arranjos – que foram posteriormente gravados em 1937.

Para elaboração do estudo musicológico foi realizado um levantamento de informações encontradas em fontes bibliográficas – publicações e matérias jornalísticas da época, e publicações posteriores – que auxiliaram na reconstrução do contexto artístico-musical da época, bem como no apontamento de fatos históricos antecedentes e consequentes que ajudam a compreender e refletir sobre a origem de

tais obras e a inserção delas no contexto cultural urbano e cosmopolita da São Paulo dos anos 1930.

Como parte do procedimento metodológico adotado aqui, buscou-se encontrar as edições e/ou manuscritos das obras gravadas em acervos histórico-musicais de instituições e em arquivos de corais que apresentaram certa ligação com os compositores gravados, com o Departamento de Cultura e Coral Paulistano, e/ou com a pessoa de Mário de Andrade.

Dada a natureza das obras encontradas e o significado delas no âmbito do nacionalismo musical brasileiro, buscou-se realizar uma abordagem analítica delas, de modo a elencar as principais características formais e os atributos estéticos presentes nos diferentes procedimentos composicionais observados nessas obras.

A partir dos apontamentos e procedimentos que orientaram o trabalho de pesquisa, este estudo foi estruturado em três seções, podendo ser dividido em duas partes principais: as duas primeiras partes correspondem à parte conceitual da pesquisa e apresentam um conteúdo de caráter teórico; a terceira seção corresponde à parte analítica das obras e o conteúdo resulta da abordagem histórico-musical e formal das obras corais cujas partituras foram encontradas.

A Seção I parte da abordagem de alguns conceitos relativos à cultura, de modo a contextualizar e apresentar a arte como um *produto cultural* ligado ao seu tempo histórico e definido pelas características sociais do meio em que surge. Nesse sentido, buscou-se elencar alguns fatos históricos capazes de fornecer informações consistentes para, a partir de Mário de Andrade, compreender como os estudos sistemáticos das expressões populares originárias encaminharam a definição da *brasilidade* como um conjunto de caracteres identitários presentes na construção de uma narrativa nacional e um traço distintivo a constituir uma arte reconhecidamente brasileira; não obstante, nota-se uma disputa de narrativas que ora antepõe o erudito e o popular, ora os aproxima, fato decorrente de uma ideia de nação formada a partir da visão de uma elite intelectual.

A Seção II parte da observação feita por Mário de Andrade acerca do “valor social do coral” para abordar alguns processos e desdobramentos da prática coral em São Paulo, e que, de algum modo, exemplificam e reforçam a função social do coro como prática musical coletiva e coletivizante. Essa importância dada ao canto coral

conduziu à criação do Coral Paulistano, sendo este, possivelmente, um dos primeiros corais profissionais institucionalizados no Brasil (se não, o primeiro); por outro lado, a criação deste corpo artístico do Departamento de Cultura incentivou a formação de um repertório coral em São Paulo, pautado na valorização e divulgação da “música artística” nacional, adequada ao programa nacionalista e sua proposta ideológica.

A Seção III apresenta a realização da abordagem analítica das obras gravadas cujas partituras foram encontradas. Devido ao emprego de diferentes materiais e procedimentos composicionais, bem como o uso de temas melódicos provenientes de diferentes gêneros populares, propõe-se uma abordagem que procede de modo distinto de uma análise estrita e seu escopo, mas que busca analisar de modo global os elementos composicionais e sua relação na obra; este mostrou-se um caminho possível para demonstrar o processo de estilização de temas populares que se observa nessas obras.

Muito embora a figura de Mário de Andrade por si só se apresente de modo significativo e importante quando relacionada a todo processo de estudo da cultura brasileira, cujo lastro o encaminhou para criação e gestão do Departamento de Cultura, o qual viabilizou a criação do Coral Paulistano e gravação das obras aqui abordadas, o intelectual brasileiro é apresentado aqui como personagem articulador de um processo cultural que buscou modernizar – e renovar – o Brasil.

Neste estudo buscou-se então distinguir, tanto quanto possível, o Mário de Andrade enquanto *objeto* – quando ele e suas ações são examinados no contexto social e cultural paulistano dos anos 1930 – e o Mário de Andrade enquanto *referência* – quando a importância e relevância de sua contribuição para a construção de uma narrativa identitária, bem como para a preservação, valorização e divulgação das manifestações representativas da cultura brasileira, são apresentadas de modo reflexivo e não apenas como ações estanques de um personagem público autorreferenciado.

1 SEÇÃO I

MÁRIO DE ANDRADE E A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA IDENTITÁRIA

“Toda obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos.”

Wassily Kandinsky, 1912

1.1 POR UMA ARTE DO NOSSO TEMPO, POR UMA ARTE BRASILEIRA

Poucas frases são capazes de sintetizar com tamanha objetividade o significado social da arte e sua representatividade simbólica, tal como a frase de Kandinsky colocada acima. Este fato se deve, em boa medida, à própria dificuldade em se definir de maneira consistente algo tão subjetivo como é a Arte em seus diferentes aspectos e, advindo disto, a amplitude de significados que ela assume quando inserida no conceito de cultura.

Por sua vez, a própria complexidade do conceito de cultura, por vezes, torna difícil a compreensão daquilo que se afirma e se delimita como arte. Isso porque pensar na definição do conceito de cultura é pensar na própria organização das diferentes sociedades humanas baseada em um modelo particular e dinâmico de construção social fundado em – e fundando – uma infinidade de valores, crenças e práticas que condizem com uma dada visão do mundo e do *outro*.

Se a cultura é construída a partir de uma série de práticas sociais, que visam produzir um intrincado conjunto de significados simbólicos capaz de expressar sentimentos e anseios coletivizados⁶, não é difícil imaginar que a própria cultura seja

⁶ Segundo José Luís dos Santos (2009, p.24-25), o conceito de cultura é definido com base na abordagem de questões que se dão em duas concepções complementares; naquela que diz respeito aos fatores de ordem geral, a cultura se refere a “todos os aspectos de uma realidade social” que define um dado grupo social, ou seja, a cultura é a afirmação de um conjunto de características que descrevem, de modo total, um povo e seus subgrupos; uma outra concepção, associa o termo cultura às práticas específicas e segmentadas, presentes numa dada sociedade, ou seja, a cultura se “referindo mais especificamente ao conhecimento, às idéias e crenças, assim como a maneira como eles existem na vida social”.

um terreno arenoso, disputado ferrenhamente por camadas da sociedade que se põem a construir suas narrativas identitárias com base na definição de ideais de cultura, seja como forma de dominação simbólica, ou com base na preservação de elementos e signos culturais, como forma de resistência e preservação da identidade cultural.

É a partir deste ponto que a conceituação da cultura impacta diretamente na definição daquilo que se produz enquanto arte, pois se arte é, em si, a exteriorização de uma compreensão da Natureza e do mundo⁷, logo ela é produto de um conhecimento previamente adquirido ou construído, cujo cultivo e desdobramentos proporcionam o próprio desvendamento do mundo e da existência humana, muitas vezes, a partir de óticas bastante diferentes.

A cultura como manifestação social desencadeia, então, um complexo jogo de atribuições de sentido e valor às diferentes práticas e atividades humanas, no sentido de que os produtos de tais práticas possam ser submetidos aos critérios de validação determinados por uma estrutura social capaz de atender as demandas dos seus indivíduos e unificá-los sob traços distintivos comuns.

A partir de tais considerações, buscar por uma definição mais ou menos ampla do conceito de cultura, permitirá demonstrar, em alguma medida, os seus efeitos sobre a arte e sua concepção a partir do aspecto social, estabelecendo um caminho definido para o que se almeja referir como elementos que tocam, com maior ou menor intensidade, o objeto desta pesquisa; nesse sentido, Teixeira Coelho (2012) afirma que:

Em sua conceituação mais ampla, *cultura* remete à ideia de uma *forma* que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global, totalizante. Num sentido mais estrito, como anota Raymond Williams, cultura designa o processo de cultivo da mente, nos termos de uma terminologia moderna e cientificista, ou do espírito, para adotar-se um ângulo mais tradicional. Sob esse aspecto, o termo aponta para:

- 1) um estado mental ou espiritual desenvolvido, como na expressão “pessoa de cultura”
- 2) o processo que conduz a esse estado, de que são parte as *práticas culturais* genericamente consideradas;

⁷ Leon Tolstói, em seu livro intitulado *O que é arte*, de 1898, procura apresentar uma definição da arte capaz de contemplar o seu propósito social como meio de transmissão de um conteúdo simbólico; desse modo, a arte não poderia ser reduzida à abordagem dos estetas, levando-se em conta somente os seus atributos estéticos, mas deveria ser vista como um meio de transmissão de sentimentos, diferente da palavra, por meio da qual o homem comunica os seus pensamentos (TOLSTÓI, 2009, p.69).

3) os instrumentos (ou os *media*) desse processo, como cada uma das artes e outros veículos que expressam ou conformam um estado de espírito ou comportamento coletivo. (COELHO, 2012, p.114-115)

Pode-se, então, pensar que, o termo *cultura* passa de uma dicotomia baseada na relação entre sociedade e indivíduo, ou seja, a sociedade como construção cultural e o indivíduo como portador da cultura por meio do seu grau de desenvolvimento intelectual, para uma tricotomia baseada na introdução do elemento cultural simbólico que é arte⁸, ou seja, o produto artístico legitimado pela cultura (COELHO, 2012, p.338).

Nesse sentido, as possíveis diferenciações e rupturas que tocam o termo cultura apontam para a formulação de um pensamento que toma o termo como fator classificatório na estratificação social, na medida em que nele próprio está incutido uma ideia de valor, nem sempre muito clara e definida, mas amparada na própria construção cultural que determina os aspectos qualitativos a serem adotados em uma dada comunidade.

Pensar na arte como um produto da cultura e naquilo que se almeja provocar a partir de sua inserção num dado contexto social demanda, antes, o exame atento de certos aspectos⁹ que impedem a generalização do conceito, posto que não há uma “única cultura”, mas, de maneira análoga à luta de classes observada nas sociedades, a cultura constitui-se de uma série de práticas cujos significados

⁸ Muito embora a arte seja considerada uma forma de expressão cultural dotada de valor estético, logo, um produto originado a partir da cultura de um dado povo, Teixeira Coelho, em seu texto *Cultura é a regra; Arte, a exceção* (2012, p.401 - 432) apresenta-nos considerações bastante relevantes que apontam para as dissimilaridades que se observam entre aquilo que o autor denomina como “obra de cultura” e “obra de arte”; um aspecto que demonstra a “exceção” da arte em relação à(s) “regra(s)” definida(s) pela cultura está ligado à natureza social delas: enquanto a cultura opera no sentido de coletivizar práticas e costumes, a arte tende a ser uma representação simbólica do tempo e do espaço, de caráter individual, e que por isso, necessita - e cria - um sistema particular de conceitos e códigos expressivos/discursivos, nem sempre entendidos de maneira uniforme. Sendo assim, a partir da perspectiva do “componente semiótico dominante” a cultura está ligada ao *significado* das representações, enquanto a *arte* está ligada ao *significante* que lhe concede a essência transcendente. (Ibid., p.413).

⁹ Pensando no conceito de superestrutura, como sendo aquela que organiza e dirige as diferentes formas de relação e atividades humanas numa dada sociedade, é possível afirmar que essa mesma superestrutura resulta como expressão cultural, cujos aspectos definidores são o social, o político, o econômico e a educação. A partir desses aspectos articulam-se ações que buscam consolidar uma dada sociedade e suas características específicas em diferentes segmentos da atuação humana, incutindo no indivíduo social a ideologia por meio da intervenção de instituições tais com o Estado, a Igreja, a Escola, e por meio das formas de representação simbólica, como as Artes.

simbólicos reafirmam construções ideológicas hegemônicas ou, em sentido oposto, representam valores imanentes às raízes de um povo (BRANDÃO, 1982, p.101).

Dentre os aspectos culturais que necessitam ser analisados, aquele que mais imediatamente interessa à definição de um panorama cultural para esta pesquisa é o aspecto social. Considerar, ainda que de maneira breve, a relevância do contexto social na formulação de uma ideia de cultura e, conseqüentemente, da produção artística, permite reconhecer mais claramente de *qual* cultura se está tratando, com qual *objetivo* se elege uma dada forma de cultura em detrimento a outra e quais *valores* são almejados na produção artística que daí surge.

Quando se fala em *formas de cultura*¹⁰, pode-se pensar, grosso modo, em uma forma de cultura clássica, celebrada na canonização de certas produções definidoras de modelos e parâmetros para a construção do saber erudito e das manifestações artísticas; e em uma cultura popular, aquela que é vista na expressão espontânea de elementos populares.

Por sua vez, destacar esta cisão no conceito de cultura leva-nos a pensar no modo em que, por vezes, o termo se empresta muito mais a uma função ideológica de caráter etnocêntrico, do que à função de reunir sob um denominador comum os elementos identitários e representativos de um dado grupo social, ou seja, observa-se aqui aquilo que DAMATTA (1999, D7)¹¹ definiu como “a dualidade do conceito de cultura”, e não se pode prescindir desta definição quando dela provém ideias para se compreender a cultura atrelada a termos como *civilização*, *progresso*, *educação* e *estilo de vida*.

O antropólogo Roberto DaMatta nos apresenta uma definição bastante precisa desta dualidade e a exemplifica diferenciando o termo entre “Cultura” (com “C” maiúsculo) e “cultura” (com “c” minúsculo); a ambigüidade do conceito fica evidente na justaposição dos adjetivos “grande” e “pequeno”, na medida em que estes sugerem

¹⁰ Segundo SANTOS (2009, p. 8), o estudo da cultura se dá sobre um campo bastante amplo formado por aspectos antropológicos e sociais que distinguem os diferentes povos, isso nos conduz à observação daquilo que o autor afirma ser a “riqueza de formas das culturas” e, nesse sentido, definir o termo cultura demanda, antes, examiná-lo a partir da perspectiva histórica e social que apresenta o processo de formação e constituição das sociedades. São as particularidades deste processo desencadeado em cada grupo social, que apresentam a diversidade de culturas como resultado de múltiplas formas de expressão e definição de valores identitários nos mais diversos segmentos de atuação humana.

¹¹ Texto do antropólogo e professor Roberto DaMatta, intitulado *A dualidade do conceito de cultura*, publicado originalmente no jornal O Estado de São Paulo, na seção Caderno 2, D7 (p.58), em 19 de maio de 1999.

a comparação de grandezas definidas por critérios sociais hierarquizantes e provenientes de origens distintas.

Ao considerar que a “Cultura” engloba a “cultura” como expressão livre e particular de um estilo de vida, ou seja, a “Cultura” com valor universal tende a demonstrar sua força porque seus modelos ditam regras que influenciam e uniformizam outras práticas humanas, DaMatta afirma que:

(...) Nesse sentido preciso, a “Cultura” canibaliza as “culturas”, fechando espaços para manifestações locais e singulares, quase sempre lidas como “atrasadas”, “ingênuas”, “primitivas” e, usualmente, “desinformadas”, “elementares” e “subdesenvolvidas”
 Vistas como apêndices da grande “Cultura” produzida nos países centrais [tendência eurocentrista], essas manifestações não têm vida própria e luz interior, pois seriam meros ensaios e bisonhas caricaturas técnicas e da obra que só o Ocidente produziu, esse “Ocidente” que, nesse contexto, assume papel de medida universal de todas as coisas.
 (...) a ideia de “Cultura” confunde-se com a noção de progresso e com o prestigioso e bem estabelecido conceito de “civilização”. Neste nível, “Cultura” e civilização são sinônimos e remetem a uma visada evolucionista e universalista da sociedade e da história. Já a “cultura” (com “c” minúsculo) é a palavra central do vocabulário romântico centrado [...] na tradição antropológica contemporânea. (DAMATTA, 1999, D7)

As ponderações de DaMatta apontam para uma dinâmica social em que a cultura é tomada como “produto desejável”, cujo valor agregado define um estado de “*ser como...*”, em outras palavras, a ratificação do valor social e simbólico atribuído ao conceito de cultura está condicionada à tendência da “Cultura” – como símbolo de progresso, desenvolvimento intelectual e universalidade – sobrepular a “cultura” tida como um conjunto isolado formado por hábitos heterogêneos e pouco inclinados ao cientificismo.

Tendo consciência dos possíveis equívocos a que estamos suscetíveis quando nos aproximamos de um determinado contexto a partir de conceitos e reflexões de um outro tempo, estabelecer a relação entre estas proposições de DaMatta e o contexto social, cultural e político do objeto desta pesquisa, mostra-se algo possível e bastante pertinente, na medida em que a construção da ideia de um Brasil moderno, observada, sobretudo a partir dos anos 1920, sustenta-se sobre o eixo formado por civilização – cultura.

O início do processo civilizatório brasileiro se constitui em uma série de dilemas de ordem social e cultural (RIBEIRO, 2015, p.52-53), pois num país

multifacetado em que a condição heterogênea do povo – resultante da miscigenação de raças tão diversas e da amplitude territorial do país – impede generalizações e uma análise linear do aspecto cultural, eleger um modelo de cultura e seus produtos facilmente serviria aos interesses ideológicos de uma elite dominante, ávida por incorporar os padrões de comportamento e a organização dos países civilizados¹².

O que se observa no caso brasileiro é uma relação ambígua e conflitante entre a inserção de caracteres populares na formulação de uma narrativa nacional e a validação desta narrativa diante de modelos civilizados (RIBEIRO, 2015, p.190; p.196-197); a ideia de uma cultura dotada de significado nacional, consolidada pela especulação científica de nossas origens e capaz de se fazer universal, seria, então, uma tentativa de dirimir na cultura as tensões sociais e suprimir uma certa sensação de atraso presente no próprio imaginário do povo.

Pensar a cultura com um símbolo de valor social e como veículo ideológico, permite fragmentar o conceito em dois campos distintos (BOURDIEU, 1989, p.68-73)¹³, porém complementares; um desses campos diz respeito àquilo que se produz

¹² Segundo afirma Darcy Ribeiro (2015), o processo civilizatório da América Latina é consequência tanto das inovações e avanços tecnológicos no campo da navegação, alcançado pelos ibéricos, quanto pela “precoce unificação nacional de Portugal e da Espanha” (Ibid., p.52), possibilitando uma expansão ultramarina sem precedentes. O autor pondera, ainda, a diferença no processo de conquista de novos territórios pelos ibéricos em relação aos russos e ingleses; os russos mostraram-se pouco ávidos por conquistar novos mundos por conta de sua “sociedade arcaica, rigidamente estratificada” (Ibid., p.51); os ingleses tendiam a ser “desatentos ou indiferentes ao que havia onde chegavam” (Ibid.). Sobre as características que identificam o processo civilizatório da América Latina, o autor afirma: “Os iberos, ao contrário, se lançaram à aventura no além-mar, abrindo novos mundos, atizados pelo fervor mais fanático, pela violência mais desenfreada, em busca de riquezas a saquear ou de fazer produzir pela escravaria. Certos de que eram novos cruzados cumprindo uma missão salvacionista de colocar o mundo inteiro sob a regência católico-romana. Desembarcavam sempre desabusados, acesos e atentos aos mundos novos, querendo fluí-los, recriá-los, convertê-los e mesclar-se racialmente com eles. Multiplicaram-se, em consequência, prodigiosamente, fecundando ventres nativos e criando novos gêneros humanos.” (RIBEIRO, 2015, p.52)

¹³ Ao utilizarmos o termo “campo” remetemos ao conceito de Pierre Bourdieu, segundo o qual a “aplicação a universos diferentes do mesmo modo de pensamento – aquele que é designado pela noção de campo –” (BOURDIEU, 1989, p.59) permitiria identificar os agentes e seus produtos, de modo a compreender a dinâmica das relações internas e externas por eles desencadeada; relações internas que dizem respeito ao processo de ideação nos agentes e que se transfere e se concretiza na substância do produto criado; relações externas que dizem respeito ao papel simbólico e ao propósito assumidos por tais produtos no âmbito social. Deste modo, Bourdieu apresenta uma abordagem *funcionalista* para as relações objetivas que se estabelecem entre artistas e suas obras no *campo cultural*, ou seja, a obra de arte como um produto da cultura tende a ser um meio, estrategicamente manipulado por seus produtores, para a obtenção de poder e prestígio, em um jogo de dominação simbólica que legitima determinados códigos e sinais – de valor estético – em função do meio social que os apropria (Ibid., p.72), apresentando nesta ação um intencionalidade histórica e uma consequente universalização, de ordem trans histórica. Neste sentido, o autor escreve: “É certo, no entanto, que, contra todas as espécies de *escapism* que levam a achar na arte uma nova forma da ilusão dos mundos imaginários, a ciência deve apreender a obra de arte na sua dupla necessidade: necessidade interna desse objecto maravilhoso que parece subtrair-se à contingência e ao acidente, em suma, tornar-se necessário ele próprio e necessitar ao

com valor simbólico e que dá sentido ao ato de ressignificar a vida e o mundo, e o outro campo diz respeito às práticas e hábitos que inserem um dado grupo social na ideia de coletividade, por meio do qual o *viver* e as relações humanas passam a ser balizadas.

Considerar essa distinção presente no conceito de cultura será fundamental para se compreender a dinâmica observada em torno do processo de nacionalização da “alma do artista brasileiro”¹⁴, a partir dos anos 1920, isso porque tal esforço demandava dos artistas e intelectuais, antes, um entendimento aguçado da complexa constituição brasileira e sua multiplicidade de representações simbólicas, bem como a adaptação dos elementos representativos nacionais à constituição de uma linguagem artística capaz de dialogar com o povo.

Complementando esse raciocínio, DaMatta afirma que:

Tais distinções são importantes porque, no caso do Brasil, certas singularidades históricas (fomos “descobertos” e não “fundados” ou “conquistados” pelos portugueses, nossa herança colonial foi “carnavalizada” pela presença de um rei e dois imperadores) e particularidades sociológicas (nossa sociedade foi marcada pela escravidão e pelo hibridismo), sempre foram lidas como negativas. Ou seja: nossa “cultura”, quando comparada desavisadamente à ideia de “Cultura” como “civilização” que chegava de fora, era inevitavelmente denegrada e situada como doente, atrasada e inferior. (DAMATTA, 1999, D7)

Torna-se, assim, possível conjecturar que, o início da busca pela formulação de um conceito de arte brasileira traz implícita uma atitude estético-ideológica, em certa medida, “libertária”; o termo é utilizado aqui com comedimento e de modo mais amplo, em que “liberdade” torna-se sinônimo de definição de uma *identidade*, e ainda que se pensasse na incorporação de elementos característicos da cultura brasileira, isso não era feito sem olhar para aquilo que desejávamos conquistar e atingir enquanto nação.

mesmo tempo do seu referente; necessidade externa do encontro entre trajetória e um campo, entre uma pulsão expressiva e um espaço dos possíveis expressivos, que faz com que a obra, ao realizar as duas histórias de que ela é produto, as supere.” (BOURDIEU, 1989, p.70)

¹⁴ CAMARGOS (2001, p.179) aponta a divergência de opiniões de intelectuais da época em relação ao intuito das bolsas de estudos oferecidas pelo Pensionato Artístico de São Paulo, na década de 1920, e a consequência de um amadurecimento artístico que se dava em locais territorial e culturalmente distantes do Brasil; nesse sentido, a autora remete ao posicionamento crítico de Monteiro Lobato, que atribuía ao governo a culpa pela “desnacionalização da alma do artista brasileiro”.

Esse processo não se mostrou de todo equivocado ou negligente; absorver as manifestações culturais reconhecidas como “originais” e transmutá-las em representações de valor universal era necessário para que nos apresentássemos ao mundo, para nos inserirmos numa coletividade moderna; porém tal apresentação não deveria ser feita com mimetismos ou de modo caricato, mas com formas legitimadas por uma concepção unificada do “ser brasileiro”: a *brasilidade*.

A cultura como fenômeno social possui uma natureza mutável, não estática, posto que acompanha o próprio desenvolvimento da sociedade e o seu constante redescobrimento. Neste sentido, no campo das artes, *redescobrir* implica em reformular pensamentos e instigar o olhar para aquilo que atribua novo sentido à representação simbólica.

Apresentar um conjunto de ideias possíveis que permita compreender o objeto deste trabalho – as obras gravadas em 1937 pelo Coral Paulistano, com inegável orientação de Mário de Andrade – como produto do seu tempo, envolve também a abordagem de alguns eventos que marcam a transição do pensamento estético nas artes como reflexo do esforço de artistas e intelectuais para desvendar as entranhas do Brasil e decantar os aspectos étnico-culturais que identificam a nossa gente.

Dentre esses eventos, o que mais imediatamente nos interessa é movimento modernista brasileiro – cujo marco inicial é representado pela Semana de Arte Moderna, de 1922), por conta da reverberação de conceitos artísticos que se observa a partir de então; isto porque, no caso específico desta pesquisa, a figura intelectual de Mário de Andrade – tido como um dos expoentes do Modernismo Brasileiro - assume um papel bastante relevante, seja pelo empenho em sistematizar o estudo da cultura brasileira e suas manifestações populares, seja pelo escopo de seu projeto nacionalista para definição de uma música erudita genuinamente brasileira, fatos estes que demonstram o caráter amplo de sua busca pela definição de caracteres identitários.

As reformulações estéticas inovadoras levadas a cabo pelos modernistas atribuem um significado especial e contundente à produção artística brasileira surgida

a partir dos anos 1920¹⁵; tais reformulações devem ser entendidas como respostas à descaracterização cultural do objeto artístico observado na obra de artistas anteriores a este período e aos questionamentos em torno de conflitos sociais.

A conjuntura política e econômica observada em meados do século XIX – caracterizada pela centralização do poder e pela prosperidade da agricultura cafeeira –, figura como um dos fatores que permitiram ao imperador Dom Pedro II implantar um pensamento dedicado à valorização intelectual e difundi-lo por meio de ações que privilegiavam o “desenvolvimento cultural mais sólido, incentivando as letras, as ciências e artes” (PROENÇA, 1994, p. 215); no entanto essas produções artísticas “ganharam um impulso de tendência nitidamente conservadora, que refletia modelos clássicos europeus” (Ibid.).

Nesse período, o fomento à intelectualização do Brasil por meio das artes ainda era um processo exógeno, ou seja, a produção artística brasileira buscava moldar-se às tendências técnico-formais das escolas europeias, sujeitando-se a modelos trazidos de fora para dentro do país, conseqüentemente o ideal de beleza presente na composição estética da arte tornava-se alienado da realidade brasileira, ignorando deliberadamente a influência de nossas matrizes étnicas, empalidecendo as cores de nossa paisagem ou falsificando a representação de personagens.

Esse distanciamento da realidade brasileira encontra explicação em dois fatores-chave que apontam para implantação de um pensamento estético alicerçado em matrizes puramente europeias: o ensino das artes que se difundiu no Brasil por meio da Academia Imperial de Belas Artes – de traços acentuadamente franceses –

¹⁵ Muito embora, após retornar da Europa em 1912, Oswald de Andrade apresentasse nítida influência das ideias expressas por Marinetti em seu *Manifesto Futurista* (1909), um conjunto de reflexões de caráter dogmático que, em certa medida, serviram de base para orientar o início da revolução estética modernista proposta para a arte brasileira, deve-se pensar que o termo “futurista” fora utilizado aqui, por um lado, muito mais como sinônimo de transgressão e liberdade artística e, por outro, tomado de forma pejorativa pelos críticos da época, dado o próprio distanciamento dos convencionalismos propostos para arte (BRITO, 1964, p.161-162). Cabia então aos jovens artistas brasileiros, aproximar as tendências vanguardistas à realidade de nossa cultura e isto inicia a ser expresso por meio do Manifesto do Trianon (1921), delineando as motivações que iriam convergir para a Semana de Arte Moderna (1922), em cujo discurso, na segunda noite do evento, Menotti Del Picchia afirmou: “A nossa estética é de reação [...] O termo futurista, com que erradamente a etiquetaram, aceitamo-lo porque era um cartel de desafio [...] No Brasil não há, porém, razão lógica e social para o futurismo ortodoxo, porque o prestígio de seu passado não é de molde a tolher a liberdade de sua maneira de ser futura.” (PICCHIA, 1922 apud TELES, 1977, p. 228)

e o sistema de mecenato financiado por Dom Pedro, que viabilizava o estudo de artistas brasileiros em grandes centros europeus.

Ao analisar o processo artístico no período imperial brasileiro, Marcia Camargos (2001) aponta os reflexos observados na produção artística, sobretudo após o início das atividades da Academia Imperial de Belas Artes:

A partir de então, a importação maciça do neoclassicismo cultivado pelas academias de belas-artes de além-mar, notadamente francesas, atravessaria todo o século XIX. Em versão abasileirada, denominada academismo, se transformaria na forma exclusiva de representação ensinada no país. É que, na política centralizadora do Império, a rigidez do conceito de arte implantado pela Missão Francesa encontrava terreno fértil para se expandir e solidificar. Não é de se estranhar, portanto, que resultasse numa produção artística limitada a reproduzir formas desvinculadas da realidade social e despida das características do seu meio, onde o índio aparecia romantizado, com traços da mitologia clássica, e o negro era praticamente ignorado. (CAMARGOS, 2001, p.160)

Concomitante a isto, a política de mecenato do Império seguia enviando ao exterior artistas plásticos e músicos que demonstrassem um talento excepcional validado pelo crivo de Dom Pedro II, deste modo assegurava-se uma distribuição controlada e intencional de bolsas para exterior “cristalizando a tendência predominante e desencorajando eventuais abordagens alternativas” (Ibid.)¹⁶.

Prática semelhante de mecenato pode ser observada na atividade do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, durante o período conhecido como a “*Belle Époque* paulistana” (CAMARGOS, 2001, p.21-22). Neste período, a figura do intelectual e político José de Freitas Valle ganhou destaque como um amante e patrocinador das artes, fomentando o refinado ambiente artístico-cultural paulistano, através dos prestigiados saraus em sua mansão conhecida como Villa Kyrial, “um núcleo irradiador de cultura que por cerca de vinte anos marcou significativamente o cenário intelectual da futura metrópole” (Ibid., p.15).

A elite paulistana da Belle Époque manifestava um claro apreço pelo modo de vida das metrópoles europeias – símbolos de sofisticação e modernidade – e elegeu, sobretudo, a França como modelo de civilização; os artistas financiados pelo Pensionato Artístico continuavam a seguir as tendências europeias tão cultuadas pela

¹⁶ Nesse período, dentre os artistas agraciados com bolsa para estudo no exterior destacam-se os compositores Carlos Gomes – Conservatório de Milão –, Henrique Oswald – Instituto Moriani, Florença – e João Gomes de Araújo – Conservatório de Milão.

burguesia paulistana, caracterizando a produção artística brasileira das primeiras décadas do século XX como mimetismo de modelos estéticos europeus.

Assim como Dom Pedro II, Freitas Valle tornou-se um reconhecido mecenas¹⁷, intermediando a concessão de bolsas de estudos por meio de uma prática que envolvia “recursos particulares e públicos” (CAMARGOS, 2001, p.45), ou seja, ao passo em que o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo instituiu-se como um órgão público para financiamento artístico, a Villa Kyrial era o ambiente privado cuja efervescência cultural possibilitava distinguir os jovens artistas de reconhecido talento e frequentá-la era um meio para obter a proteção de Freitas Valle e, “de certo modo, estar com o passaporte no bolso” (Ibid., p.163).

Com base nas afirmações apresentadas acima, é possível inferir que o pensamento estético que dirigia a produção artística reforçava não apenas o refinamento dos hábitos e gostos de uma elite brasileira, mas trazia dissimuladamente um senso de não pertencimento à cultura miscigenada que identificava o Brasil.

Sob o ponto de vista da construção social, renunciar a essa cultura indefinida, alheia aos cânones da tradição europeia por ter sido “maculada” por elementos culturais depreciados é, antes, delimitar nitidamente espaços sociais e reforçar (manter) o distanciamento entre camadas sociais, atribuindo valores simbólicos a um conjunto de práticas que distinguem dominantes e dominados, assim, legitimando um dado grupo social, cuja linhagem étnica europeia, em si, representaria o ideal de *civilização*.

A transição entre os séculos XIX e XX é marcada por profundas mudanças no contexto social, político e cultural brasileiro (CAMARGOS, 2001, p.25); a arte como expressão de seu tempo refletiria as mudanças que se operam na própria transição da estrutura sociopolítica do campo para o proletariado urbano, passando a identificar

¹⁷ De acordo com Márcia Camargos, a figura de José de Freitas Valle assumiu também uma importância social e política, pois a vida intelectual da cidade de São Paulo ocorria ligada às atividades artísticas e culturais da Villa Kyrial, como um centro produtor e divulgador da alta cultura, ao passo que artista de reconhecida reputação tinham neste local um espaço para convivência e, em Freitas Valle, um apoiador para seus projetos artísticos, como fica evidente na relação de Villa Lobos com o mecenas, segundo afirma a autora: “Nem Villa-Lobos, de reputação já consolidada, prescindia dos favores do mecenas. Em janeiro de 1928, da Cidade-Luz onde vivia numa *“luta de mil afazeres”*, rogou a intervenção do *“maior padrinho das artes no Brasil”*, sobretudo em São Paulo, junto ao governo estadual. Pretendia trazer, por intermédio da Sociedade de Concertos Sinfônicos paulista, a título de intercâmbio artístico, o compositor francês Albert Roussel, professor da Schola Cantorum em Paris. A fim de concretizar seus planos, Villa Lobos apelava para a sabedoria, versatilidade e *“máxima sensibilidade de nobre artista”* de Valle.” (CAMARGOS, 2001, p.48)

o ambiente efervescente das grandes cidades, tidas como símbolo do progresso e da organização social condicionada à realidade do capitalismo e dos avanços tecnológicos.

A considerável entrada de imigrantes no Brasil, observada a partir do século XX¹⁸, torna-se um ingrediente fundamental na modificação da composição social brasileira; se, até então, a questão em torno da definição identitária era algo já bastante complexo, a presença do elemento estrangeiro acentuava ainda mais a sensação de diluição étnico-cultural, na medida em que a inserção de novos componentes tornava ainda mais imprecisa a ideia de unidade nacional.

Surge, a partir de então, um esforço paulatino de figuras públicas, intelectuais e artistas no sentido de buscar conhecer um Brasil encarnado na complexidade da estrutura sociocultural de uma gente, cujas disparidades mostravam-se tão amplas quanto à própria constituição geográfica do Brasil. O processo civilizatório não poderia tornar-se realidade, se antes não nos entendêssemos como um povo e, neste sentido, Mário da Silva Brito afirma que:

Não menos ponderáveis e plenos de força renovadora, ou seja, capazes de alterar, próxima ou remotamente, as direções da nacionalidade, quer enquanto história, quer enquanto criação artística, são as ocorrências que se apresentam no plano brasileiro. Põem elas em destaque todo um roteiro de afirmações e conquistas nacionalistas. (BRITO, 1964, p.25-26)

No plano simbólico, a eclosão de um novo momento histórico e suas múltiplas implicações, seria melhor assimilado se, por via da arte, pudéssemos conciliar, na nossa ideia fragmentada de nação, os aspectos indissociáveis que caracterizam a realidade do século XX, “em suma, é o progresso, a modernidade, a afirmação da nacionalidade. É uma época nova à espera também de uma nova arte, que exprima a saga desses novos tempos” (BRITO, 1964, p.28).

O movimento modernista adquire um significado especial, pois surge e desponta no cenário brasileiro como consequência da dinâmica social, política e

¹⁸ Mário da Silva Brito informa que, devido à “Lei de Povoamento do Solo”, de 1907, observou-se num período de oito anos a entrada de “uma espantosa massa de quase um milhão de imigrantes” (BRITO, 1964, p.27) em território nacional.

Esta lei está circunscrita no âmbito das ações da política imigratória retomada no começo do século XX, no Brasil, a qual regulamentou a entrada de imigrantes estrangeiros no país para povoamento territorial e aproveitamento da mão de obra, sobretudo, na próspera lavoura cafeeira.

cultural dos novos tempos, que propunham uma nova lógica de desenvolvimento calcada no ideal de *modernização*¹⁹; por outro, o movimento apresenta algumas concepções artísticas seminais e renovadoras, que levariam ao progressivo *repensar* da realidade brasileira e sua cultura.

Para o intelectual e poeta Menotti Del Picchia – um dos principais formadores do pensamento modernista brasileiro – a arte moderna, antes de mais nada, deveria exprimir os anseios presente no inconsciente coletivo do povo; nesse sentido, a Semana de Arte Moderna de 1922, muito mais que representar a concretização de uma nova concepção estética, formou uma consciência, um movimento libertador a integrar nosso pensamento e nossa arte na nossa paisagem, no espírito da nossa autêntica *brasilidade*.

No entanto, o movimento modernista pode ser abordado considerando algumas de suas contradições internas; ainda que se observe um florescimento do olhar artístico para as nossas particularidades culturais, deve-se considerar que os resquícios do colonialismo, que marcam de modo indelével nossa história, criaram uma série de impasses socioculturais que impediram a realização plena do ideal de modernização, tal como visto no modelo de civilização das metrópoles elegidas pelos intelectuais modernistas.

Dentre esses impasses, o que o mais interessa para esta abordagem é aquele que separa nitidamente o *culto* e o *popular*: a formação intelectual de uma camada social que dita os padrões culturais ante uma massa de iletrados postos à margem da sociedade; a partir daí, uma questão-chave para se compreender a

¹⁹ Este ideal de modernização englobava ações pensadas no campo sociopolítico e econômico preocupadas em assimilar e solucionar as questões sociais deflagradas pela complexidade crescente da vida cosmopolita, bem como adequar as relações diplomáticas à realidade da economias de mercado que ditava novos rumos e modelos de organização do Estado, baseados no conceito moderno de civilização. Neste sentido, a afirmação de Menotti Del Picchia exemplifica aquilo que se tornaria uma angústia a ser solucionada a partir da segunda década do século XX:

“Em toda a parte do mundo, após a guerra, as coisas mudaram. Mil problemas complexos e imprevisíveis apresentaram suas incógnitas aos estadistas e pensadores. Na economia, na vida gregária das multidões, na arte, na política surgiram enigmas a solicitar rápida solução. Essas equações trazem termos novos e suas soluções não podem ser procuradas nos velhos elementos de que dispúnhamos como dados conhecidos. A própria ética, a própria consciência coletiva, a própria concepção do direito mudaram. Claro é, pois, que abolindo-se o acervo de conhecimentos surrados, se recorresse, com a abolição do passado desfeito e morto, pelo raciocínio e compreensão exata das relações novas, a interpretações mais vastas e mais modernas, a fórmulas inéditas, que exprimissem integralmente a essência dos problemas atuais, resolvendo-os de maneira satisfatória.” (PICCHIA, Menotti Del, *Matemos Peril!*, in *Jornal do Comércio*, 23.1.1921)

produção artística começa a despontar com bastante relevância: *como aproximar campos tão distintos em um contexto social complexo e contrastante?*

A busca por uma resposta a essa questão pode se iniciar na definição bastante objetiva que Nestor Garcia Canclini (2015) dá à expressão *hibridismo cultural*; para o autor as hibridações observadas em movimentos artísticos na América Latina são, antes de mais nada, o reflexo de uma construção sociocultural permeada por antagonismos e contradições que ora impedem a superação total do passado, ora impedem a incorporação plena da modernidade.

Assim, diante de um contexto social em que o conceito de cultura não é linear, a passagem da *multiculturalidade* para a *interculturalidade*²⁰, caracterizando o processo de hibridação é, antes, uma estratégia política de caráter democrático que visa a aproximação e conciliação de culturas e seus produtos simbólicos, permitindo a promoção de um ambiente social mais coeso e estável.

Ao analisar as questões em torno do hibridismo cultural que identifica os países latino-americanos, Canclini diferencia *modernismo cultural* e *modernização social* no início do século XX; a introdução destes conceitos na realidade brasileira não se deu sem conflitos e equívocos que, em si, apontavam para a tentativa equivocada de implantar um modelo de sociedade sufocando problemas ainda insolúveis e sobre isto o autor afirma:

Essas contradições entre o culto e o popular receberam maior importância nas obras que nas histórias da arte e da literatura, quase sempre limitadas a registrar o que essas obras significam para as elites. A explicação dos desajustes entre modernismo cultural e modernização social, levando em conta apenas a dependência dos intelectuais em relação às metrópoles, negligencia as fortes preocupações de escritores e artistas com os conflitos internos de suas sociedades e com os obstáculos para comunicar-se com seus povos. (CANCLINI, 2015, p.76-75)

²⁰ Para Canclini, os termos *multiculturalidade* e *interculturalidade* circunscrevem determinadas práticas sociais, as quais, por sua vez, estão inseridas como agentes de construção e transformação cultural no conceito de *hibridação*, definido, a grosso modo pelo autor, como sendo os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2015, p.XIX); partindo desta definição de hibridação, a multiculturalidade diz respeito às práticas e produtos que caracterizam os diferentes grupos que constituem uma dada sociedade, enquanto que a interculturalidade diz respeito às práticas e produtos sociais resultantes da incorporação e fusão de elementos culturais distintos. Neste sentido, o autor considera que “a hibridação, como processo de intersecção e transações, é o que torna possível que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e se converta em *interculturalidade*.” (Ibid., p. XXVII)

Se na primeira fase do modernismo brasileiro – a “*Fase Heróica*” (1922 – 1930) – observam-se artistas destituídos de uma função sociocultural mais bem definida, mostrando-se muito mais inclinados a instaurar uma concepção estética de caráter contestador e revolucionário, nos moldes das vanguardas europeias, reduzindo os elementos brasileiros à meros caracteres estetizantes, será na segunda fase deste movimento – “*Fase de Consolidação*” (1930-1945) – que a busca por um sentido concreto da expressão nacional na arte, conduzirá à mergulhos profundos na especulação da ideia de *povo* para a construção de uma narrativa identitária (REZENDE, 2011, p.12)

O primeiro impulso modernista que buscou, equivocadamente, condicionar a realidade e a produção artística brasileiras aos modelos externos, apoiado pela aristocracia paulista, isolando o discurso modernista em sua própria redoma conceitual, seria duramente criticado por Mário de Andrade em seu texto *O Modernismo Brasileiro* (1942), ao dizer que os modernistas não deveriam ser tomados como exemplo, mas poderiam servir como lição²¹.

Embora Mário aponte e condene uma certa alienação político-social do movimento, há que se considerar que ali nascia um momento em que a cultura e a arte – como produto da cultura – não poderiam mais dissociar-se de tudo da afirmação nacional e do processo civilizatório, e isso implicava um exame profundo de nossa constituição étnico-racial e a busca dos caracteres que melhor exprimiriam a essência popular, o popular com valor histórico e social.

Canclini (2015, p.78) sugere uma “coincidência sugestiva” na ocorrência da Semana de Arte Moderna e o centenário de Independência, em 1922; permitindo-se aqui uma interpretação poética do ano que aproximou os dois eventos, pode-se dizer que em 1922 a arte brasileira declara a sua independência frente aos modelos

²¹ Esse texto fora lido por Mário de Andrade por ocasião da conferência realizada em 30 de abril de 1942, em comemoração ao 20º aniversário da Semana de Arte Moderna. Neste texto, Mário escreveu: “Eu creio que os modernistas da Semana de Arte Moderna não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão “momentâneo” como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar pra depois. E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. E esta é a essência mesma da nossa idade.” (ANDRADE, 1942, p.79-80)

externos e anuncia um espírito criador livre comprometido com uma representação simbólica genuinamente brasileira.

Ao entrarmos na modernidade, embora desejássemos viver uma realidade utópica baseada no modelo de civilização europeu, a autenticidade da produção simbólica seria a afirmação de uma construção intelectual autossuficiente, dedicada à formulação de um conhecimento racional das nossas raízes. Neste sentido, Canclini (2015) afirma que:

(...) o moderno se conjuga com o interesse por conhecer e definir o brasileiro. Os modernismos beberam em fontes duplas e antagônicas: de um lado, a informação internacional, sobretudo francesa; do outro, “um nativismo que se evidenciaria na inspiração e busca de nossas raízes (também nos anos vinte começam as investigações de nosso folclore).” (AMARAL, 1985, p.270-281 apud CANCLINI, 2015, p.78-79)

Esta tendência ao nativismo confunde-se, em Mário de Andrade, com aquilo que ele denominou como *arte socialmente primitiva* (ANDRADE, 2020, p.65), ou seja, numa primeira fase da construção identitária de um povo cabia à arte alimentar-se das bases étnicas matriciais e exprimir-se de modo interessado por meio das múltiplas manifestações culturais de caráter popular que formam o nosso folclore.

A partir disto, pode-se afirmar que o próprio conceito de cultura em Mário de Andrade é atravessado pela dualidade que caracteriza o termo, na medida em que suas ações buscaram aproximar universos distintos e ao mesmo tempo complementares: a arte não poderia ser tão culta que não dialogasse com o povo, nem demasiadamente popular que não tivesse em si um valor universal.

A busca pela resposta à questão da aproximação entre o culto e o popular, tal como mencionado aqui anteriormente, tornar-se-ia um ponto focal nas pesquisas de Mário de Andrade, conduzindo a uma série de estudos sistematizados sobre o folclore como fonte de caracteres para a definição do conceito de brasilidade e para a construção de uma narrativa nacional identitária, essa prática deflagra o hibridismo cultural que anuncia o processo de transmutação de elementos da cultura popular em formas eruditas, certificando a produção de artistas brasileiros e a credenciando como símbolo de alta cultura.

1.2 MÁRIO DE ANDRADE E A BUSCA DA BRASILIDADE

O conceito de *brasilidade*, compreendido como um conjunto de traços culturais distintivos da cultura brasileira, não é algo fácil de ser definido ampla e integralmente. Grosso modo, poderíamos definir a *brasilidade* como resultante de manifestações culturais “genuinamente” brasileiras e que geram no inconsciente coletivo um sentimento unificado de pertencimento nacional.

Se por um lado, definir o conceito de brasilidade se confunde com a própria definição de nação, por outro lado, a ideia de nação se constrói consistentemente e se consolida a partir da definição de caracteres etnoculturais homogêneos, capazes de representar uma identidade entendida e aceita por todos os membros de um dado grupo social e aí residem os impasses que tornam imprecisa a definição da *brasilidade*.

Tais impasses decorrem justamente da construção sociocultural brasileira, caracterizada por uma heterogeneidade étnico-racial e refletem um embate de concepções acerca daquilo que somos como consequência de tensões e afrouxamentos no plano social e antropológico. E que impasses seriam esses?

Em um país cuja história traz ranços de uma apropriação territorial forçada pela *colonização* (RIBEIRO, 2015, p.25), de uma organização socioeconômica baseada no *regime escravocrata* (Ibid., p.89) e de uma estrutura social estratificada em classes caracterizada pela cisão e oposição – em vários aspectos – entre *dominantes* e *oprimidos* (Ibid., p.20; p.56-59)²², esses impasses poderiam ser representados pela formulação das seguintes questões:

²² O antropólogo Darcy Ribeiro (2015) apresenta o processo civilizatório ocorrido na América do Sul como consequência da expansão ultramarina europeia que, entre outras ações, compõem o marco das realizações que caracterizaram os “avanços civilizatórios alcançados pelos europeus, ao saírem da Idade Média” (RIBEIRO, 2015, p.56). No caso brasileiro, o processo civilizatório deu-se por meio da *atualização histórica*, em que os povos subjugados foram forçadamente condicionados aos modos de vida do colono português, definindo, assim, as bases de uma sociedade brasileira nascente. Estas bases, segundo o autor, podem ser compreendidas em três planos sobre os quais se deram a organização dos núcleos coloniais brasileiros: *plano adaptativo* – tecnologia com que produzem as condições materiais de existência; *plano associativo* – referente aos modos de organização social e econômico; *plano ideológico* – referente a produção de bens simbólicos como forma de comunicação e expressão cultural; neste último plano, o autor destaca uma das bases sociais que viria a orientar a produção e veiculação de um saber com intuito dominador: “(...) um minúsculo estrato social de letrados que, através do

- Quais são nossas matrizes étnicas?
- O que nos identifica como povo?
- O que é a cultura brasileira?
- Que valores identitários distinguem a cultura brasileira?

Como podemos perceber, a dificuldade encontrada para definição de brasilidade não é sem medida e fica evidente na própria dificuldade de se responder às questões acima que, em suma, se conjugam para definição daquilo que entendemos como Nação e identidade brasileira. Longe de propor aqui uma discussão de cunho sociológico e antropológico, capaz de conduzir a respostas mais ou menos consistentes e acertadas para estas perguntas, toma-se uma outra via, na qual pensarmos antes nos esforços de Mário de Andrade para conhecer e definir um Brasil, à época, ainda a ser desbravado, a ser revelado pela singularidade de sua cultura, como símbolo da multiplicidade de suas cores, paisagens, falas e sons, é fazer da arte em si a definição da nossa brasilidade e toma-la como resposta para tais perguntas, porque, talvez, só por meio dela alguns elementos etnoculturais conviveriam em harmonia.

Segundo Gilda de Melo e Souza (2005, p.19), “o conceito de brasilidade de Mário de Andrade era complexo e integral”; a partir desta afirmação podemos relacionar os termos “complexo” e “integral” à ideia de brasilidade, de modo a afirmar que a definição do conceito demandou de Mário de Andrade um exame atento da constituição sociocultural brasileira, o que, por sua vez, permitiria uma definição ampla de seus aspectos por meio de um trabalho de base de cunho etnográfico, centrado no estudo sistemático da *cultura popular*.

A ideia de uma cultura popular diz respeito a um conjunto de práticas e manifestações que apontam para um espaço comum, em que o povo se reconhece como protagonista das ações e, por isso, reconhece nos produtos culturais – dentre eles, a arte – um valor identitário e unificador. Para tanto, temos que reconhecer alguns requisitos imprescindíveis para a construção da identidade nacional: a ideia de

domínio do saber erudito e técnico europeu de então, orienta as atividades mais complexas e opera como centro difusor de conhecimentos, crenças e valores” (Ibid., p.58).

povo – não como uma massa amorfa, mas como grupo social coeso – e o senso de enraizamento cultural.

Como vimos anteriormente, quando os modernistas passam a conceber uma estética para a arte em que a brasilidade é o componente principal da afirmação identitária, isto aponta para um paradoxo social entre a modernização como consequência de um processo civilizatório que porta em si o *nacional*, ou seja, a Nação como ideia de unidade e igualdade, e o elemento verdadeiramente *popular*, aquele entendido, reconhecido e cultivado pelo povo como algo que lhe é intrínseco e condizente com a sua realidade (SQUEFF; WISNIK, 2004, p.137).

Isso significa dizer que, no caso do Brasil, a cultura como componente de consolidação da Nação, deveria afirmar-se como instrumento ideológico capaz de *nacionalizar* as práticas sociais, suplantando as diferenças e homogeneizando-as; no entanto, se a construção de uma narrativa identitária perpassa a definição daquilo que se entende como o *nacional-popular*, o embate destes dois polos seria inevitável, posto que a definição de Nação, enquanto Instituição, refletia as pretensões político-ideológicas de uma camada privilegiada da população, enquanto no espaço popular concentrava-se uma camada social desprovida de seus direitos básicos, como por exemplo, a educação.

Essas tensões sociais, frutos da luta de classes, tornam-se ainda mais evidentes quando são determinados os agentes portadores do nacional e do popular, e isso exemplifica a dificuldade de se estabelecer um consenso, como afirma Michel Debrun em texto sobre a identidade nacional brasileira:

(...) o discurso nacional não vai, como querem imaginar, ao encontro de um anseio genuíno das camadas populares. Se fosse o caso, as elites – portadoras do nacional – se limitariam a apenas formular e sistematizar sentimentos e aspirações comuns a todos; teríamos, então, o nacional-popular. Ou seja, o consenso de muitos em torno de certos valores; e a identidade nacional – definida, em nível coletivo, como sendo o próprio consenso, e, em nível individual, como participação de cada um nesse consenso. Mas tal não é o caso: o que é nacional, no Brasil, não é popular; e o que é popular não é nacional. O elemento popular se exprime através de várias identidades, religiosas, lúdicas etc., sim, baseadas no consenso dos seus participantes. O conceito de nacional-popular é vazio, pelo menos na atualidade brasileira. (DEBRUN, 1990, p.41)

Para Mário de Andrade, a definição da brasilidade estaria ligada às manifestações culturais amplamente entendidas e praticadas pelo povo brasileiro,

capazes tanto de transporem a barreira de uma elitização cultural, quanto suplantarem o atraso social que atravancava o processo civilizatório; isso implicava pensar numa forma de arte intencionalmente educativa, cujo componente distintivo – a brasilidade – remetesse à reflexão, descobrimento/conhecimento e autoafirmação.

Por outro lado, valer-se da cultura do povo, não significava tomar de forma superficial e caricata os seus elementos representativos, mas sim aproveitar o potencial comunicativo e identitário daquilo que, expresso simbolicamente através dela, poderia ser legitimado pelas formas eruditas, denotando a função social da arte como produção de capital cultural e ferramenta de desenvolvimento intelectual.

Se o componente imprescindível para construção de uma arte brasileira seria a própria representação da brasilidade, qual seria, então, a fonte para definição dos seus caracteres constitutivos?

Para Mário de Andrade – seguindo a linha de renomados folcloristas brasileiros, tais como Câmara Cascudo, Amadeu Amaral, Arthur Ramos e Édison Carneiro – uma possível resposta para a pergunta estaria encerrada no *folclore*. Mário enxergava nele um conjunto de elementos culturais representativos e de valor simbólico, em outras palavras, um lastro de práticas *coletivizadas* que, em si, representariam a manifestação mais autêntica daquilo que o povo entende como *seu* a partir de um senso comum; estudá-lo seria, portanto, ponto crucial para o desvendamento do mito da criação nacional brasileira, por meio de uma ação inclusiva que poderia harmonizar o conflito entre as *três raças tristes*²³.

No entanto, definir o que é folclore, como via para se compreender de modo acurado o que é brasilidade, não é tarefa das mais fáceis. Na tentativa de apresentar aqui alguns apontamentos consistentes sobre que se entende por folclore, Brandão (1982) afirma que:

Pouco a pouco, mas não em todos os lugares, a ideia de *folclore* como apenas a *tradição popular*, as *sobrevivências populares*, estendeu-se a outras dimensões. Dimensões mais atuais, mais associadas à vida do povo, à sua capacidade de criar e recriar. Tudo aquilo que, existindo como forma peculiar de sentir e pensar o mundo, existe também como costumes e regras

²³ Utilizo da expressão “três raças tristes” em alusão ao poema *Musica Brasileira*, de Olavo Bilac; neste poema, Bilac refere-se a uma música brasileira originada no encontro de tradições de natureza indígena, africana e portuguesa, esta música simbolizaria a utopia social representada no amálgama das paixões comuns entre o dominador e os dominados, como se somente pela transcendência da arte – neste caso, a música, como sendo a “Flor amorosa de três raças tristes” – os antagonismos sociais pudessem ser superados.

de relações sociais. Mais ainda, como expressões materiais do saber, do agir, do fazer populares. (BRANDÃO, 1982, p. 30)

Logo, pode-se entender que o folclore representa uma forma popular de construção do conhecimento e manifestação cultural, e isso está intimamente ligado ao sentimento de pertencimento a um dado grupo social e sua maneira particular de simbolizar as práticas cotidianas e a própria vida. A arte que daí surge é uma arte imediatamente *interessada*, cuja ideia de beleza não é regida por padrões clássicos universalizados, mas sim, encontra-se imbuída nos ritos cotidianos que coletivizam o viver, ou seja, que permitem a cada um e a todos, ao mesmo tempo, comunicarem-se e serem entendidos.

Sobre a importância da *coletivização* como essência do folclore, Brandão se vale da música para apresentar uma ideia bastante sintética e objetiva:

A criação do folclore é pessoal. Alguém fez, em um dia de algum lugar. Mas a sua reprodução ao longo do tempo tende a ser coletivizada, e a autoria cai no chamado “domínio público”. A música erudita e a música popular da cidade eternizam o nome de seus autores, e o que “todo mundo canta” é de alguém que “todo mundo sabe”. O folclore vive da coletivização anônima do que se cria, conhece e reproduz ainda que durante algum tempo os autores possam ser reconhecidos (...) Mas justamente porque foram aceitas, coletivizadas, com o tempo a memória oral, que é o caminho por onde flui o saber do folclore, esqueceu autorias, modificou elementos de origens e retraduziu tudo como conhecimento coletivo, *popular*. (BRANDÃO, 1982, p. 34)

O folclore seria, portanto, a representação integral de um povo observada em diferentes campos da atuação social, consolidando a existência de valores simbólicos entendidos e legitimados de modo unânime, constituindo aquilo que pode ser entendido como *nação*. No entanto, no caso brasileiro, o termo *nação* identifica um bloco social bastante heterogêneo e a busca pela definição da brasilidade na arte desembocaria no próprio impasse existente em torno da sua legitimação.

Isso porque, a entrada na modernidade e o início do processo civilizatório brasileiro consolidam a predominância de grandes centros urbanos sobre outras regiões do país, afirmando assim o modo de vida cosmopolita como símbolo de uma nova ordem social e cultural, onde “uma classe dominante constitui os seus pensadores, os seus artistas e sacerdotes, o seus intelectuais, enfim, para que

pensem o mundo para ela ou para que o penssem e representem para todos, de acordo com seus interesses hegemônicos de classe” (BRANDÃO, 1982, p. 101).

Mário de Andrade vislumbrou construir um conceito de arte brasileira integral, sobretudo no que diz respeito à linguagem musical brasileira; o seu entendimento de popular distanciava-se das manifestações popularescas – como os pastiches e mimetismos musicais que paulatinamente dominavam as transmissões radiofônicas e eram, então, massificados – para aproximar de um popular com valor identitário, posto que suas raízes se ligavam intimamente à origem do povo brasileiro.

Isto significava repensar um Brasil, cujos atributos culturais legados por diferentes matrizes étnicas poderiam – e deveriam – conjugar-se como fonte temática a ser explorada por um novo modelo de arte, alinhado aos ideais de progresso e à realidade do modo de vida cosmopolita²⁴.

De modo geral, ao buscarmos a definição de brasilidade na arte somos, então, levados a observar a progressiva transição de um movimento intelectual brasileiro que, nas primeiras décadas do século XX, se coloca em oposição às escolas e modelos artísticos baseados em um conceito de arte como mera representação da beleza idealizada, definida por parâmetros estéticos clássico-românticos, em outras palavras, essa oposição significa a busca por caracteres nacionalizantes, autenticadores de uma arte verdadeiramente brasileira.

Por outro lado, a busca da brasilidade como componente estético da arte mostrava-se como requisito urgente para consolidação de um enraizamento cultural e isso pode ser sentido como resposta à descaracterização cultural iminente sentida no contexto cosmopolita de São Paulo em que, de modo avassalador, experimentou-se um intenso crescimento urbano no qual se viram aglutinados imigrantes de várias partes do mundo e, concentradas em um mesmo espaço, diferentes influências culturais, caracterizando assim a heterogeneidade sociocultural de São Paulo.

Mário de Andrade, como homem do seu tempo e um intelectual a pensar a arte do seu tempo, dedicou-se a construir uma definição precisa da brasilidade, como

²⁴ Já em 1922, no seu livro *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade refere-se ao caráter “arlequinal” da metrópole paulistana, caracterizada pela multiplicidade de eventos, indivíduos e sensações que ora se complementam e ora se digladiam, compondo uma paisagem urbana marcada por dessemelhanças e inegáveis influências externas.

elemento verdadeiramente nacionalizante da nossa cultura, para isso desenvolveu um programa de estudos de cunho etnográfico, por meio do qual buscou-se um conhecimento científico das múltiplas manifestações da cultura brasileira, reunindo anotações e materiais consistentes colhidos nas expedições empreendidas nos anos de 1927 e 1928, capazes de delimitar os caracteres étnicos fundantes da nossa cultura.

Baseado nos relatos deixados por Mário de Andrade nos diários que deram origem ao livro *O turista aprendiz* (1976), Luís Torelli sintetiza as motivações do “desbravador” paulista, afirmando que:

O resgate de um Brasil de feição mestiça e desgarrado dos padrões europeus de então, mais indígena, mais africano, mais caboclo e caipira, inicia uma nova síntese cultural que procura abarcar as múltiplas faces da brasilidade. Trata-se de reinventar o país a partir do seu reconhecimento e indeterminações. (TORELLI, 2015, p.12)

Desse encontro com um Brasil desconhecido, não “maculado” pelos estrangeirismos evocados pela modernidade, surgiram obras fundamentais de Mário de Andrade como, por exemplo, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928) e *Ensaio sobre Música Brasileira* (1928), neste último a brasilidade se traduz em conceitos musicais que, na concepção do autor, deveriam dirigir o trabalho dos novos compositores que quisessem tornar-se úteis para construção de uma linguagem musical erudita brasileira madura e consciente de si.

1.3 O “ENSAIO SOBRE (A) MÚSICA BRASILEIRA”²⁵: CONCEITOS PARA UMA MÚSICA ARTÍSTICA COM VALOR NACIONAL

Mário de Andrade foi um reconhecido polígrafo, escrevendo sobre diversas formas de manifestação artística e, muito embora, tenha se notabilizado pela sua produção literária, não menos importante é a sua atuação no campo musical. Ainda que não como compositor ou intérprete, foi como professor de História da Música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo²⁶ que Mário de Andrade pôde iniciar um significativo estudo sobre a música brasileira como resposta à necessidade de compreendê-la e defini-la conceitual e estruturalmente.

Como que consequência do seu envolvimento com o grupo de modernistas brasileiros, seus textos refletindo sobre os aspectos distintivos da música brasileira, ou melhor, das múltiplas formas de manifestação musical brasileira, refletem, antes, a inquietude de um intelectual dedicado a demonstrar a brasilidade como componente identitário presente na estrutura rítmico-sonora daquilo que o *povo*, ao longo da história, institui como sendo a *sua* música.

Um exemplo para o acima exposto pode ser visto já em 1921, quando Mário de Andrade escreve *Música Brasileira*²⁷. Neste texto, é possível notar o frescor de uma linguagem, ao mesmo tempo, poética e acadêmica, bem como um posicionamento investigativo ao iniciar pela pergunta direta “Existe música brasileira?”

²⁵ Algumas edições póstumas do *Ensaio sobre Música Brasileira* trazem o acréscimo do artigo “a” no título. Na edição crítica organizada por Flávia Camargo Toni, lançada em 2020 pela Editora Edusp, a pesquisadora traz, no texto introdutório, a explicação detalhada sobre a distinção dos títulos, segundo a qual o acréscimo do artigo “a” identifica “uma segunda obra” (TONI, 2020, p. 30), pensada para compor o volume VI das *Obras Completas de Mário de Andrade*, publicada pela Livraria Martins Editora, em 1962. A versão contendo o artigo “a” no título difere da original de 1928, pois junta “dois ensaios díspares em volume único”, esses ensaios são: o texto original de 1928 e *A música e a Canção Populares no Brasil no Brasil*, de 1936.

²⁶ Mário de Andrade graduou-se em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo no ano de 1917; em 20 de janeiro de 1922, ele ingressou como docente nesta mesma instituição, onde dividiu espaço com alguns renomados professores da época, como Pedro Augusto Gomes Cardim e João Gomes de Araújo.

²⁷ Este artigo fora publicado em julho de 1921, no *Correio Musical Brasileiro*. Para a consulta e citação aqui presente foi utilizado, como referência, o documento anexo presente na dissertação de Sérgio Rodrigues Lisbôa (LISBÔA, 2015, p. 98-99); o documento original encontra-se no IEB – USP. Devemos mencionar também o nome do professor Lutero Rodrigues como o pesquisador que redescobriu e trouxe a público o *Correio Musical Brasileiro*, referindo-se a ele como um “arauto de transformações” que anunciou os principais conceitos que ditariam os rumos do modernismo musical brasileiro – trabalho apresentado em congresso da UFRJ, em 2014.

e, em seguida, a resposta “Sim e não.”, apontando para a dicotomia observada por ele naquilo que seria a música brasileira.

Ainda nesse texto – prenunciando algo que se verá exemplificado e registrado no *Ensaio sobre Música Brasileira* – Mário de Andrade dá-nos exemplo de que sua concepção de música brasileira compreendia não uma única manifestação estanque, capaz de arregimentar em si todos os atributos característicos de nossa música, mas a multiplicidade de formas, sonoridades, ritmos e expressões que se espalhavam pelo vasto território brasileiro, como escreve o autor:

A musica brasileira existe. Existe na canção popular – pura expressão silvestre que de norte a sul se manifesta variada, desconsoladoramente variada. No norte, mais lírica e mais descansada, com que o Sol a impregnou dos perfumes arrancados pela adustão das terras nuas e das florestas traiçoeiras. No centro do paiz já mais estilizada, mais viril pela audácia das riquezas, pela ânsia das ambições. No sul mais sensual, mais rítmica – se assim poderei me expressar – uma vaga ardência espanhola a descaracteriza e empobrece.

A musica brasileira existe ainda nos nossos bailes voluptuosos, cheios de contrastes pela sucessão de violências rápidas e de inércias espasmódicas. Existe nos sambas, nos cateretês, nos maxixes, nos tangos mesmo, que sei lá! com que todos os filhos da raça se desarticulam e se animalizam (...) (ANDRADE, 1921, p. 4)²⁸

No artigo “Música Brasileira” pode-se notar traços estilísticos que identificariam a escrita marioandradiana, tal como observada no *Ensaio sobre Música Brasileira*. A escrita de Mário de Andrade é peculiar, mesmo no tratamento de conceitos musicais estabelecidos pela tradição europeia, pois ao mesmo tempo em que se nota a tecnicidade aplicada na investigação e reflexão de tais conceitos a partir das particularidades da música brasileira, há também o uso de um léxico que busca exprimir a brasilidade tanto na definição de tais conceitos, como na própria descrição das práticas musicais existentes aqui.

O *Ensaio sobre Música Brasileira*, publicado então em 1928, surge como desdobramento e reformulação de um trabalho de Mário de Andrade intitulado *Bucólica sobre a Música Brasileira*, iniciado em 1926. Nesse texto – um amadurecimento das reflexões apresentadas pelo autor no artigo citado aqui e em sua *Oração de Paraninfo* (1922) – o musicólogo afirma fazer “reflexões sobre estética,

²⁸ Foi mantida a ortografia, tal como no original.

aborda a síncopa ao discutir o ritmo e desenvolve dois pontos que considera “nacionalizáveis”: a harmonia e a orquestração típica”. (LISBÔA, 2015, p.19)²⁹.

O valor – e originalidade – do *Ensaio* se deve à amplitude da abordagem feita por Mário de Andrade em relação às origens étnico-raciais e aos aspectos dos caracteres presentes na música brasileira. Para este fim, seu procedimento metodológico baseou-se na análise dos elementos presentes em uma *música popular* originada nas raízes culturais do povo e cultivada nas tradições de diferentes regiões brasileiras; na segunda parte do livro, as melodias populares, coligidas e grafadas pelo “etnomusicólogo”³⁰, aquilatam a obra e a tornam um referencial no âmbito das produções dedicadas ao folclore musical brasileiro.

Cabe aqui considerar o contexto artístico, social e ideológico que enseja da construção do *Ensaio*, referir-se à Mário de Andrade como musicólogo e/ou como etnomusicólogo não é sem medida; sua atividade docente no Conservatório demandou um aprofundamento nos estudos relacionados à História da Música, ao passo que o início de suas viagens pelo Brasil³¹ anunciam o pioneirismo de suas ações no campo de uma incipiente etnomusicologia brasileira. Sobre isso, Flávia Toni (2020) escreve:

A viagem de 1927 ao Norte brasileiro reforça, para o pesquisador, a consciência de que seu trabalho pertence à etnografia. A consciência da necessidade de desenvolver uma metodologia segura, de planejar roteiros, equipar-se para a recolha, o que faz na viagem de pesquisa ao Nordeste, entre dezembro de 1928 e os primeiros meses de 1929, quando aprofunda, em campo, sua formação de musicólogo, movendo-se na etnomusicologia. Ou melhor; quando Mário de Andrade se consolida como fundador da nossa etnomusicologia. (TONI, 2020, p.19)

²⁹ No trecho citado, Sérgio Lisbôa refere-se às palavras de Mário de Andrade presentes na carta à Manuel Bandeira, datada de 07 de setembro de 1926.

³⁰ Embora, à época, a etnomusicologia ainda não estivesse consolidada como disciplina no Brasil, o aspecto etnográfico das pesquisas de Mário de Andrade, circunscritas no âmbito da etnologia, já apresentavam resultados de um estudo sistemático sobre os materiais advindos da tradição popular do povo.

³¹ Já em 1924, Mário de Andrade participa da “Viagem da descoberta do Brasil” (TONI, 2020, p.15) empreendida por alguns artistas modernistas, percorrendo regiões de São Paulo e Minas Gerais. Se, do ponto de vista etnológico, o termo “descoberta” se aplica perfeitamente ao intuito modernista de conhecer um outro Brasil, distante da realidade sociocultural do contexto urbano brasileiro das primeiras décadas do século XX, do ponto de vista cultural, o termo “redescoberta” também poderia ser utilizado, tal como defende o pesquisador Lutero Rodrigues, uma vez que buscou-se resgatar os caracteres culturais identitários presentes nas tradições populares, esta como um reflexo do processo de formação do povo brasileiro.

A relevância do *Ensaio* pode ser expressa, também, do ponto de vista quantitativo. Nesse sentido, Sérgio Lisbôa (2015, p.45) nos apresenta em números os compositores que figuram na primeira parte do livro – na qual Mário de Andrade apresenta um conteúdo predominantemente teórico, sendo, ao todo, 81 compositores abordados, dos quais 59 são estrangeiros e 22 são brasileiros; na segunda parte, tem-se o registro de um total de 122 melodias populares.

Ao observarmos a quantidade de compositores estrangeiros em relação aos brasileiros é possível apontar uma das principais motivações de Mário de Andrade para dar ao estudo da nossa música um caráter científico: não havia uma tradição de música erudita brasileira.

Olhava-se para a tradição artística europeia como símbolo de civilização e, para termos uma música artística genuinamente brasileira, seria necessário conhecermo-nos para, então, atribuímos valor estético aos caracteres identificadores da brasilidade musical, ou seja, a música interessada e primitiva de nossas tradições populares, para tornar-se universal deveria ser, antes, civilizada.

Nesse sentido, em meio ao recrudescimento do nacionalismo, o conteúdo do *Ensaio* é tratado de maneira dogmática e Mário de Andrade assume uma postura pragmática. Logo no início do texto o autor deixa claro o seu caráter austero ao afirmar convicto que “a música artística brasileira viveu divorciada de nossa entidade racial”, pois, se a própria construção cultural decorria de um aglutinado de influências externas, por vezes conflitantes, “era fatal: os artistas de uma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela.” (ANDRADE, 2020, p.61)

Ao analisar o momento da arte brasileira, Mário de Andrade apresenta colocações contundentes que reforçam a necessidade de um trabalho coletivo, capaz de compor uma base artística coesa, concebida a partir de um mesmo pensamento pautado pela consolidação do valor nacional identitário.

Ao remeter a ideia de nacionalização da arte à prática musical, o autor pontua que “o critério atual da Música Brasileira deve ser o social” (ANDRADE, 2020, p.65), e balizar a produção musical em critérios sociais demanda, antes, uma educação cultural e estética do compositor brasileiro que o capacite a manipular o material proveniente da tradição popular. Sobre isso, Mário de Andrade justifica:

Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as ideias estéticas senão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial. (ANDRADE, 2020, p.73)

O que se tem então na primeira parte do *Ensaio* é apresentação de uma série de conceitos e concepções estético-formais em torno dos seguintes temas: música popular e música artística, ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma. O conjunto de ideias abarcadas no livro deu início a um programa doutrinário instituído por Mário de Andrade, como parte de seu projeto de nacionalização da arte³²; buscava-se assim determinar as fontes temáticas e seus elementos a embasarem o trabalho dos compositores modernistas brasileiros.

A inegável influência das concepções artísticas marioandradianas sobre alguns dos mais destacados compositores da época, bem como a relevância e repercussão do *Ensaio sobre Música Brasileira* são aqui comprovadas ao observarmos que, como já mencionado, das doze obras gravadas em fonograma, seis delas tomam como fonte temática algumas das melodias registradas no livro, sendo elas:

- *Samba do Matuto*, de João de Souza Lima;
- *Cabocla Bonita*, de Artur Pereira;
- *Tenho um vestido novo*, de Artur Pereira;
- *Ou-lê-lê-lê*, de Dinorá de Carvalho;
- *Rochedo, Sinhá!*, de Martin Braunwieser;
- *Toada do Lauro Louro*, de Agostino Cantú.

As obras gravadas dos compositores Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, as quais não extraem o conteúdo temático de melodias presentes no *Ensaio*, refletem, também de modo inegável, a influência das teorizações musicais e concepções estéticas de Mário de Andrade, tal como será demonstrado aqui na Seção III.

³² Arnaldo Daraya Contier refere-se à produção textual marioandradiana como meio para difusão das ideias que defendiam o seu “programa doutrinário e programático sobre a construção do discurso a respeito da nacionalização da música no Brasil”. (CONTIER, 1994, p.33)

Pode-se afirmar então que, a obra *Ensaio sobre Música Brasileira* marca um momento da produção artística brasileira e o florescimento de um conceito de música erudita brasileira caracterizada tanto pela apropriação dos caracteres identitários presentes na matriz folclórica, quanto pela transmutação destes elementos por meio da aplicação das técnicas e formas consagradas pelo trabalho composicional.

A dimensão alcançada por esta obra de Mário de Andrade fica evidente em uma matéria do periódico paulista *Diário Nacional*, publicada em 1929 (ENSAIO, 1929); nesta matéria, o *Ensaio* é reconhecido, pelo importante folclorista chileno Carlos Lavín, como uma obra de valor inegável para o conhecimento da música brasileira circunscrita a um “americanismo musical”. O autor destaca o procedimento científico empregado por Mário de Andrade tanto nas análises de ordem estética, quanto no recolhimento e registro das melodias do populário brasileiro (Figura 3).

FIGURA 3 – Repercussão do *Ensaio sobre Música Brasileira*



Figura 3: Matéria jornalística publicada pelo jornal *Diário Nacional*; a reportagem destaca a transcrição da nota originalmente publicada em periódico parisiense.

Fonte: *Diário Nacional*, São Paulo, 1929, ano II, n. 706, p.7, 18 out. 1929.

1.4 O POPULAR E O POPULARESCO NA MÚSICA, SEGUNDO MÁRIO DE ANDRADE

O entendimento de cultura para Mário de Andrade era algo complexo e que se dava em um terreno amplo, formado por diferentes práticas e manifestações tidas como populares, isto por sua vez viria a concorrer para a própria construção de uma ideia de nação, como modelo desejado, condicionado e homogêneo (CONTIER, 1985, p.32).

Se por um lado a ideia de povo se constrói a partir de um conjunto de manifestações culturais com valor simbólico, e com forte caráter identitário e unificador; a ideia de nação opera em favor de projetos político-ideológicos, nos quais, segundo escreve Lilia Schwarcz, “mais que inventadas, nações são “imaginadas”, no sentido de que fazem sentido para a “alma” e constituem objetos de desejo e projeções” (In: ANDERSON, 2008, p.10).

No entanto, valer-se do termo *nação* para representar um aglutinado homogêneo de pessoas ligadas por sentimentos pátrios comuns pode resvalar em certas imprecisões conceituais e equívocos; nesse sentido, a relação que poderíamos estabelecer entre o objeto de estudo aqui colocado e Mário de Andrade é justamente a maneira como o musicólogo “imaginava” uma nação brasileira possível de ser representada nas manifestações culturais, com especial atenção à música arraigada no populário.

Cabem aqui breves considerações que apontem para um olhar reflexivo quanto àquilo que, a partir da visão de Mário de Andrade, pode-se definir como *música popular* e *música popularesca* no contexto brasileiro.

Segundo a definição operacional de Benedict Anderson (2008, p.31-34) o conceito de nação como fator de coletivização social é uma abstração ideológica materializada no Nacionalismo; sua complexidade conceitual reside em sua “ambiguidade de essência”, a qual tenta verter em dado recorte espaço-temporal “a modernidade objetiva das nações aos olhos do historiador” e a “sua antiguidade subjetiva aos olhos dos nacionalistas”.

O autor propõe uma definição antropológica que aponta para três pilares da constituição político-cultural do conceito de nação, como sendo “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (Ibid., p.32, grifo nosso).

Quando o autor propõe a nação como criação imaginada, ele condiciona a definição do conceito a uma “imagem viva da comunhão”, que permearia e unificaria os indivíduos de um certo grupo social, a partir de uma inconsciência coletiva, ainda que a narrativa histórica do povo tenha sido fragmentada ou, mesmo, se perdido.

No entanto, ainda que o adjetivo “imaginada” pressuponha certa subjetividade, devemos considerar que a diversidade cultural que constitui nações como o Brasil – cuja brasilidade se define, em vários aspectos, como um conjunto de caracteres distintivos disseminados entre o povo – não deve ser ignorada ou compreendida como elemento cultural falsificador, pois “as comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas” (ANDERSON, 2008, p.33).

A “função social” (ANDRADE, 2020, p.109) assumida pelo compositor que se dedicasse ao canto coral seria, então, a de coletivizar as formas de canto popular e as sonoridades da língua nacional, de modo a emular uma “unanimidade psicológica” que poderia concorrer para construção da ideia de nacionalidade; assim, a produção de música coral deveria servir a um propósito imediatamente interessado, também do ponto de vista social (Ibid., p.65), posto que se imaginava um Brasil definido pela pluralidade étnico-cultural representada nas tradições do povo.

Esse idealismo musical marioandradiano pode apontar para o equívoco de uma definição parcial do conceito de *popular*, segundo o entendimento do musicólogo brasileiro; ao considerarmos que, como veremos aqui adiante, o populário fora tomado como objeto de estudos pelos modernistas brasileiros, a ideia de um popular genuíno passou a figurar como elemento a ser transmutado em uma arte certificada pelo gosto de uma camada social letrada.

Conforme dado levantado por Renato Ortiz (apud CANCLINI, 2015, p.68) o índice de analfabetismo brasileiro apresentou números entre 75% e 57% entre os anos de 1920 e 1940 respectivamente; ao se considerar tal dado poderíamos supor que a ideia de estilizar temas populares por meio da composição coral erudita

funcionaria como estratégia de difusão de conteúdos certificados – tanto pela sua origem quanto pela forma erudita aplicada a eles, ao passo que viria a cumprir um possível propósito de educar pela arte e divulgar a arte culta. Essa dinâmica baseou-se no oferecimento de produtos culturais de padrão elevado e, ao mesmo tempo, legitimados pelo povo, por meio de uma prática que se assemelhou àquilo que viria a ser denominado, décadas depois, como *democratização cultural*³³

CANCLINI (2015, p.86) apresenta-nos outra afirmação que permite apontar a ruptura entre a arte culta e a arte popular; segundo o autor “ao ensimesmar-se a arte culta em buscas formais, produz-se uma separação mais brusca entre os gostos das elites e das classes populares e médias controlados pela indústria cultural”. Observamos, então, a utopia de Mário de Andrade em aproximar esses dois universos – o culto e o popular – de forma a integrá-los e amalgamar seus elementos mais positivos – os frutos da tradição erudita e a vivacidade, diversidade e energia criativa das tradições populares – em uma tentativa de dar à música brasileira um sentido universal e um propósito social.

Por sua vez, a produção musical urbana dos anos 1930 nos leva a pensar na influência cada vez mais intensa dos meios de comunicação de massa – então em sua primeira etapa de franca expansão – em um contexto social marcado pelo período áureo vivido pela rádio e pela fonografia³⁴. Essas “novas formas de difusão e

³³ O incentivo à produção dos compositores paulistas da época, bem como o comprometimento do Coral Paulistano com a divulgação de composições baseadas no populário brasileiro, insere-se na esteira das iniciativas do Departamento de Cultura para divulgação de uma arte culta caracterizada pela presença de elementos nacionalizantes. Como exemplo das ações para a popularização da música erudita brasileira, podemos citar a realização, em 1936, de oito concertos públicos no Teatro Municipal de São Paulo, todos com entrada gratuita (DEPARTAMENTO, 1936); neste sentido, pode-se estabelecer um paralelo entre tais ações e o conceito de *Democratização Cultural*, definido como: “(...) um processo de popularização das chamadas artes eruditas (artes plásticas, ópera, música erudita etc.). Na base desses programas de popularização está a ideia de que diferentes segmentos de uma população gostariam de ter acesso a esses modos culturais - ou poderiam ser persuadidos a expor-se a eles - caso se recorresse aos instrumentos adequados de educação, sensibilização e facilitação dessas práticas (programas educacionais lastreados em práticas culturais; programas de visitas guiadas a instituições culturais voltadas para crianças, jovens e adultos; maior divulgação de eventos culturais, subsídio aos preços de ingressos e recursos análogos). Programas como esse poderiam ser movidos por (...) propósitos mais elevados baseados na ideia de que todos têm a ganhar com os valores culturais manifestos nesses modos. [Assim] prevalece o objetivo de ampliar o número de espectadores, frequentadores, leitores, ouvintes, isto é, de alargar o campo de receptores de cultura.” (COELHO, 2012, p.162-163)

³⁴ Tanto a rádio quanto a fonografia se tornariam, nos anos 1930, segmentos exponenciais de um processo de produção cultural regido pelas leis de mercado; a produção musical para esses meios passava a ser pensada a partir de uma lógica mercadológica, como fonte de produtos a serem consumido em larga escala, daí a (re)significação do termo *música popular* como algo difundido amplamente entre as massas. Essa dinâmica cultural, observada nos meios de comunicação de massa nos anos 1930, lançou mão das bases daquilo que viria a ser definido pela expressão *indústria cultural*, cujos princípios são apresentados por COELHO (2012, p.238):

reprodução da música” (MORAES, 2000, p.18) permitiram não só o acesso a, mas o consumo de uma produção musical caracterizada pela “diversidade sonora”, redefinindo o conceito de *popular* como aquilo que rapidamente era assimilado e disseminado de forma massificada entre camadas urbanas da sociedade.

Essa música popular presente em São Paulo é, segundo aponta José Vinci de Moraes (Ibid., p.19), um reflexo direto do processo de urbanização e, conseqüentemente, do entretenimento pensado como um produto consumível no contexto cultural da metrópole paulistana.

Ao considerar a prolífica produção musical popular paulistana dos anos 1930, relacionando-a a uma cidade de “identidade indefinida”, Moraes destaca que:

(...) a realidade cultural e musical paulistana gradativamente se constituía, desde a passagem do século, permeada por uma polifonia de ricas experiências, principalmente das camadas populares e de sons produzidos no espaço urbano. A cidade apresentava esse quadro social e cultural extremamente fragmentado e de fusões entre as tradições musicais das festas populares religiosas e profanas, pela cultura negra africana e dos imigrantes, a música popular começou a ser produzida e divulgada por uma extensa e crescente estrutura de comunicação, que revelava e apontava para um certo cosmopolitismo. (MORAES, 2000, p.21)

Sendo o rádio já uma realidade nesse contexto urbano paulistano, não se pode desconsiderar a relação “bastante íntima e efervescente” assumida pelo rádio com a música popular urbana, estimulando uma “atividade muito rica e frutífera” (Ibid., p.94), a qual era, em boa medida, definida pelos “interesses comerciais e culturais” daquelas emissoras.

Por outro lado, quando Mário de Andrade utiliza o termo “popularesco” para referir-se de modo depreciativo a essa produção musical popular comercial, o musicólogo evidencia o seu “bastante conhecido menosprezo” pela “música popular produzida e divulgada na grande cidade e nos aparelhos eletrônicos, qualificada de

“Seus princípios são os mesmos da produção econômica geral: uso crescente da máquina, submissão do ritmo humano ao ritmo da máquina, divisão do trabalho, alienação do trabalho. Sua matéria prima, a cultura, não é mais vista como instrumento da livre expressão e do conhecimento, mas como produto permutável por dinheiro e consumível como qualquer outro produto (mercadoria com cotação individualizável e quantificável)”. Por outro lado, a marginalização dessa produção cultural de massa pode ser atribuída, em boa medida, às críticas virulentas feitas pelos teóricos da Escola de Frankfurt, para os quais a indústria cultural era entendida como “instrumento de tradução e desbastamento dos modos culturais eruditos, num processo cujo objetivo era alcançar um mercado passivo de consumidores ao qual não se oferecia nada além de um entretenimento facilmente digerível.” (Ibid.)

inferior e sem importância para a configuração de outra profundamente popular e nacional” (MORAES, 2000, p.109).

A partir dessa concepção marioandradiana, estabeleceu-se um critério de hierarquização musical segundo o qual aquela música de valor “profundamente popular e nacional” se mostraria adequada ao projeto ideológico de um nacionalismo crescente e se converteria em elemento simbólico das disputas por uma narrativa identitária; neste sentido, Moraes destaca o valor da música folclórica como fonte de pesquisa, sem desconsiderar a ambiguidade em que incorreram os intelectuais da época:

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, os debates sobre a relevância da cultura/música rural [música folclórica] e seu papel marcante na construção da nossa “cultura nacional” ocuparam a maior parte de nossos intelectuais e artistas, sobretudo os modernistas. Discutidas, trabalhadas e reaproveitadas por inúmeros compositores populares e eruditos de perfil nacionalista, desde o início do século, elas eram encaradas como parte das mais “autênticas tradições folclóricas” e, portanto, expressões das mais puras referências da “cultura nacional” e do homem brasileiro. Essa interpretação revelava os sentimentos ambíguos de nossos autores, pesquisadores e compositores com relação à cultura popular, pois, se ao mesmo tempo ela era uma atitude de redescoberta do país, portanto integrada ao projeto modernista, também era a tradição de um passado que queriam combater. Com relação à música, buscava-se uma “brasilidade modernista” que significava estabelecer íntimas relações entre o passado e o folclore com as linguagens europeias mais contemporâneas, criando uma espécie de intertextualidade(...) Assim, gradativamente o “tradicional”, o “popular” e o folclore ocupavam espaços na “modernidade” e nas preocupações dos modernistas brasileiros, sobretudo dos músicos, tornando-se um dos pontos principais do programa daquele movimento. (MORAES, 2000, p.235-236)

Com base nessa contextualização é possível afirmar que, a postura de Mário de Andrade diante da música brasileira refletiu a situação da pesquisa da música popular que, segundo MORAES (Ibid., p.34), é, de modo geral, “bastante desigual e repleta de paradoxos”; ao buscar o popular autêntico, Mário de Andrade propõe um cientificismo no estudo do populário que sugere um Brasil idealizado e, por isso, imaginado, cuja brasilidade deveria ser expressa por uma “música de qualidade” – a música artística, em detrimento da produção musical urbana, não menos brasileira na sua essência, já que se constituía também de elementos brasileiros, porém orientada e definida pelo contexto de outros interesses e relações culturais e sociais de uma São Paulo cosmopolita.

2 SEÇÃO II

O CANTO CORAL COMO PRÁTICA COLETIVIZANTE NA POLÍTICA CULTURAL DO DEPARTAMENTO DE CULTURA DE SÃO PAULO – 1935 -1937

“Ora, eu insisto no valor que o coral pode ter entre nós (...) Os compositores deviam insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter.”

Mário de Andrade, 1928

2.1 O CANTO CORAL QUE “UNANIMISA OS INDIVÍDUOS”³⁵

Quando, em 1928, no seu *Ensaio sobre Música Brasileira*, Mário de Andrade expõe suas reflexões que iniciaram a organização o seu “programa doutrinário e programático sobre a construção do discurso a respeito da nacionalização da música no Brasil” (CONTIER, 1994, p.33), alguns dos termos utilizados pelo musicólogo demonstram não só um envolvimento afetivo e entusiasta com o estudo dos aspectos constitutivos e distintivos mais relevantes da música brasileira, mas apontam para ações práticas, por meio das quais melhor se alcançariam os valores mais altos da arte nacional e sua representação simbólica da ideia de *povo*.

Nesse sentido, ao afirmar que “o coro unanimisa os indivíduos” (ANDRADE, 2020, p.109), Mário de Andrade apresenta-nos uma ideia de teor inversamente proporcional à estrutura discreta e enxuta da frase. A afirmação do autor induz a uma reflexão atemporal, que remete tanto à tradição polifônica da música

³⁵ Em algumas edições do *Ensaio sobre Música Brasileira*, anteriores à edição publicada pela Edusp, em 2020, no texto da seção “Forma” lê-se o neologismo “unaminisa” – na edição da Editora Itatiaia, de 2006, como base no texto da edição original de 1928, da I. Chiarato & Cia., o termo aparece grafado como “umanimisa”; no entanto, na referida edição de 2020, organizada e comentada por Flávia Toni, a pesquisadora menciona, no texto introdutório, a realização da correção do termo utilizado por Mário de Andrade e explica a sua provável origem, bem como o contexto do seu emprego semântico: “O trabalho editorial decifrou e incorporou, ainda, o neologismo “unanimisa”, impresso com erro, como “unaminisa”, amalgamado ao papel unificador do coro, que transpõe uma unanimidade (...) Fixou-se, portanto, o termo “unaminisa”, compreendendo-o, na chave do unimismo literário, como a fusão dos indivíduos ao todo universal. Certamente este neologismo se reporta ao poeta Jules Romains (1885-1972), socialista utópico e leitura matriz de Mário de Andrade em seu primeiro livro, Há uma gota de sangue em cada poema, publicado sob o pseudônimo Mário Sobral, em 1917.” (TONI, 2020, p.34)

vocal no ocidente, quanto à presença da prática coral inserida na realidade da vida social.

Para o musicólogo, não cabia somente conceber a ideia de coro como um meio para explorar a *voz cantada* no âmbito de suas possibilidades de valor artístico, mas podia-se relacionar a prática coral, imbuída de seu valor formativo e seu caráter coletivo, ao contexto sociocultural da época; são estas considerações que embasarão e orientarão as reflexões pretendidas aqui.

Ao usar o neologismo “*unanimisa*”, Mário de Andrade designa o coral como uma prática musical que, inserida na realidade cultural brasileira da época, mostrava-se uma ferramenta pedagógica em potencial a servir aos propósitos artístico-ideológicos defendidos pelo modernismo brasileiro; em outras palavras, o canto coral assumiria não só uma função artística, mas também social, na medida em que contribuiria para difundir um sentimento comum a formar uma consciência coletiva por via da arte³⁶.

Essa ideia, levada à cabo pelo programa nacionalista, não só incentivaria os jovens compositores a se voltarem para a produção de música coral, mas renunciava aquilo que viria a ser concretizada por meio do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, quando, então, Mário De Andrade insere o canto coral no projeto político-cultural do Departamento, culminando na criação daquele que, possivelmente, tenha sido o primeiro coral brasileiro profissional institucionalizado: o Coral Paulistano.

Em seguida, proveniente da atividade artística deste grupo, resultariam as gravações de 1937, as quais registraram em doze fonogramas obras de compositores paulistas e/ou radicados em São Paulo, como será abordado mais adiante.

³⁶ Ao inserir o termo “*unanimisa*” em seu texto, Mário de Andrade o retira do movimento literário francês do início do século XX – *Unanimisme* – para referi-lo a uma função social que, na concepção do musicólogo brasileiro, também estaria associada à prática coral. Desta forma, é possível apontar para um significado assumido pelo coral como representação simbólica de coletividade e que, à época, possibilitaria integrar o indivíduo ao seu meio social, estabelecendo, assim, um paralelo com a teoria unanimista de Jules Romain, sobre a qual Cid Seixas escreve: “Foi nesse contexto [o individualismo que caracterizava o homem moderno do início do século XX] que Romain concebeu o unanimismo como doutrina estética refletindo a confiança do homem na sociedade desterrada pelos últimos dias do século XIX. Se desde o romantismo o indivíduo se recolhia a si mesmo, era preciso reintegrá-lo ao meio (...) Ao fundir a sua alma à alma da coletividade, o homem se vê íntegro e mais completo.” (SEIXAS, 2003, p.138)

Ao abordar o canto coral, chama-nos à atenção o retorno a uma prática musical que, durante alguns séculos no Brasil, se não permaneceu de todo esquecida e desprestigiada, sobreviveu relegada a alguns círculos sociais identificados por atividades de cunho comunitário, como escolas e igrejas, por exemplo. Neste sentido, a apologia de Mário de Andrade ao canto coral aponta para uma oportuna questão: *em que medida o resgate, incentivo e valorização da prática coral alinhou-se ao projeto nacionalista e instituiu tal prática como ferramenta artística adequada à disseminação da ideologia da época?*

Responder à pergunta acima, investigando os pormenores históricos relacionados a ela, demandaria um estudo dedicado ao assunto, desviando-nos do objetivo central desta pesquisa; no entanto, partimos dela para apresentar algumas hipóteses que permitirão, ainda que parcialmente, estabelecer uma trajetória que demonstre e justifique a função social do canto coral.

Se pensarmos no romantismo musical brasileiro como o momento que produziu alguns compositores renomados, reconhecidos nacional e internacionalmente, e como sendo este o período artístico cujo legado precede o início do modernismo musical brasileiro, veremos que a motivação de Mário de Andrade em valorizar o canto coral como prática musical portadora de um valor identitário e coletivo se justifica.

Antes, porém, é interessante considerarmos que, segundo afirma Lutero Rodrigues (2019), o evento da Semana de Arte Moderna de 1922 acabou por impor-se à vida cultural do país, graças aos estudos e produções bibliográficas que legitimaram esse movimento e seus objetivos artísticos; no campo musical, estabeleceu-se uma periodização que distinguia os compositores “românticos tardios” – avaliação negativa – e os compositores “pré-modernistas” – avaliação positiva. Rodrigues aponta, então, que:

Como consequência, o Modernismo tornou-se o grande referencial da periodização histórica por ele mesmo proposta. Compositores do passado e presente passaram a ser qualificados segundo o emprego, em suas obras, de elementos musicais provenientes da cultura popular, demonstrando assim sua proximidade dos ideais propostos pelo Modernismo nacionalista. (RODRIGUES, 2019, p.115)

O autor ainda acrescenta:

Quando começaram a surgir os primeiros estudos sobre os compositores da Primeira República, até então quase esquecidos, seus autores demonstravam a preocupação de enfatizar suas (poucas) obras com elementos musicais que poderiam conotar alguma possível conduta nacionalista. Era um esforço em direção ao que se presumia, iria valorizar obras e compositores. (Ibid.)

A fim de realizar uma breve abordagem da produção coral dos principais compositores do Romantismo brasileiro – Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Alexandre Levy – foram levantadas algumas de suas obras que se referem diretamente ao canto coral com ou sem acompanhamento, bem como obras em que o coro se apresenta como parte de uma formação maior, servindo, nestes casos, como apoio.

O levantamento³⁷ das obras de Carlos Gomes, permite observar que o repertório contemplando o canto coral fora estabelecido dentro de uma prática corrente da época: o coral como parte de obras operísticas, em sua maioria, de reconhecível influência italiana. Quando fora deste escopo operístico, o coro figura em obras sacras com a presença de solistas, o que pode sugerir uma certa preferência ao virtuosismo da voz solista em relação a uma escrita totalmente dedicada à exploração das possibilidades polifônicas do coral, como por exemplo nas obras *Missa de São Sebastião* (1854) e *Kyrie* (1865).

Por sua vez, o levantamento das obras de Alberto Nepomuceno, aponta para um repertório que faz uso do coro de modo mais diversificado; observa-se tanto o uso do coro em obras operísticas de influência italiana como *Porangaba* (1887), quanto na comédia lírica *O Guaratua* (1904), em que se observa características musicais reconhecidamente brasileiras. As peças escritas exclusivamente para coro ou coro com solista dividem-se entre música sacra e música cívica; sobre esta última, é interessante observar já uma atenção do compositor dada aos elementos musicais distintamente nacionais.

Para o levantamento das obras corais de Henrique Oswald recorreu-se ao trabalho de Susana Igayara (2013). Com base no trabalho da pesquisadora, podemos

³⁷ O levantamento das obras corais dos compositores Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy foi realizado na base de dados do site <https://www.musicabrasilis.org.br> ; acesso em 20 dez. 2021.

observar uma concentração das obras corais do compositor brasileiro no segmento sacro; ainda que ligada à música litúrgica há que se reconhecer o valor de tais obras por serem obras “de maturidade” (IGAYARA, 2013, p.3) e pelo “domínio da escrita vocal, sobretudo nas duas Missas” – *Missa em Do* e *Missa de Requiem*, ambas de 1925 (Ibid., p.2)³⁸.

A partir das informações disponíveis, pode-se considerar que não foram constituídos, de forma expressiva, repertórios dedicados exclusivamente ao meio expressivo “coral”, e cujo material composicional fosse extraído de uma fonte temática originada a partir de elementos representativos da cultura brasileira. Neste sentido, iniciativas tais como o canto orfeônico enquanto prática didático-musical coletiva e a coleta de melodias folclóricas realizadas por Mário de Andrade em suas viagens pelo Brasil, viriam oportunizar o (re)valorização do canto coral a partir de um repertório próprio, identificado com elementos genuinamente brasileiros.

Portanto, ao destacar e reafirmar a riqueza das formas corais presentes em algumas manifestações da cultura popular brasileira (ANDRADE, 2020, p.108), Mário de Andrade coloca, ao mesmo tempo, a música coral em dois planos distintos, mas que se conjugam no processo de formação cultural: o plano imaginário e simbólico – musical – e o plano real – social.

De fato, resgatar e valorizar a prática coral no âmbito musical parecia ser algo “óbvio” (ANDRADE, 2020, p.108); estimular um trabalho composicional que recorresse às formas de música socializada significava tomá-las como fonte temática para um processo de estilização dos caracteres identitários – fala, ritmo, harmonia e sonoridade – os quais, introduzidos no canto polifônico, permitiria ao compositor tratar a “voz instrumentalmente”, alcançando a “originalidade” e a “eficácia”, como componentes distintivos e característicos da música brasileira (Ibid., p.108-109).

Por outro lado, a produção musical como reflexo da dinâmica social encontraria no coral, segundo Mário de Andrade, um meio simbólico para suplantiar a desumanização do homem brasileiro causada pela “vaidade dos separatismos” (Ibid.,

³⁸ Segundo Susana Igayara, a obra sacra coral de Henrique Oswald apresenta características que permitem destacar o refinamento e domínio técnico da escrita coral do compositor brasileiro. Sobre isto, a pesquisadora escreve: “Na música sacra, é o tratamento do conjunto coral que prevalece, sem buscar perfis solistas. Exige-se dos cantores, no entanto, grande preparo musical para a perfeição da entonação e boa realização de movimentos cromáticos, intervalos aumentados e dissonantes entre as vozes, sequências de saltos nas linhas melódicas e linhas com perfil modal(...)” (IGAYARA, 2013, p.4)

p.109), ou seja, causada por um sentimento de não pertencimento à miscigenada cultura brasileira, por considerá-la aquém de um ideal de civilização moderna, desejada pelo homem culto – ou pela classe dominante.

Neste sentido, assim como o fora em outros momentos, o coral adquire um valor simbólico, sendo, a um só tempo, uma realização social de caráter unificador, capaz de “generalizar os sentimentos”, e uma realização artística portadora de uma ideologia nacionalista, capaz de construir no plano imaginário um ideal de nação.

“Humanizar” e “unanimisar” deixam clara a função social atribuída ao coral e conferem a ele o status de plano imaginário e simbólico, onde se vê representada uma desejada unidade cultural e social ou, em outras palavras, a *brasilidade* como componente de um discurso ideológico dissimulado no próprio discurso musical; esta relação entre ideologia e espaço imaginário é apresentada por François Maspero:

(...) a ideologia tem por função *reconstruir*, num plano imaginário, um discurso relativamente coerente que sirva de horizonte à ‘vivência’ dos agentes, dando forma às suas representações segundo as relações reais e inserindo-as na unidade das relações da formação social. Neste sentido, a ideologia passa a englobar o que frequentemente se chama ‘cultura’ de uma formação social. Assim, a ideologia não compreende simplesmente os elementos de conhecimento dispersos, as noções, etc., mas sobretudo o processo de simbolização, a transposição mítica, o ‘gosto’, o ‘estilo’, a ‘moda’ e, em resumo, o ‘modo de vida’ em geral. O papel específico da ideologia não consiste em instituir -se como unidade de uma formação social, mas refletir essa unidade, reconstruindo-a num plano imaginário. (MASPERO, 1968, p.265-6, apud SCHURMANN, 1989, p.167)

Em Mário de Andrade, o estabelecimento de parâmetros para a definição de uma linguagem – e uma linhagem – musical brasileira encontrará na música coral um meio para sua realização e será, na criação do Coral Paulistano, que o resgate da tradição polifônica vocal se concretizará alinhando ideologia e ação artística no âmbito da política cultural conduzida pelo Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo.

2.2 O CANTAR COLETIVO: UMA PEDAGOGIA PARA EDUCAR OS OUVIDOS E A MENTE, PREPARANDO PARA O FUTURO

Ao relacionarmos o entendimento de Mário de Andrade acerca do canto coral, inserindo-o ao mesmo tempo na realidade sociocultural de sua época bem como na realidade musical que, por conseguinte, deveria refletir, enquanto manifestação artística, as conquistas e as peculiaridades da cultura brasileira, observamos que a importância do cantar coletivo, como prática coletivizante, assume uma condição pedagógica bem definida e ajustada aos ideais de civilização e modernidade.

Se, primeiramente, partimos da ideia de uma prática de canto coral como meio para *unanimisar* os sentimentos tidos como nacionais a permearem uma consciência coletiva, caberia, então, a esta prática, uma função pedagógica que viesse a se constituir por meio de um trabalho com a música feita a partir de fontes temáticas provenientes das manifestações populares brasileiras, bem como pelo trabalho de incutir na mente do povo os mais altos valores de ordem moral, cívica e artística.

Isto posto, pode-se estabelecer um paralelo entre os conceitos marioandrianos de *música interessada* e *música artística*, e a relação destes com a prática coral e seu valor social – e pedagógico. Este paralelo ajuda-nos a entender a dimensão da função pedagógica assumida pela prática coral, na medida em que a música socialmente interessada se apresenta circunscrita no campo social e não somente no campo antropológico.

Essa música interessada poderia referir-se tanto à prática popular que distingue os costumes de um povo – folclore – de um dado grupo social, quanto ao viés social-pedagógico que esta música, transmutada em formas eruditas, assumiria ao apresentar e *ensinar* a este povo todo um conjunto de fazeres, saberes e costumes referenciados pela tradição canônica que compõem o paradigma de cultura civilizada.

Nas primeiras décadas do século XX, quando pensada a prática de canto coral com função social e pedagógica no contexto de São Paulo, logo tomamos como

ponto de partida a prática de canto orfeônico que surge e é cultivada no âmbito escolar, como ferramenta auxiliar do processo de aprendizado; considerarmos alguns aspectos quanto à natureza, os objetivos e desdobramentos desta forma de canto coletivo em São Paulo, pode ajudar a compreender a importância dada ao canto coral e sua realização artística, como forma de desenvolvimento do gosto pela música vocal polifônica.

Se a Renascença pode ser considerada o período áureo da polifonia vocal, nos períodos posteriores – Barroco, Classicismo e Romantismo – o que se observa não é a diminuição de uma produção de música coral, mas uma certa concentração dessa produção no segmento operístico, religioso e escolar (GROUT; PALISCA, 2007, p.584-589); será com a prática do canto orfeônico, surgida na França, em meados do século XIX, que o cantar coletivo, bem como a música coral, retomaria um novo fôlego, e se amoldaria ao sentimento nacionalista criado em torno da figura mítica do herói nacional, sobre o qual se construiu o espírito do Romantismo e sua valorização dos símbolos representativos das raízes do povo (HOBBSAWN, 1990, p.127-128).

No entanto, o canto orfeônico, entendido como reflexo dos ideais propagados pela Revolução Francesa, pautava-se pelo princípio de promover coletivamente a música, enquanto prática artística, entre todos os indivíduos da sociedade, em oposição à ideia de arte como um bem cultural destinado a uma elite social, dotada de instrução intelectual e condição econômica para consumi-la e, logicamente, apreciá-la.

Essa função social cumprida pela natureza pedagógica da prática do canto orfeônico é apresentada segundo o conceito definido por Renato Gilioli:

Primeiramente, é útil esclarecer que o *canto orfeônico* é uma *modalidade* de canto coral (geralmente executado *a capella*, ou seja, sem acompanhamento de instrumentos) destinado a amadores, cuja característica é ser uma prática musical de teor essencialmente pedagógico-escolar e moral. Junto ao termo canto orfeônico sempre aparece o nome que designa as sociedades que promovem esta prática específica de canto, os *Orfeões*. (GILIOLI, 2003, p.33, grifo nosso)

Neste sentido, se pensarmos que o canto orfeônico surge com a proposta de atender a parcela da população formada por indivíduos comuns e, por isso, mais carentes de ações que viessem a promover o desenvolvimento social, como requisito

para a construção de uma sociedade mais igualitária, moderna e civilizada, o canto coletivo mostrava-se uma ferramenta cultural em potencial, muito adequada aos propósitos do Estado e das instituições privadas, como afirma Gilioli:

Esta definição [os orfeões como sociedades corais subvencionados por municipalidades ou empresas] remete principalmente ao início dessas instituições na França, onde os orfeões foram organizados como elementos de “civilização” dos costumes e de lazer, tanto para alunos de escolas públicas quanto para operários.” (GILIOLI, 2003, p.33)

A dinâmica social observada nas primeiras décadas do século XX, em São Paulo, caracterizou-se por uma importação de hábitos e costumes provenientes dos grandes centros urbanos da Europa, tidos, à época, como símbolos de civilização moderna. Esses costumes adotados pela população urbana paulistana caracterizavam-se pela valorização e consumo um conjunto de bens culturais, representados no plano simbólico como paradigmas de uma alta cultura, portanto, refinada e adequada aos padrões de gosto desta elite.

O canto orfeônico, como modelo de ensino musical, também fora trazido da Europa, no entanto a sua proposta pedagógica e a sua função social mostravam-se muito mais inclinadas ao movimento cultural que buscava definir e valorizar os traços distintivos de uma cultura brasileira, do que servir como mero componente curricular de uma atividade educacional moderna, ou seja, o canto orfeônico principiava aqui com uma intencionalidade já bem definida.

Neste sentido, a prática de canto orfeônico pode ser compreendida de modo mais abrangente, como parte de um esforço pedagógico-cultural dedicado a formar uma consciência coletiva, baseada na construção de uma ideia nacionalista de Brasil; esse esforço disputa seu espaço em um período (1910 – 1920) que, segundo afirma Renato Gilioli:

(...) inscreve-se em um ambiente mais amplo de importação de padrões externos de consumo cultural. E se, por um lado, estes padrões de consumo vinham de fora, por outro havia, concomitantemente, uma busca intensa por se formar uma cultura e valores nacionais no Brasil. No ensino musical, essa duplicidade também ocorria: os orfeões foram importados do modelo europeu nos principais aspectos de sua forma e organização, mas desenvolveram conteúdos e características nacionais peculiares (...) Como os Orfeões existentes na Europa apresentavam uma repertório musical relacionado à identidade nacional de seus países, importá-los significava utilizar a configuração geral de sua proposta e, simultaneamente, imprimir conteúdos particulares que refletissem uma ideia de brasilidade. (GILIOLI, 2003, p. 36)

Será, então, a prática de canto coral dirigida ao ambiente escolar que, não só buscará desenvolver o gosto por uma música de reconhecido valor universal entre crianças e jovens estudantes, mas possibilitará a implementação do canto orfeônico como um modelo de ensino musical sistematizado, no contexto de São Paulo, já em fins do século XIX.

O valor dado à música e sua realização prática por meio do canto coral, aproveitando a sua natureza coletivizante, podem ser observados quando estes passam a compor, em 1890, o quadro disciplinar da Escola Normal (Figura 4), local dedicado à formação de professores primários para as escolas públicas, baseado em uma proposta político-pedagógica considerando que “a instrução bem dirigida é o meio mais forte e eficaz elemento do progresso” e que “sem professores bem preparados, praticamente instruídos nos modernos processos pedagógicos e com um cabedal científico adequado às necessidades da vida atual, o ensino não pode ser regenerador e eficaz” (DECRETO, 1890).

FIGURA 4 – Título 1 do Decreto N.27 de 12 de março de 1890

TITULO I	
DA ESCOLA NORMAL	
Art. 1.º	O ensino da Escola Normal, instituida para preparar professores publicos primarios, comprehenderá as materias seguintes:
	Lingua portugueza (leitura, exercicios de composição, declamação e grammatica);
	Arithmetica, algebra e geometria e escripturação mercantil;
	Physica e chymica;
	Geographia e cosmographia;
	Historia do Brazil, com especialidade a de S. Paulo;
	Educação civica;
	Noções de economia politica, com especialidade da rural;
	Organisação e direcção das escolas;
	Biologia;
	Calligraphia e desenho;
	Gymnastica;
	Exercicios militares e escolares;
	Musica.
Art. 2.º	O ensino da Escola Normal será gratuito e destinado a ambos os sexos.
Art. 3.º	O curso normal será de tres annos e o ensino distribuido pelas seguintes cadeiras:
	Duas de lingua portugueza;
	Duas de arithmetica, algebra e geometria e escripturação mercantil;
	Duas de geographia, cosmographia e historia do Brazil;
	Uma de physica e chimica;
	Uma de economia politica e educação civica;
	Uma de organisação e direcção das escolas;
	Uma de biologia.
Art. 4.º	Além das cadeiras mencionadas no artigo antecedente, o ensino normal será distribuido pelas aulas seguintes:
	Calligraphia, desenho e economia e prendas domesticas, para o sexo feminino;
	Calligraphia e desenho, para o sexo masculino;
	Gymnastica e exercicios escolares para o sexo feminino;
	Gymnastica e exercicios militares para o sexo masculino;
	Musica, solfejo e canto coral, para o sexo feminino;
	Musica, solfejo e canto coral, para o sexo masculino;

Figura 4: Detalhe da matéria jornalística publicada pelo Correio Paulistano, no ano de 1890; a matéria traz as disposições relativas ao decreto do governo do Estado de São Paulo sobre a reforma da grade curricular da Escola Normal.

Fonte: Correio Paulistano, São Paulo, 1890, ano XXXVI, n. 10056, p.2, 15 mar. 1890.

Em outra matéria jornalística, publicada pelo jornal O Estado de São Paulo, em 1894 (Figura 5), as disciplinas de solfejo e canto coral aparecem em destaque como atividades diárias na grade horária do Collegio Andrade, seção feminina do Instituto D. Brazilia Duarte (INSTITUTO, 1894), reconhecido instituto educacional da capital paulista.

Destaca-se, dentre os professores mencionados, o nome do maestro e compositor João Gomes de Araújo. O músico paulista teve importante participação na vida musical da capital, seja como um dos precursores do canto orfeônico, seja como um dos fundadores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; um exemplo do reconhecimento de sua importância como compositor viria a ser o registro de uma de suas obras nas gravações do Coral Paulistano em 1937.

FIGURA 5 – Quadro de professores e grade horária do Instituto D. Brazilia Buarque

Professores instituidores e especiaes

Dr. Bern Beskow, professor de gymnastica suica.
D. Francis de Amaral Marques, professora habilitada por D. J. Borjona de Ponte.
Christovam Borge de Holanda, pharmaceutico chimico.
João da Gama L. me., prof. eor normalista titulado em Portugal.
Mestre João Gomes de Araújo, diplomado pelo Conservatorio de Milão.
Dr. José Eduardo de Macedo Soares, lente da Escola Normal (não está em exercicio).
Carlos Braziani, diplomado pela Instrução Publica de Italia.
Guilhermo Kraemer, diplomado pelo Conselho da Instrução Technica em um Mestrado.
D. Maria Antonietta Moratti, professora da Escola Normal.
Mme. Marie H. Genet, titulada pela Escola Normal de Pau, com o curso superior para o sexo feminino na Escola de Saint-Cyr.
D. Martha Merfuth.
Ezfrino Gomes Fortes, choreographo brasileiro.

Adjunto

Arlindo de Carvalho Pinto.

Contador e Fornecedor

Antonio Franco da Lima Buarque, f. official de Escola Normal.

Amanuenses

Benedicta Ribeiro.
Francisco de Paula Castro.

Zeladoras

D. Bertha Valla Real.
D. Lucia A. Pereira.

Medicos

Dr. Sergio Meira de Vasconcellos.
Dr. Arnaldo Vieira de Carvalho.

Pastor Catholico

Padre Mestre Gemillo Passalacqua.

Horario da Secção Feminina e Classe Infantil Mixta (Classe I).

HORAS	DIAS DA SEMANA	CLASSE I	CLASSE II	CLASSE III	CLASSE IV
1.ª HORA 9.15 a 10.05	Segunda-feira Terça-feira Quarta-feira Quinta-feira Sexta-feira Sabado	Narracão Leitura Narracão Leitura Narracão Leitura	Lingua materna " " " " " " " " " "	Arithmetica " " " " Metrologia " "	Lingua materna " " Literatura Nacional " " " "
2.ª HORA 10.25 a 11.05	Segunda-feira Terça-feira Quarta-feira Quinta-feira Sexta-feira Sabado	Sentidos " " " " " " " " " "	Frances " " " " Literatura nacional " " " "	Lingua materna " " " " " " " " " "	Arithmetica " " Metrologia " " Economia domestica " "
3.ª HORA 11.25 a 12.05	Segunda-feira Terça-feira Quarta-feira Quinta-feira Sexta-feira Sabado	Linguagem " " " " " " " " " "	Arithmetica " " " " " " Metrologia " "	Frances " " " " Literatura nacional " " " "	Sciencias naturaes " " " " Geographia " " " "
4.ª HORA 12.30 a 1.30	Segunda-feira Terça-feira Quarta-feira Quinta-feira Sexta-feira Sabado	Numero " " Logar " " Dança " "	Sciencias naturaes " " Geographia " " Dança " "	Geographia " " " " Sciencias naturaes " " Dança " "	Frances e Inglez " " " " " " Dança " "
5.ª HORA 1.40 a 2.5	Segunda-feira Terça-feira Quarta-feira Quinta-feira Sexta-feira Sabado	Solfejo, Canto Coral e Gymnastica, todos os dias, alternando. Revisão de boletins, livros, cadernos. Distribuição de livros da Bibliotheca.			
6.ª HORA 2.5 a 3.40	Segunda-feira Terça-feira Quarta-feira Quinta-feira Sexta-feira Sabado	Exercicios Probelianos " " " " " " " " " "	Leitura, Elocução Desenho, Calligraphia. Catech. na matriz da Liçoes Desenho, Calligraphia.	Trabalho manual " " Catechismo Trabalho manual	Trabalho manual " " Catechismo Trabalho manual
7.ª HORA 3.40 a 4.30	Segunda-feira Terça-feira Quarta-feira Quinta-feira Sexta-feira Sabado		Trabalho manual " " Catechismo Trabalho manual Reunião de associação	Desenho, Calligraphia " " Catechismo Desenho, Calligraphia das alumnas.	Desenho, Calligraphia " " Catechismo Desenho, Calligraphia

Figura 5: Montagem feita sobre a matéria do jornal O Estado de São Paulo, em 1894, apresentando o boletim do Instituto D. Brazilia Duarte.

Fonte: O Estado de São Paulo, São Paulo, 1894, ano XX, n. 5712, p.4, 06 maio 1894.

Conforme as duas matérias permitem demonstrar, já no final do século XIX a prática de canto coral mostrava-se como uma atividade artística ligada aos propósitos educacionais de instituições de ensino; a importância dada ao ensino da música contribuía para a formação de um programa escolar com um intuito social bem definido: educar o *ser* de modo integral, inserindo-o em um modelo cultural definido pelos almejados traços da civilização moderna.

Podemos considerar, neste momento, que a prática do canto coral cultivada pelos orfeões escolares diferia em intenção da prática de canto coral com objetivo estritamente artístico, ou seja, segundo afirma Renato Gilioli (2003, p. 74-75) o canto orfeônico, enquanto ferramenta pedagógica, trazia em si uma proposta de ensino para além da tecnicidade musical, por meio da qual buscava-se a “civilização dos costumes e a contenção social”, bem como uma educação estética voltada a “preparar” as crianças para uma “audição de mundo”³⁹ referenciada pela tradição canônica da música erudita ocidental.

A função social do cantar coletivo como prática escolar logrou, inicialmente, cultivar a ideia de “civilização como uma construção social entendida de maneira homogênea na sociedade, e cujos produtos de uma “alta cultura” pudessem ser acessíveis a todos (Ibid., p.75-76); o canto coral, desenvolvido pela prática orfeônica, seria, então, a representação simbólica de uma ideologia calcada em uma construção social igualitária – caráter coletivizante do coral – e denotada por meio de certos hábitos que proporcionariam um desenvolvimento intelectual e espiritual do *ser*, como componentes necessários à organização e ao convívio social em um mundo moderno.

Se nas décadas de 1910 e 1920, nomes como Carlos Alberto Gomes Cardim, João Gomes Junior, Lázaro Lozano, Fabiano Lozano, Honorato Faustino e João Baptista Julião empreenderam esforços para renovar e sistematizar o ensino musical, implementando o canto orfeônico em São Paulo e tornando-se estes a

³⁹ Para Renato Gilioli, a ideia de “ouvir” o mundo não diz respeito, somente, à atividade sensorial do sistema auditivo, mas sim o desenvolvimento da percepção musical, como faculdade humana necessária para a apreciação do valor estético presente na música, enquanto manifestação artística regida por determinados padrões e fatores hierarquizantes de natureza socioantropológica. Sobre isto, o autor escreve: “Lembramos apenas que a expressão *audição de mundo* não se refere somente ao mecanismo biológico da percepção/emissão de sons, mas, principalmente, a padrões sócio-antropológicos de apreciação, prática, escuta e ensino da música. Mas, sobretudo, esse conceito pode ser definido como uma forma de apropriação simbólica que determina o *que* pode ser uma percepção e organização *musical* do universo sonoro e hierarquiza essas percepções e formas de organização musical a partir de princípios de “correção”, legitimidade e qualidade.” (GILIOLI, 2003, p. 74-75)

“primeira linha de frente dos mentores do canto orfeônico no Brasil” (GILIOLI, 2003, p. 99), na década de 1930 a figura de Heitor Villa-Lobos tornar-se-ia a principal representante do canto orfeônico, ao aproximá-lo, intencional e definitivamente, à conjuntura política da época, transformando-o em uma ferramenta artístico-pedagógica adequada à ideologia nacionalista e dedicada a incutir os valores cívicos na mente dos jovens estudantes.

Nas primeiras décadas do século XX o início do canto orfeônico, pelas mãos dos educadores musicais paulistas, caracterizou-se pela definição de uma pedagogia musical que permitisse a realização satisfatória da prática de canto coral no âmbito escolar, bem como o atingimento de uma qualidade desejável a esta atividade, considerando o público amador atendido e os objetivos não exclusivamente artísticos. No entanto, grupos orfeões tais como o Orfeão Català e o Orfeão Piracicabano destacaram-se pelo reconhecido valor artístico de suas performances (Ibid., p. 76), sendo, este último, mencionado por Mário de Andrade no *Ensaio sobre Música Brasileira* (ANDRADE, 2020, p. 108).

Mas, se nos precursores do orfeonismo brasileiro, as questões em torno da qualidade técnica acompanhavam, em certa medida, a realização da atividade coral enquanto disciplina escolar, em Villa-Lobos, a proposta de um canto orfeônico de matizes político-ideológicos o direcionou a um projeto pedagógico-musical “massificado, através de concentrações orfeônicas monumentais”, em que “o aprendizado tendeu a perder qualidade de execução técnica” por conta da relação desequilibrada entre demanda e professores capacitados para o ensino musical (GILIOLI, 2003, p. 73)

A empreitada de Villa-Lobos rumo à implementação do seu projeto de ensino musical, baseado na força coletivizante do canto coral, inicia-se em São Paulo, em janeiro de 1931, em contexto político caracterizado pela subida de Getúlio Vargas ao poder, após a Revolução de 1930, e a nomeação do interventor João Alberto; é neste cenário – de afirmações e definição de protagonismo político – que o músico organiza as “exortações cívicas” (Figura 6 – EXHORTAÇÃO, 1931), como uma série de concertos didáticos de viés populista; “nessas excursões promoveram-se canções e músicas instrumentais de fortes matizes nacionalistas, buscando-se formar um novo público para a música brasileira, distante das elites burguesas que frequentavam os teatros municipais do Rio de Janeiro e São Paulo.” (CONTIER, 2007, p.2)

FIGURA 6 – Ensaio para o evento de exortação cívica de Villa-Lobos

EXHORTAÇÃO CIVICA VILLA-LOBOS

Continuam no meio do maior entusiasmo os ensaios preparatórios da grande massa coral que participará da Exhortação Cívica Villa-Lobos.

Com o adiamento para o dia 24 do corrente, os ensaios tornar-se-ão gradativamente mais completos, permitindo assim maior perfeição na parte artística.

Realiza-se hoje, às 20 horas, no Conservatório Dramático e Musical, uma nova reunião de todos os professores que auxiliam o maestro Villa-Lobos na preparação dos elementos que compõem o grande coro de dez mil vozes. Nessa reunião serão tratados assumptos do character tecnico e geral.

Participarão da Exhortação as seguintes escolas e coros particulares com os respectivos professores: Escola Normal do Braz, professor J. B. Julião; Instituto Pedagógico, professor Mozart Tavares; Escola Complementar do Braz, J. B. Julião; Escola Complementar da praça da Republica, Levy Costa; Escola Normal de Ensino Profissional Masculino, Italo Izzo e Camargo Guarneri; Escola Normal de Ensino Profissional Feminino, Felix Otero, Italo Izzo e Augusto Mendes; Conservatório Dramático e Musical, Samuel Archânjo, Levy Costa e Armundo Belardi; Escola de Commercio "Alvares Penteado", Domingos Mignone; Faculdade de Direito, Villa Lobos; Associação Christian de Moços, sra. Lucila Villa Lobos, Camargo Guarneri e Guilherme Mignone; Circulo Esotérico, Italiano Tabarin; Coros Alemães, Martin Brauwieser; coro do professor Levy Costa, coro do professor italiano Tabarin; Força Publica, capitão Antão Fernandes e tenente Machado; Segunda Região Militar, tenentes Cordelro, Nascimento e Arruda; banda da Guarda Civil, banda Democrática, Tiro de Guerra 546, Guilherme Mignone, Centro Musical de S. Paulo e outros elementos.

Está marcado um novo ensaio para amanhã às 19 horas e meia, no theatro Municipal, para as vozes que vão cantar "Na Bahia tem" e "Cantiga de roda". Para esse ensaio só será permitida a entrada às pessoas que vão cantar e às que acompanham as moças.

A entrada, disposição no theatro, etc., serão as mesmas que do ultimo ensaio.

A comissão organizadora faz um appello a todas as escolas, gymnasios, collegios, etc., de ensino secundario, primario ou superior, para que, comprehendendo a finalidade da Exhortação Cívica Villa Lobos, estimulem os seus alumnos a della participarem, como cooperadores directos de uma das mais elevadas campanhas cívicas que se faz em todo o país.

Figura 6: Matéria publicada pelo jornal O Estado de São Paulo, em maio de 1931, destacando a participação de importantes figuras do meio musical paulista, por ocasião do ensaio do coro de 10000 vozes.

Fonte: O Estado de São Paulo, São Paulo, 1931, ano LVII, n. 18849, p.6, 05 maio 1931.

Nesse sentido, torna-se possível afirmar que projeto pedagógico-musical de Villa-Lobos, concretizado por meio da prática do canto orfeônico, não se afastou da essência social característica do orfeonismo, mas aproveitou do seu caráter coletivizante para convertê-lo em um instrumento artístico de propaganda, “a serviço da ditadura getulista”, e cujo repertório cantado possibilitasse “submeter passivamente as massas populares” aos ideais nacionalistas (CONTIER, 2007, p.7).

Para Villa-Lobos, os objetivos pedagógicos do canto orfeônico são balizados pela *função disciplinar* que caracteriza a sua natureza e pela definição do nacional-popular através de uma arte comprometida e que traz, dissimulada em si mesma, uma ideologia populista e controladora que reafirma o poder do Estado sobre o povo. O coral deixa de ser “apenas” uma formação musical, para tornar-se um simbolismo da conformação social diante do populismo varguista; exemplo disto é o Orfeão dos Professores, criado em março de 1932:

Esse orfeão representava um símbolo de coesão e harmonia sociais, mas, sobretudo, visava inculcar nos decodificadores de suas mensagens musicais o ideal de “disciplina”, de “nacionalidade”, ou seja, todas as classes sociais irmanadas num único corpo social. Almejava-se, através desse conjunto coral, irradiar uma idéia de um Brasil sonoro, coeso e harmonioso. Villa-Lobos incumbiu-se da tarefa de regê-lo, pessoalmente, procurando assim, através de um *exemplo prático*, indicar a concretização do seu sonho nacionalista através dessa micro-instituição, institutos e escolas secundárias. (CONTIER, 2007, p.6)

Podemos observar, que a prática de canto coral transita entre os campos pedagógico e artístico, articulada por uma ideologia política ávida por conquistar os benefícios do progresso e estabelecer o Brasil no patamar da modernidade do século XX, sem prescindir do componente identitário definido pela cultura e sua realização como fruto de um sentimento coletivo. Segundo Arnaldo Contier:

Efetivamente, a propaganda dirigida às massas no sentido de atraí-las para a figura de Villa-Lobos ou de Getúlio Vargas (pós outubro de 1930), acabou se tornando um novo recurso eficaz para a sacralização da *brasilidade* nos campos da música e da política. Os sentidos nacionalista e cívico, de colorações romântico-conservadora desses espetáculos a um momento de intensa euforia, com a derrota de Washington Luís [como símbolo da perda do protagonismo político de São Paulo], contribuiu para fixar a imagem de Villa-Lobos como um compositor nacionalista junto aos redatores dos principais jornais de São Paulo, Rio de Janeiro e do público, em geral. (CONTIER, 2007, p.3)

Diante dos desdobramentos do conturbado período político que caracterizou a primeira metade da década de 1930, São Paulo e sua elite intelectual viram-se desafiados a pensar um projeto político-ideológico que permitisse reaver o protagonismo paulista não só no campo político, mas também no campo intelectual; a criação do Departamento de Cultura veio a representar o empenho para realização de ações culturais/educativas capazes de concretizar uma proposta institucional promissora.

2.3 UM DEPARTAMENTO DE CULTURA, UM CORAL INSTITUCIONALIZADO

O que, então, se observa na realidade brasileira, sobretudo a partir de 1910, é uma prática coral muito ligada aos espaços escolares e pensada no âmbito da educação musical, segundo afirma Renato Gilioli:

Isso nos faz retornar à questão da qualidade da execução técnico-musical dos orfeões. Uma vez que não era finalidade dessas sociedades de cantores *amadores* profissionalizar seus quadros, os dirigentes (regentes) delas não poderiam exigir execuções tecnicamente muito sofisticadas por parte dos orfeonistas. A sofisticação seria privilégio de poucos grupos. Caso típico disso é o do *Orfeo Catalã* (e do Orfeão Piracicabano, Fabiano Lozano), que era considerado “de elevado caráter artístico”. Os orfeões de menor importância tinham seu reconhecimento na medida em que eram organizações que estimulavam a apreciação estética dessa “alta cultura” nas classes populares. (GILIOLI, 2003, p.76)

Muito embora alguns *orfeões artísticos* (GILIOLI, 2003, p.76) se destacassem pelo alto nível técnico de suas performances – como no caso do Orfeão Piracicabano (FIGURA 7 – CULTURA, 1928) – a ideia de Mário de Andrade acerca do canto coral não só o apresentava em um plano simbólico, como um microcosmo da ideia de nação, um meio artístico capaz de “generalizar sentimentos”, mas implicava pensar em conjunto especializado e tecnicamente competente para executar a produção de compositores que soubessem ver “além dos desejos de

celebridade” e que, por isso, assumiriam uma “função social neste país” (ANDRADE, 2020, p.109).

FIGURA 7 – Sarau realizado pela Cultura Artística de Piracicaba



Figura 7: Matéria jornalística publicada pelo Diário Nacional, em 12 de junho de 1928; no relato acima pode-se notar a excelência artística do Orpheon Piracicabano e sua proximidade com Mário de Andrade.

Fonte: Diário Nacional, São Paulo, 1928, anno I, n. 285, p.6, 12 jun. 1928.

Ao pensar em um canto coral de caráter instrutivo e em uma prática/performance eminentemente artística, somos confrontados com uma realidade que apontava para práticas com sentidos e objetivos distintos: o orfeonismo, como ferramenta de educação musical, buscava a inclusão e socialização dos escolares, sendo ele, também, um veículo para disseminação de costumes civilizados e valores cívicos; o canto coral, como prática artística de alto nível, primava pela excelência técnica exigida para a interpretação de obras de reconhecido valor estético.

Por outro lado, a proposta de um coro profissional exigiria não só o respaldo de uma instituição mantenedora que viesse a subvencionar os seus gastos, mas

também a criação de um espaço cultural definido pela dinâmica dos agentes envolvidos, suas diferentes funções assumidas e os meios de produção empregados, possibilitando a obtenção de um produto artístico capaz de chegar amplamente ao público e, por ele, ser valorizado e consumido como arte de reconhecida “qualidade”.

Essa instituição veio a se concretizar no Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, um projeto ambicioso, norteado por uma ideologia política centrada no desenvolvimento social por via da cultura e da educação, de modo a apresentar São Paulo como um estado-modelo *moderno*, organizado e articulado por meio de políticas públicas que atendessem as demandas sociais, face às suas verdadeiras necessidades.

Para compreender os esforços que conduzem à criação do Departamento de Cultura e seu plano político-cultural, cumpre aqui apontar alguns fatos históricos que antecedem a sua criação.

A Revolução de 1930 marca um momento histórico transitório na vida política brasileira e intensifica a disputa pelo poder entre as principais correntes políticas da época⁴⁰; a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, na esfera federal, simboliza o fim da República Velha e o início de um novo período de transformações políticas e sociais no Brasil.

Para São Paulo, muito mais do que o término de um período histórico, o fim da República Velha significou a derrota de um sistema político de traços marcadamente oligárquico, regionalista e liberal-elitista. Este fato acarretaria a quebra de uma hegemonia política definida pela alternância no poder entre presidentes paulistas e mineiros, assegurada por uma participação na vida política restrita a um

⁴⁰ Em seu livro *O pensamento nacionalista autoritário*, Boris Fausto afirma que, no caso brasileiro, entre os anos de 1930 e 1937, “a contenda político-ideológica”, em linhas gerais, opõe duas principais correntes políticas representadas pelos *autoritários* e pelos *liberais* (FAUSTO, 2001, p.21).

Essas correntes, por sua vez, e cada uma a seu modo, diferenciavam-se tanto pela maneira de lidar com a questão nacional, quanto pela forma proposta para a organização do sistema político e social. Neste sentido o autor escreve: “[no caso de um país periférico como o Brasil] Correntes críticas, com conteúdo e objetivos diversos, opuseram-se ao sistema político dominante [o regime oligárquico-liberal implantado após a proclamação da República (1989) e vigente nos anos 1920] (...) poderíamos identificar, em linhas gerais, a corrente de esquerda, inspirada na União Soviética, a liberal-democrática, tendo por objetivo instaurar instituições verdadeiramente representativas no Brasil – pela via do voto secreto, da constituição de uma Justiça Eleitoral e da educação do povo – , e a corrente de direita , com suas ramificações [o nacionalismo autoritário, o integralismo e o tradicionalismo católico]. (Ibid., p.14)

grupo de barões latifundiários de Minas Gerais e São Paulo, naquilo que veio a ser conhecido popularmente como “República do café com leite”⁴¹.

Após a tomada do poder por Getúlio Vargas e o início de um período político marcado pelo autoritarismo, São Paulo experimenta a perda do protagonismo político, cujo maior exemplo é a intervenção do governo federal na indicação e na escolha de governadores que viriam a dirigir São Paulo nos primeiros anos da década de 1930.

A Revolução de 1932 eclode na forma de um violento conflito armado ocasionado pelo descontentamento civil dos paulistas frente à condução política do Brasil observada no governo provisório de Vargas; a insatisfação com o governo federal mostrou-se um sentimento unânime entre os paulistas, aproximando Partido Democrático e o PRP, de cuja união resultaria a Frente Única Paulista, tendo como objetivo principal a implementação de ações que possibilitassem uma rápida constitucionalização do país e a recuperação da autonomia política de São Paulo (ACHAM-SE, 1932).

No entanto, após a derrota sofrida nas armas pelos revolucionários paulistas, consolidando a diminuição do poderio político de São Paulo, coube à elite paulista organizar-se para voltar ao poder; o restabelecimento das relações do Estado com Getúlio Vargas fica evidente quando o presidente reconhece a luta de 1932 e, em 1933, nomeia Armando de Sales Oliveira – líder reconhecido pela elite paulista – interventor de São Paulo.

Em 1935, com a eleição constitucional de Armando de Sales Oliveira ao governo de São Paulo e a pretensão de alavancar a candidatura de um paulista à presidência na aguardada eleição de 1937, a elite paulista se mobilizou a criar um projeto político que transparecesse os seus ideais e apresentasse São Paulo como um centro intelectual e modelo de uma democracia calcada na educação do povo, por

⁴¹ No documentário intitulado *1930: Tempo de Revolução* (1990), dirigido por Eduardo Scorel, os pesquisadores reconstruem o momento social e político dos anos que antecederam e sucederam a Revolução de 1930, possibilitando a ascensão de Getúlio Vargas ao poder; o documentário informa que o cenário político-econômico que representava a República Velha estava calcado na exportação de produtos agrícolas e era caracterizado por uma estrutura de poder dominada pelos grandes proprietários rurais de Minas Gerais e São Paulo, este, sobretudo, após a valorização do café no exterior. Estes proprietários passaram, então, a definir os rumos políticos do Brasil elegendo presidentes (por meio de critérios e práticas questionáveis, sendo que apenas 3% da população participava das “eleições”) e controlando as decisões econômicas do país; por outro lado, mais de 60% da população brasileira vivia no campo, subjugada por relações de trabalho arcaicas, distante da realidade moderna dos centros urbanos e alienada da vida política brasileira.

meio de políticas públicas no campo da Cultura; reflexo desta proposta é a criação do Departamento de Cultura da Municipalidade de São Paulo, seus objetivos e sua estrutura pioneira (Figura 8 – DEPARTAMENTO, 1935).

FIGURA 8 – Criação do Departamento de Cultura de São Paulo

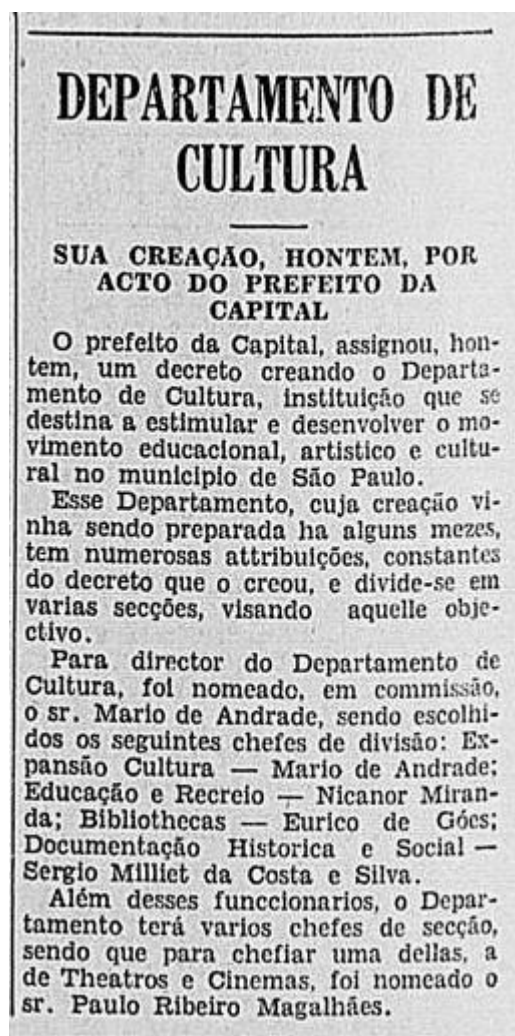


Figura 8: Matéria jornalística publicada pelo jornal Correio Paulistano, em 31 de maio de 1935; a reportagem destaca a criação do Departamento de Cultura pelo então prefeito Fábio Prado, bem como os demais intelectuais paulistas à frente das divisões institucionais.

Fonte: Correio Paulistano, São Paulo, 1935, anno LXXXI, n.24.290, p.12, 31 de maio 1935.

Em entrevista concedida ao jornal o Estado de São Paulo, em outubro de 1935 (O MUNICIPIO, 1935), o então prefeito Fábio Prado deixa evidente a cultura como uma preocupação prioritária de seu governo, afirmando que o orçamento para 1936, destinado ao Departamento de Cultura, estava a ser pensado de modo a contemplar satisfatoriamente as iniciativas que constituiriam o amplo campo de ação

daquela instituição, de modo que o Departamento pudesse “realizar plenamente os seus objetivos, em benefício da população”.

Ainda nas palavras do prefeito, no exercício do governo municipal os esforços concentrados no campo da cultura tratavam-se de “fazer o que fosse possível, no sentido de impulsionar e desenvolver o movimento educacional artístico e cultural”; neste sentido, o Departamento de Cultura destacou-se por ser uma ação pioneira no âmbito das políticas públicas para cultura e educação, mostrando ser, “sob vários aspectos, a primeira tentativa que se faz não só em São Paulo como no Brasil”.

Por sua vez, a presença de Mário de Andrade como gestor do Departamento de Cultura pode ser entendida como o elo entre uma instituição que serviu ao projeto político-ideológico proposto pela elite paulista e a cultura como um conjunto de práticas e tradições coletivas reconhecidas pelo povo; assim, certificando as ações da instituição como um conjunto de iniciativas de cunho educativo e civilizatório comprometidas com os valores da cultura nacional, base para a criação de uma narrativa identitária.

O pioneirismo do Departamento de Cultura e sua relação direta com a figura do intelectual Mário de Andrade refletem não só a idealização de uma instituição de ampla atuação no âmbito cultural, mas uma tentativa de implementação de políticas públicas dedicadas a viabilizar um desenvolvimento social calcado na educação, como elemento necessário a um povo que se reconhece como tal e que, por isso, conscientiza-se de seus deveres cívicos; sobre isto Carlos Augusto Calil afirma:

Mário de Andrade participou ativamente de um projeto político da elite paulista, de cunho social-democrata, que via no acesso à cultura um meio eficaz de suplantar o atraso intelectual e político. O grupo de Paulo Duarte, Sérgio Milliet, Rubens Borba de Moraes, do qual Mário de Andrade fazia parte, reunido em torno do governador Armando de Sales Oliveira, visava criar instituições que, uma vez este eleito presidente, seriam implantadas no país. São Paulo tornou-se um laboratório de políticas públicas de promoção do bem-estar social pela via da cultura, sem populismo. (CALIL; PENTEADO, 2015, p.14)

Por outro lado, na toada de uma narrativa nacional identitária, o Departamento de Cultura capitaneado pela figura de Mário de Andrade representava a institucionalização dos esforços e ações necessárias para um fomento à cultura

nacional e sua gestão, de modo a valorizar, viabilizar e sistematizar as pesquisas que, por conseguinte, viessem a atribuir um caráter científico ao estudo e divulgação das manifestações populares brasileiras.

Segundo José Geraldo Vinci de Moraes (2000), a busca pelos elementos representativos da brasilidade gerou, entre os intelectuais das décadas de 1920-30, “perspectivas diferenciadas com relação ao projeto nacional” e, neste sentido, o autor destaca como a proposta marioandradiana foi incorporada ao projeto político do Departamento de Cultura:

Já Mário de Andrade propunha que se resguardasse, sistematizasse e estudasse a cultura nacional e, nesse caso, a brasilidade deveria ser reconhecida, analisada e construída. E foi justamente isso que ele tentou realizar no Departamento de Cultura de São Paulo, por uma visão do folclore como especialidade científica. Esse órgão municipal [...] encampou tanto a orientação de seu diretor de converter o folclore em ciência positiva como sua postura com relação à percepção do nacionalismo culto, dando na cidade contornos institucionais e oficiais a essas concepções. (MORAES, 2000, p. 239)

Paulo Duarte, outro membro da elite intelectual paulista e com importante participação na criação do Departamento de Cultura, é citado por MORAES (2000, p.239-240), ao afirmar que no projeto político-ideológico da instituição transpareciam, “de modo determinantes e solidificadas”, as perspectivas quanto à coleta – registro – e preservação das manifestações populares; segundo Duarte, havia já uma clara constatação de que nossos cantos e melodias populares estavam desaparecendo e caberia ao Departamento os esforços possíveis para “salvar”⁴² a cultura nacional.

⁴² O uso da palavra “salvar” no contexto da frase não é desmedido. Segundo MORAES (2001), imbuídos de um ideal modernizador e de uma visão progressista, os intelectuais da elite paulista acabaram por estereotipar o restante do país, sobretudo os locais distantes da realidade urbana, e, por isso, assumiam um papel salvacionista em relação as manifestações culturais populares, por via do estudo sistemático e o caráter científico dado às estratégias de coleta e preservação. Partindo da afirmação de Paulo Duarte em relação ao desaparecimento dos cantos e melodias populares, o autor afirma: “O discurso de Duarte revela de modo notável algumas das importantes questões presentes nos anos 30. Em primeiro lugar, reproduz as ambiguidades dos projetos nacionais, que transitavam pela recuperação da cultura nacional rural, assimilação das posturas modernistas contemporâneas, modernização e ação do Estado nas transformações políticas e culturais, etc. Evidencia também como as noções de sertão, essência nacional e folclore eram identificadas com o Nordeste e estavam arraigadas no imaginário da elite letrada e, agora, nas instituições culturais do Sudeste. Por fim, Paulo Duarte defende que a responsabilidade pela colheita do material em vias de desaparecimento no Nordeste deveria ser assumida por um órgão público de São Paulo, portanto pelo Estado. Afinal, se alguém deveria fazê-lo, que fosse a “elite progressista e moderna” da capital paulista...” (MORAES, 2001, p.239-240)

Neste ponto, as considerações de Paulo Duarte apontam para aquilo que caracterizaria a atividade artística do Coral Paulistano: a especial atenção dada às obras de compositores brasileiros, cuja fonte temática eram as melodias populares.

Criado em fins de 1935, para compor a divisão de Expansão Cultural do Departamento de Cultura, o Coral Paulistano foi tido como uma das “iniciativas mais uteis” (Figura 9 – PARA, 1935) desta instituição, e isto não somente no plano artístico. A realização do coro concatenou muitas das propostas culturais defendidas por Mário de Andrade, alinhando-se ainda à proposta educativa de formação de público e assumindo a função de representação simbólica de uma desejada unidade nacional presente na coletividade.

FIGURA 9 – Criação do Coral Paulistano



Figura 9: Matéria jornalística publicada pelo jornal Correio Paulistano, em 06 de dezembro de 1935; a reportagem destaca a criação do Coral Paulistano, seu objetivo artístico, sua composição e organização.

Fonte: Correio Paulistano, São Paulo, 1935, anno LXXXII, n.24.452, p.2, 06 de dez. 1935.

Do ponto de vista educativo, a criação de um coral profissional institucionalizado mostrou-se uma oportuna iniciativa para promoção de concertos regulares de música coral e a divulgação deste repertório ao público, valendo-se de uma possível iniciação deste obtida pela disseminação da prática de canto orfeônico nas escolas; por outro lado, a preocupação em tornar tal música acessível e assimilável a uma ampla camada da população fica expressa em um programa de concerto do Theatro Municipal de São Paulo, em que a performance de um coral é comparada à dinâmica dos jogadores de um time de futebol:

O dia em que os nossos ouvintes souberem escutar musica polifônica como sabem apreciar o jogo polifônico de futebol, todos dirão que o povo paulista é um grande povo culto. E nós perceberemos muito melhor, com muitos e maiores prazeres, as belezas musicais criadas pelos grandes gênios do mundo. (CALIL; PENTEADO, 2015, p.156-157) ⁴³

Do ponto de vista artístico, o Coral Paulistano assumiu as atribuições de um grupo artístico institucionalizado, tais atribuições diziam respeito à realização de ensaios regulares, definição de uma agenda de concertos públicos e/ou privados, gravações para a Rádio Escola⁴⁴ etc.; o comprometimento com a busca e manutenção de um alto nível técnico em suas performances atribuía-lhe um reconhecido valor artístico, ao passo que o credenciava para a execução tanto dos cânones do repertório coral, como das obras brasileiras e suas especificidades técnico-linguísticas (vide Figura 10 – ARTES, 1937).

No plano social, se por um lado a prática do orfeonismo, enquanto “instrumento de integração sociopolítica” adequado ao projeto nacional de Getúlio Vargas, buscou fazer do coro “um microcosmo de Brasil novo, e exemplificar a unidade do país e o disciplinamento das paixões” (DEBRUN, 1990, p.44); por outro lado, no cenário moderno e progressista da capital paulista, o Coral Paulistano representou simbolicamente a unidade coletiva promovida pela intervenção do Estado, por meio de uma política cultural centrada na educação, no desenvolvimento

⁴³ De acordo com os organizadores Carlos Calil e Flávio Penteado, o texto do programa de concerto é creditado à Mário de Andrade e pertence ao acervo do IEB – USP; manteve-se a ortografia tal como no original.

⁴⁴ A Rádio Escola constituiu “outro empreendimento ambicioso” do Departamento de Cultura de São Paulo (CALIL, PENTADO, 2015, p.20), no sentido de dotar o município de um aparelho público destinado a transmissões radiofônicas de reconhecida qualidade (do ponto de vista educativo e cultural) e de amplo alcance. Ligada à seção de Expansão Cultural, a Rádio Escola seria responsável por irradiar o acervo fonográfico da Discoteca Pública, bem como as gravações das performances dos corpos estáveis e eventos públicos realizadas pelo Departamento (ADMINISTRAÇÃO, 1936).

intelectual do povo e no apoio à produção artística orientada pelo estudo das manifestações populares.

FIGURA 10 – Concerto do Coral Paulistano



Figura 10: Montagem feita a partir de matéria jornalística publicada pelo jornal O Estado de São Paulo, em julho de 1937; a reportagem destaca a elogiada apresentação do Coral Paulistano no Theatro Municipal de São Paulo, por ocasião do 386º sarau da Sociedade de Cultura Artística.

Fonte: O Estado de São Paulo, São Paulo, 1937, anno LXIII, n.20.796, p.4, 24 jul. 1937.

Segundo MOURA (2012), há que se considerar que, muito embora na atividade do Coral Paulistano houvesse um objetivo expresso de interpretar e estimular a produção coral de compositores brasileiros, isso não era um quesito restritivo na proposta artística do Coral, uma vez que a certificação da produção coral nacional estaria ligada à sua presença ao lado das grandes obras corais. Sobre isto, o autor escreve:

Outro comentário sempre presente diz respeito à suposta orientação pela qual o Coral paulistano teria sido criado: para cantar especificamente em português. Nenhum documento oficial foi localizado, até o momento, que pudesse comprovar essa afirmação. Porém, se a diretriz que priorizou a

realização de repertórios em português não foi oficialmente emitida, em diversas outras fontes da época observa-se sua presença: do “Segundo Concerto Público” (no qual ocorreu a primeira participação do Coral Paulistano) constam peças de J.Manfredini, Fabiano Lozano, Arthur Pereira e também Villa-Lobos, todas elas de “inspiração folclórica” (...) – bem assim como referências a outros concertos nos quais esse repertório esteve presente; as diversas gravações efetuadas pelo Coral Paulistano para a Discoteca Pública de peças baseadas no folclore brasileiro (..) (MOURA, 2012, p.74)

A fim de fomentar a atividade artística do Coral Paulistano em torno da música erudita brasileira, bem como incentivar a produção de compositores brasileiros comprometidos com o desenvolvimento de uma linguagem musical reconhecidamente nacional, o Departamento de Cultura organizou, no ano de 1937, um Concurso de Peça Coral (vide anexo o edital publicado pelo O Estado de São Paulo em 1937, p.170) em que foram premiados em primeiro e segundo lugar, respectivamente, os trabalhos de Camargo Guarnieri e Dinorá de Carvalho (CONCURSO, 1937a, 1937b).

Outro importante evento promovido pelo Departamento de Cultura, ocorrido em julho de 1937, foi o Congresso da Língua Nacional Cantada. Este congresso reuniu, em São Paulo, intelectuais e estudiosos da língua nacional em torno de questões relativas às especificidades, problemáticas e necessidade de definição de uma “pronúncia padrão” para a língua brasileira aplicada ao canto; a busca por padronizar a língua nacional nada mais foi do que a tentativa de suplantar os diferentes tipos de fala do brasileiro, diante de um modelo definido e reconhecido por uma elite, numa clara demonstração de poder político e protagonismo intelectual (SERPA, 2001, p. 73).

2.4 OS DOZE FONOGRAMAS COMO FONTE PRIMÁRIA DE INFORMAÇÃO MUSICAL

A realização dos doze fonogramas pelo Coral Paulistano aponta para duas propostas do Departamento de Cultura, as quais conferem a esses registros

fonográficos uma relevância histórica a ser reconhecida: a primeira proposta diz respeito ao oferecimento ao público de produtos artísticos de reconhecida qualidade e valor educativo agregado; a segunda proposta diz respeito tanto à presença destes fonogramas no acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, quanto à difusão deles por meio das irradiações da Rádio Escola.

Estas propostas ligam-se às atribuições da Divisão de Expansão Cultural, a qual é referida no artigo 2 do Regulamento do Departamento de Cultura – *Título Primeiro da Estrutura do Departamento* – como “a unidade que trata da música e das artes plásticas, e da divulgação da cultura coletiva pelo palco, pela tela, pelo radio e pelo disco” (CALIL; PENTEADO, 2015, p.34)⁴⁵.

No que tange observar mais especificamente as incumbências da Divisão de Expansão Cultural, o referido Regulamento apresenta em seu Capítulo 2º, no Artigo 20, algumas ações que reforçam a proposta desta Divisão e, mesmo, circunscrevem a produção dos doze fonogramas de 1937; abaixo alguns parágrafos selecionados:

- 1º) – Promover e estimular iniciativas que favoreçam o movimento cultural e educacional, pelos meios próprios à Divisão;
- 2º) – Promover e organizar espetáculos de arte e cooperar por um conjunto sistemático de medidas, para o desenvolvimento das artes plásticas, da arte dramática em geral, da música e do cinema;
- 4º) – Por ao alcance de todos, por uma estação radiodifusora, palestras e cursos, tanto universitários como de espírito popular, e tudo o que possa contribuir para o aperfeiçoamento cultural do povo;
- 5º) – Organizar a Discoteca Pública Municipal; (CALIL, PENTEADO, 2015, p.35, grifo nosso)

As ações previstas pela Divisão de Expansão Cultural, como fica subentendido no próprio nome desta repartição pública, estavam imbuídas de uma intencionalidade tal que, pensar a cultura como um campo diverso de produções e bens simbólicos, possibilitaria proporcionar um desenvolvimento intelectual integral da população paulista, na medida em que a “cultura de qualidade” fosse ofertada amplamente ao povo.

Por sua vez, pensar o povo com um todo, demandaria lançar mão de meios de difusão que permitissem um amplo alcance da população e a coletivização daquilo que fosse produzido pelos corpos artísticos e seções da Divisão de Expansão Cultural

⁴⁵ Na referência mencionada, os autores apresentam o fac-símile do documento original, preservado no acervo do IEB-USP.

(Figura 11). O rádio passa a figurar, então, como ferramenta fundamental a ser explorada de acordo com a proposta cultural-educativa do Departamento, uma vez que, ele próprio, já era uma realidade no Brasil dos anos 1930, enquanto veículo de comunicação de massa.

Figura 11 – Estrutura do Departamento de Cultura



Figura 11: Diagrama mostrando a estrutura do Departamento de Cultura e, em destaque, a relação das seções ligadas ao Coral Paulistano e suas atividades.

Fonte: próprio autor.

Segundo SOUZA (2016) a ideia de pensar em uma irradiação que propiciasse um *educar pelo ouvir*, representava não só a visão de Mário de Andrade em relação a divulgação da música de concerto, mas também o seu ideal de coletivização das manifestações artísticas brasileiras que contribuíssem para a obtenção de uma unidade cultural. Neste sentido, autor afirma:

A ideia da criação de uma estação de rádio educativa no Departamento de Cultura está diretamente relacionada às atribuições da Divisão de Expansão Cultural, que tinha como objetivos principais, promover o desenvolvimento das artes e ao mesmo tempo afastá-las de sua concepção burguesa e individualista, tornando acessíveis a toda população as manifestações culturais no município.

O rádio, por suas próprias características, consistia em um meio privilegiado, para que o Departamento pudesse levar essa política indistintamente a todos os espaços da cidade. (SOUZA, 2016, p.26-27)

Com o objetivo de “estimular e desenvolver todas as iniciativas destinadas a favorecer o movimento educacional, artístico e cultural”⁴⁶ de São Paulo, o Departamento de Cultura comprometeu-se com uma política cultural arrojada e um tanto inovadora, que previa a realização de projetos pioneiros:

Outro empreendimento ambicioso foi a seção de Rádio-Escola. Em linhas gerais, propunha a melhora do nível da programação das rádios brasileiras, por meio de programas diários de informações e palestras, bem como de concertos de música erudita do Brasil e do exterior, antiga e atual, divulgando especialmente nossos compositores. (CALIL; PENTEADO, 2015, p.21, grifo nosso)

Assim como o caráter doutrinário dos escritos de Mário de Andrade – especialmente no *Ensaio sobre Música Brasileira*, tal como demonstrado aqui, na Seção 1 – pode-se inferir, a partir da citação acima, que o objetivo da Rádio-Escola era educar o povo a ouvir a música erudita e, em especial, a música portadora de um valor nacional, feita por compositores brasileiros que, em seu tempo, se dariam conta do seu papel social. O caráter socialmente doutrinário da Rádio-Escola se faz perceber no trecho seguinte:

A Rádio-Escola previa a instalação de megafones em extensas áreas da cidade, “impondo” à população a audiência de bons programas, de acordo com as palavras de Mário de Andrade, em 17 de fevereiro de 1936: “[o rádio é] o mais formidável processo contemporâneo de propaganda. O livro, só lê quem quer ler, numa biblioteca, num concerto, num arquivo, num parque infantil, só entra quem quer. Ao passo que um rádio falando, é escutado por quem quer, e insensivelmente, por quem não quer. Em última análise, poder-se-á mesmo afirmar que o rádio obriga a gente a escutá-lo. (CALIL; PENTEADO, 2015, p.20)⁴⁷

Na década de 1930, as críticas de Mário de Andrade à situação do rádio no Brasil foram um tanto virulentas; no texto do Processo nº 23.937, de 1936 – em que o gestor do Departamento solicita ao prefeito a compra do aparelhamento para a Rádio-Escola – Mário assume um posicionamento convicto e irredutível quanto ao papel educativo e inclusivo que deveria ser assumido pela Rádio-Escola.

⁴⁶ De acordo com CALIL e PENTEADO (2015, p.19), a citação é um excerto do texto da promulgação do Ato nº861, de 30 de maio de 1935, que institui o Departamento de Cultura e Recreação da Municipalidade de São Paulo; o texto original está contido na Revista do Arquivo Municipal, v.2, 1935, p.229.

⁴⁷ Neste trecho os autores citam parte do texto de autoria de Mário de Andrade, presente no Processo nº 23.937, de 17 fev. 1936 (CALIL; PENTEADO, 2015, p.50-53).

A utilidade pública deste equipamento, por si só, viria à tona a partir do momento em que as “famílias possuidoras de rádio” (CALIL; PENTEADO, 2015, p.51) se dessem conta da excelência da sua programação e esta se tornasse uma necessidade diária para a continuidade da formação e crescimento intelectual:

Simplemente porque esta terá fatalmente que ser educativa, e por mais que procure educar divertindo, nunca poderá deixar que em suas irradiações prevaleça a diversão fácil, a baixa e epidérmica diversão que serve aos instintos, em vez de servir à elevação do ser. (Processo nº23.937, 1936, apud CALIL; PENTEADO, 2015, p.51)

Na sequência do texto, Mário de Andrade se vale do verbo “lutar” para descrever a motivação ideológica que caracterizaria as ações da Rádio-Escola, empenhada no combate contra os “inimigos mais terríveis” com quem esta deveria lutar, que eram “justamente as outras estações rádio-transmissoras, com seus programas de tango, de sambas, de fadinhos, canções brejeiras e comichões alvares” (CALIL; PENTEADO, 2015, p.51).

Por esse posicionamento do gestor do Departamento, pode-se afirmar que o seu conceito de *música popular* era algo restrito e definido a partir das manifestações musicais verdadeiramente arraigadas nas tradições do povo (MORAES, 2000, p.34); por outro lado não é difícil imaginar que o nome Mário de Andrade não gozasse de uma unanimidade entre alguns músicos populares da época⁴⁸.

Considerarmos a preocupação do Departamento de Cultura em possuir uma estação radiotransmissora, aponta tanto para o crescimento em importância social e cultural que o rádio passava a ter, quanto para o modo como ele passou a regular e definir as relações observadas no mercado fonográfico. Sobre isso, José Vinci de Moraes pontua:

⁴⁸ Ao analisar a condição do músico popular em São Paulo, nos anos 1930, MORAES (2000, p.108) afirma que a realidade de trabalho era difícil, diante das “condições impostas pelas rádios, gravadoras, editoras e entidades arrecadadoras”, de modo que “o sonho romântico de sobrevivência pela arte era quase uma ilusão distante”; percebia-se, então, um certo descompasso na relação entre os músicos e os agentes produtores e reprodutores, detentores de um poderio econômico proveniente de uma concentração de riquezas obtidas pelo franco crescimento da indústria e do mercado fonográficos. O autor destaca ainda as rusgas entre o maestro Armando Belardi – presidente do Centro Musical de São Paulo – e Mário de Andrade; Belardi mostrava-se descontente com a indiferença do Departamento de Cultura em relação ao contexto paulistano da música popular, e culpava o gestor do Departamento pelo “desemparo” sentido pela classe de músicos populares, isto reforça a ideia de um “bastante conhecido menosprezo de Mário de Andrade pela música ‘popular’ produzida na grande cidade e nos aparelhos eletrônicos”, fato que se refletiu na política cultural do Departamento de Cultura, cujas ações voltaram-se para o fomento e divulgação da música erudita de valor nacional.

O quadro de permanente extensão e modernização das formas de entretenimento iniciado na passagem do século consolidou-se na década de 1930, em razão da expansão da indústria fonográfica e, sobretudo, radiofônica (...) As emissoras constituíram-se logo no eixo fundamental de propagação da música popular, alterando consequentemente a produção artística musical de acordo com seus interesses comerciais e culturais. A partir desse momento, a produção musical popular orientou-se e adaptou-se cada vez mais aos meios de comunicação e ao gosto médio do ouvinte. O mercado do rádio começava, então, a alterar o gosto geral, inventando e impondo novos gostos, e também modificava o conceito de “popular”, que gradativamente se tornava mais relacionado com o mercado e a capacidade de atingir um número maior de pessoas. (MORAES, 2000, p.23, grifo nosso)

A música e seu círculo de produção e divulgação – com seus diversos agentes envolvidos – passaram a ser pensados a partir de uma ótica/lógica e de uma relação de mercado e, nessa toada, a música passou a ser um produto facilmente assimilável e consumível, e quanto maior o seu apelo – e apreço – popular, mais rentável e massivo seria o seu consumo.

Diante desse cenário paulistano caracteristicamente urbano e metropolitano, em constante mutação, no qual uma “verdadeira massa humana começou a viver sob novas e diferentes referências sociais e culturais”, a ideia de construir uma narrativa nacional identitária no campo das realizações artísticas – neste caso, a música – transubstanciava-se em uma luta ideológica para reduzir as interferências externas que “deslocavam e transformavam alguns valores e referências mais tradicionais”. (MORAES, 2000, p.23)

Os doze fonogramas de 1937 podem ser vistos, então, como documentos sonoros que deixam registradas a atividade artística do Coral Paulistano e aquilo que, à época, estava sendo produzido pelos compositores como música coral brasileira, diretamente pensada a partir das proposições dogmáticas de Mário de Andrade,

Estes fonogramas, por sua vez, viriam a compor o acervo da Discoteca Pública, de modo a serem levados ao público por meio das irradiações do Departamento de Cultura, realizadas pela Rádio-Escola. Ao olharmos mais atentamente podemos observar uma bem ajustada estrutura institucional, cujos agentes envolvidos estabelecem uma relação dinâmica, que permite desde a realização de um produto artístico, em suas várias instâncias de produção, até a sua difusão pública.

Esta estrutura institucional e os agentes envolvidos demonstram o pioneirismo do Departamento de Cultura ao reunir e organizar os elementos daquilo que, à época, prenunciava o conceito de *circuito cultural*⁴⁹ (Figura 12).

Figura 12 – Agentes participantes da produção e difusão dos doze fonogramas e uma possível aproximação ao conceito de *circuito cultural*

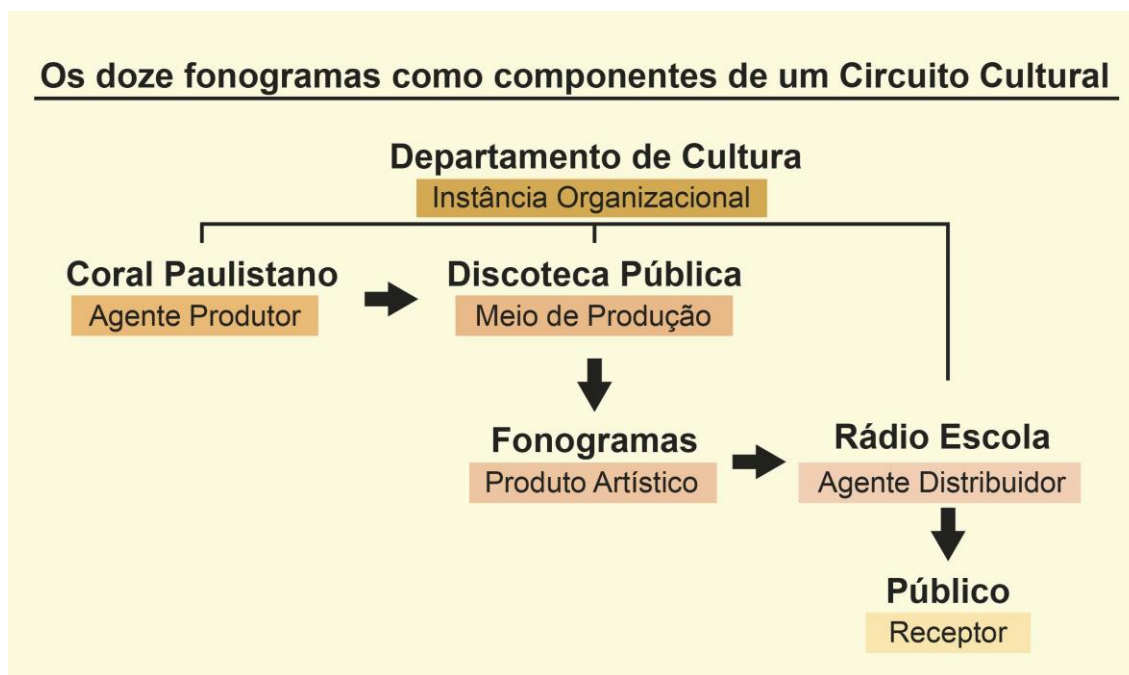


Figura 12: Diagrama mostrando a relação entre os agentes em torno da produção e difusão dos doze fonogramas; embora o conceito de circuito cultural não existisse à época, é possível visualizar os seus elementos e ações.

Fonte: próprio autor.

Embora demonstrasse ser esse um projeto promissor, a Rádio-Escola não chegou a ser efetivada; CALIL e PENTEADO (2015, p.20) atribuem a não concretização do projeto ao “alto custo dos equipamentos” e a “outras causas” apontadas, mas não discriminadas por Mário de Andrade em carta a Paulo Duarte, datada de 3 de abril de 1938.

⁴⁹ Teixeira Coelho (2012, p.103) apresenta o conceito de *circuito cultural* como sendo o universo em que se desenvolve uma série de relações estabelecidas numa dada cadeia de produção cultural, circunscrita a um ou vários segmentos culturais – música, artes visuais, artes cênicas etc. – a fim de se obter um dado produto cultural a ser levado ao público. Nas palavras do autor: “Em sentido estrito, um circuito cultural é um conjunto compreendendo agentes produtores, meios de produção (tecnologia, recursos econômicos), produtos culturais, agentes distribuidores, dispositivos de troca e público, além de instâncias organizacionais relativas a todos ou à maior parte desses componentes (agências financiadoras, produtores privados, órgãos públicos de controle e estímulo, escolas de formação etc.).” (COELHO, 2012, p.103)

No entanto, os fonogramas gravados em 1937 foram preservados no acervo da Discoteca Pública Municipal, a “única parcela da Rádio-Escola a ser implantada” (Ibid.). Dirigida com diligência por Oneyda Alvarenga, dentre outras incumbências, cabia à Discoteca Pública “organizar, promover, incentivar iniciativas culturais, especialmente de carácter histórico ou folclórico, referentes à Música, e que se baseiam na exemplificação por intermédio do disco”⁵⁰.

No parágrafo acima, fica expresso o teor das produções fonográficas empreendidas pela Discoteca Pública e/ou adquiridas para compor o seu acervo; o intuito de valorizar as produções musicais brasileiras registradas em disco, confere às ações e esforços necessários para isso uma importância tal que, seja por meio do trabalho de jovens compositores brasileiros, seja por meio das performances dos corpos estáveis do Departamento, a atividade artística da época encerra em si um componente ideológico de colorações nacionalistas, que busca evidenciar os traços distintivos de uma genuína cultura brasileira.

Os pesquisadores Álvaro Carlini e Egle Leite organizaram e elaboraram o Catálogo Histórico-Fonográfico “Discoteca Oneyda Alvarenga”, publicado em 1992; a apresentação do catálogo menciona a idealização da Discoteca Pública por Mário de Andrade e pontua que ela “possuía entre seus objetivos manter um selo próprio de gravações em discos, registrados sob orientação da instituição.” (CARLINI; LEITE, 1992, p.3)

Os doze fonogramas fazem parte da coleção “Música Erudita Nacional” especificada pela série Música Erudita – ME; a série é composta por 26 discos em acetato – 07 discos de 12 polegadas e 15 discos de 10 polegadas – provenientes de gravações realizadas nos anos de 1936, 1937, 1938, 1943 e 1945. Especificamente sobre as gravações ocorridas no ano de 1937, o Catálogo Histórico-Fonográfico traz as seguintes informações:

1937 - Registros fonográficos realizados pelo **Coral Paulistano** do Departamento de Cultura de São Paulo, sob a regência de Camargo Guarnieri – atualmente orientado pelo Maestro Samuel Kerr. Foram gravadas 12 obras para coro a capella escritas por 9 compositores, todos paulistas ou residentes na cidade de São Paulo. Seis dessas obras corais gravadas para a série ME da Discoteca, extraíram sua temática musical do **Ensaio sobre a Música Brasileira**, de Mário de Andrade, editado em 1928. Os registros fonográficos do **Coral Paulistano** sob regência de Camargo Guarnieri foram

⁵⁰ Trecho referente à seção “i” do Processo 56.869/35, de 19 de julho de 1935, cujo texto é assinado por Mário de Andrade; o fac-símile do documento original é apresentado por CALIL e PENTEADO (2015, p.41-45)

realizados em 2 discos de 10 polegadas e 2 discos de 12 polegadas, totalizando 21 minutos e 30 segundos de gravação (série ME-4 a ME-5, ME-9 e ME-10) (CARLINI; LEITE, 1992, p.9)

A importância histórico-musical dos doze fonogramas de 1937 reside na sua existência enquanto fonte primária de informação musical, isto implica abordá-los não como um fim em si mesmos, mas como meios para compreensão de um fazer artístico ligado à realidade do momento político, social, artístico e cultural atravessado pela metrópole paulistana e definido pelas motivações ideológicas de cunho nacionalista.

Esses fonogramas permitem *ouvir* aquilo que Mário de Andrade escreveu, enquanto seu pensamento e suas doutrinas no campo de uma realização musical de valor nacional; podemos pensá-los, então, como a resultante prática daquilo que o musicólogo e gestor do Departamento de Cultura ambicionou levar ao povo, amplamente, como a mais alta produção musical exaltando os caracteres representativos da cultura brasileira.

O princípio de *arte-ação*⁵¹ que seria apresentado por Mário de Andrade, anos depois, em seu livro *O Banquete* (1944), apresenta já traços seminais na produção dos doze fonogramas: um produto artístico registrando o valor da música erudita nacional, como exemplo do comprometimento dos compositores gravados e do Coral Paulistano com a realidade do seu tempo e com uma arte brasileira destinada a “comunicar-se com o seu público e firmar-se no cenário mundial”. (COELHO, 2012, p.62)

⁵¹ Segundo afirma Teixeira Coelho (2012, p.62), em Mário de Andrade o princípio de arte-ação estaria ligado ao princípio da utilidade, ou seja, o artista brasileiro não deveria alienar-se de sua condição e contexto sociocultural em prol de uma arte desinteressada, apegada aos “vagos ideais de um Belo eterno”, antes deveria se dispor a realizar uma “arte de mãos sujas, uma arte comprometida com seu tempo, que não recusasse servir-se de tudo que lhe pudesse ser útil como instrumento de afirmação cultural”.

Em seu livro *O Banquete* (1944), Mário de Andrade apresenta-nos o personagem Janjão, entusiasta e defensor da música brasileira com valor artístico e social, em um interessante – e divertido – diálogo com os outros personagens que o questionam sobre a real intenção da arte e seus critérios de julgamento. Na fala do personagem, o autor escreve: “Os artistas brasileiros são primitivos sim: mas são “necessariamente” primitivos como filhos duma nacionalidade que se afirma e dum tempo que está apenas principiando [...] E se quisermos ser funcionalmente verdadeiros, e não nos tornarmos mumbavas inermes e bobos da corte: como os primitivos de todas as nacionalidades e períodos históricos universais, nós temos que adotar os princípios da arte-ação. Sacrificar as nossas liberdades, as nossas veleidades e pretensões pessoais; e colocar como cânone absoluto da nossa estética, o princípio da utilidade. O PRINCÍPIO DA UTILIDADE. Toda arte brasileira de agora que não se organizar diretamente do princípio de utilidade, mesmo a tal dos valores eternos: será vã, será diletante, será pedante e idealista (...)” (ANDRADE, 1977, p.130)

3 SEÇÃO III

OS COMPOSITORES E A ABORDAGEM ANALÍTICA DAS OBRAS GRAVADAS

“Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística(...)”

Mário de Andrade, 1928

O conteúdo teórico apresentado nas seções anteriores buscou (re)construir um breve panorama histórico que permita apontar e encadear, tanto quanto possível, alguns fatores que caracterizam as obras gravadas pelo Coral Paulistano em 1937 como uma produção artística fruto do seu tempo, ou seja, por meio dos fonogramas deixou-se registrado aquilo que, à época, representaria uma produção musical consequente de um pensamento artístico dedicado a consolidar as bases para definição de uma música com valor nacional.

Se, do ponto de vista do registro fonográfico, pensarmos nessas gravações como fontes primárias de informação sobre aquilo que, na ocasião, era entendido, composto e performado como sendo a música erudita brasileira, ou como escreveu Mário de Andrade, a *música artística* nacional, são os registros escritos dessas obras – as partituras – que permitem articular a relação entre o audível e o visível; entre aquilo que se torna música em sua essência e aquilo que organiza os elementos para sua realização prática, ou seja, a música grafada no papel.

Nos interessa nesta seção lançar um olhar para o trabalho composicional, a partir da abordagem analítica de algumas partituras relacionadas às obras gravadas; por sua vez, estas abordagens podem mostra-se pertinentes e necessárias para um entendimento mais amplo do escopo deste trabalho, no sentido de permitir um exame do processo composicional, que se dá a partir da transposição de uma ideia musical para a organização formal de seus elementos estruturais, por meio de técnicas e procedimentos composicionais consagrados pela tradição musical erudita ocidental.

Uma vez que, as obras corais abordadas aqui, em sua maioria tomam como fonte temática melodias populares coligidas e grafadas por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre Música Brasileira*, torna-se especialmente interessante estabelecer a relação entre o *conceitual* e o *prático-composicional*; em outras palavras, como objetivo central, buscou-se destacar os elementos provenientes do populário e demonstrar a transmutação – ou estilização – dos mesmos nas formas eruditas, de modo a construir um aspecto imanente da brasilidade musical.

As abordagens analíticas buscaram conjugar os termos *compositor* – *obra* – *propósito* – *contexto histórico*; a partir destes quatro termos é possível propor uma abordagem, que busca tanto destacar procedimentos típicos da música erudita ocidental – forma, harmonização, divisão e organização de vozes, contraponto, uso de recursos expressivos etc. – quanto a relação destas obras com o pensamento/momento artístico – e político – do seu tempo: um pensamento de matizes nacionalistas, dedicado a instituir uma ideia de Brasil presente no povo e na riqueza cultural produzida e, por isso, reconhecida por ele.

A definição do conjunto de obras a serem abordadas aqui deu-se a partir de um trabalho de pesquisa que buscou levantar quais delas estariam ainda preservadas em acervos históricos e arquivos institucionais⁵²; quais as versões disponíveis para consulta – manuscritos e/ou versões editadas; qual a condição dessas versões – completas ou incompletas em grades e/ou partes cavadas; qual a datação dessas versões e sua proximidade, cronológica e musical, com os registros gravados.

Quanto à maneira de apresentação das obras nesta seção do trabalho, pensou-se em uma organização delas baseada em seu aspecto estético-musical, ou seja, como parte considerável dessas obras provém de melodias do populário, observou-se o nível de estilização ao qual foram submetidas no trabalho composicional; assim, definiu-se a seguinte sequência: estilização baixa – obras

⁵² Como já mencionado brevemente na Introdução desta dissertação (vide página 23), o trabalho de levantamento e obtenção das partituras aqui utilizadas deu-se a partir do estabelecimento de um provável vínculo entre os acervos e arquivos institucionais e o Coral Paulistano, considerando também uma possível relação desses espaços de preservação e consulta com as personalidades e instituições mais diretamente envolvidas seja na produção dessas obras, seja na gravação delas. Nesse sentido, foram consultados – e retornaram algum resultado – o acervo histórico do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; arquivo do Coral Paulistano; acervo do CoralUSP; acervo de partituras da Discoteca “Oneyda Alvarenga”; acervo “Mário de Andrade” e acervo “Camargo Guarnieri” do IEB-USP; Coleção Dinorá de Carvalho do CDMC – UNICAMP.

resultantes de harmonização e arranjo; estilização média – obras resultantes da musicalização de poemas ou textos literários; estilização alta – obras que tomam as melodias populares para realização de composições corais.

Nesse processo, notou-se a heterogeneidade de elementos e procedimentos composicionais empregados nessas obras, o que dificultaria a realização de um trabalho de análise baseado em um escopo convencional e que fizesse uso de um método analítico único para todas as obras, por isso utilizamos aqui o termo *abordagem analítica* para definir um procedimento que estuda as obras corais como resultado da relação entre suas respectivas fontes temáticas e o trabalho composicional baseado na linguagem e na escrita polifônica eruditas.

Outra observação importante diz respeito às características presentes em versões diferentes encontradas de uma mesma obra – vide APÊNDICE I, p.241; quando comparadas ao registro gravado foi possível inferir qual delas foi utilizada na gravação, ou não, e no caso de versões posteriores à gravação, se é possível estabelecer uma relação entre aquilo que se ouve e aquilo que está notado na partitura – formação do coro, apresentação dos elementos musicais etc. Essa consideração permite dizer que essas obras estavam em circulação à época e havia uma liberdade entre os compositores para adequá-las às características do grupo vocal que dispunham para trabalhar.

Como parte complementar deste trabalho, realizou-se a editoração de algumas das obras encontradas – vide APÊNDICE II, p. 242 - 298⁵³. Essas editorações permitiram elaborar um material padronizado e atualizado, adequado ao uso como exemplos visuais dos apontamentos trazidos nas abordagens aqui realizadas; podemos considerar, ainda, que essas editorações formam um conjunto das obras gravadas em 1937 e as reúne em um mesmo documento, de modo a celebrar o seu valor histórico-musical e ser um outro meio para preservação de sua existência.

⁵³ As editorações produzidas tomaram como critério de escolha, para referência, a versão das obras que mais se aproxima daquela possivelmente utilizada nas gravações de 1937.

3.1 O COMPOSITOR ARTUR PEREIRA (1894 – 1946)

Artur Pereira foi um compositor paulista ativo no cenário musical paulista durante as décadas de 1920 e 1930. Embora relegado ao esquecimento, o seu valor enquanto artista pode ser comprovado em artigo escrito pelo professor Clóvis de Oliveira na edição número 43 da revista *Resenha Musical*, publicada em 1942⁵⁴.

Neste artigo, Clóvis de Oliveira tece comentários elogiosos a Artur Pereira, externando admiração e reconhecimento pelo seu trabalho, destacando, entre outras coisas, o primeiro concerto de Artur Pereira realizado no Teatro Municipal de São Paulo em 1915 e os estudos musicais realizados no Real Conservatório de Nápoles entre 1915 e 1923, na condição de aluno financiado pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo⁵⁵ - vide página 34 e 35.

Sua atuação musical ocorreu com maior expressividade como compositor, muito embora, tenha atuado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo

⁵⁴ OLIVEIRA, Clóvis de. Artur Pereira: Um compositor brasileiro. *Resenha Musical*, São Paulo, ano 4, n.43, p.11, mar. 1942. Arquivo Clóvis de Oliveira. Disponível em: <https://archive.org/details/ResenhaMusical1942/ResenhaMusical43-Mar1942/page/n11/mode/2up>. Acesso em: 10 de out. 2020.

⁵⁵ Cabe aqui citar o nome de José de Freitas Vale (1870 – 1958) como uma importante figura intelectual no cenário artístico paulistano da primeira metade do século XX. Como personalidade política influente – tendo exercido atividade como senador estadual eleito em 1922 e deposto em 1931 por consequência da Revolução de 1930 – Freitas Valle atuou de forma intensa junto ao mecenato, sendo, reconhecidamente, um importante fomentador das artes em São Paulo.

No âmbito da vida política, as ações de Freitas Valle caracterizaram-se pela preocupação com a organização da educação pública em São Paulo, bem como pelo desenvolvimento e aperfeiçoamento intelectual de jovens artistas paulistas promissores, como destaca o trecho abaixo publicado na Enciclopédia Itaú Cultural:

“No campo do ensino artístico, foi o principal articulador do Pensionato Artístico do Estado, envolvendo-se e controlando pessoalmente a distribuição de bolsas e as atividades dos pensionistas na Europa. Através do pensionato, artistas como Túlio Mugnaini (1895-1975), Wasth Rodrigues (1891-1957), Victor Brecheret (1894-1955), Anita Malfatti (1889-1964), músicos como Guiomar Novaes (1894-1979) e Souza Lima (1898-1982), entre outros, tiveram oportunidade de passar anos aperfeiçoando-se na Europa. Embora criticado por Monteiro Lobato (1882-1948) e Oswald de Andrade, que o julgavam um instrumento de europeização do artista nacional, o pensionato certamente contribuiu não apenas para a trajetória individual de cada pensionista, mas também para a dinamização dos debates artísticos na cidade.”

Nesse sentido, pode-se afirmar que o Compositor Artur Pereira gozava de um prestígio artístico em meio à elite intelectual paulistana, sendo por isso, agraciado pelo governo paulista com uma bolsa de estudos na Europa.

FREITAS Valle. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa467510/freitas-valle>. Acesso em: 24 de out. 2020. Verbete da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

ocupando, como professor, as cadeiras de harmonia, composição e piano, sendo reconhecido como “figura de notável relevo pela respeitável cultura que acumulou”⁵⁶.

Um exemplo do reconhecimento do nome e da atuação do compositor Artur Pereira é apresentado em trecho da dissertação de Denis Vidal (2005, p.36), neste trecho o autor destaca um excerto da carta enviada por Hans Joachim Koellreuter ao professor Clóvis de Oliveira estreitando os laços de cooperação entre o Boletim “Música Viva” – dirigido por Koellreuter – e a revista *Resenha Musical* – dirigida por Clóvis de Oliveira. Nesta carta, Koellreuter menciona que “o número de fevereiro será dedicado ao ilustre compositor Artur Pereira” e pede a Clóvis de Oliveira, seguindo a proposição do professor Luís Heitor Corrêa de Azevedo, que fosse escrita “uma pequena biografia deste compositor paulista, a fim de publicá-la no boletim Música Viva.” Em seguida, Vidal escreve:

O artigo de Clóvis acima referido [o autor faz menção ao conteúdo da carta citada], seu único texto no boletim Música Viva, foi impresso na edição n.9 desse periódico, sob o título Artur Pereira, em conjunto com o suplemento Canção de roda. A recomendação feita por Luís Heitor para que Clóvis de Oliveira redigisse tal artigo demonstra o interesse que aquele tinha para com os trabalhos de Clóvis, pois a revista *Resenha Musical* já havia publicado um suplemento sobre Artur Pereira. (VIDAL, 2005, p.36)

O prestígio de Artur Pereira como compositor fica também evidente em matéria do Diário Nacional, publicada em 1931 (SOCIEDADE, 1931), por ocasião do concerto da Sociedade Symphonica de São Paulo, realizado no Teatro Municipal; como parte do concerto, destaca-se a performance da sociedade coral Schubertchor, que interpretou a obra *Cantos Populares Brasileiros* e que, de acordo com a matéria, seria esta “a peça mais curiosamente esperada do programa” (Figura 13 – ARTHUR, 1931). Por outro, a personalidade taciturna do compositor é apontada como um dos motivos atribuídos ao seu desconhecimento por parte do público.

⁵⁶ OLIVEIRA, Clóvis de. *Op. Cit.*

FIGURA 13 – Detalhe da matéria jornalística apresentando Artur Pereira e sua obra *Cantos Populares Brasileiros*



Figura 13: Matéria jornalística publicada pelo Diário Nacional, em agosto de 1931; a reportagem destaca o concerto promovido pela Sociedade Symphonica de São Paulo com peças corais de Artur Pereira, inspiradas em temas populares.

Fonte: Diário Nacional, São Paulo, 1931, anno V, n.1.233, p. 4, 18 ago. 1931.

3.2 SOBRE A OBRA *CABOCLA BONITA*

Cabocla Bonita é uma obra para coro misto a quatro vozes composta pelo compositor Artur Pereira, apresentando em sua edição a data de 16 de dezembro de 1930⁵⁷.

A melodia utilizada na da composição de Artur Pereira é um tema folclórico extraído do livro *Ensaio sobre Música Brasileira*, de Mário de Andrade (Figura 14). No referido livro, Mário de Andrade grafou a melodia intitulada *Cabocla Bonita*, como uma manifestação do canto popular presente na região do Amazonas.

Figura 14 – Melodia e letra original de *Cabocla Bonita*



Fonte: *Ensaio sobre a música brasileira*. 4.ed., Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, p.102

A melodia original de *Cabocla Bonita* é descrita como pertencente ao gênero de canto popular denominado *toada*. Segundo o verbete do Dicionário Grove de Música, no Brasil a toada refere-se a uma “cantiga geralmente melancólica ou arrastada”, sendo que “o termo também é empregado regionalmente no sentido de ‘entonação’ ou ‘linha melódica’.” (GROVE, 1994, p.150)

Uma apresentação mais detalhada da toada, tomando por base a definição dada por Oneyda Alvarenga no livro *Música Popular Brasileira*, é colocada em verbete pelo folclorista Câmara Cascudo da seguinte maneira:

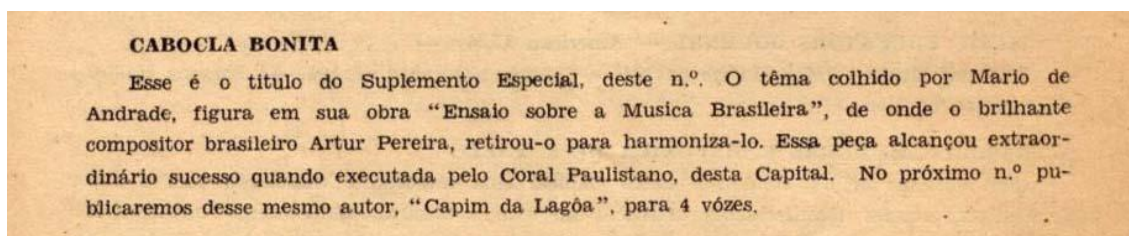
A toada se espalha mais ou menos por todo o Brasil. Musicalmente não tem o caráter definido e inconfundível da moda caipira. Talvez porque, abrangendo várias regiões, a toada reflita as peculiaridades musicais próprias de cada uma delas (...) o que se poderá dizer para defini-la é apenas o

⁵⁷ Na edição apresentada como o suplemento VII da Revista Resenha Musical no. 38 de outubro de 1941, pode-se observar a descrição da data como 16 – XII – 930.

seguinte: com raras exceções, seus textos são curtos – amorosos, líricos cômicos – e fogem à forma romanceada, sendo formalmente de estrofe e refrão; musicalmente as toadas apresentam características muito variadas: todavia as toadas (...) se irmanam pela melódica simples, quase sempre em movimento conjunto, por um ar muito igual de melancolia dolente, que corre por todas elas e pelo processo comum da entonação a duas vozes em terça. (ALVARENGA, 1950 apud CASCUDO, 2012, p.688-689)

No que diz respeito à estrutura geral da obra, a composição de Artur Pereira é uma melodia harmonizada (Figura 15), em andamento lento, desenvolvida em nove compassos de estrutura binária. Essa estrutura geral da obra busca ressaltar o seu aspecto melodioso, evidenciando o texto cantado.

FIGURA 15 – Detalhe da edição no. 38 da revista Resenha Musical apresentando a obra *Cabocla Bonita*



Fonte: Revista Resenha Musical, n.38, 1941, p.30⁵⁸

O texto utilizado na composição é mantido tal como encontrado na referência apresentada por Mário de Andrade no *Ensaio sobre Música Brasileira* (ANDRADE, 2020, p. 193):

Você diz que amor não doi
No fundo do coração,
Tome amor e viva ausente,
Ôh cabocla bonita,
Veja si lhe doi ou não!

Senhora dona de casa
Um favor eu vou pedir:
Meia hora de relógio,
Ôh cabocla bonita,
Pra seu nêgo divertir.

⁵⁸ Disponível em:

<https://archive.org/details/ResenhaMusical1941/ResenhaMusical38-Out1941/page/n31/mode/2up> .

Acesso em: 10 de out. 2020.

É interessante observar que, além do texto original da melodia coletada por Mário de Andrade, na composição de Artur Pereira há a inclusão de outras duas estrofes, compondo, assim, um total de quatro estrofes. Na edição da obra de Artur Pereira aparecem, a mais, as seguintes estrofes:

Em cima daquela serra
Tem um pé de quina-quina.
Quero bem a toda moça,
Oh cabocla bonita,
Quem tem a cintura fina.

Na Baía não se usa
Pedir moça pra casar
Se entra de porta a dentro
Oh cabocla bonita,
Esta é minha, venha cá!

Esse fato é explicado nas palavras do próprio compositor em comentário sobre a obra, publicado na edição de número 39 da revista *Resenha Musical*:

Toada do Amazonas. De acordo com o coligidor completei o texto poético com quadras extraídas do livro de Silvio Romero 'Cantos Populares do Brasil', conservando necessariamente o refrão obcecado 'Ô cabocla bonita!' ⁵⁹

Podemos observar que o conteúdo do texto se refere à uma cena amorosa e a estrutura da linha melódica encarrega-se de ressaltar tanto a simplicidade do texto, quanto seu caráter jocoso⁶⁰. A linha melódica possui um caráter silábico, mantendo a fluência e a clareza do texto, que conserva em boa medida a prosódia da fala. O aspecto melodioso se dá pelo uso de uma rítmica que se constrói na maior parte da peça com a figura de colcheias.

Observamos que Artur Pereira procurou conservar a essência da toada, ou seja, a obra valoriza a singeleza e a leveza de uma melodia que se divide em parte A e parte B, com sinal indicativo de repetição na parte B e um discreto *rallentando* (não grafado, mas sugerido na interpretação) ao final da repetição.

⁵⁹ PEREIRA, Artur. Cabocla Bonita e Capim na Lagôa. *Resenha Musical*, São Paulo, ano 4, n.39, p.11, mar. 1941. Arquivo Clóvis de Oliveira. Disponível em: <https://archive.org/details/ResenhaMusical1941/ResenhaMusical39-Nov1941/page/n11/mode/2up>. Acesso em: 10 de out. 2020

⁶⁰ Ainda que o aspecto semântico do texto de *Cabocla Bonita* transmita a ideia de um certo contexto amoroso, uma interpretação mais atenta dos seus versos pode revelar uma situação social que, à época, baseava-se em uma estereotipagem da figura feminina apresentando-a de maneira frágil e, por isso, submissa ao homem, ou seja, a mulher em um papel social inferiorizado e em um estado de objetificação que lhe tolhia comportamentos, desejos e escolhas; esta observação desfaz a atmosfera de ingenuidade despretensiosa que poderia caracterizar o gênero toada.

Quanto à estrutura métrica dos versos, observa-se uma regularidade na divisão silábica de cada verso, sendo os versos heptassílabos (redondilha maior). Essa característica dos versos e sua estrutura fonética, permitem destacar alguns pontos interessantes.

No segundo compasso da peça, por exemplo, podemos observar que por conta da estrutura prosódica ocorre uma sensação de deslocamento métrico frasal, ou seja, uma síncopa que surge por conta da colocação da sílaba forte da palavra ‘fundo’ no *elevare* (parte fraca do segundo tempo) para o compasso 3 (Figura 16).

Também por conta dessa estrutura dos versos, temos no quinto compasso o final da primeira frase que ocorre no primeiro tempo deste compasso, e o início da segunda frase começando no segundo tempo, como uma espécie de anacruse.

FIGURA 16 – Parte A de *Cabocla Bonita*

♩ = 69

Coro

Vo - cê diz que a mor não dói No fun do do co - ra -
 Sen - ho - ra do - na da casa Um fa vor eu vou pe -
 Em ci - ma da - que - la serra Tem um pé de qui - na
 Na Bah - i - a não se usa Pe - dir mo - ça pra ca -

4

cão!
 dir:
 quina
 sar

To - me a mor ou vi - va au sen - te, ôh ca bo - cla bo -
 Me - ia ho - ra de re - ló - gio, ôh ca bo - cla bo -
 Que - ro bem a to - da mo - ça, ôh ca-bo - cla bo -
 Se en - tra de por - ta a den - tro, ôh ca-bo - cla bo -

Figura 16: O quadro vermelho destaca a sensação de síncopa provocada pelo deslocamento métrico ocasionado pela prosódia; os acentos em vermelho mostram as sílabas tônicas que reforçam a ideia de uma síncopa característica da fala. O quadro azul destaca a anacruse que inicia a parte B da melodia.

Fonte: Próprio autor.

A peça não apresenta dificuldade técnica para a execução vocal. A tessitura mediana usada para todas as vozes explica-se pelo fato de ser a toada um gênero de canto onde as melodias apresentam um aspecto simplório, típico das melodias de origem rural e dos cantos de trabalho.

A estrutura harmônica da obra acompanha a característica, aqui descrita, da melodia. O compositor cria uma textura igualmente leve e suave entre as vozes através da proximidade das alturas cantadas, o que confere uma maior coesão aos blocos de acordes.

Na maior parte da obra, as vozes cantam de maneira homofônica, embora possam ser notadas, na linha do tenor, pequenas variações rítmicas que ocorrem nos compassos 2, 4 e 5, por conta da ocorrência de notas de passagem, o que, por sua vez, exige atenção no momento da execução da obra, visto que demandará uma articulação vocal diferente das demais vozes, nas quais observa-se a elisão das vogais.

Na partitura não há a indicação de sinais de dinâmica, no entanto, a própria cadência natural do texto assentado sobre a linha melódica sugere uma dinâmica que deixa bem definido o contorno melódico e os finais de frase.

FIGURA 17 – Parte B de *Cabocla Bonita*

sen - te, ôh ca bo - cla bo - ni - ta Ve - ja se lhe dói ou não!
 lô - gio, ôh ca bo - cla bo - ni - ta Pra seu nê - go di - ver - tir.
 mo - ça, ôh ca - bo - cla bo - ni - ta Quem tem a cin - tu - ra fina.
 den - tro, ôh ca - bo - cla bo - ni - ta Es - tá é mi - nha, vem cá!

Figura 17: Detalhe da quadratura final da parte B da melodia.
 Fonte: Próprio autor.

Como pode ser observado, Artur Pereira se propôs a harmonizar a melodia folclórica coletada por Mário de Andrade, de modo a conservar os principais elementos que caracterizam e identificam a melodia original e seu gênero musical.

Artur Pereira preza pela simplicidade da estrutura da composição, algo que não o afasta da sua competência como compositor, mas antes o leva a empregar essa competência no sentido de aplicar as técnicas tradicionais de composição de modo não caricato, em outras palavras, a composição transparece a capacidade de compreensão do compositor em identificar os elementos representativos da melodia folclórica e moldá-los em uma forma erudita.

3.3 SOBRE A OBRA *TENHO UM VESTIDO NOVO*

Tenho um vestido novo é outra obra de Artur Pereira baseada em melodia homônima coligida e registrada por Mário de Andrade no *Ensaio sobre Música Brasileira* (Figura 18), tendo sido registrada em disco pelo Coral Paulistano em 1937.

FIGURA 18 – Melodia e letra original de *Tenho um vestido novo*

Fandango Tenho um Vestido...

$\text{♩} = 76.$ CANANEA (S. Paulo).

Tenho um vestido novo Que me deu meu namorado Pra passar o dia, rainha com meu bem lá dentro

lá, do. Tudo lá, só a conta, eu A quemca, sa Contra von, tade A quemca, sa Contra von,

ta, de Si o marido tá no sítio A mulher tá na ei, da, de Vou-me embora pra ei, da, de Vou cul,

darde pes, ca ri, a Arran-já um ca, ma, ra, da Pra pes, cá de noite e di, a. E

cer, to que vou-me em, bo, ra Que vou-me em, bo, ra pra ei, da, do. De mim não tenhas cui, da, do!

Fonte: *Ensaio sobre a música brasileira*. 4.ed., Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, p.79.

Juntamente com *Cabocla Bonita*, essa obra permite demonstrar alguns procedimentos que caracterizam a escrita coral de Artur Pereira, sobretudo porque as obras gravadas desse compositor paulistano procuram conservar ao máximo o caráter das melodias populares utilizadas, por meio de um processo de harmonização das vozes que resulta em uma estilização muito sutil.

A partir das edições utilizadas aqui como referência podemos afirmar que o procedimento de *harmonizar* as melodias populares era a base para a realização de uma abertura de vozes que permitiu transmutar essas canções em obras corais propriamente ditas; se no texto da Revista Resenha Musical nº39⁶¹, de 1941, o compositor afirma somente ter harmonizado a melodia de *Cabocla Bonita*, na capa da coletânea *Canções Populares Brasileiras* (Figura 19) podemos atestar essa prática, a partir da informação da harmonização por Artur Pereira e dos arranjos corais por Martin Braunwieser – nesta coletânea estão versões para vozes femininas das duas obras citadas aqui.

FIGURA 19 – *Canções Populares Brasileiras*

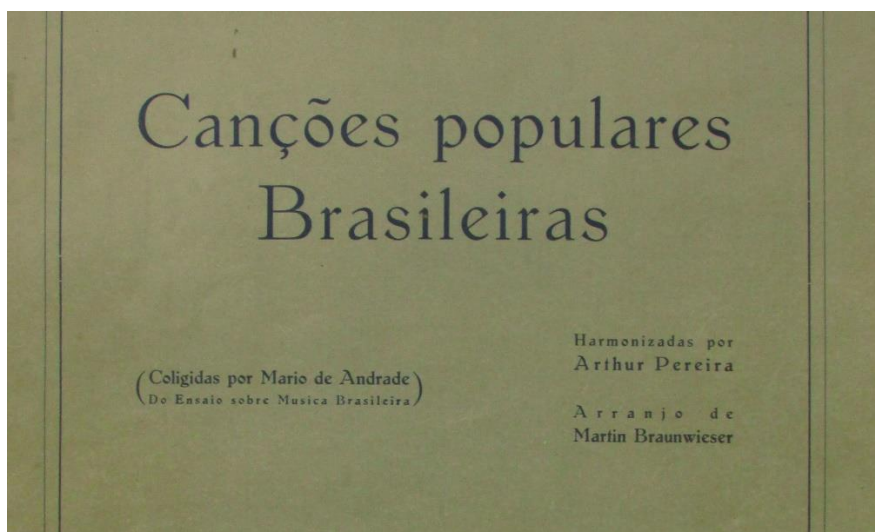


Figura 19: Detalhe da capa da coletânea *Canções Populares Brasileiras* destacando os nomes de Mário de Andrade, Artur Pereira (aqui grafado com “h”) e Martin Braunwieser.
Fonte: L.G. Miranda Editor, São Paulo, 1932, L.G.M. 137.

⁶¹ PEREIRA, Artur. Cabocla Bonita e Capim na Lagôa. *Resenha Musical*, São Paulo, ano 4, n.39, p.11, mar. 1941. Arquivo Clóvis de Oliveira. Disponível em: <https://archive.org/details/ResenhaMusical1941/ResenhaMusical39-Nov1941/page/n11/mode/2up>. Acesso em: 10 de out. 2020

A versão que, possivelmente, foi utilizada pelo Coral Paulistano na gravação de 1937 foi localizada em meio ao acervo de partituras do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, atualmente sob salvaguarda do Arquivo Histórico do Theatro Municipal de São Paulo; essa versão diz respeito a um provável arranjo para coro misto a quatro vozes, tendo a obra sido encontrada incompleta, apenas com as partes cavadas do soprano, tenor e baixo.

Com base nas informações acima, podemos tomar as obras de Artur Pereira como exemplos de um procedimento composicional que permite distinguir *arranjo coral* e *composição coral*; o arranjo parte da harmonização da melodia popular e organiza as vozes de maneira vertical e homofônica, conservando o caráter musical original; a composição toma a melodia popular como ideia central a ser explorada vertical e horizontalmente por um trabalho que atinge níveis mais drásticos de estilização.

Podemos partir da ideia de que, tanto *Cabocla Bonita* quanto *Tenho um vestido novo* conservam o seu valor nacional pela origem no populário, mas adquirem consistência como obras corais por não “se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais”, e por isso decorrem de um “desenvolvimento erudito deles” que coincide “fatalmente com a harmonia europeia” (ANDRADE, 2020, p.97).

Ao considerarmos a transposição dessas melodias populares para as formas eruditas de canto coral, podemos levar em consideração a própria classificação delas na segunda parte do *Ensaio sobre Música Brasileira*, de acordo com a divisão proposta por Mário de Andrade para a “Exposição de Melodias Populares”: *música socializada* e *música individual*.

Em linhas gerais, segundo LISBÔA (2015, p.42) *música socializada* diz respeito às “melodias entoadas na maioria das vezes, em grupo”; já a *música individual* refere-se às “melodias executadas por um único cantor, que podem ser entoadas *a cappella* (sem acompanhamento), acompanhadas por instrumento(s) ou solo em grupo vocal” (Ibid., p.43-44).

Por si só, o tratamento harmônico tonal dado a obra já a distingue da maneira como, possivelmente, o tema melódico original era entoado e disseminado entre os moradores de Cananéia – região litorânea de São Paulo de onde provém a melodia utilizada; ainda que classificada como *música socializada*, o que pressupõe

que ela seria uma canção de caráter coletivo, podemos afirmar que a organização das vozes se dava de modo relativamente simples, “sempre em falso-bordão” (ANDRADE, 2020, p.146).

Se o emprego de uma harmonização tonal remeteria à tradição musical europeia, o termo *fandango* que identifica o gênero da melodia original, ainda que proveniente de origens europeias, incorporou-se à cultura local de Cananéia e acabou por assimilar características que o nacionalizaram.

No entanto, fandango aplica-se como um termo bastante genérico que, de acordo com Câmara Cascudo (2012, p.291-292), assume “vários sentidos no Brasil”. A partir da descrição de Alceu Maynard Araújo, Cascudo escreve:

No Sul, a partir de São Paulo até o Rio Grande do Sul, é o conjunto de danças rurais, com as mais variadas coreografias [...] No litoral sul paulista dividem o fandango em dois grupos distintos: rufado ou batido e bailado e valsado. Nos rufados ou batidos, entra predominantemente o bater de pés, que no valsado é nulo. Há um grupo, que seria misto, onde há bater de pés e valsados, denominado rufado-valsado. (ARAÚJO, s.d., p.129-192 apud CASCUDO, 2012, p. 292)

Mário de Andrade registrou, em seu *Ensaio sobre Música Brasileira*, 07 fandangos da região de Cananéia e, em consonância com o verbete de Cascudo, descreve o fandango e seus elementos estilísticos da seguinte maneira:

“Fandango” no geral é sinônimo de baile. Nele se dança de tudo e principalmente danças regionais figuradas. Tem “fandangos batidos” mais rústicos em que o bate-pé é obrigatório e os “fandangos bailados” mais chiques em que o bate-pé é proibido. Os fandangos que exponho são todos bailados. O canto sempre em falso-bordão e tirado no geral pelos instrumentistas. Quem dança não canta. O fandango é sempre cantado. (ANDRADE, 2020, p.146)

Mais especificamente sobre o fandango *Tenho um vestido novo*, Mário de Andrade ressalta o seu aspecto nacional, considerando ser ele uma melodia típica do populário, cultivado e reconhecido por uma gente já bastante arraigada ao solo brasileiro e à cultura que os identifica:

Este documento notável bem como os outros fandangos de Cananeia são fandangos incontestavelmente bem nacionais. Foram colhidos de gente caipira dos sítios do arredor da cidade, gente sem nenhum contato a não ser mesmo com outros caipiras brasileiros. É gente que não sabe mais em que geração passada teve algum estranho na ascendência. (ANDRADE, 2020, p.153)

Tenho um vestido novo é uma obra relativamente simples; sua estrutura é uma canção na forma ABAB, que se desenvolve sem introdução e sem repetições, apresentando o texto cantado de maneira corrida. Esse texto traz a seguinte letra:

Tenho um vestido novo
Que me deu meu namorado
Pra passeá no domingo
Com meu bem lá do outro lado.

Tudo isso acontece
A quem casá
Contra vontade
A quem casá
Contra vontade
Si o marido tá no sítio
A mulher tá na cidade.

Vou-me embora pra cidade
Vou cuidá de pescaria
Arranjá um camarada
Pra pescá de noite e dia.

É certo que vou-me embora
Que vou-me embora pra cidade
De mim não tenhas cuidado!

A letra traz características da fala coloquial – como por exemplo a contração de alguns verbos, “passeá”, “casá” etc – e narra um relacionamento afetivo que deixa transparecer o distanciamento entre um homem e uma mulher, pois ao mesmo tempo em que se fala sobre um vestido novo presenteado pelo namorado, o eu lírico lamenta ter de ver o seu “bem” como um amor distante e impossível; uma distância que será acentuada quando o eu lírico ver extinta a chance de sentir o amor verdadeiro por ter de se casar contra vontade; sucede-se uma transição temporal e psicológica da ideia de distância: ora o amor desejado é distante, ora a ausência de amor deflagra a distância irredutível entre duas pessoas.

A versão para coral de *Tenho um vestido novo* (Figura 20, vide página 111) preserva tanto a melancolia do texto quanto a própria ideia musical original; no entanto, diferentemente do que as definições sugerem para o fandango, como sendo um gênero “bailado”, a proposta da obra coral é dar um tratamento artístico à canção popular, e isso pode ser facilmente observado na gravação do Coral Paulistano, cuja interpretação mais livre e expressiva difere até mesmo daquilo que está escrito na partitura.

A obra apresenta um caráter silábico bem definido e uma estrutura rítmica que favorece a fluidez do texto e a prosódia musical; ao considerarmos a prosódia e a estrutura homofônica da obra, cabe destacar, na interpretação do Coral Paulistano, a qualidade técnica com que as frases musicais são executadas, permitindo obter uma articulação precisa e sincronia vocal, elementos estes que realçam o contorno da ideia melódica interpretada de modo cadenciado e com liberdade.

A sucessão dos períodos frasais ocorre de maneira bastante natural; por meio da alternância da estrutura de compasso – ora binária, ora ternária – a estrutura fonética das palavras ajusta-se bem à rítmica musical, de modo que a prosódia conserva a entonação das palavras, tal como na fala coloquial, e mantém a regularidade métrica dos versos.

O trabalho de harmonização realizado por Artur Pereira confere à obra um tratamento tonal adequado à singeleza que caracteriza a linha melódica; isso pode ser observado na estrutura harmônica simples que frequentemente serve de base para formas de canto popular e que aqui é utilizada pelo compositor, quando utiliza a sequência de I – V na parte A e I⁷ - IV – V na parte B.

Já o trabalho de arranjo realizado por Martin Braunwieser propõe soluções adequadas à distribuição das vozes; o compositor mantém a ideia do falso-bordão que caracteriza a forma de canto original e, na maior parte da obra, complementa a estrutura harmônica vocal com as demais notas do acorde, buscando manter a proximidade entre as vozes em uma região mediana, bem como obter uma textura equilibrada na distribuição delas.

Outro componente artístico que distingue a versão para coral da melodia popular original é a utilização de recursos musicais expressivos tais como sinais de dinâmica, acentuação e fermatas que auxiliam na atribuição de direcionalidade à linha melódica e permitem obter contrastes sonoros, identificando um procedimento típico da linguagem musical erudita.

FIGURA 20 – *Tenho um vestido novo*

Tenho um vestido. Cananéa, (São Paulo.)

Fandango. (♩ = 76)

Sopranos.

Contraltos.

p Tenho um ves-ti-do no-vo que me deu meu na-mo-ra-do pra pas-seá no-do-
 min-go com meu bem lá dou-tro lá-do. *f* Tu-do is-so a-con-te-ce a quem ca-
 sá con-tra von-tade a quem ca-sá con-tra von-ta-de. São ma-ri-do tá no
 si-tio, a mulhe-tá na ci-da-de. Vou-me-embo-ra pra ei-da-de vou cui-dar de pes-ca-
 ri-a, ar-ra-n-já um ca-ma-ra-da pra pes-ca-de noite e di-a. É
 cer-to que vou-me-embo-ra que vou-me-embo-ra pra ei-da-de. De mim não tenhas cui-da-do!

pp

Figura 20: Montagem realizada a partir da edição da obra; a imagem permite demonstrar os elementos que compõem a estrutura musical da obra e tipificam o tratamento erudito dado a ela.

Fonte: L.G. Miranda Editor, São Paulo, 1932, L.G.M. 137, n. 4342.

Ainda que sejam exemplos de um processo de estilização musical bastante discreto, *Cabocla Bonita* e *Tenho um vestido novo* revelam, ao mesmo tempo, o cuidado de Artur Pereira em manter a essência e as características

estruturais das melodias retiradas do populário por Mário de Andrade, e o tratamento erudito dado a essas melodias, de maneira a se obter obras de valor artístico e reconhecidamente nacionais, capazes de suprir a necessidade de formação de um repertório que pudesse estimular e permitir o desenvolvimento da prática coral no Brasil.

3.4 O COMPOSITOR MARTIN BRAUNWIESER (1894 – 1946)

Dentre as personalidades atuantes no meio artístico-musical da capital paulista, durante a década de 1930, está o austríaco radicado em São Paulo, Martin Braunwieser; de grande importância para o fomento do ensino musical e da prática coral na capital, Braunwieser foi uma figura bastante reconhecida pela atividade intensa como pedagogo musical, maestro, compositor e, ao lado de Mário de Andrade, atuou no Departamento de Cultura em prol da música coral e das pesquisas em torno do folclore Brasileiro.

Martin Braunwieser nasceu em 06 de junho de 1901, em Salzburg, na Áustria e provém de uma família bastante ligada à música, uma vez que o pai, Franz Braunwieser, atuava como *kapellmeister* (mestre de capela) na cidade austríaca. Sua vida musical inicia-se já ligada ao canto, tendo sido menino cantor e, aos 14 anos, ingressa no Mozarteum de Salzburgo onde estudou instrumentos (violino, viola e flauta) e teoria musical; ainda na Europa, adquiriu prática e experiência como docente, tendo trabalhado em conservatórios na Eslovênia e na Grécia.

Sua chegada no Brasil, mais especificamente na capital paulista, no ano de 1928, se dá em um momento de notável efervescência artística, em meio ao qual o austríaco logo se aproximaria de uma das figuras mais relevantes no cenário musical da cidade, Mário de Andrade, e sua obra fundamental publicada naquele mesmo ano, o *Ensaio sobre Música Brasileira*.

Essa proximidade à Mário de Andrade teve reflexos evidentes observados seja na “inteira dedicação de Braunwieser em prol da música brasileira” (CARLINI, 1998, p.109), seja no mergulho profundo que fez na cultura popular brasileira como participante e relator da Missão de Pesquisas Folclóricas, viagem financiada e

empreendida pelo Departamento de Cultura, no ano de 1938⁶²; essas experiências de Braunwieser o levaram a uma identificação íntima com o Brasil, o que permite vê-lo como um “homem de seu tempo, vivendo o seu presente, identificado com a proposta nacionalizante de Mário de Andrade para a música do Brasil” (CARLINI, 1998, p.108).

Ainda que, por vezes, o nome de Martin Braunwieser soe de maneira discreta quando se aborda a história da atividade musical erudita na São Paulo dos anos 1930, este professor e maestro tem importância singular, pois fundou entidades representativas e encabeçou trabalhos que deram consistência ao estudo e prática musicais no Brasil (Ibid.).

No âmbito da prática coral, seu nome adquire ainda mais significância, pois foi por iniciativa de Braunwieser que, na capital paulista, surgiram grupos tais como a Sociedade Schubert Chor, o Quarteto Vocal Braunwieser – este apresentando uma proposta seminal que poderia ter orientado a criação do Coral Paulistano – e o Coral Popular⁶³, como ações que alavancaram o canto coral com viés artístico, ao mesmo tempo que incentivaram a formação de um repertório coral baseado no trabalho de jovens compositores, tal como afirmou Mário de Andrade no artigo jornalístico em que ressalta a importância do Quarteto Braunwieser para o fomento à música coral (Figura 21).

⁶² Sem dúvida, uma das iniciativas mais ambiciosas realizada pelo Departamento de Cultura, foi a Missão de Pesquisas Folclóricas, de 1938; esse abrangente projeto insere-se no conjunto de viagens e estudos de caráter etnográfico que evidenciam a preocupação latente de Mário de Andrade com a descoberta, registro e preservação das múltiplas manifestações da cultura popular brasileira. Pensada no âmbito de atuação do Departamento de Cultura, “a Missão representou a institucionalização da experiência de Mário de Andrade (...) que, no final dos anos de 1920, realizara duas viagens vinculadas pela perspectiva etnográfica, na esfera das manifestações musicais e das danças dramáticas” (CALIL; PENTEADO, 2015, p.21). O propósito da Missão articula um pensamento ligado a preservação da cultura material e imaterial do povo como elementos basilares para a construção de uma narrativa nacional, que vai de encontro a um momento mundial no qual “as manifestações da cultura popular [viam-se] em vias de desaparecimento face a industrialização e à difusão massificada de referências culturais estrangeiras por meio do rádio e do cinema” (Ibid., p.22). A equipe da Missão foi constituída por Luís Saia – chefe da missão; Martin Braunwieser – musicólogo responsável pelos estudos musicais da missão; Benedito Pacheco – encarregado das gravações; Antônio Ladeira – ajudante geral. O resultado da Missão, ainda hoje, surpreende pelo volume de registros produzidos em filme, fotografia e áudio, somados aos instrumentos musicais que foram coletados – esse acervo está preservado no Centro Cultural São Paulo.

⁶³ O Coral Popular foi criado em 1936, pelo Departamento de Cultura de São Paulo, tendo como regente titular o maestro Martin Braunwieser; a proposta desse grupo vocal misto, segundo matéria jornalística do Correio Paulistano (CORAL, 1936), era proporcionar a prática coral a “todos os amadores do canto orpheonico” com, ou sem, conhecimento musical, “exigindo-se apenas dos amadores saberem falar português”. Essa iniciativa do Departamento de Cultura demonstra a intenção em concretizar, no plano prático das realizações, o acesso à cultura e às práticas artísticas como ferramenta educativa para o desenvolvimento intelectual da população paulistana.

FIGURA 21 – Artigo sobre o Quarteto Vocal Braunwieser

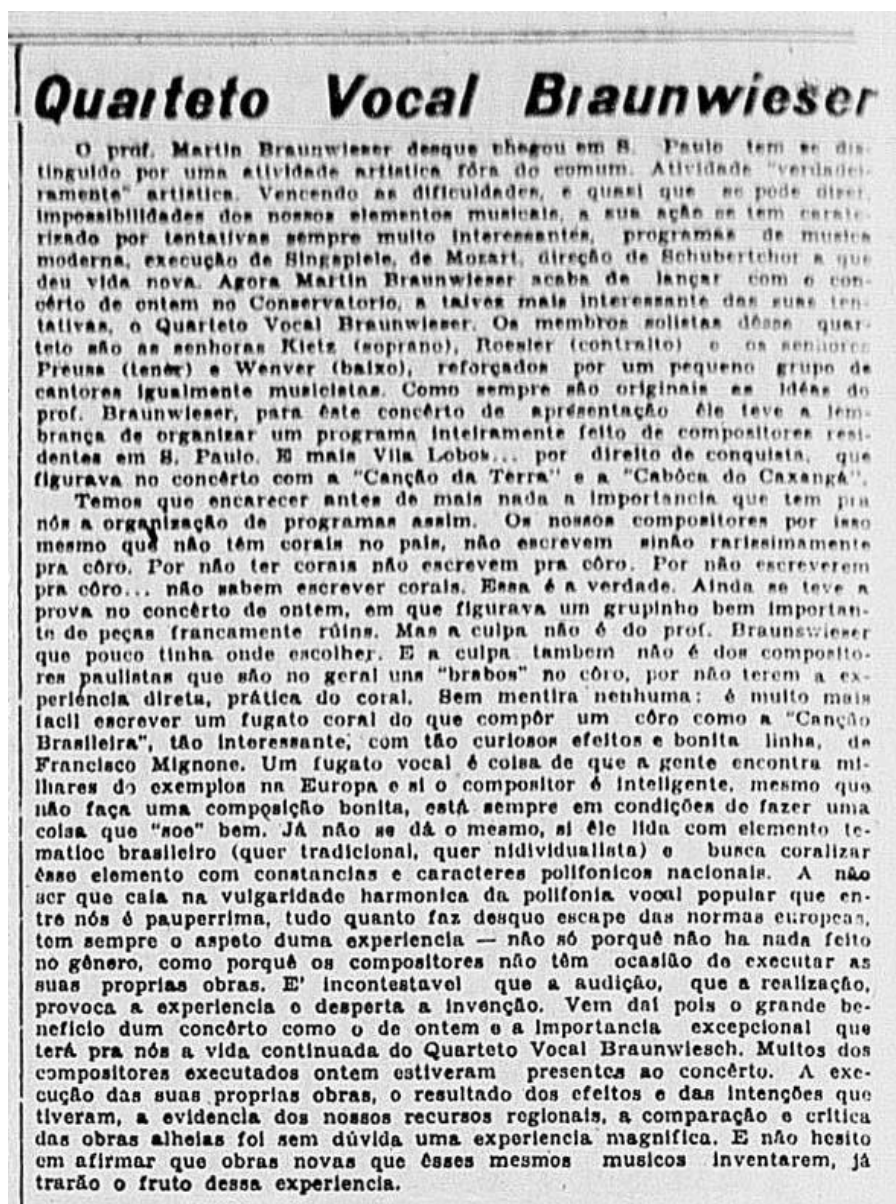


Figura 21: Artigo jornalístico escrito por Mário de Andrade, em 1931, reconhecendo a importância do trabalho realizado por Braunwieser como incentivo à prática e à composição coral.

Fonte: Diário Nacional, São Paulo, 1931, ano V, n.1312, p.4, 18 nov. 1931.

3.5 SOBRE A OBRA *ROCHEDO, SINHÁ!*

A obra *Rochedo, Sinhá!* é um arranjo para coro misto a 4 vozes, de autoria de Martin Braunwieser; a obra toma como fonte temática o populário nordestino e utiliza uma melodia de Coco, da região do Rio Grande do Norte, coligida e grafada por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre Música Brasileira* (Figura 22).

Figura 22 – Melodia e letra original de *Rochedo, Sinhá!*



Fonte: *Ensaio sobre a música brasileira*. 4.ed., Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006, p.98.

A melodia original pertence, como dito anteriormente, ao gênero popular denominado Coco; o Coco é uma manifestação de canto e dança bastante presente na cultura popular de algumas regiões do nordeste brasileiro e mostra-se igualmente identificado com aquela cultura por ter incorporado não só os elementos da fala coloquial, mas também padrões rítmicos provenientes da música africana.

Considerando o processo de estilização que poderá ser observado no arranjo de Braunwieser, trazer aqui algumas definições desse gênero popular podem ajudar a demonstrar em que medida a obra coral diferencia-se e, portanto, distancia-se da prática popular. Câmara Cascudo (2012) apresenta-nos um verbete bastante abrangente, que destaca tanto os aspectos estilísticos do Coco quanto as suas possíveis origens, dentre os quais destacamos aqui aqueles que mais imediatamente nos interessam:

Dança popular nordestina, cantado em coro o refrão que responde aos versos do *tirador de coco* ou *coqueiro*, quadras, emboladas, sextilhas e décimas. É canto-dança das praias e do sertão. A influência africana é visível, mas sabemos que a disposição coreográfica coincide com as preferências dos bailados indígenas (...) As modificações e variedades são incontáveis (...) [No] Rio Grande do Norte o comum é a roda de homens e mulheres com o solista no centro, cantando e fazendo passos figurados até que se despede convidando o substituto com uma umbigada ou vênica ou mesmo simples batida de pé. Os instrumentos são, em maioria absoluta, de percussão, ingonos, cuícas, pandeiros e ganzás e nos bailes mais pobres simples caixotes que servem de bateria animada. (CASCUDO, 2012, p.214).

O Dicionário Grove (1994), por sua vez, apresenta uma definição semelhante, mas liga o Coco, mais especificamente, à região do Rio Grande do Norte

e faz menção às considerações de Mário de Andrade em relação a parte musical dessa manifestação popular:

Coco popular do Rio Grande do Norte: Dança e música de origem africana. Suas formas musicais são as mais variadas. Mário de Andrade, que via nesse gênero um resumo de musicalidade e da poesia tipicamente nordestina, sublinhou os aspectos característicos dos cocos que encontrou na década de 20: ênfase na parte coral, acompanhamento instrumental limitado muitas vezes ao ganzá, virtuosidade do “coqueiro” - cantador/ solista que improvisa a narrativa e as fórmulas melódicas, usando ritmos heterodoxos. (GROVE, 1994, p.205)

Em seu *Ensaio sobre Música Brasileira*, Mário de Andrade apresenta-nos uma coleção de 18 Cocos – em sua maioria, provenientes do Rio Grande do Norte, na categoria *música socializada*; 04 coros de coco – todos do Rio Grande do Norte, na categoria *música individual – Estribilhos (Solistas ou Corais)* e 01 Coco – Meu barco é veleiro – apresentado em meio ao gênero *Toadas*, a fim de exemplificar um “esquema melódico bastante tradicional e bastante glosado no Brasil” (ANDRADE, 2020, p.196).

Mais especificamente sobre a estrutura formal que organiza o canto do Coco, CASCUDO (2012) cita o trecho de um artigo de Oneyda Alvarenga, publicado na *Revista do Arquivo Municipal*, volume LXXX, no qual a autora escreve comentários sobre alguns cantos e danças do Brasil:

A forma dos cocos é uma estrofe-refrão. O refrão ou segue a estrofe ou se intercala nela. Poeticamente, apenas, o refrão é fixo, constituindo o caracterizador do coco. As estrofes, quase sempre em quadras de sete sílabas, são tradicionais ou improvisadas. A estrofe solista, em principal nos chamados especialmente cocos de embolada, revela com frequência o corte poético-musical da em bolada. Os cocos obedecem geralmente aos compassos 2/4 ou C. Há também uma espécie de cocos mais lentos e mais líricos, de ritmo muitas vezes bem livre, não destinados à dança, sendo englobáveis, portanto, no gênero das canções. (ALVARENGA, 1941, p.219 apud CASCUDO, 2012, p.214)

Essa descrição de Oneyda Alvarenga nos parece mais adequada para se compreender a estrutura formal e o caráter musical da obra *Rochedo, Sinhá!*, sobretudo quando a autora destaca as variantes do coco mais ligadas ao “gênero das canções”; como poderá se notar no arranjo de Braunwieser, e também se perceber no registro gravado pelo Coral Paulistano em 1937, a obra tem um caráter lento e sua execução permite bastante liberdade interpretativa do coro.

As partituras utilizadas aqui como referência foram encontradas no acervo de Martin Braunwieser, doado ao Centro Cultural São Paulo por parentes do compositor e que, atualmente, passa por um processo de tratamento e catalogação; as partituras – referentes ao conjunto completo formado por grade e partes cavadas para coro misto a 4 vozes – são manuscritos assinados por copista e trazem marcas do carimbo institucional do Departamento Municipal de Cultura (Figura 23).

Figura 23 – Marcas institucionais e assinatura de copista



Figura 23: Montagem feita a partir dos carimbos institucionais da Radio Escola e do Arquivo Musical, e da assinatura de copista presentes na parte do Baixo de *Rochedo, Sinhá!*.

Fonte: Acervo Martin Braunwieser, Centro Cultural São Paulo.

Ainda que, pelas informações na partitura, possamos afirmar que esta versão fez parte do arquivo do Coral Paulistano no período próximo às gravações de 1937, o registro gravado dessa obra permite observar que foi interpretada uma outra versão da letra⁶⁴, a qual traz trechos diferentes daquela presente na partitura e se difere, por conta de tais trechos acrescentados, da melodia anotada por Mário de Andrade no *Ensaio*.

A letra presente no arranjo de Braunwieser é a seguinte:

Menina teu pai não quer...
Olha o rochedo, Sinhá!
Que eu me case com você
Ai, bote-lhe terra nos olhos
Que o homem cego não vê
Olha o rochedo, Sinhá!

Menina teu pai não quer...
Olha o rochedo, Sinhá!

⁶⁴ Devido às interferências sonoras – chiados e distorções – presentes na gravação, não foi possível compreender com precisão as palavras que compõem os demais versos acrescentados às estrofes.

Depois da seda o cetim.
 Ai, bote-lhe terra nos olhos
 Que o homem cego não vê
 Olha o rochedo, Sinhá!

Menina teu pai não quer...
 Olha o rochedo, Sinhá!
 Na janela do meu bem.
 Ai, bote-lhe terra nos olhos
 Que o homem cego não vê
 Olha o rochedo, Sinhá!

O texto cantado traz um conteúdo de caráter romântico e retrata a cena de um relacionamento impossível entre um homem e uma mulher, cujo principal obstáculo é o pai que não deseja o casamento da filha; numa demonstração de amor desmedido e inconsequente, a solução oferecida pelo eu lírico é cegar o pai da moça – ou, no sentido conotativo, matá-lo.

Se pensarmos na sequência narrativa do texto, a construção da ideia poética da segunda e da terceira estrofe parece desarticulada, quando levado em consideração o verso que inicia essas estrofes, “Menina teu pai não quer...”, e o terceiro, quarto e quinto versos que não demonstram uma relação de sentido imediata entre si; talvez por isso, na gravação do Coral Paulistano, esses versos apareçam com outra letra, que poderia atribuir uma maior consistência à narrativa.

Muito embora não haja, na versão encontrada de *Rochedo, Sinhá!*, nenhuma indicação da participação de Artur Pereira como harmonizador – como pôde ser observado nas versões de *Cabocla Bonita* e *Tenho um vestido novo*, presentes na coletânea *Canções Populares Brasileiras* (vide página 106) – a presente obra possui uma estrutura geral bastante semelhante àquelas em que, como mostrou-se anteriormente, os dois músicos atuam em parceria.

Rochedo, Sinhá! é uma obra coral relativamente simples; sua estrutura binária composta (6/8) acomoda bem a prosódia e permite uma interpretação fluída e livre de linhas vocais em tecitura médio-grave; a obra possui um andamento lento que permite explorar o lirismo e a expressividade musical da ideia melódica de caráter silábico e cantável, cuja indicação de “Recitando Molengo”, colocada na partitura, sugere também o seu caráter interpretativo.

Diferentemente da tonalidade da melodia original, tal como anotada por Mário de Andrade, Braunwieser decidiu trabalhá-la em seu arranjo na tonalidade de

Sol maior, ou seja, um tom acima da original; essa observação permite afirmar que houve uma preocupação por parte do compositor em escolher uma tonalidade mais adequada à tessitura das vozes, de modo a se obter uma distribuição vocal caracterizada pela proximidade e pelo equilíbrio harmônico.

Nesse arranjo de Braunwieser, o compositor aproveita a estrutura da melodia original formada pela alternância entre trechos solo e cantados em coro, e apresenta uma solução criativa e bastante adequada à escrita coral, articulando cada camada vocal de maneira a construir um diálogo bem ajustado entre o solista que representa o eu lírico – tenor, o quarteto solista representando o eu lírico nas quatro vozes e o coro representando os trechos homofônicos que respondem aos solos (Figura 24).

Figura 24 – Articulação das camadas vocais em *Rochedo, Sinhá!*

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The music is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into three main sections highlighted by colored boxes:

- Blue box (Tenor solo):** The Tenor part starts with a solo marked 'Soli' and 'p' (piano). The lyrics are 'Me - ni - na, teu pai não quer'.
- Red box (Homophonic response):** All four vocal parts enter with a homophonic response marked 'mf' (mezzo-forte). The lyrics are 'Olha o ro - che - do, Si - nhá'.
- Green box (SATB solo):** The four vocal parts enter with a solo marked 'Soli' and 'p' (piano). The lyrics are '1. Que eu me 2. De - pois 3. Na ja -'.

Figura 24: Imagem referente aos cinco primeiros compassos de *Rochedo, Sinhá!*; o quadro azul destaca o solo inicial do tenor, o quadro vermelho destaca a resposta homofônica do coro e o quadro verde destaca o início do trecho solo para SATB.

Fonte: Próprio autor.

A fim de ressaltar essas nuances contrastantes que caracterizam tanto a melodia original quanto o próprio arranjo coral, Braunwieser utiliza um procedimento composicional baseado na utilização de um texto complementar que, colocado nas demais vozes nos trechos em que há o solo de tenor, permite reforçar a textura vocal de maneira equilibrada, sempre evidenciando a frase solista (Figura 25); no restante da obra prevalece a escrita homofônica presente no breve trecho do quarteto solista

– iniciando no segundo tempo do compasso 5 até o compasso 6 – e nos compassos do refrão “Olha o rochedo, Sinhá!”, nos quais se busca uma maior massa sonora (vide figura anterior).

FIGURA 25 – Sobreposição das camadas vocais

6

Sop.

ca - se com vo - cê.
da se-da o se - tim.
ne - la do meu bem.

Ai! ... Ai! ... Ro -

C.

ca - se com vo - cê.
da se-da o se - tim.
ne - la do meu bem.

Ai! ... Ai! ... Ro -

T.

ca - se com vo - cê.
da se-da o se - tim.
ne - la do meu bem.

Soli
Ai! bo - te - lhe ter - ra nos o - lhos que o

B.

Ai! ... Ai! ... Ro -

Figura 25: Na imagem, o tracejado verde delimita o fim do trecho solo para SATB e o início do trecho solo do tenor (quadro azul) com a presença do texto complementar presente nas demais vozes (amarelo).

Fonte: Próprio autor.

Em relação ao sexto compasso da melodia original, em nota de rodapé na versão do *Ensaio sobre Música Brasileira*, Flávia Toni informa a correção da rítmica deste compasso, com base nas orientações do próprio Mário de Andrade na contracapa do seu exemplar de trabalho (ANDRADE, 2020, p.184); na versão correta, a célula rítmica do primeiro tempo é composta por uma tercina de semicolcheias seguida por uma colcheia, formando uma quálitera, ao invés de uma tercina de colcheias seguida por uma colcheia (Figura 26).

Figura 26 – Correção da rítmica do sexto compasso de *Rochedo, Sinhá!*

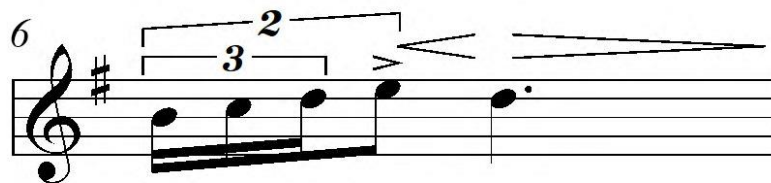


Figura 26: A imagem acima exemplifica a correção da célula rítmica do primeiro tempo do compasso, conforme indicação de Mário de Andrade.

Fonte: Próprio autor.

Ainda que conservando o aspecto da melodia original e alguns dos elementos que caracterizam a sua manifestação popular, como o andamento e a dinâmica que dá contorno à linha melódica, o arranjo de *Rochedo, Sinhá!* se constitui em uma forma estilizada desse Coco do Rio Grande do Norte; ao submetê-lo à escrita vocal polifônica, o compositor se vale de uma estrutura definida pelos parâmetros formais, harmônicos e rítmicos que caracterizam – e identificam – o discurso musical erudito.

Rochedo, Sinhá! demonstra um trabalho de arranjo que adequa a melodia popular à forma erudita e, por isso, a transmuta de modo bastante coerente; o tratamento dado à obra revela a sutileza com que o compositor se vale de procedimentos e recursos expressivos que tipificam a linguagem musical erudita, para articular com precisão a distribuição da ideia melódica entre as vozes buscando manter tanto a essência do seu aspecto original quanto os elementos que conferem à obra a sua brasilidade, os quais, neste caso, referem-se à língua nacional – prosódia, ritmo da fala e estrutura fonética do texto – e à poesia nordestina.

3.6 FRANCISCO MIGNONE (1897 – 1986), UM ARQUITETO DA MÚSICA BRASILEIRA

Em sentido lato, o verbo ‘arquitetar’ pressupõe o planejamento minucioso para a realização de algo de modo assertivo; por sua vez esse *planejamento* e sua posterior *realização* encontram-se conjugados por elementos comuns à criação: o

estudo da técnica, o repertório de influências temáticas e a concretização formal de um conceito.

No campo musical, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone tornaram-se nomes proeminentes como representantes do pensamento estético modernista que passou a apontar os caminhos para construção de uma linguagem musical erudita brasileira, caracterizada pela apropriação e transmutação de elementos representativos da cultura nacional manifestos nas tradições populares e que, por sua vez, concorreram para a realização artística baseada no conceito de *brasilidade*.

A proximidade de Francisco Mignone a uma das figuras intelectuais de maior expressão no movimento modernista, Mário de Andrade, resultou no florescimento e amadurecimento do compositor que, nas palavras do escritor e crítico de arte Manuel Bandeira, “*levantou algumas das arquiteturas musicais mais altas e mais nobres da arte de nossa terra*” (BANDEIRA, 2016, pg.79).

Francisco Mignone, nascido em São Paulo a 03 de setembro de 1897, cresceu em um lar permeado pela música; foi com o pai, o italiano Alferio Mignone, flautista profissional e professor, que o jovem obteve as primeiras lições de música, vindo a estudar posteriormente o piano com Sílvio Motto.

É na adolescência de Mignone, com a idade de 15 anos, que se daria o início dos estudos formais e regulares de música, passando a receber instruções de harmonia com importantes professores italianos radicados em São Paulo, iniciando com Savino De Benedectis e, em seguida, Agostinho Cantu; nessa mesma época, Mignone matricula-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde receberia lições nas classes de piano, flauta e composição, diplomando-se no ano de 1917.

Um traço da prática musical que aproxima Camargo Guarnieri a Francisco Mignone é, sem dúvida, a vivência e a experiência obtida na execução e composição de música popular.

Enquanto Guarnieri trabalhou em boates e casas de baile, onde improvisava sobre gêneros populares da época, Mignone utilizava o pseudônimo de Chico Bororó para autenticar sua atuação como músico popular (e em certa medida, desvencilhar-se do conservadorismo dos professores do Conservatório Dramático e

Musical de São Paulo), dando vazão a sua composição de valsas e choros, assim “armazenando ao contato da alma popular aquela musicalidade tão brasileira que vai alimentar mais tarde a sua robusta inspiração melódica” (BANDEIRA, 2016, pg. 77).

Sem desconsiderar a complexidade do conceito marioandradiano de *brasilidade*, deve-se pensar que, muito embora a busca pela definição de uma linguagem musical erudita estivesse ligada à capacidade técnica dos compositores, tanto mais autêntica essa música erudita brasileira seria quanto maior fosse a sua capacidade de apropriar-se dos elementos estético-formais que caracterizam os gêneros populares e transmutá-los; a partir dessa observação pode-se afirmar que a separação entre o conceito de *erudito* e *popular* tornar-se-ia cada vez menor, porém em meio a uma disputa de narrativas identitárias entre aqueles que ambicionavam uma cultura baseada nos modelos de civilização europeus e a gente que representava a realidade sociocultural brasileira.

Observa-se este fato em Mignone (e Guarnieri), tal como afirma André Egg:

No caso dos compositores Camargo Guarnieri e Francisco Mignone é preciso reavaliar sua formação musical. Os biógrafos tradicionais valorizam o lado erudito destes compositores, sua formação europeia, suas obras de concerto anotadas em partitura. Mas é preciso destacar que ambos aprenderam música informalmente com os pais e adquiriram experiências como músicos práticos tocando em cabarés, lojas de partituras, conjuntos de baile e orquestras de cinema. A par desta formação também estudaram com professores especializados, seja no Conservatório de São Paulo, seja em aulas particulares, e complementaram sua formação com bolsas de estudo na Europa. O caso de Mignone é especialmente interessante porque ele escrevia músicas de salão sob o pseudônimo de Chico Bororó (...) para escapar da reprovação dos professores do Conservatório. (EGG, 2007, p.149)

Esse entrecruzamento de campos distintos em que se dá o aprendizado musical, relativos à prática musical informal e à formação musical acadêmica, constitui um aspecto bastante interessante para se analisar e compreender a produção musical de Francisco Mignone.

Se num primeiro momento tem-se um Francisco Mignone que acumula uma experiência musical advinda das serestas e das rodas de choro ocorrentes na Paulicéia do início do século XX, num segundo momento têm-se um iminente compositor erudito em formação na Europa e, por fim, ao retornar ao Brasil, percebe-se um compositor formado em processo de maturação, cuja produção musical será

balizada pelo dogmatismo marioandradiano⁶⁵, afastando-se do mero mimetismo de modelos europeus.

A formação musical de Francisco Mignone galga novo patamar quando em 1920 o jovem compositor recebe do governo paulista uma bolsa para estudos na Europa. Colocando-se à parte o reconhecido talento de Mignone, a bolsa obtida pode ser atribuída à aproximação junto à Freitas Valle, intelectual e político paulista responsável por selecionar os artistas a serem agraciados com bolsa pelo Pensionato Artístico do Estado de São Paulo⁶⁶.

O tempo que Mignone passa na Europa – mais especificamente na Itália, sob a tutela do renomado professor e compositor de ópera Vincenzo Ferroni – representa um período em que o jovem compositor é consideravelmente influenciado pelas tendências estéticas e estilísticas europeias, sobretudo no campo operístico.

Não obstante os controversos critérios de escolha do Pensionato Artístico⁶⁷, a condição do artista brasileiro enquanto bolsista na Europa – proveniente

⁶⁵ Utilizo aqui da expressão “dogmatismo marioandradiano” para referir-me ao conceito de *brasilidade* expresso no pensamento de Mário de Andrade para a definição estética de uma arte genuinamente nacional. No campo da música, esse conceito tomou forma a partir do estudo sistemático empreendido por Mário e concretizado na publicação do *Ensaio sobre Música Brasileira*; nessa obra, nota-se a lucidez ao refletir sobre a problemática acerca da ideia de *nação brasileira*, o esforço para elencar questões em torno das práticas que viessem a falsificar o trabalho de compositores brasileiros, bem como apontar caminhos para uma prática composicional de reconhecido valor artístico e que pudesse ser, verdadeiramente, portadora do elemento nacional. Nesse sentido, Mário afirma que “uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada [...] O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional [...] Pois 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, 2020, pág.65)

⁶⁶ O Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, homologado em 1912, representou uma importante iniciativa do governo paulista no campo das políticas culturais destinadas à formação e promoção da produção artística. A relevância do Pensionato Artístico pode ser observada já na justificativa de sua criação, transparecendo a preocupação da elite intelectual paulista com a implementação de ações públicas que concorressem para o processo civilizatório, considerando que “entre as elevadas características da civilização de um povo, destacava-se a sua produção artística”. (CAMARGOS, 2001, pág. 159)

⁶⁷ A concessão de bolsas de estudo pelo Pensionato caracterizou-se por uma prática semelhante àquela adotada pela Academia Imperial de Belas Artes para a escolha dos alunos agraciados: os critérios de escolha eram arbitrários e ao provedor da bolsa cabia a escolha daqueles que melhor lhe parecessem merecedores. No caso do Pensionato Artístico, essa escolha era determinada pelo político e entusiasta cultural José de Freitas Valle. A residência de Freitas Valle, denominada Villa Kyrial, não só representou um pensamento e um modelo de vida de traços nitidamente cosmopolitas, altamente idealizado e desejado por uma elite intelectual, mas transformou-se em um “núcleo irradiador de cultura”, cuja relação com o círculo social que a frequentava

de um país que iniciava a descobrir-se enquanto *nação*, buscando estabelecer e valorizar os traços distintivos provenientes de suas matrizes culturais – constituiu um verdadeiro ponto conflitante em relação à política cultural representada na atividade do Pensionato Artístico; isto deriva da incongruência e do embate entre algumas ideias comuns presentes na esfera intelectual paulista dos anos 1920.

Ao mesmo tempo em que os modernistas – denominados por Mário da Silva Brito como “*futuristas de São Paulo*” (BRITO, 1964, p. 161) – mostravam-se preocupados em renovar o pensamento artístico baseados na proposição de uma nova concepção estética, até mesmo sendo classificados erroneamente e generalizados como “*futuristas*”⁶⁸, observa-se que o culto ao modelo social cosmopolita de civilização moderna – tomando como referência metrópoles tais como Milão, Nova Iorque e, principalmente, Paris – conduz, num primeiro momento, ao desprendimento do artista em relação às nossas raízes e matrizes culturais.

Sobre a negação da trindade étnica brasileira observada no início do modernismo brasileiro, Menotti Del Picchia é citado por Silva Brito (1964) ao escrever:

O cosmopolitismo, enfim, leva os modernistas a descreverem da velha lenda da trindade racial formadora, do clássico triângulo étnico, sobre o qual repousam as origens da gente da nossa terra: luso, negro e índio... (HÉLIOS, 1921, apud BRITO, 1964, p.207)⁶⁹

Nesse contexto sociocultural, marcado pela oscilação de um pensamento artístico ainda imaturo, incapaz ainda de definir com clareza os elementos representativos da identidade nacional, mas ávido por absorver os novos símbolos de modernidade e civilização, a política cultural realizada por Freitas Valle à frente do

permite observar uma atividade de mecenato em que, por vezes, torna-se difícil dissociar a ação pública da ação privada.

⁶⁸ O termo “futurista” faz referência ao movimento artístico denominado Futurismo, cujas proposições conceituais para a arte moderna, partindo das reflexões acerca da sociedade da época, foram trazidas a público em 1909 pelo Manifesto Futurista, de Tomasso Marinetti. O termo passou a significar uma nova concepção do fazer artístico, baseando-se na ruptura com os antigos modelos estéticos; no Brasil o termo fora empregado com sentido pejorativo, designando o teor estranho e repulsivo de uma dada produção artística, nesse “futurista” passa a figurar como “etiqueta que tem sentido pejorativo e significa, no mínimo, falta de equilíbrio; está ligada à idéia de patológico. Tudo é futurismo e todos são futuristas. É necessário que o artista se afaste um milímetro dos padrões convencionais vigentes”. (BRITO, 1964, pág. 162)

⁶⁹ Menotti Del Picchia foi um dos colaboradores do jornal Correio Paulistano e assinava suas crônicas como Hélios; o trecho escrito por Silva Brito traz a citação extraída do artigo escrito por Menotti Del Picchia, intitulado *Capacetes Cossacos...*, publicado na edição número 20846, de 15 jul. 1921.

Pensionato Artístico despertava desconfiança e recebia duras críticas de intelectuais da época.

Marcia Camargos, em seu livro sobre a relevância cultural da Villa Kyrial e da figura política e intelectual de Freitas Valle (CAMARGOS, 2001), traz uma importante consideração que põe à mesa a discussão acerca da formação do artista brasileiro na Europa, ao passo que permite retomar aquilo que, à época, tornar-se-ia o elemento propulsor para a nacionalização da produção artística brasileira: a *consciência de si próprio do artista brasileiro*.

Sobre isso, a autora afirma:

Outra consequência dessa política estava na europeização do artista nativo. Sem amadurecimento para realizar uma apropriação crítica mediante filtragem adequada, ele terminaria por transforma-se num estrangeiro, com domínio da técnica, mas ignorante das cores e ritmos americanos. A revista [Gazeta Artística] comparava o artista à borracha exportada: ia a matéria-prima e retornava o produto acabado, trazendo sempre o carimbo da fábrica. (CAMARGOS, 2001, p.178-179)

As críticas virulentas e as opiniões que são suscitadas por conta dessa “europeização do artista” brasileiro permitem observar que as questões em torno daquilo que éramos e que deveríamos ser enquanto nação germinavam também no campo de discussão da arte, dando indícios de uma preocupação com a função social e política da arte enquanto elemento unificador.

De um lado, Oswald de Andrade insistia que o artista brasileiro deveria retratar a exuberância de nossa legítima paisagem; de outro lado, Monteiro Lobato atribuía ao governo a culpa pela desnacionalização da alma do jovem artista brasileiro enviado ao exterior (CAMARGOS, 2001, p.178); entre estas figuras estava Mário de Andrade que, a despeito de sua posição ambígua em relação ao Pensionato Artístico, se tornaria referência para os jovens artistas, apresentando-lhes os pilares sobre os quais deveriam estar as preocupações quanto ao repensar da produção artística brasileira que deveria, sim, modernizar-se, porém imbuída de valor nacional.

A relação entre Mário de Andrade e Francisco Mignone se inicia no período de estudos que ambos realizaram no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Enquanto Francisco Mignone passou a dedicar-se à carreira musical como

compositor⁷⁰, Mário de Andrade se dedica a aprofundar seus estudos no campo da linguagem, da literatura, da música e das artes como um todo.

O arcabouço teórico construído por Mário de Andrade ao longo de seus anos como docente o alçou à condição de um reconhecido polígrafo no campo das artes; essa atividade tem início no desenvolvimento de uma abordagem conceitual e ideológica da produção artística brasileira dos anos 1920 e que o coloca como figura chave do movimento modernista.

A partir de um aporte conceitual bem delineado, tornou-se possível uma abordagem do folclore de caráter muito mais científico do que meramente especulativo, fato este que, muitas vezes, conduz estudiosos a atribuírem o título – controverso – de folclorista a Mário de Andrade.

Essa sistematização dos estudos, atrelada às preocupações de Mário em torno da necessidade de conhecimento e compreensão do elemento cultural unificador, coerentemente capaz de suscitar o sentimento nacional no inconsciente coletivo por via da arte, acabou por construir o seu complexo conceito de *brasilidade*.

Observa-se uma indagação que parte de concepções artísticas para dispor e analisar, no plano sociocultural, as questões que se levantam em torno de uma construção da narrativa social identitária brasileira. Ainda que surgida com fortes colorações nacionalistas, a obra de Mário de Andrade caracterizou-se muito mais por uma doutrinação conceitual permeada de reflexões entranhadas na problemática construção cultural brasileira, do que por ser uma obra meramente adequada aos propósitos políticos de se valer da arte para dirimir as tensões sociais.

Esse contraponto é apontado por José Miguel Wisnik ao afirmar que:

[...] Mário de Andrade mergulha de fato nos processos mitopoético-musicais da cultura popular, desentranhando dela concepções dionisíaco-apolíneas e formas “mágicas” que serão constitutivas de sua poesia, trabalhadas pelo crivo crítico que desloca, relativiza e reorganiza esses elementos segundo uma informação erudita. É a tensão recuperada pelo engajamento da técnica que dará à sua obra uma modalidade indagativa que não fecha com o nível programático-apologético do nacionalismo. Em sua corrente subterrânea, a obsessão pela cultura popular é mais o sinal de dilaceramento e da

⁷⁰ Manuel Bandeira afirma que a “verdadeira estreia” de Mignone deu-se no concerto realizado em 16 de setembro 1918, onde o músico atuou como intérprete ao piano solando o primeiro movimento do concerto de Grieg e, na mesma noite, foram executadas suas composições “Caramuru”, “Suite Campestre” e “Sonata para violino e piano”; é o sucesso desse concerto que lhe renderia a bolsa de estudos concedida pelo governo paulista (BANDEIRA, 2016, pág. 81)

percepção da sociedade em suas tensões sísmicas não aparentes do que um feliz arranjo de classes e raças que se acomodariam harmonicamente para sanear a falta de “caráter” nacional. (SQUEFF; WISNIK, 2004, p.137)

A produção textual de Mário de Andrade no campo da música pode ser vista como a migração do rigor analítico antes aplicado aos estudos e pesquisas da linguagem, para a análise do cenário musical brasileiro e o levantamento de questões em torno da problemática da produção musical brasileira; as pesquisas da linguagem que conduziram à “sistematização da fala brasileira” em Mário de Andrade (SOUZA, 2005, pág. 19 – 23), contribuíram para o desenvolvimento de uma metodologia que o permitirá sistematizar os estudos musicais e a produção de conceitos estético-ideológicos.

Sua produção textual de maior expressão na música, o *Ensaio sobre Música Brasileira*, publicado no simbólico ano de 1928⁷¹, figura como um aporte teórico que se põe a examinar importantes aspectos da constituição e da manifestação musical brasileira, trazendo apontamentos para o trabalho composicional engajado com os propósitos da construção da música erudita brasileira.

Para Mário de Andrade, o compositor brasileiro comprometido com as coisas do Brasil (ANDRADE, 2006, pág. 33-34) é figura chave no processo de consolidação de uma narrativa identitária por meio da música artística. O arcabouço teórico-estético e a capacidade técnica do compositor devem ser postos em prática, conjugando-se ao tratamento científico dado às melodias folclóricas, por meio de uma atividade composicional que leve à estilização da canção popular.

Nesse sentido, a transmutação de temas populares que ora figuravam como “música interessada” – aquela destinada a determinadas práticas sociais – deve ser realizada de forma criteriosa, de modo que a inserção dessas melodias nas formas eruditas – “música desinteressada” – não incorra em banalizações ou imitações caricatas do populário musical.

⁷¹ 1928 é o ano em que o Brasil se volta para si no sentido de descobrir-se; motivado por uma ideologia político-social de contornos nacionalistas, o intuito era conhecer e reconhecer nossas origens, valorizando a nossa potencialidade como nação proveniente da miscigenação dos povos e etnias que nos formaram, bem como absorver às práticas e conquistas do mundo civilizado. Símbolos máximos desse momento são o “Manifesto Antropofágico”, de Oswald de Andrade, e “Macunaíma”, de Mário de Andrade.

Wisnik ressalta a preocupação de Mário de Andrade quanto ao trabalho composicional ao citar que:

Mário alerta os compositores para alguns dos problemas implicados no projeto nacionalista: o perigo do exotismo (quando o uso de elementos da música popular, retirados de seu contexto, resulta simplesmente em efeitos pitorescos) e da banalidade (já que a música popular, muitas vezes aplicada às práticas rituais, à dança hipnótica, dirigida ao corpo, é fundamentalmente repetitiva, do que pode resultar em pura redundância quando transposta para as formas que precedem pelo desenvolvimento progressivo e pela inovação dirigida ao intelecto como são as formas de tradição sinfônica erudita). (SQUEFF; WISNIK, 2004, p.143)

A partir deste contexto, podemos examinar a crítica de Mário de Andrade ao jovem compositor “italianizado” Francisco Mignone e utilizar da sua obra coral *Cateretê* para exemplificar a influência das ideias marioandradianas que passaram a dirigir a produção musical de um Mignone “abrasileirado”.

No período de seus estudos na Europa, Francisco Mignone aproximou-se consideravelmente da ópera italiana e, conseqüentemente, absorveu os elementos estilísticos e estéticos que caracterizariam os seus procedimentos composicionais à época.

Os anos na Europa conferiram a Mignone uma formação musical de traços nitidamente ítalo-franceses. Isso viria caracterizar suas primeiras produções no campo da ópera, de modo que a presença do elemento estético estrangeiro deslocava sua produção musical e o colocava na contramão de um processo de nacionalização da música erudita brasileira, baseado na definição dos caracteres afirmativos de brasilidade.

Composta em 1922 (período de vigência da bolsa de estudos na Itália) a ópera *O Contratador de Diamantes* representa uma das produções de maior expressão no trabalho composicional de Mignone. Primeiramente, por sua estrutura vocal e instrumental que reflete o vigor de um jovem compositor ávido pelo desenvolvimento técnico e, em segundo lugar, pela maneira como o pensamento musical de Mignone, à época, conduziu ao tratamento “equivocado” dos elementos temáticos utilizados por ele nessa obra – assim considerados a partir das concepções estético-ideológicas levadas a cabo pelos modernistas brasileiros.

A ópera *O Contratador de Diamantes* toma como base o libreto em italiano de Gerolamo Bottoni, escrito a partir do drama homônimo de autoria de Afonso Arinos⁷² e, em suma, retrata uma ação que se passa entre 1752 e 1753 no Arraial do Tijuco, em Diamantina. Considerar a relevância do drama escrito por Arinos permite ressaltar não só o elemento ideológico fortemente impregnado na obra, por meio de um discurso simbólico que representa os anseios de uma elite paulista, mas também de que modo a sua utilização por Mignone refletirá dois momentos contrastantes e subsequentes na carreira e no pensamento do compositor.

Afonso Arinos escreveu o drama histórico *O Contratador de Diamantes* no final do século XIX e sua ovacionada representação cênica ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo em 1919. O resgate da obra de Arinos toma lugar em um momento bastante propício na história paulista: a valorização de uma visão progressista e civilizatória da metrópole e o surgimento de um ideal nacionalista nas artes.

O discurso simbólico presente na obra de Arinos, além de construir-se sobre o plano de fundo de uma paisagem tipicamente brasileira, é manifesto através do modo heroico como retrata a figura do bandeirante que, em si, é a representação alusiva à construção épica do povo paulista: proveniente de um estado de barbárie, mas que pela via do trabalho virtuoso, movido por um sonho nobre, conquista a riqueza e glória almejadas, representando os valores mais nobres da civilização.

O pesquisador Cassio Santos Melo sintetiza o viés ideológico e a construção do imaginário nacionalista a partir da obra de Arinos, ao afirmar que:

Em *O contratador dos diamantes* a encenação do mito bandeirante, ou seja, o paulista que enfrentou a rudeza e os desafios dos sertões bravios, cheio de esperanças e que, ao final vence, conquistando ouro e glórias, exalta o clima nacionalista de 1919. (MELO, 2009, p.10)

Podemos considerar ainda que, dentro de uma concepção nacionalista, a supremacia do paulista é representada por meio do personagem cuja imponência e

⁷² Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916) foi um importante intelectual de sua época, tendo sido membro da Academia Brasileira de Letras. O pioneirismo de sua produção literária deve-se ao acentuado caráter regionalista, observado no modo como o escritor buscou retratar aspectos da cultura brasileira e das manifestações populares. Dentre as obras de Arinos destacam-se *"Pelo sertão"* e *"Os jagunços"* (1898) e a obra póstuma *"Lendas e Tradições Brasileiras"* (1917).

poder – o contratador de diamantes – são capazes de unir as raças – o índio e o negro – de modo a lutar contra a opressão do inimigo externo – a Coroa Portuguesa que, em certa medida, pode ser vista como símbolo da dominação cultural europeia.

Interessante mencionar aqui que, baseado em texto extraído desta obra de Arinos, os mesmos elementos étnico-culturais serão retomados, como fonte temática na obra *Cateretê*.

Observamos na ópera *O Contratador de Diamantes* que, embora se passando no Brasil, ao ser cantada em italiano, a ópera colocava a figura dos personagens retratados no mesmo patamar dos personagens da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes: romantização dos personagens à ponto de descaracterizá-los pelo uso de uma concepção estética estranha ao contexto retratado.

Esse tratamento dado à obra reforçou a ideia de “ausência de caracteres nacionalizantes enraizados numa determinada concepção de brasilidade” e que, “nessa obra de Mignone, passou a representar um corpo estranho (Itália), entrando em conflito com uma memória que vinha sendo construída sobre o nacional, o popular e o universal na música erudita brasileira modernista” (CONTIER, 2013, p.115).

Nos anos 1920, as temporadas de ópera eram alvos constantes das críticas de Mário de Andrade, seja por conta da mobilização estatal em promover um tipo de arte associado ao gosto burguês que via nos cânones operísticos clássico-românticos um símbolo de alta cultura; seja pela valorização de uma forma de arte apegada aos valores estéticos de um passado histórico que não contemplava o momento da nacionalização da música erudita brasileira.

Por conta da estreia da ópera *O inocente*, de Mignone, na temporada lírica, Mário de Andrade escreveu, em 1928, que essa obra era “mais uma prova de que a nacionalidade havia ficado em casa nesta temporada” e seguiu afirmando de forma contundente:

[...] tenho que reconhecer que a situação atual de Francisco Mignone é bem dolorosa e que estamos em risco de perder, perdendo-o, um valor brasileiro útil. Músico se sentindo essencialmente dramático, dotado duma cultura exclusivamente europeia, desenvolvido no ritmo da sensibilidade italiana, Francisco Mignone está numa situação dolorosa. Não encontra libretistas brasileiros que lhe forneçam assuntos nacionais. E si encontrar: o libreto pra ser representado, terá de ser vertido pro italiano, porque ninguém não canta em brasileiro neste mundo. (ANDRADE, 2013, p. 139)

No entanto, a peça instrumental *Congada* que faz parte da ópera *O contratador de diamantes* destacou-se da obra pela utilização de elementos folclóricos e passou a apontar um caminho promissor a ser trilhado por Mignone. Mário de Andrade, embora relutante em reconhecer e aceitar os atributos da ópera *O contratador de Diamantes* como valores relevantes para a nacionalização da música erudita brasileira, destacou a *Congada* como uma “notável afirmação de valor” (ANDRADE, 2013, p.214).

Retornando ao Brasil em 1929, Mignone se vê diante de um cenário musical erudito influenciado pelo caráter doutrinário das afirmações e postulados marioandradianos para a música nacional. Como pessoa próxima a Mário de Andrade, esse Mignone já amadurecido e experimentado musicalmente não ficaria indiferente às teorizações de Mário e ao retorno às origens culturais brasileiras como fonte temática para sua fase de produção nacional.

Baseado no sucesso da *Congada*, Mignone compõe em 1930 uma das suas obras mais expressivas dentro do repertório coral: *Cateretê*. Esta obra figura aqui como produção emblemática, pois permite exemplificar o trajeto musical da carreira de um compositor que não se limitou a conquista do primor técnico, mas que passa a compreender o seu *fazer* como ação artística⁷³ engajada na construção da narrativa identitária nacional.

O *Cateretê* mostra-se como uma obra de maturidade, fixando as bases conceituais de uma nova produção musical brasileira, consolidando o tratamento estético-formal de elementos representativos da cultura brasileira e, talvez o aspecto mais interessante, é uma obra em que Mignone revisita uma fonte temática já utilizada – o drama *O contratador de Diamantes* – de modo a, agora, ressaltar por meio da música, os valores artísticos que concorrem para a “expressividade psicológica da arte brasileira” (BANDEIRA, 2016, p.90).

⁷³ Mário de Andrade apresentou o termo “arte-ação” ao abordar a produção musical brasileira da época em seu livro *O Banquete* (1944-1945). O termo “arte-ação” traz implícito princípios derivados de uma análise complexa e profunda quanto a arte e seu papel social. Por meio deste termo o trinômio popular-nacional-universal, passa a ser um elemento norteador imerso no pensamento de um artista, cuja produção não pode tolher-se à representação vaga do belo, mas antes, deve ser “uma arte comprometida com seu tempo, que não recusasse servir-se de tudo que lhe pudesse ser útil como instrumento de afirmação cultural” (COELHO, 2012, pág. 62).

A relevância dessa obra dentro do repertório coral brasileiro é reafirmada pelo fato dela ter sido registrada em fonograma no ano de 1937 pelo Coral Paulistano. Como veremos na abordagem analítica da obra, Francisco Mignone se propôs transmutar os elementos étnico-culturais presentes no texto base utilizado, por meio de elementos musicais que pudessem representar com maior fidelidade a expressão psicológica da letra, criando também uma paisagem sonora cujos contornos e colorações destacam a presença dos três personagens formadores da nossa gente: o índio, o negro e o branco.

3.7 SOBRE A OBRA *CATERETÊ*

A obra *Cateretê* foi composta em 1930, originalmente para coro misto à quatro vozes. Esta obra coral consta, sob a referência 4.3, em *Francisco Mignone: Catálogo de Obras* (SILVA, 2016, p. 45-46), publicado pela Academia Brasileira de Música; neste catálogo, a mesma obra ocorre também nas seguintes transcrições: 4.9 (2S, MS, A, T, Br, B); 5.24 (piano solo); 6.6 (quinteto com piano); 12.12 (quinteto de sopros) e 14.57 (peças para pequena orquestra).

Na abordagem analítica realizada aqui, tomou-se como base a transcrição 4.9, datada de 1933 e editada pela E.S. Mangione.

O objetivo de tal abordagem é destacar os elementos estruturais utilizados no procedimento composicional de Francisco Mignone e o tratamento estético-formal dado a esses elementos, de modo a estabelecer uma relação desta obra com as concepções doutrinárias de Mário de Andrade para o processo de nacionalização da produção musical erudita brasileira, bem como tomar a obra como exemplo da transmutação de caracteres representativos da cultura brasileira.

No cabeçalho da partitura, chama a atenção a dedicatória da obra à Heitor Villa-Lobos. Baseado nisso, pode-se inferir que a maneira como Francisco Mignone pensou a estrutura geral dessa transcrição da obra – levando em conta a composição mais robusta das vozes, sua estrutura harmônica, os efeitos de timbre e o acentuado

caráter rítmico presente nas vozes masculinas – faz referência ao modo como Villa-Lobos vinha empregando os elementos folclóricos no seu trabalho composicional, não obstante a esse fato, reconhecer a figura musical de Villa-Lobos era referir-se ao compositor de maior expressão no projeto nacionalista para a música, até então.

A imersão de Francisco Mignone na cultura brasileira – após 1929 – extraindo dela o repertório temático para suas obras, pode ser notado já no título desta obra coral: *Cateretê*. *Cateretê* é um tipo de dança tradicional brasileira, de origem indígena, encontrada na região sudeste e centro-oeste do Brasil.

Durante o período colonial brasileiro, a presença dos bandeirantes no processo de expansão territorial, bem como nas atividades extrativistas e pecuárias e a participação na conjuntura social destas regiões, ocasionou a miscigenação com os índios – vista como prática corrente à época –, esta mistura acabou por constituir um grupo étnico denominado caboclo, representado socialmente pela figura do homem do campo: o *caipira*.

O *cateretê* tornou-se uma dança folclórica coreografada, característica da cultura caipira, onde é também conhecido como *catira*; nesta dança um grupo de dançadores, divididos em duas fileiras opostas, respondem aos violeiros que cantam em terças uma moda de viola de caráter narrativo, essas respostas são padrões rítmicos executados com palmas e sapateados.

O valor da obra de Mignone está não só na representação da brasilidade, por meio dos elementos temáticos incorporados à obra, mas pela maneira como esses elementos ganham forma e são desenvolvidos nela, demonstrando o domínio do compositor na escrita idiomática para coro e que, já no *Ensaio sobre Música Brasileira*, era apontada por Mário de Andrade como uma carência no repertório coral.

Sobre a relevância musical da obra *Cateretê*, o musicólogo Vasco Mariz afirmou que:

Cateretê – peça de 1930 – continua fazendo sucesso, pois é das mais brilhantes e bem escritas peças para coro do repertório, não só de Mignone, como de toda a música coral brasileira. É alegre, vibrante, gingada, forte, de muito efeito. Usa palmas, glissandos, acentos súbitos, crescendo repentinos, onomatopéias.

Pede um coro de volume, com boas vozes graves. Dificuldade “média”, semelhante à Congada. (MARIZ, 1997, p.135)

Se neste trecho Vasco Mariz se detém a ressaltar as qualidades e atributos que constituem o caráter geral da obra *Cateretê*, foi Oneyda Alvarenga quem apontou a origem do texto nela utilizado como tendo sido “inspirado no CONGADA contido no livro de Afonso Arinos *O Contratador de Diamantes*”. (CARLINI; LEITE, 1993, p.133)

Essa informação é importante, pois permite observar a fusão de elementos étnico-culturais que se opera na obra de Mignone de modo a conferir-lhe uma identidade brasileira: uma composição coral erudita baseada numa dança folclórica de origem indígena e cuja letra remete à fala coloquial do negro do período colonial.

Cateretê toma como base o seguinte texto:

Ao re re ré!
Re re uá!
Re re uá!
Re re uá!

Meu sió mandou dança
inté eu me cansá!

Re re ué!
Re re uá!

Meu sió mandou dançá
até eu arrebenhá!

Companheiro vamo vamo
Seu Dão Rei mandou chamá!
Pra dança até cansá!

Aiué!
Aiué!

A vida foi feita pra nego dança!
Sim, meu sió mandou chaçá
inté eu me cançá!

O texto utilizado nessa obra é relativamente simples, porém a sua estrutura fonética demanda um trabalho articulatório do coro que confira ao texto, ao mesmo tempo, clareza e ligeireza. Pode-se notar ainda que, o texto favorece ressaltar o aspecto rítmico fortemente acentuado e marcado, característico do cateretê, por meio da utilização de sílabas e de palavras cuja sílaba tônica é pronunciada com um timbre vocal seco⁷⁴.

⁷⁴ No âmbito da análise prosódica das frases, as sílabas tônicas ocorrentes no texto são caracterizadas por um ataque enfático ao serem produzidas por consoantes plosivas, ou seja, consoantes produzidas por meio de um fluxo de ar expirado e obstaculizado na cavidade bucal, quando a corrente de ar vence o obstáculo bucal tem-se

O compositor demonstra uma atenção sensível ao aspecto linguístico e uma coerência no tratamento rítmico-melódico dado ao texto, observadas na junção precisa de texto e melodia, isto proporciona não só fluidez e movimento na execução da peça, mas também o alcance de efeitos desejados na pronúncia e no canto.

A obra “Cateretê” apresenta uma estrutura bastante regular. Ao longo dos seus 77 compassos, Mignone apresenta e desenvolve a melodia em quadraturas, essa estruturação mantém uma característica muito corrente no aspecto formal de canções folclóricas e populares; sob o ponto de vista composicional, essa organização simétrica dos compassos delimita objetivamente cada seção da obra em função dos elementos que são progressivamente inseridos na melodia.

Levando em conta a apresentação destes elementos, a obra pode ser organizada em seções, da seguinte forma:

- SEÇÃO A – compassos 1 ao 18;
- SEÇÃO B – compassos 19 ao 30;
- SEÇÃO C – compassos 31 ao 39;
- SEÇÃO D – compassos 40 ao 47;
- SEÇÃO E – compassos 48 ao 59;
- SEÇÃO F – compassos 60 ao 67;
- CODA – compassos 68 ao 77.

SEÇÃO A

A seção inicial A caracteriza-se pela apresentação sequencial de ideias rítmico-melódicas e elementos estruturais que serão empregados e recorrentes ao longo da obra. No aspecto geral desta seção, pode-se observar a preocupação do compositor em trazer os elementos característico que identificam o cateretê, de modo a pensar um processo de transmutação que não incorra na valorização do tratamento

a sensação de “explosão”, por exemplo: nas consoantes plosivas produzidas com a língua (r), (t) e (m), em “RÉ”, “arrebenTÁ”, “chaMÁ”; nas consoantes plosivas fricativas (s) e (ç), em “canSÁ” e “dançÁ”.

formal erudito em detrimento do seu aspecto original, mas que, antes, ambos se complementem.

A obra é introduzida por quatro compassos iniciais, nos quais o compositor apresenta nas vozes graves – barítonos e baixos – a célula rítmica característica do gênero cateretê (Figura 27). Esta célula rítmica evidencia o caráter sincopado do ritmo e é trabalhada de modo a acomodar uma estrutura harmônica compacta que reforça a densidade das vozes graves, demonstrando a energia e balanço que caracterizam a obra como um todo.

FIGURA 27 – Detalhe da célula rítmica do cateretê

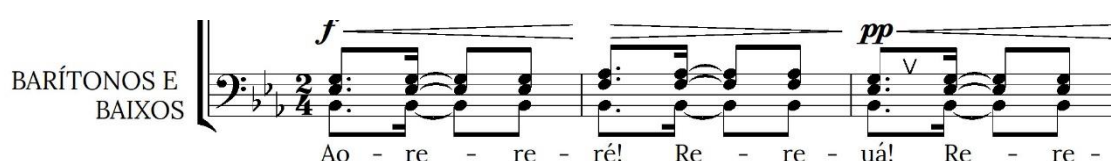


Figura 27: Trecho inicial da obra “*Cateretê*”, no qual as vozes graves introduzem a célula rítmica que será recorrente no desenvolvimento da peça e que caracteriza essa forma de dança popular.
Fonte: Próprio autor.

Após a sílaba executada nas vozes graves, o compasso 5 apresenta a ideia melódica que será trabalhada nesta seção. A melodia acompanhada que ora se apresenta em uníssono nas vozes femininas – meio sopranos e contraltos – tem um nítido caráter silábico que é ressaltado pela articulação destacada da linha melódica e pela rítmica empregada para a acomodação precisa da estrutura fonética da frase, conferindo clareza ao texto.

A partir do compasso 9 em diante, nota-se o adensamento da textura vocal por meio da presença maciça das vozes; este trecho traz informações importantes que permitem demonstrar um possível pensamento do compositor em relação ao uso voz, ao valer-se de alguns recursos expressivos e idiomáticos: a voz pensada com instrumento.

O apontamento desse pensamento em Mignone, sustenta-se na utilização coerente que o compositor faz dos sinais de dinâmica – acentos e *sforzandi* – e dos glissandos aplicados às vozes agudas – compassos 13 ao 16; esses sinais e efeitos combinam-se à polirritmia sobre a qual são colocadas onomatopeias, de modo a extrair do trecho um colorido tímbrico (Figura 28).

FIGURA 28 – Detalhe da seção A de *Cateretê*

12

sf sf sf

Che! Che!... Ao - ré - ré - ré - ué! Ao - ré -

ué! Re - re - uá! Ao - ré - ré - ré - ué! Ao - ré -

sf sf

Che! Che!... Meu si-ó man dou dan-ça a-té euar re ben-tá Meu si-ó man dou dan

ué! Re - re - uá! Meu si-ó man dou dan-ça! a-té euar re ben-tá! Meu si-ó man dou dan

Figura 28: Trecho referente aos compassos 12 ao 15; é possível observar aqui a utilização de recursos expressivos (vermelho) e a organização dupla das vozes (chaves verde e azul), por meio da qual o compositor complementa cada linha melódica e enriquecendo a polirritmia.
Fonte: Próprio autor.

Embora, auditivamente, este trecho possa sugerir a introdução de uma gama considerável de elementos rítmicos, melódicos e expressivos, o compositor demonstra sua perícia técnica no tratamento do material composicional e da estrutura vocal partindo de uma organização dupla das vozes, em outras palavras, o compositor torna esta seção musicalmente rica limitando-se ao trabalho com duas ideias rítmico-melódicas que são duplicadas de maneira alternada entre vozes – ora pares de voz de gêneros diferentes, ora pares de voz de gêneros iguais; obtém-se assim uma sonoridade densa, mas definida, com nuances contrastantes de timbre e efeitos que renovam o interesse melódico.

SEÇÃO B

A seção B caracteriza-se por trazer a parte seguinte da letra e pela introdução de novos elementos na peça.

Chama a atenção aqui a ênfase que o compositor dá à prosódia do texto; à fim de manter presente a característica rítmica que identifica o cateretê, o compositor

se vale de acentos rítmicos que deslocam a acentuação tônica normal de algumas palavras, para acomodar a frase textual dentro do fraseado rítmico-musical do trecho (Figura 29).

FIGURA 29 – Detalhe da seção B de *Cateretê*

20

va - mo seu Dão Re-i man do-u cha má! Com - pa-nhei-ro va-mo

va - mo Seu Dão Re-i man do-u cha má! Com - pa-nhei-ro va-mo

Aore re ré! Uá! E Seu Dão Rei man dou cha má!

Aore re ré! Uá! Uá!

Figura 29: Trecho referente aos compassos 20 ao 23; podemos notar aqui a organização dupla das vozes (chaves verde e azul), o caráter sincopado do ritmo por meio de acentuações deslocadas (vermelho) e a outra célula rítmica bastante presente na música brasileira (amarelo).
Fonte: Próprio autor.

No compasso 21, podemos notar nas vozes femininas o uso de uma célula rítmica bastante comum e recorrente na música brasileira. Essa célula, constantemente presente nas obras de Mignone, identifica a atenção e valorização do compositor aos atributos que mais especificamente caracterizam as manifestações musicais folclóricas brasileiras.

Neste trecho, o compositor parte de uma textura vocal menos densa, cuja organização das vozes se dá de maneira dupla; as vozes femininas cantam homofonicamente em intervalos de terça, à maneira de um falso bordão, demonstrando um outro aspecto bastante característico presente não só no cateretê, mas em outras manifestações musicais brasileiras em que as vozes dobram a linha melódica: o canto em terças.

As vozes graves realizam a resposta dessa linha melódica principal, por meio do inserções breves e de caráter percussivo, fato que novamente exemplifica o tratamento instrumental dado à voz pelo compositor, remetendo à dança percussiva do cateretê em que palmas e sapateados respondem à linha melódica cantada pelos violeiros.

SEÇÃO C

A seção C figura como encerramento da primeira parte da composição e pode ser subdividida em duas partes.

Na primeira parte – compassos 31 ao 34, destaca-se a utilização de palmas como ampliação dos recursos expressivos empregados na obra (Figura 30); essas palmas são executadas pelos componentes das vozes graves e caracterizam o reforço incisivo e resolutivo da rítmica que acomoda a frase homofônica cantada pelas vozes femininas e que, em seguida, passa por imitação às vozes masculinas.

FIGURA 30 – Detalhe da seção C de *Cateretê*

31

f

é! A vi - da foi fei - ta pra ne - go dan - ça!

f

é! A vi - da foi fei - ta pra ne - go dan - ça!

[batendo palmas]

[batendo palmas]

Figura 30: Trecho destacando os compassos 31 e 32; neste trecho as palmas são trazidas como recurso expressivo, aludindo às respostas rítmicas observadas no cateretê.
Fonte: Próprio autor.

Na segunda parte – compassos 35 ao 39 – o compositor realiza a síntese do material composicional desenvolvido até então, retomando a ideia melódica inicial presente nos primeiros compassos da obra – compassos 5 e 6, apresentando-a na

forma de um pequeno refrão que precede a modulação para o quarto grau do campo harmônico – Lá bemol maior (Figura 31).

FIGURA 31 – Detalhe da segunda parte da seção C de *Cateretê*

32 fei ta pra ne go dan-ça! *mf* Sim, o meu Si-ó man dou cha

fei ta pra ne go dan-ça! *f* Ué!

f A vi-da foi fei ta pra ne go dan-ça! Ah!...

f A vi-da foi fei-ta pra ne go dan-ça! Ah!...

36 má in té eu me cau-ça! Meu Si-ó man dou dan-ça! in té eu me can - ça! *<fff* *f* Nhá Ra

Ué! Ué! Ué! Nhá Ra

Ah! Ah! Ah! Nhá Ra

Ah! Ah! Ah! Nhá Ra

Figura 31: Trecho referente aos compassos 32 ao 39; neste trecho observa-se o trabalho composicional utilizando a imitação (vermelho) e o tema inicial (azul) acompanhado pelas demais vozes que desenvolvem elementos rítmico-melódicos já trabalhados (verde).

Fonte: Próprio autor.

SEÇÃO D

A seção D introduz a segunda parte da composição e pode, também, ser subdividida em duas partes.

Na primeira parte – compassos 40 ao 43 – observamos uma textura vocal densa caracterizada, sobretudo, pela apresentação de uma linha melódica homofônica que se constrói nas vozes femininas e na voz masculina executada pelos tenores, sendo que os tenores, na maior parte, dobram a uma oitava abaixo essas vozes; os baixos e barítonos encarregam-se de um pequeno contraponto que responde e finaliza a frase.

Na segunda parte – compassos 44 ao 49 – o compositor realiza uma breve e discreta variação da ideia melódica que inicia esta seção; essa variação se opera por meio da diluição do apoio realizado pelos tenores, que agora realizam uma linha de contracanto, e pela aplicação de uma coloratura nas vozes femininas, fechando a seção (Figura 32).

FIGURA 32 – Detalhe da seção D de *Cateretê*

40

i - nha não me pi-se me pi-se me pi-se no can. zam - bé! Nhá Ra

i - nha não me pi-se me pi-se me pi-se no can - zam - bé! Nhá Ra

i - nha não me pi-se me pi-se me pi-se no can - cam - bé!

mf

Não me pi-se no can-zam - bé! Ao re-re-uá!

44

i - nha não me pi-se me pi-se me can - zam - bé!

i - nha não me pi-se me pi-se no can - zam - bé!

f Si-nhá Ra - i - nha! *sf* Uá! *sf* Uá! *f* Ué! Ai-re-

sf

Não me pi-se no can - zam - bé! *f* Ai-re-

Figura 32: Trecho referente aos compassos 40 ao 47; os compassos em destaque (vermelho) indicam as variações frasais propostas pelo compositor.

Fonte: Próprio autor.

Esses procedimentos composicionais demonstram a atribuição de um valor erudito à obra, pelo emprego da técnica que possibilita ao compositor recriar o material temático original com base numa forma erudita, ampliando as possibilidades expressivas, musicais e artísticas de uma manifestação folclórica cultivada na oralidade do homem rústico do campo.

SEÇÃO E

A seção E pode ser entendida como o encerramento da segunda parte da composição e caracteriza-se pela introdução do recurso timbrico-expressivo da *bocca chiusa* (boca fechada).

Nesta seção o compositor desenvolve, novamente, duas ideias melódicas que se alternam em sobreposição nas vozes; essas ideias originam a frase em mínimas cantadas em *bocca chiusa* e a frase em colcheias na qual as vozes realizam as sílabas que têm sido ocorrentes na obra (Figura 33).

FIGURA 33 – Detalhe da seção E de *Cateretê*

The musical score for Figure 33 consists of two systems of staves. The first system covers measures 48 to 51, and the second system covers measures 52 to 55. The score includes vocal lines with lyrics and instrumental lines. Key features include:

- Measures 48-51:** The vocal lines feature the lyrics "U", "Ai - re -", "re - re - re - re - uá!", and "Ai re - re - re - re - re - uá!". The instrumental lines include a green bracket on the left and a blue bracket on the right. The dynamics are marked *pp* (pianissimo).
- Measures 52-55:** The vocal lines continue with the lyrics "re - re - re - re - uá!", "Ai - re - re - re - re - re - uá!", and "Ai - re - re - re -". The instrumental lines include a green bracket on the left and a blue bracket on the right. The dynamics are marked *pp* (pianissimo).
- Red Box:** A red box highlights a sequence of four measures in the bass line, each containing a note with a dynamic marking: *sf* (sforzando), *p* (piano), *sf* (sforzando), *p* (piano), *sf* (sforzando), *p* (piano), *sf* (sforzando). The lyrics "Ui!" are written below each note.

Figura 33: Trecho referente aos compassos 48 ao 55; neste trecho o compositor constrói o discurso musical a partir de duas ideias que se alternam (chaves verde e azul), além do recurso da *boca fechada*, o compositor explora outros recursos que criam nuances de timbre (vermelho).
 Fonte: Próprio autor.

Podemos notar um procedimento composicional que explora as possibilidades vocais, trabalhando os motivos melódicos de modo a extrair efeitos de timbre e criar nuances na textura vocal a partir de variações articulatórias e dinâmicas,

A partir do compasso 56, o compositor cria uma atmosfera mais estática que caracteriza a quadratura final desta seção e marca o retorno ao início da obra. Nesta quadratura, podemos observar a destreza e o refinamento técnico do

compositor ao inserir o acorde de Ab com sétima e nona – talvez uma menção às harmonizações utilizadas em música popular – sendo muito bem distribuído entre vozes, produzindo um resultado harmônico etéreo e criando uma cadência harmônica que introduz a tonalidade inicial da obra de modo bastante sutil.

SEÇÃO F

A seção F inicia a parte final da obra e figura no todo como ponte para o Coda final.

Como já mencionado aqui, o aspecto da escrita coral em “*Cateretê*” permite inferir um pensamento musical que tende a tratar a voz como instrumento. Esse procedimento pode ser observado tomando como exemplo a quadratura inicial desta seção (Figura 34), nela o compositor cria uma frase melismática em que é valorizada a articulação das notas sobre a sílaba “Ué”; o ritmo não é característico do cateretê, mas representa a liberdade e a coerência temático-formal do compositor em inserir ideias complementares que expressam o caráter dançante e festivo da obra.

FIGURA 34 – Detalhe da seção F de *Cateretê*

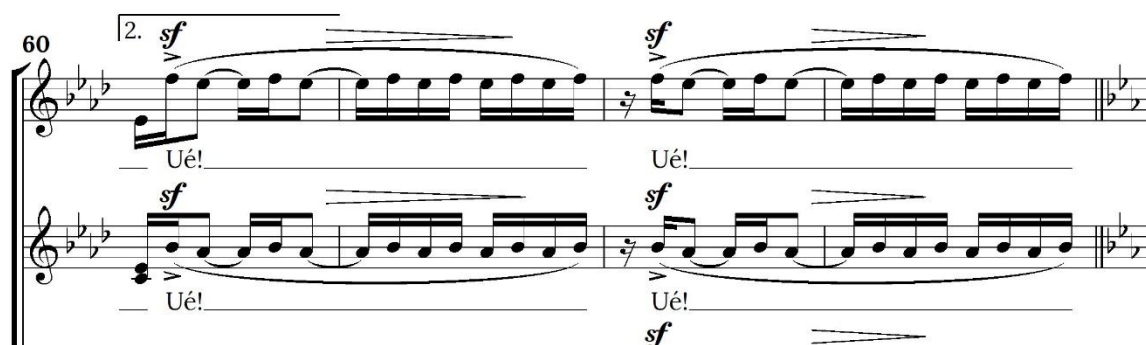


Figura 34: Trecho referente aos compassos 60 ao 63; pode-se observar aqui a construção de uma frase em que a ideia rítmico-melódica evidencia o tratamento instrumental dado à voz.
Fonte: Próprio autor.

Na quadratura seguinte (Figura 35), o compositor retoma a estrutura harmônica que caracteriza o canto do cateretê, baseada na progressão circular I – V; observamos aqui, novamente, uma exploração do efeito de timbre: o compositor cria um acompanhamento de sonoridade etérea por meio do dobramento melódico das

vozes extremas, realçando a ideia melódica inicial retomada aqui com maior densidade e cantada em uníssono pelas vozes intermediárias.

FIGURA 35 – Detalhe da seção F de *Cateretê* (continuação)

64 *p* *pp*
 Ah! Ah!
mp *pp*
 Uá! O meu Si - ó man dou dan - çá! a - té eu ar - re - ben - tá! Meu Si - ó man - fou dan -
mp *pp*
 Uá! O meu Si - ó man dou dan - çá! a - té eu ar - re - ben - tá! Meu Si - ó man - dou dan -
p *pp*
 Ah! Ah!

Figura 35: Trecho referente aos compassos 64 ao 66; o efeito de timbre obtido por meio das vozes extremas (chave verde) ressalta o tema nas vozes intermediárias, evidenciando o refinamento da escrita coral do compositor.

Fonte: Próprio autor.

CODA

A seção final representa o ápice da obra. O compositor constrói esta seção utilizando um andamento mais movido e uma textura vocal mais densa, com a presença maciça das vozes cantando homofonicamente (Figura 36).

A ideia melódica se desenvolve de modo a retomar elementos empregados constantemente ao longo da obra – sílabas e a estrutura rítmica de semicolcheias; o compositor atribui direcionalidade às frases musicais desta seção por meio de um efeito harmônico comum e expressivo na escrita coral, demonstrando o domínio da escrita idiomática para coro: uma inflexão vocal que sobe meio tom e é reforçada por um sinal de *sforzando*.

Nos dois compassos finais, o compositor dá-nos outra amostra de sua atenção aos detalhes da escrita vocal ao valer-se da construção fonética da palavra “Aiué”, cuja dicção naturalmente favorece a realização do glissando final.

FIGURA 36 – Detalhe do Coda de *Cateretê*

The musical score for the Coda of *Cateretê* consists of two systems of staves. The first system covers measures 70 to 72, and the second system covers measures 73 to 76. The score is written for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings (*p*, *f*, *ff*) and tempo changes (*Affrettando*). Red boxes highlight specific passages, and a green box highlights the final passage.

System 1 (Measures 70-72):

- Measure 70:** *p* (piano). Lyrics: Re - re - re - re - uá. Dynamics: *p* to *f* (forte).
- Measure 71:** *f* (forte). Lyrics: Re - re - re - re - uá. Dynamics: *f* to *ff* (fortissimo).
- Measure 72:** *ff* (fortissimo). Lyrics: Ré - re - re - ai ué! Dynamics: *ff* to *ff* (fortissimo).

System 2 (Measures 73-76):

- Measure 73:** *ff* (fortissimo). Lyrics: ai ué! Dynamics: *ff* to *p* (piano).
- Measure 74:** *p* (piano). Lyrics: ah! Dynamics: *p* to *ff* (fortissimo).
- Measure 75:** *ff* (fortissimo). Lyrics: Ai - ué! Dynamics: *ff* to *ff* (fortissimo).
- Measure 76:** *ff* (fortissimo). Lyrics: Ai - ué! Dynamics: *ff* to *ff* (fortissimo).

Figura 36: Trecho referente aos compassos 70 ao 76; observa-se aqui o caráter efusivo pronunciado pelos efeitos pensados pelo compositor (vermelho); o domínio do idiomatismo coral fica evidente na solução proposta para o final (verde).

Fonte: Próprio autor.

Como buscou-se demonstrar aqui, “*Cateretê*” representa uma obra coral produzida na maturidade do compositor Francisco Mignone.

A obra pode ser vista com um tributo pago pelo compositor aos elementos culturais representativos e portadores da brasilidade, tomados como símbolo de valor na construção estético-ideológica de uma música artística brasileira e como atributo

idiomático de uma linguagem musical erudita capaz de retratar o Brasil, segundo Mário de Andrade.

O que se observa na obra é uma profusão de elementos musicais que constituem um material composicional rico e consistente, trabalhado com rigor, objetividade e domínio técnicos; Mignone cria uma interessante relação simbiótica entre os elementos estruturais utilizados na obra – o texto e a dança inspirados na cultura popular – e submete esses elementos a um tratamento formal que os estiliza por meio de uma estética erudita.

Observa-se uma clara preocupação do compositor em manter o aspecto dos elementos estruturais característicos das formas populares, de modo a não os deformar e/ou torná-los irreconhecíveis ao público, mas tais elementos são transmutados por meio da criação de texturas vocais, estruturação harmônica, exploração de efeitos de timbre, variações de articulação, dinâmicas e sinais expressivos, que ampliam as possibilidades interpretativas da referência temática.

A gravação do *Cateretê* pelo Coral Paulistano em 1937, bem como o reconhecimento e a atualidade da obra dentro do repertório coral brasileiro, permite afirmar a sua relevância, pela qualidade e domínio da linguagem musical com que Francisco Mignone manipulou o material sonoro folclórico, dando forma a uma música idealizada nas concepções estéticas de Mario de Andrade.

Mignone não quis somente compor uma obra brasileira, mas quis compor algo que o fizesse de fato sentir-se e comunicar-se artisticamente como brasileiro, e isso foi externado pela forma tão meticulosa e empolgante com as quais estudou e reafirmou a essência negra da nossa música, pois como escreveu Manuel Bandeira:

Como foi possível que Mignone, de sangue italiano, “com a serenata napolitana a ressoar nas cordas das veias”, como disse Mário, nascido e criado na São Paulo de tão poucos negros, formado com mestre ítalo-francês, viesse a dar, mais do qualquer outro músico brasileiro, tamanha plenitude às vozes negras da nossa música? Porque afinal, se é verdade que, como afirmou o poeta, a música brasileira é a “flor amorosa de três raças tristes”, nessa música Villa-Lobos é predominantemente o índio, Camargo Guarnieri o branco, Mignone o negro. (BANDEIRA, 2016, p.85)

3.8 O COMPOSITOR CAMARGO GUARNIERI (1907 – 1993), UM PILAR DO NACIONALISMO MUSICAL BRASILEIRO

Dentre os compositores cujas obras corais foram registradas nos doze fonogramas gravados pelo Coral Paulistano em 1937, encontramos dois nomes de grande expressão no que diz respeito à composição musical erudita brasileira: Francisco Mignone e Mozart Camargo Guarnieri.

Camargo Guarnieri é, ao lado de Heitor Villa Lobos e Francisco Mignone, um dos pilares da escola nacionalista brasileira de composição.

Muito embora o reconhecimento do valor artístico das composições de Camargo Guarnieri esteja em boa medida ligado à relevância de suas obras sinfônicas e à aclamação destas no cenário internacional - sobretudo quando de sua passagem pelos Estados Unidos marcada pelo relacionamento próximo com nomes tais como Aaron Copland e Charles Seeger – é já em suas primeiras composições que podemos notar uma sensibilidade no tratamento de caracteres culturais que viriam a ser sistematizados, tornando-se elementos presentes na composição nacionalista.

Sobre a brasilidade já presente desde as primeiras composições de Camargo Guarnieri, Deborah Siqueira escreve sobre a '*Sonatina*' para piano:

Ainda em 1928, compôs sua primeira obra de sucesso – *Sonatina*, para piano – obra esta que recebeu comentários elogiosos nos artigos de Sá Pereira (Diário de São Paulo, 09/04/29) e de Mário de Andrade (Diário Nacional 17/04/29, publicado no livro '*Musica, doce música*' do mesmo autor) e que até hoje merece elogios da crítica. Nela apareceram, pela primeira vez, indicações de movimentos notoriamente brasileiras, como, por exemplo, "molengamente", "ponteadado bem dengoso" ou "bem de pressa". Inaugurava-se aí, uma nova tendência que seria, posteriormente, muito utilizada pelos compositores nacionalistas. (SIQUEIRA, 2000, p.12)

Nascido em 1907 na cidade paulista de Tietê, Camargo Guarnieri fora criado em um ambiente familiar muito ligado à música. O seu pai, Miguel Guarnieri, trabalhava como barbeiro e dedicava-se à música como amador; dentre os instrumentos que tocava demonstrava uma predileção pela flauta. A mãe de Camargo Guarnieri, Gécia de Arruda Camargo Penteado, era pianista amadora.

A formação musical de Camargo Guarnieri, iniciada no ambiente familiar, seguiu de modo irregular e não muito convencional, pois, por conta das despesas familiares, cabia à Camargo Guarnieri ajudar o seu pai nos serviços da barbearia.

Quando por decisão do pai – levando em consideração o proeminente talento musical do filho – a família de Camargo Guarnieri decide se mudar para São Paulo (1922), o jovem músico passa a ter contato com o efervescente ambiente musical da metrópole, bem como com os professores e personalidades que serão fundamentais na sua formação, não só musical, mas intelectual.

Os nomes de Lamberto Baldi e Mário de Andrade, eram lembrados por Camargo Guarnieri com extremo respeito, admiração e carinho, sendo estas personalidades reconhecidas pelo próprio compositor como seus “pais”⁷⁵ na vida musical e intelectual.

A sensibilidade e maturidade musicais que distinguem o valor artístico da produção musical de Camargo Guarnieri, foram conquistadas e cristalizadas por meio uma vivência musical muito ligada à prática. Essa vivência iniciou-se, sobretudo, na sua atividade como pianista na capital paulista, onde Camargo Guarnieri, necessitando aliar trabalho e música, passou a tocar em locais tais como Casa Di Franco (loja de partituras), os antigos cinemas mudos e, até mesmo, em um bordel no centro de São Paulo (WERNET, 2009, p.64), locais que em que, comumente, improvisava ao piano.

É essa relação, por vezes desconexa, entre a prática – como necessidade profissional – e os estudos, que caracteriza a vivência e a linguagem musicais de Camargo Guarnieri, como explica Klaus Wernet:

Refletindo sobre todo o processo conturbado e fragmentado de formação musical de Camargo Guarnieri tanto em Tietê quanto na capital do Estado de São Paulo, até este momento, procuro chamar a atenção para este misterioso universo praticamente não documentado e nem sempre lembrado com grande ênfase por não carregar consigo os grandes nomes de professores e renomadas instituições. Temos neste momento, um pouco antes de 1928, um músico com uma constante vida prática, tocando em diversos locais. A vivência constante com a música pode ter sido também um estudo que formou dentro do jovem características que marcam a sua linguagem. (WERNET, 2009, p.63)

⁷⁵ Segundo André Cavazzoti e Silva (1999, p.2) de acordo com a viúva do compositor, Vera Sílvia Camargo Guarnieri, Camargo Guarnieri referia-se, costumeiramente, a seus “três pais” como sendo: o pai *biológico*, Miguel Guarnieri; o pai *musical*, o maestro Lamberto Baldi; o pai *intelectual*: Mário de Andrade.

No ano de 1928, a aproximação com a figura intelectual de Mário de Andrade, desperta Camargo Guarnieri para a importância da formação, também, no plano intelectual. Sendo Camargo Guarnieri um jovem de estudos muito rasos – possuía apenas o segundo ano do curso primário – coube à Mário de Andrade introduzir Camargo Guarnieri no universo das artes.

É a partir dessa aproximação à Mário de Andrade que se solidifica a influência estético-musical sofrida por Camargo Guarnieri, uma influência que o conduz à definição de sua linguagem composicional fortemente baseada no trabalho com elementos folclóricos e nacionais.

Camargo Guarnieri veio a se tornar figura destacada no Departamento de Cultura de São Paulo durante a gestão de Mário de Andrade, sendo convidado, no ano de 1936, a ocupar o posto de maestro do recém-criado Coral Paulistano.

Dentre as atividades realizadas por Camargo Guarnieri junto ao Departamento de Cultura de São Paulo destaca-se a participação no II Congresso Afro-Brasileiro – ocorrido em Salvador/BA, a gravação dos doze fonogramas pelo Coral Paulistano e a participação no Concurso de Peça Coral de 1937, no qual recebeu o primeiro prêmio dado à sua obra “Coisas deste Brasil” (Figura 37 – CONCURSO, 1937b)

FIGURA 37 – O Concurso de Peça Coral

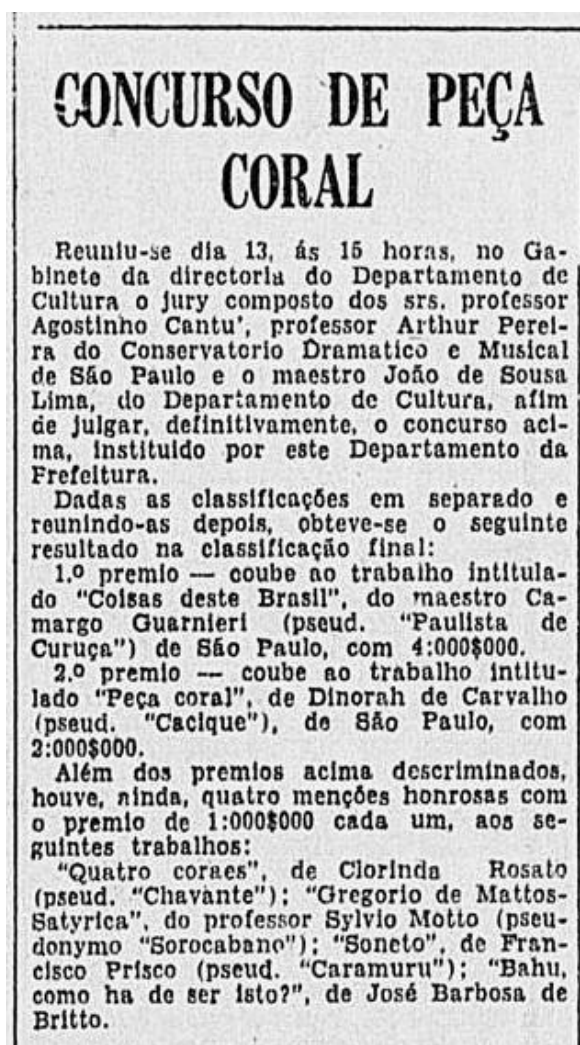


Figura 37: Matéria jornalística publicada pelo Correio Paulistano em dezembro de 1937, divulgando o resultado do concurso que premiou composições corais; destaca-se na matéria os prêmios dados à Camargo Guarnieri e Dinorá de Carvalho.

Fonte: Correio Paulistano, São Paulo, 1937, anno LXXXIV, n.25.084, p.15, 18 dez. 1937.

3.9 GUARNIERI E BANDEIRA: RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E POESIA

A transição entre a produção poética de contornos parnasianos e simbolistas – identificada com o gosto elite paulistana da Belle Époque – e a poesia modernista – identificada com a nova perspectiva estética proposta para a arte

nacional – passa a abrir espaço para o emprego de recursos expressivos que vão remeter à linguagem, ao cotidiano e à cultura popular.

Ao referir-se à Manuel Bandeira, Luciano Cavalcanti afirma que:

O início da produção poética de Manuel Bandeira foi influenciado pela estética parnasiano-simbolista, que usava da linguagem de estilo elevado e musical como das metáforas penumbristas para se expressar. Logo após a publicação de seu livro *A Cinza das Horas*, já percebemos, em Bandeira, um processo de libertação de sua herança parnasiano-simbolista; sua linguagem começa a se desvincular do estilo elevado da poética tradicional incorporando a esta elementos da cultura popular. E para isso, o poeta utiliza as palavras do dia-a-dia, o verso livre e valoriza o que é comumente considerado desqualificado como matéria poética. (CAVALCANTI, 2009, p.31)

Os traços estilísticos que caracterizam a poesia de Manuel Bandeira denotam tanto a proximidade com a cultura popular, quanto a influência da música na construção e organização de seus versos; a simplicidade com que apresenta o uso da palavra (língua), a objetividade com que expressas as ideias em cada verso e o aspecto “enxuto e quase geométrico” (SOUZA, 2005, pg.34) que é dado ao texto, permitem a composição de uma estrutura poética coesa, cuja fluência de leitura é obtida pelo extremo cuidado com o ritmo.

A poesia de Manuel Bandeira pode ser entendida como uma obra marcadamente musical⁷⁶. O termo “*musical*” não é usado aqui – e nem deve ser entendido – em seu sentido estrito, pensando nos elementos que o compõem sob o rigor da estrutura musical, mas antes, empresta à poesia de Manuel Bandeira o conceito de alguns de seus elementos, tais como ritmo, forma, melodia e timbre, para embasarem a organização e constituírem a ideia poética.

Pode-se afirmar então que, a manipulação da palavra como elemento indispensável e constitutivo da arte poética é pensada em Manuel Bandeira a partir

⁷⁶ Manuel Bandeira, em sua obra *Itinerário de Pasárgada* (1957), escreve abertamente que a música o influenciou de modo indelével, permitindo-lhe relacionar a estrutura poética às formas estruturais da música, ou seja, a construção da ideia e a apresentação do conteúdo temático do poema deveriam seguir uma organização baseada na apresentação do tema e suas possibilidades de desenvolvimento. Vejamos o que escreveu Bandeira:

“Maior em mim foi a influência da música.

Não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente. Tomar um tema e trabalhá-lo em variações ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar a vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-los num entendimento de todo repouso... Creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte.” (BANDEIRA, 1984, págs. 42-43)

de sua forma primitiva: o *canto* (CAVALCANTI, 2009). Essa apropriação de conceitos atribuídos à música é exemplificada pelas palavras do próprio escritor em dois trechos de sua obra *Itinerário de Pasárgada*:

À música e não à imitação de qualquer modelo literário se deve atribuir a repetição de um ou dois versos, às vezes de uma estrofe inteira, em muitos poemas de A Cinza da Horas [1917] e do Carnaval [1919]. (BANDEIRA, 1984, p.43)

No trecho seguinte, temos a sensação do poeta ser imaginado como um “instrumentista” ou “compositor”, que ensaia ao lado do maestro para estreia de um concerto...

Pode suceder que depois de pronto o trabalho do compositor ensaia a música e diz: “Ah, você tem que mudar esta rima em i, porque a nota é agudíssima e fica difícil emití-la nessa vogal.” E lá se vai toda a igrejinha do poeta! Do poeta propriamente, não: nesse ofício costumo pôr a poesia de lado e a única coisa que procuro são achar as palavras que caiam bem no compasso e no sentimento da melodia. Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas. (Ibid., p.77)

A partir das afirmações feitas aqui, a relação que se estabelece entre o poema de Manuel Bandeira e a composição coral de Camargo Guarnieri, revela uma ligação muito mais íntima entre poesia e música; a musicalidade implícita na obra de Bandeira por meio da sua intenção poético-musical, de fato, se torna música na composição de Guarnieri, pois, segundo o escritor, “nunca a palavra cantou por si, e só com a música pode ela cantar verdadeiramente” (BANDEIRA, 1984, pág.73).

3.10 SOBRE A OBRA *IRENE NO CÉU*

Irene no Céu, é uma obra para coro misto a 4 vozes (SATB), composta por Camargo Guarnieri em 1931.

Esta obra possui duas versões editadas pela Ricordi, referenciadas pelos códigos B.A 6792 – versão mais antiga, de autoria da G. Ricordi & C. – e Br. 394 –

versão mais recente, de autoria da Ricordi Brasileira⁷⁷. Em ambas as partituras, não há indicação do ano exato de suas edições; porém, a dedicatória autógrafo de Camargo Guarnieri a Frutuoso Vianna – versão B.A. 6792, mencionando a cidade de São Paulo, o mês de outubro e o ano de 1935 (MCMXXXV), permite inferir que a edição seja de data próxima a isso (Figura 38).

FIGURA 38 – Cabeçalho da obra *Irene no Céu*

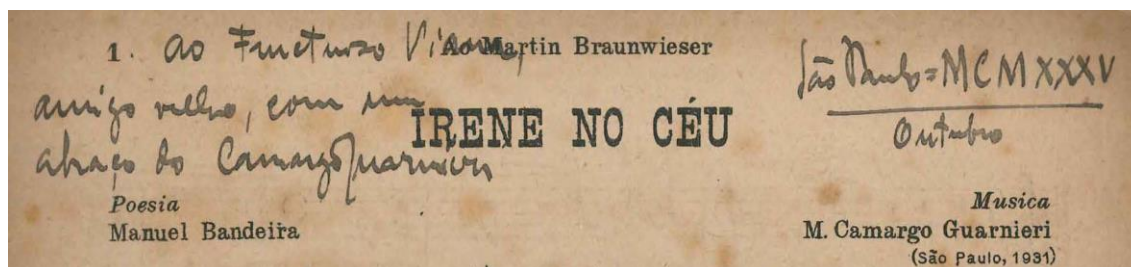


Figura 38: Detalhe do cabeçalho de *Irene no Céu* apresentando a dedicatória da obra à Martin Braunwieser e a dedicatória autógrafo do autor à Frutuoso Viana, seu substituto na regência do Coral Paulistano.

Fonte: G. Ricordi & C., São Paulo, 1935, B.A. 6792.

Na imagem acima, podemos notar impressa na edição a dedicatória da obra ao maestro, compositor e pedagogo musical Martin Braunwieser. Essa dedicatória contribui para reconhecer os laços e vínculos estabelecidos entre as personalidades atuantes no cenário musical erudito paulista da década de 1930, tendo em Mário de Andrade a principal referência intelectual (e o entusiasta da música brasileira com valor identitário).

A abordagem analítica a ser realizada aqui, buscará estabelecer no plano composicional a relação prática entre música e poesia; serão destacados nesta abordagem os elementos estruturais composicionais empregados por Camargo Guarnieri que permitem não só compreender a obra inserida no escopo do projeto estético nacionalista de Mário de Andrade para a música, mas também observar como se processa a transmutação do conteúdo e dos elementos poéticos por meio da linguagem musical erudita.

A utilização da poesia de Manuel Bandeira como fonte temática para a composição, por si só, evidencia algumas características da renovação do pensamento artístico da época. A simplicidade da estrutura textual e a utilização de

⁷⁷ As edições utilizadas aqui foram obtidas no acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga (Centro Cultural São Paulo) e no acervo digital de partituras do Instituto Piano Brasileiro.

um conteúdo de origem popular refletem uma concepção estética que valoriza o emprego de elementos representativos da brasilidade.

Desse modo, torna-se compreensível que uma “nova” poesia brasileira fosse tomada como objeto a ser musicado na “nova” música dos compositores eruditos brasileiros, como assim o fez Camargo Guarnieri. Num momento em que a língua nacional passou a figurar de modo mais relevante como símbolo identitário, trabalhá-la no âmbito da oralidade, evidenciando seu valor comunicativo – a fala – e o seu valor artístico – o canto – significava examinar atentamente suas especificidades e explorar suas possibilidades expressivas provenientes da prosódia e da fonética características do *falar* nacional.

Por outro lado, a ideia de uma transcrição artística⁷⁸ que se opera entre poesia e música, propicia abordar a obra coral *Irene no Céu* levando-se em conta dois conceitos apresentados por Mario de Andrade: o *ritmo coreográfico* da poesia e o *valor dinamogênico* da música. A conjugação desses conceitos permite construir um discurso musical consistente e coerente, que não se afasta do teor psicológico do texto, mas antes, o reforça.

O ritmo coreográfico, tal como definido por Mário de Andrade, diz respeito à sucessão de eventos que são apresentados em um poema, construindo uma narrativa poética que suscita no leitor determinadas sensações e estados de espírito; em *Irene no Céu*, o ritmo coreográfico é estático, pois não há oposição de estados psicológicos no transcorrer dos versos, essa característica é perfeitamente observada por Guarnieri, que reforça a atmosfera idílica do poema por meio do andamento “Vagaroso” que se mantém ao longo da obra.

No que diz respeito ao aspecto dinamogênico da obra, podemos observar que, ainda que a obra se construa sobre a tonalidade de Dó maior, o compositor

⁷⁸ O termo “transcrição” foi cunhado e utilizado pelo poeta Haroldo de Campos para referir-se à prática que se dá no âmbito da produção literária, em que, muitas vezes, a tradução de uma obra lava em consideração a manutenção de sua forma e sua concepção estética, relegando a um plano inferior sua significação no campo semântico. Ao abordar o conceito de transcrição no âmbito literário GESSNER (2013) afirma que, “a *transcrição*, portanto, prioriza o efeito estético, que em muitos casos pode estar na própria superfície formal de um texto, sendo que o significado é o resultado dessa articulação de formas.”

Nesse sentido e dentro das devidas proporções, me utilizo do termo “transcrição” para referir ao deslocamento do meio transmissor, através do qual o conteúdo temático chegará ao receptor, ou seja, a poesia faz uso da palavra escrita e falada com seu valor inteligível e objetivo, ao ser transposta para a linguagem musical, que faz uso dos sons com seu efeito sinestésico e subjetivo, uma série de cuidados são tomados pelo compositor de modo a manter, tanto quanto possível a ideia original; a música não almeja ser a poesia e expressar-se como, embora, muitas vezes, utilize-se da poesia como referência temática, ela é unicamente música e se faz existir na unicidade de seus elementos constitutivos.

procura ressaltar o caráter melancólico do poema por meio de linhas melódicas que, na maior parte, são construídas por graus conjuntos ou saltos de terça, que tendem a retornar para uma mesma nota. A despeito do caráter silábico e do colorido rítmico presentes na obra, esse procedimento do compositor confere à linha melódica um caráter estático e comedido (Figura 39).

FIGURA 39 – Detalhe da linha melódica inicial do soprano



Figura 39: Linha melódica do soprano presente na quadratura inicial da obra e seu caráter levemente estático.

Fonte: Próprio autor.

De maneira análoga à estrutura do poema, observamos que a composição coral de Guarnieri apresenta uma estrutura relativamente simples. A proposta de compor a “Biblioteca Orfeônico-Escolar” da editora Ricordi⁷⁹, pode justificar essa estrutura geral da obra e a organização dos elementos que a compõem; por sua vez, o trabalho composicional insere na obra elementos estruturais – fraseado melódico, disposição harmônica, células rítmicas, indicações de dinâmica – de modo bastante racional, constituindo o aspecto didático, adequado ao ensino de música no ambiente escolar.

Irene no Céu apresenta uma estrutura bastante regular, sendo constituída de 41 compassos organizados em quadraturas. A obra possui a forma de uma canção ABA com introdução e coda; o aspecto simétrico da obra, permite demonstrar à aplicação da técnica composicional erudita que atribui a cada seção da obra uma característica rítmico-melódica bem definida, obtida pela relação do texto com os elementos estruturais – dinâmica, articulação, textura vocal – que lhe conferem musicalidade e expressividade.

A obra “*Irene no Céu*” pode ser dividida nas seguintes seções:

- INTRODUÇÃO – compassos 1 ao 4;
- SEÇÃO A – compassos 5 ao 13;

⁷⁹ A capa da versão B.A. 6792 traz no cabeçalho a seguinte informação: Biblioteca Orfeônico-Escolar – controlada por uma comissão de autoridades escolares.

- SEÇÃO A' – compassos 14 ao 18;
- SEÇÃO B – compassos 19 ao 26;
- REEXPOSIÇÃO (A) – compassos 27 ao 35;
- CODA – compassos 36 ao 41.

INTRODUÇÃO

Esta seção caracteriza-se pela apresentação de parte texto – “Imagino Irene entrando no céu” – que, ao ser associado aos elementos rítmico-musicais que serão recorrentes na obra, constituem sua introdução.

Podemos observar que o compositor busca evidenciar o verso descrito acima por meio da sua apresentação nas vozes femininas; para tanto, o trecho é estruturado a partir da organização dupla das vozes femininas que cantam homofonicamente em intervalo de terça, sendo acompanhadas em contraponto livre pelas vozes masculinas (Figura 40).

das possibilidades da estruturação do discurso musical, personificar nas vozes os personagens retratados na poesia, ou seja, o verso cantado nesta seção é atribuído ao *eu* lírico que imagina a redenção da personagem Irene e, para representa-lo o compositor cria uma textura mais densa das vozes – visto que o *eu* lírico é indeterminado - porém, mantendo o caráter tênue por meio da dinâmica pianíssimo.

SEÇÃO A

Embora se perceba já no início da obra o rigor de Guarnieri quanto à acomodação do texto sobre a linha rítmico-melódica, Mário de Andrade, ao analisar as questões em torno da relação música-poesia, levando em conta as especificidades fonéticas da nossa língua, aponta um pequeno “erro” composicional, culminou no resultado indesejável na gravação desta obra pelo Coral Paulistano em 1937:

Já fiz notar atrás que os compositores não se preocupam também com a verdadeira altura das vogais. É lei da fonética que as vogais se sucedem numa gradação sonora ascendente na ordem *u-o-a-e-i*, sendo o *u* a mais grave delas e o *i* a mais aguda. Por outro lado, já fiz notar o perigo de dar ao *i* sons muito agudos, porque o brilho próprio dessa vogal se transforma em estridência(...) Camargo Guarnieri, inda por cima em voz coral, em que é um erro exigir-se virtuosidade solística, na admirável “Irene no Céu”, obriga os sopranos a um salto de décima, com ataque da vogal *i* no sol agudo, inda por cima desprotegida de apoio consonântico. O resultado é desastroso. A dificuldade para evitar a estridência é tão violenta que, apesar dos esforços e das sucessivas e numerosas gravações, o Coral Paulistano não conseguiu a emissão perfeita do som, no disco em que gravou esse coral delicioso para a Discoteca Pública.⁸⁰

Abaixo (Figura 41), o trecho a que se refere Mário de Andrade.

FIGURA 41 – Detalhe do salto melódico presente no compasso 5



Figura 41: O quadro vermelho destaca o salto do soprano apoiando a nota de chegada na vogal *i*; isso produziu uma incômoda estridência na gravação do Coral Paulistano.

Fonte: Próprio autor.

⁸⁰ A afirmação de Mário de Andrade está contida em seu texto intitulado “Os Compositores e a Língua Nacional Cantada”; este texto faz parte dos “Anais do Congresso de Língua Nacional Cantada de 1937”, o congresso ocorrido em São Paulo, através dos esforços do Departamento de Cultura, representou à época uma importante iniciativa cultural de contornos científicos e ideológicos destinada a examinar os aspectos da fala do povo brasileiro, buscando definir a pronúncia padrão a ser utilizada no canto erudito nacional.

Nesta seção, o compositor trabalha os três primeiros versos do poema: os versos que descrevem as características de Irene. Aqui, podemos observar que o compositor demonstra entendimento do teor psicológico do texto e busca transpor para a linguagem musical a descrição da personagem, por meio de uma construção melódica descendente na voz do soprano e pela construção da dinâmica que atribui a expressividade necessária à ideia rítmico-melódica.

Essa ideia inicia-se na anacruse para o compasso 6, como um arpejo descendente; a anáfora presente nos versos utilizados nesta seção – a repetição do nome Irene – é evidenciada pela colocação da vogal *i* nas notas agudas dos arpejos presentes nos compassos 5 e 6, essa construção melódica reforça a evocação e afirmação insistente de Irene enquanto indivíduo complacente, mas, em oposição às suas qualidades que a levam ao céu, a direção descendente da melodia e a colocação de sinais de dinâmica que atribuem a ela um caráter desvanecente, remetem à ironia com a qual Bandeira aborda o conteúdo temático do poema (Figura 42).

FIGURA 42 – Detalhe da seção A de *Irene no Céu*

The image displays a musical score for the section 'Irene no Céu'. It consists of two systems of staves. The first system (measures 6-8) features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has a red box around measures 6 and 7, and a green oval around the note 'i' in 'Irene' in measure 6. The piano part has blue 'p' (piano) markings in measures 6, 7, and 8. The second system (measures 9-12) also features vocal and piano parts. The vocal line has a red box around measure 9 and a green oval around the note 'i' in 'Irene' in measure 10. The piano part has blue 'pp' (pianissimo) markings in measures 9, 10, and 11, and a blue 'p' marking in measure 12. The lyrics are written below the staves.

Figura 42: Os quadros em vermelho destacam a melodia descendente apresentando os três primeiros versos do poema; a elipse verde destaca parte da solução melódica proposta para reforçar a anáfora poética; as marcações em azul destacam a proposição da dinâmica que reforça a linha melódica principal.

Fonte: Próprio autor.

Por sua vez, Guarnieri trabalha o texto de modo meticuloso, buscando tanto quanto possível evidenciar a ideia poética. Isso pode ser observado na maneira como ele apresenta as demais vozes nesta seção; enquanto os três versos poéticos são cantados pelo soprano, as demais vozes realizam um contraponto livre em dinâmica mais fraca, ressaltando a linha do soprano e mantendo a textura vocal suave.

A conclusão desta seção apresenta-se na quadratura iniciada no compasso 9; neste trecho o compositor coloca a ideia rítmico-melódica na voz do tenor, procedimento que confere à melodia um timbre menos brilhante e um caráter conclusivo, reforçado pelo acompanhamento das demais vozes com notas ligeiramente mais longas, sugerindo o afrouxamento rítmico.

SEÇÃO A'

A SEÇÃO A' apresenta-se como ponte entre as partes A e B, sendo a conclusão da primeira parte da poesia. Este trecho caracteriza-se por retomar a ideia rítmico-melódica inicial apresentando-a nas vozes masculinas, bem como pela introdução de recursos vocais – *bocca chiusa* e fala ritmada –, que proporcionam tanto a obtenção de um efeito de timbre entre as vozes, quanto a atribuição de expressividade à linha melódica.

Por meio da organização dupla das vozes, o recurso da *bocca chiusa* sobreposto à fala ritmada promove a diluição da textura vocal, ao passo que introduz discretamente um caráter etéreo necessário e adequado à ideia poética presente nos versos da seção seguinte (Figura 43).

FIGURA 43 – Detalhe da seção A' de *Irene no Céu*

12

cedendo

re - ne - no céu

cedendo

I - re - ne bo - a

cedendo

sempre debom hu - mor

cedendo

re - ne bo - a

A tempo

pp

I - ma - gi - no I - re - ne en - tran - do no

A tempo

pp

I - ma - gi - no I - re - ne en - tran - do no

16

pp

(boca fechada)

pp

(boca fechada)

(+)

ppp

céu I - ma - gi - no I - re - ne en - tran - do no céu.

(+)

ppp

céu I - ma - gi - no I - re - ne en - tran - do no céu.

(+) Falando ritmadamente

Figura 43: Delimitação da SEÇÃO A' como ponte entre A e B; o quadro vermelho destaca a ideia rítmico-melódica inicial; o quadro azul destaca a variação dessa ideia, utilizando-se de uma construção rítmica mais alongada nas vozes femininas e recursos tímbrico-expressivos – organização dupla das vozes e fala ritmada.

Fonte: Próprio autor.

Nesta primeira parte da composição, Guarnieri constrói tanto a representação musical da personagem Irene, quanto o seu caminho ao céu, que se dá sem euforia ou alarde – em oposição à característica alegre que geralmente se atribui às tonalidades maiores –, mas com discrição, melancolia e certa languidez – verificadas nas linhas melódicas, em geral, descendentes e estáticas –, representando estados que tipificam uma personagem condicionada por uma vida servil, sofrida e reprimida.

SEÇÃO B

Esta seção apresenta a segunda parte do poema e refere-se à entrada de Irene no Céu. O cuidado do compositor em manter sempre presente a ideia poética continua evidente pela forma com a qual os elementos estruturais são apresentados e organizados: o discurso musical busca a retratar o ambiente celestial e sua sublimidade, destacando o diálogo que se estabelece entre Irene e São Pedro.

Nesse sentido, Guarnieri aproveita a diluição da textura vocal e atribui à quadratura desta seção um caráter rarefeito e etéreo, em que surgem como estritamente necessários e de modo pontual os versos que caracterizam a fala de Irene – soprano e contralto –, o *eu* lírico – tenor e soprano – e a fala de São Pedro – baixo; o resultado obtido é um encaixe bastante preciso de cada voz, atribuindo à seção um aspecto quase imagético e que transcende o elemento sonoro (Figura 44).

FIGURA 44 – Detalhe da seção B de *Irene no Céu*

Figura 44: O quadro em vermelho destaca a frase das vozes femininas representando Irene; o quadro azul destaca o *eu* lírico trabalhado por imitação e o quadro verde destaca o solo do baixo personificando São Pedro.

Fonte: Próprio autor.

Esse resultado é obtido por meio da representação musical personificada, em que cada voz empresta seu timbre e tessitura à representação característica dos personagens; o valor dinamogênico da música é o fator que permite associar aquilo que se ouve à uma dada imagem ou sensação, neste caso quando a frase melódica é introduzida homofonicamente nas vozes femininas tem-se a representação de Irene e sua fragilidade e complacência, no solo do baixo tem-se a representação de São

Pedro e sua grandeza e benevolência, e na frase trabalhada por imitação entre tenor e soprano tem-se a representação do narrador indeterminado.

SEÇÃO A (REEXPOSIÇÃO) E CODA

Uma vez apresentadas as duas partes que constituem o poema, Guarnieri retoma a ideia da SEÇÃO A – a partir do compasso 27 – para estruturar simetricamente a composição. A reexposição do tema ocorre de maneira idêntica à sua apresentação inicial e, observado isso, pode-se pensar que o compositor optou por acompanhar a estrutura simples do poema, propondo uma estrutura formal análoga, porém, utilizando-se de uma escrita idiomática coral consistente e capaz de expressar a essência do conteúdo temático abordado.

A seção CODA caracteriza-se pela retomada da ideia rítmico-melódica inicial apresentada pelas vozes femininas; nesta seção o compositor realiza algumas variações nas vozes do baixo, tenor e soprano, com o intuito de adensar progressivamente a textura vocal e torna-la mais marcante, na medida em que, diferentemente do início, observa-se aqui a indicação de dinâmica forte, acompanhada do sinal de crescendo, que até sugere um final grandioso, ideia que se desfaz pela indicação do *cedendo* e do pianíssimo que marcam o encerramento tímido da obra (Figura 45).

FIGURA 45 – Detalhe da seção Coda de *Irene no Céu*

The musical score for 'Irene no Céu' is presented in four staves. The Coda section begins at measure 36, marked by a yellow dashed line. The lyrics are: 're - ne no céu', 'I - re - ne boa', 'sem-pre de bom hu - mor', and 're - ne boa'. The Coda phrase 'I - ma - gi - no I - re - ne en - tran - do no' is repeated in measures 36-37 and 38-41. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte), and a crescendo marking. A red box highlights the initial phrase in measures 36-37, a blue dashed box highlights the final variations in measures 38-41, and a green oval highlights the soprano's final phrase 'Céu.' in measure 41.

Figura 45: Delimitação da SEÇÃO CODA (tracejado amarelo); o quadro vermelho destaca a ideia inicial retomada e o tracejado azul destaca as variações que visam construir o forte final; o detalhe em verde sugere a representação musical da personagem entrando discretamente no céu.
Fonte: Próprio autor.

Nesse sentido, a pequena frase ascendente com que o soprano encerra a obra – detalhe em verde na Figura 45 – torna-se emblemática, na medida em que sugere a ascensão humilde de Irene ao céu; suas virtudes são suficientemente louváveis e grandes para justificarem um final grandioso, no entanto a própria condição existencial do negro lhe confere um valor ofuscado pelo estigma social, tornando o valor meritório tão discreto quanto um semitom cantado em pianíssimo.

Esse final sintetiza, sob a perspectiva musical, tanto a obra coral, quanto a própria trajetória inglória de Irene e Camargo Guarnieri demonstra sensibilidade artística e apuro técnico ao conseguir produzir um discurso musical capaz de representar a falsa alegria de uma personagem para quem o céu é apenas uma construção imaginária e cuja conquista lhe faz valer, ironicamente, a moral e a virtude, pois na realidade terrena a sua negritude, bondade e bom-humor não passam de critérios estigmatizantes que a qualificam para fazer cumprir um destino fatídico e irremediável.

Como pôde ser observado aqui, a abordagem analítica da obra *Irene no Céu* buscou destacar o procedimento composicional de Guarnieri e os elementos estruturais utilizados pelo compositor de modo a estabelecer a relação entre música e poesia.

Irene no Céu demonstra, antes demais nada, a fusão da língua nacional com a música erudita brasileira, tomando como parâmetros estéticos as proposições de Mário de Andrade para afirmação dos caracteres nacionais capazes de identificar e significar a produção musical com valor nacional.

O cantar em língua nacional, por si só, apresenta-se como afirmação de identidade cultural e o emprego do poema de Manuel Bandeira confere a obra o elemento representativo da brasilidade. Como visto, esse emprego da língua nacional não se dá de maneira arbitrária, pois demandou do compositor a observação de certas especificidades da nossa língua quanto à prosódia relacionada à estrutura rítmica e à estrutura fonética quando relacionada com a estrutura melódica.

Por sua vez, o uso dos elementos estruturais, sobretudo aqueles relacionados à dinâmica, articulação, textura e timbre, conferem ao discurso musical a sua tipicidade, ao passo que concorrem para a definição do idiomatismo coral tal como observado na obra de Guarnieri.

A estrutura aparentemente simples de *Irene no Céu*, representa, antes, a aproximação do compositor ao aspecto conciso do poema e a assimilação do seu caráter melancólico; no entanto, essa obra coral se faz, segundo Mário de Andrade, “admirável e deliciosa” por conta da competência e destreza com as quais Guarnieri constrói o discurso musical e explora suas possibilidades expressivas, produzindo nuances de timbre e textura vocal que permitem remeter ao conteúdo simbólico do poema.

Ainda que *Irene no Céu* possa passar despercebidamente como obra modesta e ingênua, visto ser ela uma obra proposta para canto orfeônico, seu registro pelo Coral Paulistano em 1937 permite defini-la como uma produção artística em diálogo com o seu tempo – e por que não com o tempo presente? –, bem como demonstrar o processo de certificação cultural cruzada que se opera quando a poesia e sua abordagem temática são tomadas como base para a criação musical erudita, passando a compor o repertório de um coral, cuja proposta era a valorização da música artística nacional, símbolo de alta cultura e componente de uma narrativa nacional identitária.

3.11 SOBRE A OBRA NAS ONDAS DA PRAIA

A obra *Nas Ondas da Praia* é uma composição para coro feminino a 4 vozes, sobre poema de Manuel Bandeira. Essa obra apresenta uma construção simples constituída de 25 compassos, nos quais observa-se a ocorrência de linhas melódicas de baixa complexidade técnica, estrutura harmônica de caráter modal e a alternância de fórmulas de compasso.

Na edição utilizada aqui, é importante destacar a dedicatória ao maestro Fabiano Lozano⁸¹ (Figura 46), importante pedagogo musical da cidade de Piracicaba e criador do Orfeão Piracicabano, grupo coral de reconhecida capacidade técnica⁸² que veio a difundir a prática coral – em nível artístico – em São Paulo e no Rio de

⁸¹ O maestro Fabiano Lozano nasceu no ano de 1886 em Tijola, na Espanha. Já no Brasil, residindo em Piracicaba, exerceu intensa atividade junto ao ensino da música nessa cidade, vindo a criar ali, em 1925, a Sociedade de Cultura Artística de Piracicaba. Como metodologia do ensino de música introduziu a prática do canto orfeônico no ambiente escolar, como forma de resgatar as melodias e ritmos populares, disseminando o ensino de música na sociedade por meio da prática vocal.

⁸² O Orfeão Piracicabano surgiu em 1925 como alternativa para manter a destacada prática coral de Piracicaba, representada outrora pelo Orfeão Normalista, tendo à frente o reconhecido trabalho pedagógico do maestro Fabiano Lozano. Segundo Vânia Sanches Pajares, o Orfeão Piracicabano “era digno de apresentar-se em qualquer plateia culta do mundo, por mais exigente que ela fosse, como provou a vitoriosa apresentação no Rio de Janeiro [ocorrida no Teatro Municipal, em 03 de novembro 1929, para uma plateia de personalidades ilustres]”. (PAJARES, 1995, pg. 61)

Janeiro, recebendo menção elogiosa de Mário de Andrade em seu livro *Ensaio sobre Música Brasileira*⁸³.

Como já citado, a composição toma por base o texto da poesia de Manuel Bandeira intitulada *Cantiga*, publicada no livro *Estrela da Manhã* (1936); cabe destacar que a referida poesia foi também utilizada na composição para voz e piano, intitulada *Canção do Mar* (1934), de Lorenzo Fernandez, outro importante compositor modernista brasileiro.

FIGURA 46 – Cabeçalho de *Nas Ondas da Praia*

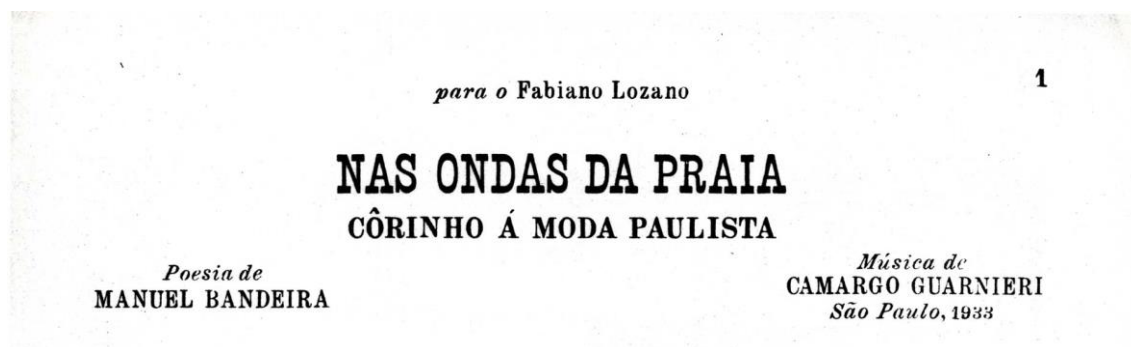


Figura 46: Detalhe do cabeçalho da obra, com destaque para a dedicatória ao maestro e pedagogo Fabiano Lozano, e a menção à poesia de Manuel Bandeira.

Fonte: Edição Derosa, São Paulo, 1933, s.n.

Podemos observar que Camargo Guarnieri permite-se a algumas adaptações do texto com a intenção de criar as seções inicial e final da obra – como por exemplo, uma pequena ideia introdutória que vai do compasso 1 até o primeiro tempo do compasso 5 sustentado por uma fermata e a seção final que vai do compasso 20 ao 25.

A referida poesia apresenta os seguintes versos:

Nas ondas da praia
Nas ondas do mar
Quero ser feliz
Quero me afogar.

Nas Ondas da praia
Quem vem me beijar?
Quero a estrela-d'alva
Rainha do mar.

Quero ser feliz
Nas ondas do mar

⁸³ Mário de Andrade ao se referir à "riqueza moderna em que a voz pode ser concebida instrumentalmente, como puro valor sonoro", destaca, na sequência do texto, algumas das realizações técnico-vocais observadas na performance do Orfeão Piracicabano que "empregando sílabas convencionais adquire efeitos interessantes de pizzicato, de destacado breve ou evanescente. E em boca-fechada obtém efeitos duma articulação e fusão harmônica absolutamente admiráveis." (ANDRADA, 2020, p.108)

Quero esquecer tudo
Quero descansar.

Segundo Mário de Andrade, a adaptação da estrutura fonética dos versos à estrutura melódica da obra caracteriza-se por não apresentar defeitos que comprometam o movimento rítmico do fraseado⁸⁴.

O *ritmo coreográfico*⁸⁵ (ANDRADE, 2012, p.39), entendido como a sucessão dos eventos e sensações narrados pelo poema, é bastante evidente na poesia; ainda assim e como veremos, Guarnieri atenta-se mais para precisão rítmica que funde texto e melodia.

O ritmo poético - originado pela estrutura fonética dos versos - é resolvido com bastante propriedade técnica por Camargo Guarnieri, mediante a escolha de células rítmicas que acomodam perfeitamente a estrutura silábica das palavras, permitindo a construção de um movimento frásico bastante fluído e que reforça o valor dinamogênico da obra.

Sobre a relação entre o ritmo coreográfico, enquanto portador do teor psicológico da poesia, e a solução rítmica proposta por Camargo Guarnieri para as exigências fonéticas das frases, Mário de Andrade afirma:

O contraste entre essa psicologia interior e a delícia do mar da praia está muito bem situado na criação poética pelo movimento coreográfico do ritmo que corresponde ao bem-estar momentâneo, à alegria física que o mar da praia provocou, e pelas palavras do texto que correspondem ao desespero desiludido de si mesmo, à alegria desesperada de quem busca não se amolar mais com esta vida. Por não valer mais a pena...
(...) Camargo Guarnieri, talvez mais realista, se conservou durante toda a peça numa objetividade mais... mais fonética? Não sei bem como me exprimir, guardando todo o tempo um ritmo fortemente caracterizado (embora

⁸⁴ No livro "Aspectos da Música Brasileira", Mário de Andrade aborda as composições *Nas Ondas da Praia*, de Camargo Guarnieri, e *Canção do Mar*, de Lorenzo Fernandez, mencionando que "as duas peças não apresentam um só defeito fonético"; comparando as duas peças, Mário as distingue mediante as soluções rítmicas que cada compositor apresenta para a estrutura fonética do texto, ainda assim, respeitando e valorizando o "movimento frásico do poema". (ANDRADE, 2012, pg. 38)

⁸⁵ Gilda de Mello e Sousa cita que, na busca por um conhecimento amplo e de caráter multidisciplinar, Mário de Andrade, ao iniciar a sua carreira docente, estudou de maneira autodidata temas pertinentes à psicologia e à psicanálise (SOUZA, 2005, p.18); em alguns de seus textos Mário de Andrade busca descrever os efeitos da música e da palavra no âmbito psicológico do ser humano. Alguns dos termos e expressões utilizados neste sentido revelam a dimensão analítica na qual Mário de Andrade lograva descrever a relação entre palavra (a fala) e música (o canto). O termo *ritmo coreográfico* é utilizado por Mário no livro *Aspectos da Música Brasileira* para descrever os diferentes momentos da poesia, no qual circula o *eu* poético e as sensações que são presumidas a partir daí; por outro lado, o *ritmo coreográfico* pode ser reforçado pelo *valor dinamogênico* da música, ou seja, a maneira como o compositor adaptará o ritmo poético aos elementos e recursos musicais, contribuirá para que o fraseado musical transmita e reforce o valor semântico da frase.

não coreográfico), que correspondia mais diretamente às exigências rítmicas da poesia. (ANDRADE, 2012, p.39)⁸⁶

A composição de Guarnieri apresenta uma estrutura geral que pode ser dividida em períodos fraseológicos distintos, a saber:

- SEÇÃO A – compassos 1 ao 5;
- SEÇÃO B – compassos 6 ao 10;
- SEÇÃO B' – compassos 11 ao 15;
- SEÇÃO C – compassos 16 e 17;
- SEÇÃO C' – compassos 18 e 19;
- SEÇÃO A' – compassos 20 ao 25.

Podemos observar que a divisão dos períodos frásicos da obra possui regularidade, o que permite demonstrar o equilíbrio e a simetria buscados pelo compositor na estruturação da obra, bem como no desenvolvimento dos elementos que a constituem.

SEÇÃO A

A seção A (Figura 47), apresenta uma pequena introdução, na qual pode-se observar a parte do texto poético que faz menção ao nome da obra: *Nas ondas da Praia*; o trecho traz uma ideia melódica silábica, trabalhada homofonicamente entre as vozes, cuja expressividade é bem delineada pelas indicações de dinâmica.

⁸⁶ Neste trecho do texto intitulado *Ritmo das Frases*, presente na obra *Aspectos da Música Brasileira* (2012), Mário de Andrade discorre e exemplifica sobre as soluções rítmicas dadas por Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernandez, para as suas respectivas obras corais baseadas no referido poema de Manuel Bandeira.

FIGURA 47 – Introdução de *Nas Ondas da Praia*

Allegro ♩ = 88

Moderato ♩ = 88
com liberdade

f *pp* cedendo

1ª VOZ
Nas on das da pra ia Nas on das domar! Nas on das da pra ia. Quem vem me bei - jar? Nas on das da

2ª VOZ
Nas on das da pra ia Nas on das domar! Nas on das da pra ia. Quem vem me bei - jar? Nas on das da

3ª VOZ
Nas on das da pra ia Nas on das domar! Nas on das da pra ia. Quem vem me bei - jar?

4ª VOZ
Nas on das da pra ia Nas on das domar! Nas on das da pra ia. Quem vem me bei - jar?

Figura 47: Detalhe da quadratura inicial apresentando o trecho e os elementos musicais que compõe a SEÇÃO A; a linha tracejada delimita o período frasal desta seção introdutória.

Fonte: Próprio autor.

As vozes apresentam-se homofonicamente, gerando uma textura densa, fato que não tira deste trecho o seu movimento gracioso proveniente do próprio ritmo poético. Observamos que as frases melódicas se dão sobre uma estrutura rítmica que obedece à construção fonética e prosódica do período.

Sobre aquilo que Mário de Andrade destacou, no trecho citado (vide página 169), como sendo o *ritmo coreográfico* da poesia, podemos observar que Camargo Guarnieri confere um aspecto imagético à combinação de palavra e música mediante a utilização de sinais de dinâmica e expressão que sugerem o vai-e-vem das ondas em uma praia.

Na edição de referência utilizada observamos uma nota de rodapé na qual lê-se a seguinte recomendação: “Os professores de orfeão escolar podem substituir a palavra “beijar” por “afagar” ou “buscar”. Essa recomendação permite inferir que havia, também, todo um cuidado em trazer para o ambiente escolar essa produção musical sob um viés pedagógico, em conformidade com os ideais sociais e morais difundidos naquele momento.

SEÇÃO B

A seção B (Figura 48) é onde o texto poético será cantado de modo integral. Podemos destacar nesta seção o início de um trecho em andamento mais lento a ser cantado '*com liberdade*', tal como especificado na partitura; temos aqui um exemplo de construção musical que propõe diferentes momentos do discurso poético-musical.

FIGURA 48 – Detalhe da seção B de *Nas Ondas da Praia*

Moderato ♩=88
com liberdade

5 jar? Nas on das da pra - ia Nas on das do mar!

6 jar? Nas on das da pra - ia Nas on das do mar!

7 jar? Nas on das da pra - ia Nas on das do mar!

8 jar? Nas on das da pra - ia Nas on das do mar!

9 *p* Que-ro ser fe - liz Que-ro me afo-gar Nas on das da pra ia Quem vem me bei - jar?

10 *p* Que-ro ser fe - liz Que-ro me afo-gar Nas on das da pra ia Quem vem me bei - jar?

11 *f* Que-ro ser fe - liz Que-ro me afo-gar Nas on das da pra ia Quem vem me bei - jar?

Figura 48: Esta seção sugere um andamento desdobrado em relação a seção anterior; no destaque, os quadros em vermelho mostram a técnica de imitação utilizada pelo compositor; o quadro azul, o pequeno glissando como recurso técnico-expressivo e a linha tracejada que delimita esta seção.

Fonte: Próprio autor.

Ocorre no compasso anterior a esta seção – compasso 5 – algo que será recorrente no restante da obra: a alternância de fórmulas de compasso. Essa ocorrência se dá por conta da metrificação livre a partir da estrutura poética.

A combinação de andamento lento, caráter silábico da melodia e expressão mais livre dada à interpretação conferem a este trecho um caráter recitativo. Este recitativo confere ao trecho descrito e às demais seções – B', C e C' – uma maior expressividade, ao passo que aproxima a ideia implícita na concepção musical do trecho à carga dramática contida na significação poética do texto.

Ritmicamente, podemos observar que a partir desta seção em diante o compositor busca cadenciar o movimento melódico utilizando-se de figuras rítmicas mais longas e células tercinadas que contribuem para evidenciar o ritmo poético proveniente da estrutura fonética de cada verso.

A linha melódica de cada voz explora uma tessitura que, na maior parte da peça, concentra-se no âmbito de uma oitava localizada na região mediana; essas linhas melódicas são constituídas, também na maior parte da peça, de graus conjuntos e pequenos saltos, denotando a preocupação – talvez, didática – do compositor em vocalizar o texto por meio de linhas melódicas facilmente cantáveis.

Podemos observar que nesta SEÇÃO B o compositor buscou criar uma atmosfera musical menos densa no que diz respeito à textura vocal. Essa atmosfera é criada tanto pela sobreposição das vozes em intervalos de terça, obtendo assim uma sonoridade mais próxima, quanto pela utilização da imitação (vide quadros vermelhos da Figura 48) na escrita, em que as ideias frasais transitam pelas vozes.

A intenção de realçar a semântica poética do texto é evidenciada pela presença de efeitos vocais expressivos empregados pelo compositor na peça, tal como ocorre no compasso 9, onde podemos observar o discreto glissando colocado no intervalo melódico de terça ascendente aplicado à palavra “feliz” (vide quadro azul da Figura 48); e na sensação auditiva criada pelo salto de 6M presente na 1ª e 2ª voz no compasso 11, ideia esta retomada em intervalo de 8ª na transição do compasso 15 para o 16.

SEÇÃO B'

A SEÇÃO B' (Figura 49) pode ser descrita como uma variação da SEÇÃO B com textura vocal mais densa e predominantemente homofônica.

FIGURA 49 – Detalhe da seção B' de *Nas Ondas da Praia*

The musical score for Section B' of *Nas Ondas da Praia* is presented in four staves. The first staff (Soprano) begins at measure 11 with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The second staff (Alto) also begins at measure 11 with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The third staff (Tenor) begins at measure 11 with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The fourth staff (Bass) begins at measure 11 with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The lyrics for measures 11-15 are: "Nas on - das da pra - ia Quem vem me bei - jar?". The score continues with measures 14 and 15, where the lyrics are "Que-ro es-trê - la d'al - va Ra - i - nha do mar!". A red box highlights measures 11-15, and a blue box highlights measures 14-15. A green dashed line marks measure 16, where the lyrics are "Que-ro ser fe - liz nas boca fechada". The score ends with measure 16, where the lyrics are "Que-ro ser fe -".

Figura 49: Imagem representando o trecho e os elementos que compõe a SEÇÃO B'. Essa seção caracteriza-se por trazer pequenas variações das ideias melódicas da seção B (quadro vermelho) e pelo uso da *boca fechada* como recurso expressivo (quadro azul). A linha tracejada delimita essa seção.

Fonte: Próprio autor

O que caracteriza esta seção como variação da SEÇÃO B é a utilização das ideias melódicas apresentadas anteriormente. Essas ideias melódicas aparecem

com pequenas variações rítmicas, tal como observado na compressão da ideia original – compasso 11 em relação ao compasso 6 – e na maior mobilidade melódica dada à ideia original – compasso 12 em relação ao compasso 7.

Outra variação a se destacar é aquela que ocorre nos compassos 14 e 15, em que o compositor retoma a ideia melódica dos compassos 9 e 10 presente nas vozes 1 e 4, trazendo nas vozes 2 e 3 o recurso de *boca fechada* – *boca chiusa* – como delineamento melódico do texto cantado.

SEÇÕES C e C'

As SEÇÕES C e C' (Figura 50) podem ser agrupadas e definidas, de modo genérico, como uma única seção onde estão localizados os versos da última estrofe da poesia.

No entanto, a descrição analítica do material composicional utilizado nesse trecho torna-se mais precisa e compreensível quando subdividimos este trecho em dois períodos complementares; diferentemente das seções anteriores este trecho compõe-se de quatro compassos, podendo ser dividido de modo igual entre as seções aqui apresentadas.

A SEÇÃO C (vide trecho delimitado pela linha tracejada verde – Figura 50) pode ser descrita como o ponto culminante da peça. Observamos que essa seção se inicia com a 1ª e a 2ª voz cantando homofonicamente suas respectivas linhas melódicas, as quais partem da sua nota mais aguda presente no âmbito vocal da peça.

Ainda na SEÇÃO C, podemos observar que compositor utiliza a técnica de imitação para fazer passar a ideia melódica entre as vozes, primeiro no compasso 16 e, em seguida, no compasso 17, onde a ideia inicial sofre variação rítmica e melódica, concluindo a primeira parte do período.

A SEÇÃO C' (vide trecho delimitado pela linha tracejada amarela – Figura 50) traz, na 1ª e na 2ª voz, uma ideia melódica que retoma a ideia presente nos compassos 14 e 15, porém, aqui, esta ideia é trabalhada com uma pequena variação rítmica.

FIGURA 50 – Detalhe das seções C e C' de *Nas Ondas da Praia*

16 *f* Que - ro ser fe - liz nas on - das do mar.

17 *f* Que - ro ser fe - liz nas on - das do mar.

18 *pp* Que-ro es-que-cer tu - do, cedendo Que - ro des-can-çar. *pp* Nas on - das da

19 *pp* Que-ro es-que-cer tu - do, cedendo Que - ro des-can-çar. *pp* Nas on - das da

Moderato ♩=88

Figura 50: Trecho e os elementos que compõem as SEÇÕES C e C'. Essa seção caracteriza-se por apresentar o ponto culminante da peça e sintetizar algumas das ideias anteriormente trabalhadas. No detalhe, o quadro vermelho traz a utilização da imitação e o quadro azul destaca o uso da fala ritmada como recurso tímbrico-expressivo utilizado pelo compositor.

Fonte: Próprio autor.

Interessante observar a textura que o compositor cria nesse trecho por meio da utilização de um recurso ainda não utilizado na peça. É esse efeito tímbrico criado que sustenta a subdivisão desse período em duas seções – C e C' – contrastantes, também do ponto de vista rítmico e melódico.

Esse efeito é criado a partir da sobreposição da melodia cantada pelas vozes 1 e 2 ao texto que é pronunciado ritmadamente pelas vozes 3 e 4, tal como informado na partitura. Dito isto, podemos inferir que Camargo Guarnieri procurou expandir a possibilidade expressiva das vozes, de modo a ressaltar o próprio teor semântico da poesia, por meio de um preenchimento sonoro sutilmente delineado pela linha melódica e que encerra a exposição integral do texto de maneira desvanecente.

A poesia ganha dramaticidade pelo cuidado com o qual Camargo Guarnieri manipula o material composicional em cada seção. Há na SEÇÃO C uma melodia cujas características exprimem um desejo incontido de encontrar no mar a felicidade daquilo que, como no movimento das ondas, é trazido pela vida; há na SEÇÃO C' uma construção tímbrico-melódica que se anuncia de modo velado, como expressão dolente de um desejo íntimo de perder-se a si mesmo para descansar na vida como as ondas descansam ao completar a sua jornada.

SEÇÃO A'

Nesta seção temos o trecho que representa a parte final da obra. Observamos que aqui o compositor retoma a ideia inicial da peça, trabalhando as linhas melódicas de modo a conservar a mesma ideia frasal construída sobre parte do texto poético, bem como o andamento moderado tal como utilizado inicialmente na peça.

Porém, aqui, o que caracteriza com maior evidência a parte final da obra é a variação da dinâmica utilizada por Camargo Guarnieri e a cadência final presente nos compassos 24 e 25.

Enquanto na Seção A a peça inicia de maneira bastante presente – por meio da indicação de uma dinâmica '*forte*' – direcionado a frase para um '*pianíssimo*', a retomada da ideia inicial na Seção A' traz as vozes iniciando o trecho com dinâmica '*pianíssimo*' e direcionando a frase para um '*fortíssimo*'. A ideia de movimento coreográfico do texto poético segue presente neste trecho e é evidenciada pelos sinais de dinâmica que buscam remeter à ideia do movimento das ondas.

FIGURA 51 – Seção final A' de *Nas Ondas da Praia*

21

ff

cedendo pp

pra - ia Nas on - das do mar! Nas on - das da pra - ia Quem vem me bei - jar?

ff

cedendo pp

pra - ia Nas on - das do mar! Nas on - das da pra - ia Quem vem me bei - jar?

ff

cedendo pp

pra - ia Nas on - das do mar! Nas on - das da pra - ia Quem vem me bei - jar?

ff

cedendo pp

pra - ia Nas on - das do mar! Nas on - das da pra - ia Quem vem me bei - jar?

Figura 51: Trecho e os elementos que compõem a SEÇÃO A'. Essa seção representa a parte final da obra, caracterizando-se pela variação de dinâmica (elipse vermelha) que prepara a cadência final (quadro azul).

Fonte: Próprio autor.

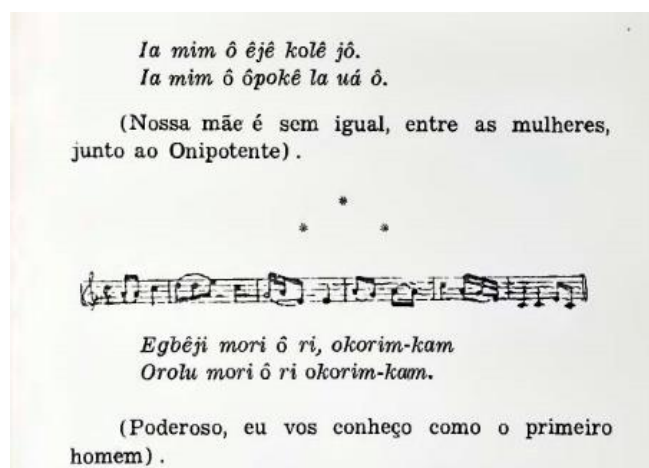
A cadência final conclui a obra de maneira sutil por meio de um movimento harmônico que vai da sensível para tônica, onde a combinação entre dinâmica decrescente e a indicação de diluição na expressividade evidenciam a delicadeza do pequeno cromatismo realizado pela 3ª voz, conduzindo a uma fermata final sustentada em '*pianíssimo*'.

Se pensarmos numa concordância de ordem poética entre música e texto, pode-se afirmar que Camargo Guarnieri propõe um encerramento para a peça que remete ao ato bucólico de um observador que entrega, a si mesmo e seus devaneios, à suavidade da onda que sutilmente se desfaz na praia, como a vida se desfaz no tempo.

3.12 SOBRE A OBRA *EGBÊGI*⁸⁷

Egbêgi foi composta por Camargo Guarnieri em 1936, para coro misto a 4 vozes, baseada em melodia coligida e registrada por Manuel Quirino⁸⁸ em seu artigo intitulado *A raça africana e os seus costumes na Bahia*⁸⁹, de 1916; a melodia original de *Egbêgi* é descrita como um “canto de saudação aos santos por ocasião dos festejos anuais” (QUIRINO, 1955, pg. 99), os quais compõem o calendário sagrado do candomblé, preservado entre a comunidade baiana afrodescendente.

FIGURA 52 – Melodia original de *Egbêgi*



Fonte: *A Raça Africana*. Salvador: Editora Progresso, 1955, p.99.

⁸⁷ Optou-se por utilizar a grafia tal como encontrada na edição de referência utilizada aqui, de autoria da Mercury Music Corporation.

⁸⁸ Manuel Quirino (1851 – 1923) representa uma das figuras mais importantes dentre os intelectuais negros brasileiros que, por vezes, são relegados ao ostracismo à despeito da obra que produzem. Nascido na cidade baiana de Santo Amaro, procurou superar a sua precária formação escolar empenhando-se no aprendizado autodidata de temas referentes a diferentes áreas do saber, tais como idiomas, artes plásticas, arquitetura e antropologia; foi um dos fundadores do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, onde viria exercer a função de professor de desenho geométrico. Embora, sua carreira como artista plástico tenha sido prestigiosa, lhe rendendo alguns prêmios e menções honrosas, seu maior legado está no campo da antropologia, pois ainda que desenvolvendo seus estudos de modo intuitivo, antecipou os estudos sobre o negro na sociedade brasileira que viriam a ser aprofundados por nomes como Gilberto Freyre e Edson Carneiro, nos anos 1930. Ao iniciar-se na carreira política como republicano, liberal e abolicionista, pôs-se a discutir questões trabalhistas e operárias, bem como empenhar-se na luta contra políticas de caráter eugenista, que buscavam incutir na população uma ideia de povo brasileiro baseada em um ideal de pureza que tendia ao embranquecimento da população, como sinônimo de civilização. No prefácio do livro *A raça africana*, Pinto de Aguiar nos dá a dimensão da importância de Manuel Quirino e sua obra, ao afirmar que “a contribuição de Manuel Quirino, para o estudo da posição do grupo africano, na nossa cultura, é destas que não pode ser esquecida ou subestimada”. (QUIRINO, 1955, pg. 5)

⁸⁹ O artigo *A raça africana e os seus costumes na Bahia*, foi originalmente publicado nos Anais do 5º Congresso de Geografia de 1916, ocorrido na Bahia; este texto – juntamente com os artigos *O colono preto como fator de civilização* (1918), *O candomblé do caboclo...* (1919) e *Os homens de cor preta na história* (1923) – foi reeditado no livro *A raça africana*, organizado e publicado pela Livraria Progresso Editora, em 1955.

Quanto à edição utilizada nesta abordagem analítica, esta é uma publicação posterior à composição da obra – apresentando data de edição de 1949 – pela editora americana Mercury Music Corporation. Esta edição apresenta alguns detalhes a serem observados e que exemplificam tanto a presença de Camargo Guarnieri no cenário internacional da música erudita, quanto a disseminação de obras de jovens compositores representantes do nacionalismo musical brasileiro.

Grosso modo, pode-se pensar que um maior interesse pela produção musical erudita brasileira, a partir dos anos 1930, deve-se, também, a uma maior exploração, nas obras deste período, de elementos de valor cultural identitário e o uso de um idioma – no caso de *Egbêgi*, o idioma Iorubá – não convencional, quando pensados em relação à tradição canônica da música erudita europeia.

Na guarda da capa, temos uma breve apresentação de Camargo Guarnieri, ressaltando alguns dos momentos mais relevantes de sua trajetória musical, bem como a sua proeminência dentre os principais representantes da escola nacionalista de composição; o que é evidenciado pelo editor no seguinte trecho do texto de apresentação:

Camargo Guarnieri é um dos mais jovens compositores brasileiros, mas, ao mesmo tempo, dono de um extraordinário talento e personalidade. Sua música possui uma marcada individualidade e um forte apelo proveniente de sua vivacidade espontânea, sua leve expressão do folclore brasileiro e a competência técnica como compositor. Com uma larga coleção de composições de sucesso já atribuídas a Guarnieri, ele era ainda pouco conhecido quando fez sua primeira visita aos Estados Unidos em 1942. Desde então, contudo, e com a sua segunda visita ocorrida em 1946-1947, sua música alcançou um impressionante número de performances gravadas, tendo agora uma quantidade de suas composições como parte do repertório das principais orquestras americanas. (tradução nossa)⁹⁰

Outra evidência do prestígio alcançado por Guarnieri, quando das suas visitas aos Estados Unidos em 1942 e 1946, é a proximidade a nomes destacados do cenário musical erudito internacional, tais como o maestro Serge Koussevitsky e o

⁹⁰ “Camargo Guarnieri is one of the youngest of Brazilian composers, but at the same time one of extraordinary talent and personality. His music has a marked individuality and a strong appeal coming from its spontaneous warmth, its fresh expression of Brazilian folklore, and its expert craftsmanship. With a large collection of successful music compositions already to his credit Guarnieri was still little known when he made his first visit to this country in 1942. Since that time, however, and with his second visit here in 1946-1947, his music has achieved an impressive record performance with a number of works now in the repertoire of leading American orchestras.” GUARNIERI, Camargo. *Egbêgi*. Nova Iorque: Mercury Music Corporation, 1949. Partitura editada. 12 p.

compositor Aaron Copland, os quais reconheceram o valor musical da obra do compositor brasileiro. Neste sentido, a edição traz a seguinte informação:

Para resumir brevemente o trabalho de Guarnieri em uma observação de Aaron Copland, “A música de Guarnieri é vigorosamente expressiva - é calorosa, imaginativa e com um toque de sensibilidade que é profundamente brasileiro - dele provém a música nova e ousada de um ‘novo continente’.” (tradução nossa)⁹¹

Essa divulgação da música de Guarnieri por meio de uma editora americana leva-nos a considerar algumas das informações presentes na partitura como orientações claras para uma performance adequada aos elementos utilizados na composição. Considerando particularidades da pronúncia do idioma africano empregado na letra da música, o cabeçalho da partitura apresenta uma pequena transcrição fonética (Figura 53) que auxilia e orienta uma interpretação musical capaz de manter tão fiel quanto possível a pronúncia correta e a articulação das palavras.

FIGURA 53 – Detalhe do cabeçalho de *Egbêgi*

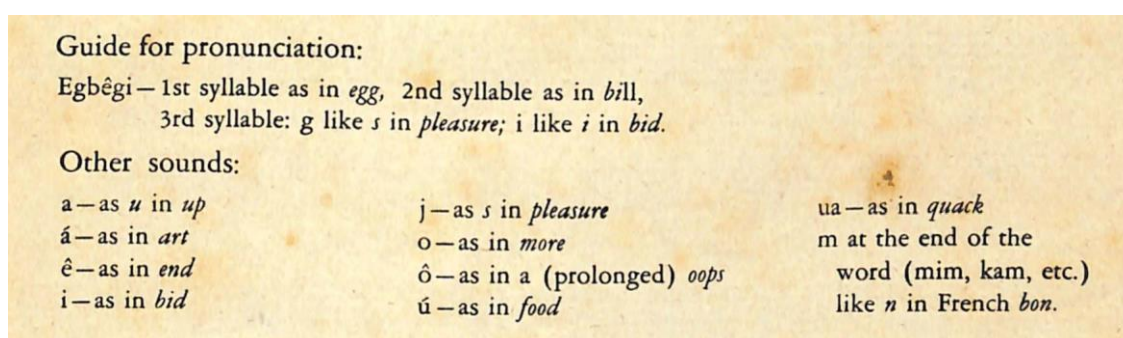


Figura 53: Informações oferecidas pelo editor quanto à pronúncia correta de alguns fonemas presentes na letra da obra, relacionando-os a fonemas similares em vocábulos da língua inglesa. Fonte: Mercury Music Corporation, Nova Iorque, 1949, MP-109.

Quanto à natureza do texto empregado na obra, a edição da Mercury apresenta uma nota de rodapé (Figura 54), cuja informação mencionada sugere certa contradição quanto ao conhecimento do compositor acerca da semântica do texto. A explicação sobre a origem da letra menciona tratar-se de uma antiga melodia trazida

⁹¹ “To sum up Guarnieri’s work briefly in a remark by Aaron Copland, “Guarnieri’s music is healthy emotional expression – it is warm, imaginative and touched with sensibility that is profoundly Brazilian – his is the fresh and racy music of a ‘new continent’.”

Fonte: GUARNIERI, Camargo. *Egbêgi*. Nova Iorque: Mercury Music Corporation, 1949. Partitura editada. 12 p.

por africanos escravizados, cujo real significado teria se perdido por conta da tradição oral; este fato serviria para sustentar a utilização do texto apenas no plano musical, ao ser explorado o potencial sonoro das palavras.

FIGURA 54 – Detalhe da nota de rodapé⁹² em *Egbêgi*

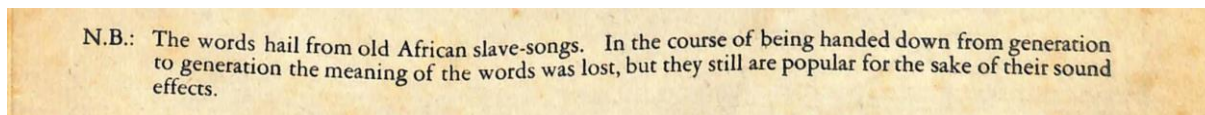


Figura 54: Informações sobre a origem da letra utilizada na obra. Embora, o canto como prática religiosa conserve o valor místico da letra, na obra de Guarnieri ela adquire um valor estritamente musical.

Fonte: Mercury Music Corporation, Nova Iorque, 1949, MP-109.

No entanto, de acordo com o coligidor da melodia original, Manuel Quirino, em seu artigo, no qual a melodia de *Egbêgi* está registrada, é apresentada a tradução que explicita o seu significado; apontando o provável conhecimento de tal obra por Camargo Guarnieri, ao referir-se à obra do compositor o Catálogo Histórico-Fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga observa que a melodia utilizada foi recolhida por Quirino (CARLINI; LEITE, 1993, p.129-130).

Ao contextualizarmos aqui a fonte temática da obra é interessante observar que as palavras utilizadas ganham um valor muito mais musical, do que literal, posto que, na obra, o compositor preocupa-se em explorar os efeitos sonoros obtidos pela pronúncia da voz cantada, afastando-se de uma estrutura musical ligada à representação do valor psicológico da palavra. Atentar para o valor semântico contido, neste caso, no teor religioso devocional de cada verso, demandaria do compositor uma atenção ao ritmo coreográfico do texto, ou seja, a sequência de eventos narrativos que sugeririam e, mesmo, induziriam o ouvinte à diferentes estados de espírito.

Em seu aspecto geral, *Egbêgi* apresenta um acentuado caráter silábico sobre uma estrutura rítmica binária que confere à obra uma energia contínua; a ideia de caracterizar a composição pelos elementos que identificam sua fonte temática –

⁹² “A letra provém de velhas canções de africanos escravizados. Ao passar de geração em geração o significado das palavras foi perdido, mas elas ainda são populares por causa dos seus efeitos sonoros.”

Fonte: GUARNIERI, Camargo. *Egbêgi*. Nova Iorque: Mercury Music Corporation, 1949. Partitura editada. 12 p

um canto de origem africana incorporado à prática religiosa do candomblé baiano – está expressa na indicação de andamento e do caráter interpretativo como “bem ritmado e selvagem”.

A palavra “selvagem” busca, em certa medida, remeter a um primitivismo que caracterizaria a melodia original e sua finalidade numa dada prática social. Por sua vez, a tentativa de preservar uma certa essência da melodia original, exemplifica no plano da realização musical aquilo que, segundo Mário de Andrade, definiria o conceito de primitivismo relacionado ao momento social em que se determinavam parâmetros para a nacionalização da arte brasileira (ANDRADE, 2020, p.65).

A ideia de uma “arte socialmente primitiva” (Ibid.) estaria ligada, antes, à evocação dos elementos característicos provenientes das culturas matriciais que formaram o Brasil do que ao mero propósito estético representado na arte desinteressada⁹³.

No geral, *Egbêgi* apresenta uma estrutura simples, na qual o compositor busca explorar o vigor rítmico que caracteriza o acompanhamento da melodia, que transita entre as vozes de modo a explorar as possibilidades vocais e os efeitos sonoros que se dão a partir da própria estrutura fonética das palavras. A partir dessa exploração sonora das palavras, o compositor busca valorizar sonoridades onomatopaicas em detrimento do valor semântico delas.

Quanto à organização da estrutura da obra, pode-se observar que o compositor apresenta um discurso musical desenvolvido de modo narrativo, cujos

⁹³ O uso do termo “primitivismo” requer aqui uma breve explicação, pois em Mário de Andrade, em *Egbêgi* e na história da arte, o termo aponta para concepções e usos em contextos diferentes. O Primitivismo foi uma corrente estética que serviu de base para a formulação de algumas teorias presentes no Cubismo, em especial na obra de Pablo Picasso - cujo marco é o quadro *Les Femmes d'Alger* (1907) - que, após, descobrir a arte africana e seus elementos figurativos, deu-se conta de que “o artista negro não pinta ou esculpe de acordo com tendências de um determinado movimento estético, mas com uma liberdade muito maior” (PROENÇA, 2002, p.156); em Mário de Andrade, a “arte socialmente primitiva” (ANDRADE, 2020, p.65) pressupõe a manifestação simbólica de um povo, cujos elementos constitutivos não almejam somente o valor estético, mas, primeiramente, o valor identitário que atribui a estas práticas uma intencionalidade na rotina social, assim, tal arte proveria os caracteres elementares que identificam a cultura de uma sociedade em formação, fato que antecede a *universalização* da arte de uma sociedade madura e civilizada; em *Egbêgi*, o termo “primitivismo” adquire uma interessante dupla conotação: perpassa a obra como atributo estético, pois, ainda que se trate de uma obra coral nos moldes da estrutura composicional erudita, a estilização da melodia original atribui à obra um valor identitário; a obra tem uma inclinação social, pois toma um tema de candomblé cantado em idioma africano, reconhecendo, assim, a presença do negro e seus costumes na constituição da cultura brasileira.

elementos musicais trabalhados são trazidos em seções simetricamente organizadas, a saber:

PRIMEIRA PARTE

- SEÇÃO A – compassos 1 ao 12;
- SEÇÃO B – compassos 13 ao 22;
- SEÇÃO C – compassos 23 ao 31;
- SEÇÃO D (ponte) – compassos 32 ao 37;

SEGUNDA PARTE

- SEÇÃO E – compassos 38 ao 45;
- SEÇÃO F – compassos 46 ao 54;
- SEÇÃO G – compassos 55 ao 61;
- SEÇÃO H (coda) – compassos 62 ao 66.

Nesta primeira parte, na seção A, pode-se observar que a organização das vozes é pensada a partir de dois elementos básicos; o primeiro elemento é o ostinato rítmico-melódico que surge através da imitação entre as vozes do soprano e contralto, servindo como apoio para o segundo elemento, representado pela linha melódica referente a primeira frase do texto principal (vide exemplo da melodia estilizada por Guarnieri, Figura 56, p.186), dando assim a música uma característica estrutural de melodia acompanhada (Figura 55).

Na seção A, assim como na seção C, o compositor introduz a ideia melódica baseada na estilização do tema original (Figura 56); a organização dos elementos musicais colocados nestas seções sugere a intenção de dar à escrita coral um tratamento equilibrado, iniciando com uma ideia musical que se faz presente, mas de modo comedido, à despeito da vivacidade e pujança que poderiam ser sugeridas pela melodia original, ou seja, parte-se de uma textura vocal leve e que permite ressaltar a melodia colocada na voz do tenor, para, em seguida, fazê-la transitar na voz do baixo (seção B), e posteriormente, nas seções E e G, apresentando-a nas vozes femininas.

FIGURA 56 – Melodia estilizada de *Egbêgi*

Bem ritmado e selvagem

A

mf Ja____ mim ô ê - jê ko_ lê - jô____ Ja____ mim ô ô-pô-ke lá u - a nô!

B

Eg-bê-gi mo-ri ô - ri ô-kô-rim kam

Figura 56: Apresentação das frases A e B do tema melódico trabalhado por Camargo Guarnieri ao longo da obra; a estilização da melodia traz modificações rítmicas e indicações que atribuem uma maior expressividade musical à ideia.
Fonte: Próprio autor.

A ideia rítmico-melódica presente na seção A, quando presente na seção C, acomoda a letra da seção B “*Egbêgi moriôri okôrim kam*” acrescida da frase “*ôrôlu mori ôri ôkôrim kam*” (Figura 57), assim, torna-se possível manter a quadratura da melodia da parte A, destacada na imagem acima.

FIGURA 57 – Detalhe da seção C de *Egbêgi*

Figura 57: Montagem destacando os compassos 22 ao 31; os quadros azul e vermelho demonstram, respectivamente as duas quadraturas que compõem a melodia da frase A, isto evidencia a preocupação do compositor em manter a simetria como elemento de equilíbrio da estrutura melódica.

Fonte: Próprio autor.

Essa pequena variação realizada pelo compositor demonstra tanto uma disposição bem organizada do material composicional, conferindo à obra um aspecto formal que valoriza a estrutura original do tema, quanto a proposição de soluções rítmicas que mantêm a energia e a fluidez do texto, bem como se mostram adequadas à prosódia e a própria estrutura fonética do texto.

A seção B apresenta o motivo melódico referente à segunda parte do texto principal – frase B – com uma textura vocal sensivelmente mais densa; a forma como o material composicional é trabalhado e desenvolvido permite demonstrar o domínio com que o compositor organiza a ideia musical buscando explorar as possibilidades da escrita coral, tal como o faz por meio da sobreposição de camadas vocais e efeitos de timbre (Figura 58).

FIGURA 59 – Detalhe da seção F de *Egbêgi*

Figura 59: Imagem destacando os compassos 46 ao 50; a estrutura de melodia acompanhada é retomada, apresentando a melodia principal colocada no contralto (tracejado lilás); a textura é suavizada por meio da participação pontual do soprano, que realiza a resposta imitativa finalizando a frase melódica (quadro vermelho).

Fonte: Próprio autor.

A seção D apresenta-se como ponte introdutória para a segunda parte da obra, caracterizada por uma estrutura que conserva a alternância entre as frases A e B do tema melódico criado por Guarnieri, porém, apresentando as melodias principais em texturas vocais ainda mais densas, objetivando, assim, criar um maior contraste sonoro em relação à primeira parte do discurso musical.

Destaca-se aqui o domínio técnico do compositor ao propor uma bem ajustada transição de elementos já apresentados na obra; ao buscar um adensamento da textura vocal que transmita a ideia de uma progressão ascendente do volume sonoro do coro, ressaltando a linha melódica e efeitos de timbre, Camargo Guarnieri desloca o ostinato para as vozes masculinas e passa a trabalhar as vozes femininas homofonicamente (Figura 60).

FIGURA 60 – Detalhe da seção D de *Egbêgi*

30

gi, eg - bê - gi, nô!

eg - bê - gi, eg - bê - gi, nô!

unis. f

f Bem ritmado e selvagem

Eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê -

f

Eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

Figura 60: Imagem destacando os compassos 30 ao 34; o compositor realiza a transição do ostinato (quadro vermelho), preparando para a parte de maior volume sonoro do coro; os colchetes azul e verde mostram a organização dupla das vozes.

Fonte: Próprio autor.

A seção E caracteriza-se por uma ambiência sonora contrastante em relação à primeira parte, demonstrando, assim, o aspecto simétrico conferido à obra pelo compositor ao pensar a disposição e a criativa reorganização dos elementos musicais trabalhados.

Além da ideia rítmico-melódica da seção A retomada nesta seção, as vozes femininas caminham homofonicamente, porém, dividindo-se em linhas melódicas que se desenvolvem em movimento contrário, enriquecendo a estrutura harmônica (Figura 61).

A relação que se estabelece entre soprano e contralto exemplifica o tratamento erudito que o compositor dá à melodia original de *Egbêgi*, ao trabalhá-la polifonicamente. Ao adicionar uma segunda voz à melodia principal, o compositor objetiva tanto um preenchimento harmônico que dinamiza o movimento polifônico das vozes, ao evitar o paralelismo característico de um falso bordão, quanto um incremento que reforce e enriqueça a textura vocal, a partir de nuances melódicas.

Outro exemplo do refinamento na condução das vozes pode ser observado na maneira sutil com que o compositor as faz interagir no momento da transição da melodia principal do soprano para o contralto: a solução apresentada por Camargo Guarnieri é um glissando que finaliza na mesma nota com a qual o contralto inicia a próxima seção; isto demonstra a intenção do compositor em explorar as possibilidades de efeitos sonoros vocais, a partir de recursos técnico-expressivos (Figura 61).

FIGURA 61 – Detalhe da seção E de *Egbêgi*

Figura 61: Montagem destacando os compassos 37 ao 46; seguindo a organização dupla das vozes (colchetes azul e verde) o compositor trabalha as vozes femininas homofonicamente, porém explorando movimentos contrários (setas amarelas); um novo elemento é apresentado como fechamento de frase (quadro lilás) e o uso do glissando como recurso vocal (quadro vermelho).
Fonte: Próprio autor.

Preparando para o final da peça, na seção G, embora haja um maior adensamento da textura vocal, reforçado pelo incremento do volume sonoro do coro, o compositor opta por uma organização mais enxuta das vozes, trabalhando apenas dois elementos musicais: a melodia principal e acompanhamento realizado pelo ostinato presente nas demais vozes; ainda que se observe o aumento na intensidade do acompanhamento, a linha melódica conserva-se em destaque pela região vocal na qual está colocada e pela imitação articulada entre soprano e contralto (Figura 62).

FIGURA 62 – Detalhe da seção G de *Egbêgi*

53

ff Eg - bê - gi, mo - ri ô - ri ô - kô rim kam.

ff Eg - bê - gi, mo - ri ô - ri ô - kô rim kam, ô - kô rim kam.

gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê -

gi, ô - kô rim kam.

eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

Figura 62: Imagem destacando os compassos 53 ao 58; o compositor realiza a transição do ostinato para as vozes graves (quadro vermelho), preparando para a parte de maior volume sonoro do coro, com destaque para a melodia nas vozes agudas (tracejado vermelho); os colchetes azul e verde mostram a organização dupla das vozes.

Fonte: Próprio autor.

Por sua vez, a acentuação proposta para este trecho propícia uma articulação que atribui às vozes um caráter percussivo; essa intensificação do final é muito bem construída pelo compositor, ao ressaltar a energia rítmica que caracteriza a obra, junto ao progressivo aumento do volume sonoro que conduz para o final efusivo.

Dentro da estrutura narrativa da linguagem erudita que caracteriza *Egbêgi*, a seção H é a coda em que se vêm reunidos os elementos musicais que conduzem ao ponto culminante da obra. Guarnieri busca extrair todo vigor do coro, retornando a uma textura mais densa em que são explorados recursos interpretativos característicos da linguagem erudita, tais como sinais de dinâmica, acentuação e articulação, os quais atribuem à linha de cada voz um caráter marcado e resolutivo.

A organização do final baseia-se no deslocamento da ideia rítmico-melódica, que acomoda a palavra “Ôkôrim-Kam”, fazendo-a transitar de modo imitativo pelas vozes (Figura 63); o compositor utiliza desta célula rítmica marcada e cheia de energia, para atribuir uma direcionalidade musical ao final da obra, ou seja, esta célula desenvolve, nas vozes, uma trajetória crescente tanto em termos de

dinâmica, quanto de tessitura vocal, culminando na explosão do equilibrado acorde final.

FIGURA 63 – Detalhe da seção H de *Egbêgi*

The musical score for Egbêgi, measures 62 to 66, is presented in four staves. The lyrics are: rim kam, ko - rim kam, kam, ô - kô-rim kam. The score includes dynamic markings such as *sf*, *marc*, and *fff*. A yellow arrow points from measure 62 to measure 65, indicating a crescendo. Red dashed lines highlight the melodic line in the first two parts. Green circles mark the final chords in measures 65 and 66.

Figura 63: Montagem destacando os compassos 62 ao 66; a seta amarela indica a trajetória crescente dada pelo compositor à ideia rítmico-melódica (tracejado vermelho), conduzindo ao acorde final localizado no ponto de maior intensidade dinâmica da obra (círculos verdes).
Fonte: Próprio autor.

Egbêgi insere-se na chave da africanidade que circunscreve algumas das produções de Camargo Guarnieri baseadas em manifestações musicais provenientes da cultura afro-brasileira.⁹⁴

A obra caracteriza-se por ser uma estilização da melodia original, na qual os caracteres rítmico-melódicos, representativos do componente africano presente na formação cultural brasileira, são transmutados em uma escrita coral que os ordena segundo parâmetros de uma estrutura estético-formal erudita.

⁹⁴ No âmbito da produção coral de Camargo Guarnieri, durante a década de 1930 – período que compreende as produções de um compositor influenciado pelas concepções marioandrianas em torno da música brasileira, a criação e condução do Coral Paulistano, e a gravação dos doze fonogramas – são produzidas as seguintes obras de inspiração afro-brasileira: *Macumba do Pai Zuzé* (1931), *Sinhô Lau* (1931), *Mestri Carlus (catimbó)* (1932), *Egbêji* (1936); no âmbito da produção instrumental, pode-se destacar *Dança Negra* (1937), composta sob inspiração das músicas de culto ouvidas por Guarnieri, quando de sua visita a terreiros baianos, por ocasião do Segundo Congresso Afro-Brasileiro, realizado em Salvador no ano de 1937.

A utilização de uma harmonia modal, realçada por um ostinato rítmico que dá suporte à melodia principal, trabalhada precisamente pelo compositor, dá origem a texturas e “nuances” sonoras que, sucessivamente, constroem uma narrativa musical em que o caráter primitivo da melodia original é preservado. Por sua vez, o conceito de primitivismo como atributo de valor estético concorre para a própria construção de uma ideia de brasilidade musical, na medida em que resgatam os caracteres identitários mais genuínos presentes na cultura popular;

Em *Egbêgi* se veem decantados os elementos musicais que identificam um canto religioso de matriz africana, constituindo-se material composicional trabalhado de modo a explorar possibilidades vocais polifônicas, dando origem a uma obra dedicada à experimentação e definição de elementos sonoros capazes de adequá-la ao ideal estético nacionalista da época.

3.13 O COMPOSITOR JOÃO DE SOUZA LIMA (1898 – 1982)

João de Souza Lima foi um dos principais expoentes da música erudita brasileira e uma das figuras mais atuantes no cenário musical de São Paulo, nos 1930. Mais conhecido por sua intensa atividade como pianista, este músico paulista construiu uma carreira artística bastante versátil tendo exercido e se destacado também como maestro, compositor, diretor musical e revisor musical em importantes editoras da época.

João de Souza Lima nasceu em São Paulo, no dia 21 de março de 1898; segundo nos conta sua autobiografia, em sua casa, “o piano sempre foi seriamente cultivado” (LIMA, 1982, p.18), referindo-se ao irmão, José Augusto, que se dedicou à carreira pianística e iniciou Souza Lima, à época com quatro anos e meio de idade, no piano.

Tão logo começou a estudar piano, Souza Lima demonstrou grande fascínio pelo instrumento e aptidão para música, apresentando em pouco tempo o talento e a virtuosidade pianística que seriam lapidados por importantes professores

como Luigi Chiafarelli – um dos precursores do ensino do piano em São Paulo – e Agostino Cantú, professor de composição, à época, recém-chegado de Milão e que, por indicação de Chiafarelli, lecionou harmonia, contraponto e composição ao jovem pianista.

O início da carreira como instrumentista aproximou Souza Lima da música popular; o músico começou a atuar junto aos pequenos conjuntos que tocavam em algumas das salas de cinema mais importantes da capital e, a partir dos convites que surgiam, começou a se apresentar também com conjuntos de baile em recepções particulares.

O reconhecimento crescente das suas apresentações ao piano o levou a ser apresentado ao senador Freitas Valle e, conseqüentemente, a frequentar a sua residência: a famosa Vila Kyrial. Uma vez inserido no círculo artístico-cultural da “Vila da Arte” (LIMA, 1982, p.47), não tardou para que o talento musical de Souza Lima lhe rendesse uma bolsa de estudos em Paris – financiada pelo Pensionato Artístico de São Paulo; lá o jovem pode aperfeiçoar-se no piano com Isidor Philipp e, no Conservatório de Paris, com Marguerite Long.

Após a longa estada na Europa, Souza Lima retorna ao Brasil, onde dedicou-se aos trabalhos como concertista e cameristas em apresentações em São Paulo e outros Estados; na capital paulista, sua carreira alçou outros voos quando, em 1936, fora convidado para trabalhar no Departamento de Cultura, assumindo a função de pianista do Trio São Paulo, um dos corpos estáveis vinculados ao projeto da Rádio Escola daquele Departamento.

A partir de um convite de Mário de Andrade, Souza Lima, começou a atuar também como maestro, vindo a assumir, posteriormente, o posto de maestro da Orquestra Sinfônica Municipal; algum tempo depois o, então maestro, recebeu convite do jornalista Assis Chateaubriand para assumir a função de direção artística da Rádio Tupi e, anos depois, a convite do jornalista Casper Líbero, assume a mesma função na recém-criada Rádio Gazeta. Nessas duas emissoras, Souza Lima implementou uma programação musical variada e equilibrada, baseada tanto no gosto do público quanto naquilo que de melhor se produzia como música à época, seja ela qual fosse.

Como compositor, destaca-se, entre outros prêmios recebidos, o primeiro prêmio pelo seu poema sinfônico *O Rei Mameluco*, apresentado no Concurso de Obra

Sinfônica, realizado pelo Departamento de Cultura, em 1937; sua produção como compositor, ainda que menos conhecida, revela uma brasilidade que perfeitamente se funde à linguagem musical erudita.

Souza Lima marcou o seu nome na história da música paulistana e brasileira pela paixão como construiu sua carreira em diferentes segmentos e pela visão irrestrita lançada sobre o *fazer musical* de sua época, demonstrando a versatilidade e o dinamismo que caracterizaram sua vida artístico-musical, ora como idealista, ora como lutador, ora como realizador. No prefácio da autobiografia de Souza Lima, o pianista Pietro Maranca sintetiza a personalidade e a vida do compositor:

Um músico muito especial. Não somente um dos maiores pianistas e compositores brasileiros, mas um ser integrado no seu tempo, cuja obra é parte importante de nosso patrimônio cultural. Um músico ao qual devemos, em grande parte, as bases sobre as quais se sustenta hoje a nossa vida musical. (In: LIMA, 1982, p.11)

3.14 SOBRE A OBRA *CANTO DO MATUTO (SAMBA DO MATUTO)*

A partitura de *Canto do Matuto* é a versão editada da peça coral composta por João de Souza Lima, em 1936, sobre melodia coletada, grafada e comentada por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre Música Brasileira* (Figura 64).

FIGURA 64 – Melodia e letra original de *Samba do Matuto*



A edição da obra tomada como referência para esta abordagem fora realizada, em 1962, pela editora Irmãos Vitale – da qual Souza Lima fora diretor artístico e revisor de partituras para piano; no cabeçalho da edição (Figura 65) pode-se verificar a dedicatória à Camargo Guarnieri, o que reforça a ideia de que estas personalidades, atuantes no cenário musical da capital paulista na década de 30, tinham uma convivência muito próxima, comungando ideias e sendo atravessadas pelos conceitos estético-musicais postulados por Mário de Andrade.

FIGURA 65 – Detalhe do cabeçalho da partitura *Canto do Matuto*

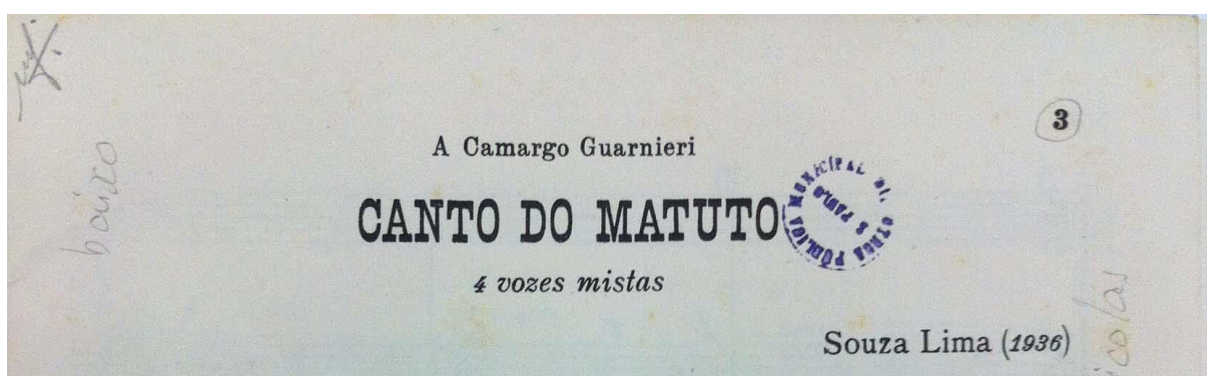


Figura 65: Cabeçalho da edição de *Canto do Matuto* apresentando a dedicatória e demais informações da obra.

Fonte: Irmãos Vitale Editores, São Paulo-Rio de Janeiro, 1962, 94 - O.

Faz-se oportuno destacar a distinção observada entre o título da obra editada, *Canto do Matuto*, e o título que identifica a obra catalogada e gravada, *Samba do Matuto*, como pode ser observado tanto no Catálogo Histórico-Fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga (1993, p.134), quanto no próprio selo do disco (Figura 66). Esse fato merece ser examinado e, para isso, a localização da obra manuscrita pode revelar maiores detalhes, pois esse gênero folclórico aparece identificado no *Ensaio sobre Música Brasileira* como *Samba do Matuto*, tal como assim o é em sua região de origem.

FIGURA 66 – Selo do disco contendo a gravação de *Samba do Matuto*

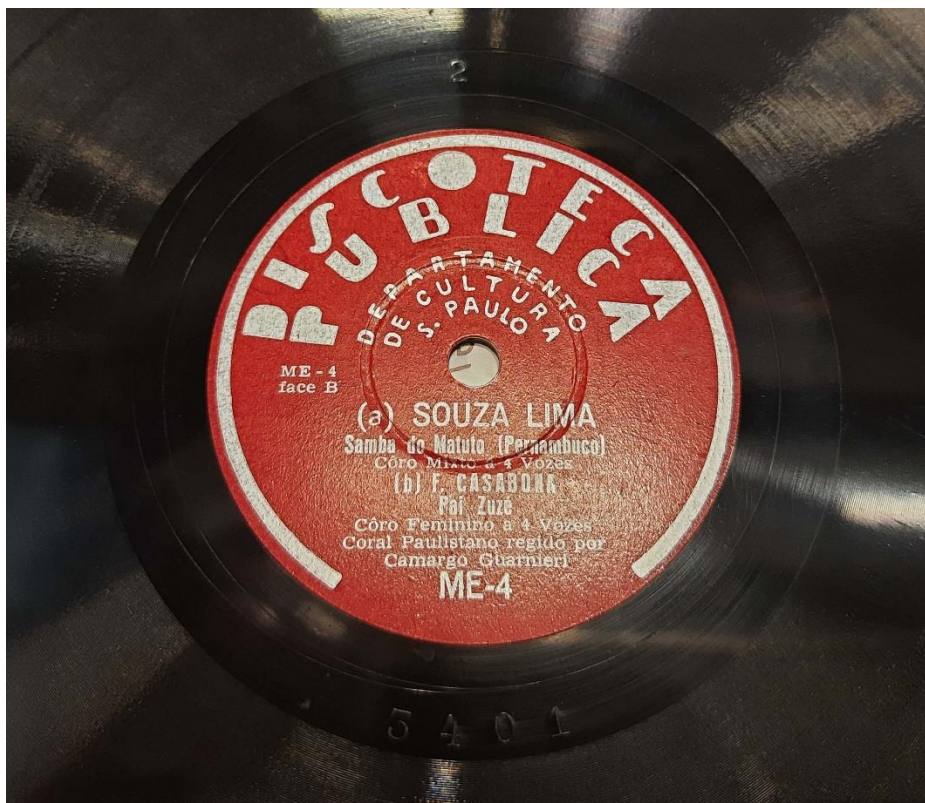


Figura 66: Detalhe do selo do disco em que a obra de Souza Lima aparece descrita como *Samba do Matuto*.

Fonte: Próprio autor.

A peça é uma composição para coro misto a quatro vozes, cuja fonte temática é um gênero folclórico cantado e dançado na região rural do nordeste brasileiro, denominado Samba do Matuto. Segundo o pesquisador Juvino Alves dos Santos Filho (2008, p.43, citando CASCUDO, 2012, p. 629-630), o samba do matuto surgiu como uma das manifestações de dança folclórica presentes na *zona do coco* e resultantes da fusão de elementos do Samba (dança de umbigada) e do Baiano (dança de pares), sendo uma variante direta do maracatu, tal como descreve Mário de Andrade de forma semelhante:

Pelo Estado [de Pernambuco], na zona açucareira principalmente, o maracatu se transformou no que chamam de *samba de matuto*. Este é já bem nacional. As cantigas dele versam no geral sobre os trabalhos de usina e acontecimentos do tempo. (ANDRADE, 2020, p. 156)

Em sua manifestação original, essa prática de canto folclórico possui um acentuado caráter silábico, sendo pronunciado em andamento moderadamente rápido. Tem um aspecto rústico⁹⁵ e caracteriza-se por uma linha melódica que se desenvolve de modo a conservar aspectos regionais da fala, tais como vocábulos regionais, entonação, acentuação silábica e os pés métricos que conferem ritmo à poesia cantada, valorizando assim a sua prosódia.

Pesquisador das manifestações folclóricas em Alagoas, o professor José Maria Tenório Rocha define o Samba do Matuto como uma dança-cortejo⁹⁶; a referida dança é embalada por um canto de estrutura responsorial, ou seja, uma linha melódica principal de caráter improvisado que é respondida pelos brincantes. O acompanhamento instrumental tem papel secundário, apresentando-se na forma de um pequeno grupo formado por instrumentos de percussão.

A letra, tal como transcrita por Mário de Andrade, e usada como o texto base para a composição de Souza Lima, é a seguinte:

Eu ando atraí dum poeta de Alagoa
Pela rima e traçado que êle fai!
Essa baiana tem as voze muito boa
Mas tem um pigarro na gaiganta qui não sai!

No que diz respeito à estrutura formal, a obra pode ser organizada em seções, da seguinte maneira:

INTRODUÇÃO

- SEÇÃO 1 – compassos 9 ao 12;
- SEÇÃO 2 – compassos 13 ao 18;

PARTE A

- SEÇÃO 3 – compassos 19 ao 26;

⁹⁵ Utilizo aqui o termo 'rústico' dentro de um sentido mais estrito ligado à etimologia da palavra. 'Rústico' é uma palavra derivada da raiz latina 'rus', que, por sua vez, refere-se ao modo de vida e às coisas provenientes do campo, da zona rural. Enquanto adjetivo utilizado para classificar a manifestação do Samba do Matuto, o termo refere-se à simplicidade como o canto se expressa, sem a utilização de uma técnica vocal rebuscada ou, mesmo, um tratamento complexo dado a sua estrutura musical.

⁹⁶ A Secretaria de Cultura de Alagoas mantém uma ação dedicada ao mapeamento das manifestações culturais presentes nesse Estado. Como um dos resultados dessa ação, pode-se obter informações relativas a tais manifestações folclóricas por meio da página eletrônica dessa instituição.

<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-aco/es/mapeamento-cultural/cultura-popular/folguedos-dancas-e-tores/folguedos-carnavalescos/samba-de-matuto> . Acesso em: 17 ago. 2021

PARTE B

- SEÇÃO 4 – compassos 27 ao 31;
- SEÇÃO 5 – compassos 32 ao 35;
- SEÇÃO 6 – compassos 36 ao 42;

REEXPOSIÇÃO (A)

- SEÇÃO 7 – compassos 43 ao 47;
- SEÇÃO 8 – compassos 48 ao 51;

CODA

- SEÇÃO 9 – compassos 52 ao 56;
- SEÇÃO 10 – compassos 57 ao 60.

INTRODUÇÃO

A seção introdutória da obra, ainda que breve, caracteriza-se pela apresentação de uma pequena frase melódica construída a partir de células rítmicas e de uma silabação que, posteriormente, vão constituir o tema propriamente dito; essa seção inicia-se por uma pequena estrutura de quatro compassos (parte "a" – Figura 67)⁹⁷, com a melodia sendo cantada pelo soprano, sendo possível observar aqui o caráter silábico e modal do material melódico que será utilizado e desenvolvido ao longo da obra.

⁹⁷ A fim de tornar mais objetiva a descrição estrutural da obra e por se observar a ocorrência de elementos musicais importantes em partes dessa estrutura, subdividiu-se a introdução em partes "a" e "b" - melhor especificadas ao longo do texto -, mantendo-se, como consta na edição utilizada aqui, as seções especificadas por seus respectivos números de ensaio.

FIGURA 67 – Quadratura inicial de *Samba do Matuto*

The musical score is for a four-part vocal setting. The Soprano part begins with a melodic line in 2/4 time, marked 'Allegro' and 'f'. The lyrics 'Tá rá tá tá tá tá tá tá tá tá tá tá tá' are written below the notes. A red rectangular box highlights the first four measures of the Soprano part. The other parts (Alto, Tenor, Baixo) are mostly rests, with some notes in the final measures. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The dynamics are marked 'f' and 'molto rall.'.

Figura 67: Detalhe da parte A da Introdução; o quadro vermelho destaca o fragmento melódico presente no tema original do Samba do Matuto, compondo a ideia frasal trabalhada expressivamente com silabações e sinais de dinâmica.

Fonte: Próprio autor.

Após o início da introdução, pode-se observar a parte "b" (Figura 68) em andamento mais lento, preparada pelo *rallentando molto* que fecha a seção anterior. A textura dessa seção é ligeiramente mais densa entre as vozes que, a partir de então, são abertas homofonicamente entre contralto, tenor e baixo sobre uma estrutura intervalar baseada em segunda inversão dos acordes, demonstrando um trabalho composicional que buscará diferentes nuances vocais para o discurso musical da obra.

A divisão rítmica associada à acentuação presente na última figura de cada compasso contribui para sugerir uma interpretação imagética da ideia de passos, numa alusão à letra cantada, "eu ando atraí", junto ao emprego do fonema "lá"; neste trecho observamos uma variação parcial da ideia melódica inicial em meio a uma estrutura rítmica recorrente.

FIGURA 68 – Parte b da Introdução de *Samba do Matuto*

4 **meno** ♩=66

The musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef, the middle is an alto clef, and the bottom is a bass clef. All staves are marked with a piano (*p*) dynamic. The tempo is marked 'meno' with a quarter note equal to 66 (♩=66). The lyrics are 'lá lá lá lá lá lá eu an-do a-trai lá lá lá lá lá eu an-do a'. Four vertical red boxes highlight specific measures across all three staves, indicating a harmonic structure in second inversion.

Figura 68: Detalhe da parte B da Introdução; os quadros vermelhos destacam a estrutura harmônica em segunda inversão criando uma textura mais fechada entre as vozes.

Fonte: Próprio autor

Embora a parte b apresente uma organização homofônica das vozes, a estrutura rítmica utilizada confere movimento elas, conduzindo ao efeito harmônico criado pelo compositor na seção seguinte - número 1 de ensaio. Esse efeito – e podemos classificá-lo assim dado a sua ocorrência pontual no contexto da obra – demonstra uma liberdade no tratamento tonal ao introduzir, sem preparação harmônica, dois compassos em Ré maior, retornando em seguida para o acorde da tonalidade da obra, tal como exemplificado na imagem abaixo (Figura 69). Esse procedimento composicional evidencia a intenção de estilizar a melodia popular, a partir de recursos da linguagem musical erudita.

FIGURA 69 – Seções 1 e 2 da Introdução de *Samba do Matuto*

The image displays a musical score for 'Samba do Matuto', divided into two sections. Section 1, starting at measure 8, includes a vocal line (S.) and three instrumental lines (A., T., B.). A red box highlights a specific melodic phrase in measures 9-10 across all parts. Section 2, starting at measure 11, continues the vocal line and instrumental accompaniment. A green box highlights the beginning of measure 11, and a blue box highlights the end of measure 13.

Figura 69: O quadro vermelho destaca um breve trecho cantado em 01 tom acima do original da obra; o quadro verde destaca o retorno direto à tonalidade de Dó maior; o quadro azul destaca um fragmento homofônico que inicia a conclusão desta parte.
Fonte: Próprio autor.

Na SEÇÃO 2, temos um trecho da obra (Figura 70) em que o compositor utiliza a imitação como procedimento composicional, através do qual um pequeno motivo melódico – construído sobre a frase “*Eu ando atraí*” – transita pelas vozes, apoiado sobre o desenho rítmico-melódico do baixo que canta a sílaba “*lá*”. O compositor dá a esse motivo melódico uma direcionalidade contrapontística que finaliza na voz do baixo, que conclui a introdução da obra.

FIGURA 71 – Melodia de *Samba do Matuto*

18 *a tempo* *mf* **3**

Eu an do a - trai d'um po-e - ta de A-lá - go - a pe - la ri-ma e o tra ça-do qui e-le

22 *p* *sf*

fai Es sa ba hia na tem a vo-ze mui to bo a Mas tem um pi gar ro na gai gan ta que não sai

Figura 71: Montagem feita a partir da linha melódica do soprano; o compositor preocupou-se em manter o aspecto original da melodia, mas explorou sua expressividade com sinais de dinâmica e articulação. Fonte: Próprio autor.

Ainda nesta seção (figura 72), pode-se notar que as vozes do soprano, contralto e tenor iniciam o tema de forma homofônica, cabendo ao baixo contrapô-las com uma rítmica mais sincopada. A maior parte dessa seção caracteriza-se pela estrutura homofônica das vozes e pela utilização de uma textura densa que denota a preocupação do compositor em evidenciar o texto da melodia e garantir sua boa articulação vocal.

FIGURA 72 – Detalhe da seção 3 de *Samba do Matuto*

18 *a tempo* *mf* **3**

S. Eu an do a - trai d'um po - e - tade A lá - go a pe - la ri ma e o tra ça do qui e le

A. Eu an do a - trai d'um po - e - tade A lá - go a pe - la ri ma e o tra ça do qui e le

T. Eu an do a - trai d'um po - e - tade A lá - go a pe - la ri ma e o tra ça do qui e le

B. *mf*

trai Eu an do a trai lá lá d'um po e ta, lá lá de A lá - go - a Eu an do a

Figura 72: Excerto mostrando parte da SEÇÃO 3, onde o texto base inicia-se a ser cantado. A estrutura homofônica do soprano, contralto e tenor confere peso à melodia e favorece a inteligibilidade do texto quando cantado. Fonte: Próprio autor.

PARTE B

Nessa parte da obra, temos o início de uma variação da melodia principal, na qual o compositor relaciona as vozes de modo contrapontístico, construindo um discurso musical bastante dinâmico e cheio de energia, ao passo que encaminha paulatinamente para o momento culminante da obra.

Na SEÇÃO 4, o compositor utiliza-se novamente da imitação entre as vozes, apresentando o início do motivo imitado na voz do soprano – seguindo a sequência: soprano → contralto → tenor → baixo – (Figura 73); a mesma ideia é empregada na seção 5, porém, em sentido contrário, onde a imitação inicia-se na voz do baixo – baixo → tenor → contralto → soprano – (Figura 74).

FIGURA 73 – Detalhe da seção 4 de *Samba do Matuto*

4 Poco più animato

S. 26
sai...
Es-sa ba hianatema vo zemuito bo - a Eu ando a

A.
saiEuando atraí
Es-sa ba hianatem a vo-ze muito bo - a

T.
saiEuando atraíEuando a-trai
Es-sa ba hiana Essa bahia - na

B.
saiEuando a-trai Euando atraí
Es-sa bahianatem a

Figura 73: Neste trecho da SEÇÃO 4 temos o início da variação do tema principal; os quadros coloridos mostram o motivo melódico trabalhado de modo imitativo e a direcionalidade dado ao tratamento contrapontístico – seta amarela.

Fonte: Próprio autor.

FIGURA 74 – Detalhe da seção 5 de *Samba do matuto*

31

5

S. go - a

A. trai eu an-do a-trai

T. trai eu an-do a-trai

B. trai eu an-do a-trai

Eu an-do a

Eu an-do a-trai d'um po - e - ta de A-la -

Eu an-do a-trai d'um po - e - ta de A-la-go - a

Eu an-do a - trai d'um po - e - ta de A-la-go - a

Figura 74: Neste trecho da SEÇÃO 5 temos a sequência da variação do tema principal; a direcionalidade da imitação favorece a construção do ponto culminante da obra.
Fonte: Próprio autor.

Fica evidente, nestas seções, o domínio da escrita coral pelo compositor, que atribui uma direcionalidade a estrutura contrapontística que caracteriza os trechos exemplificados anteriormente; por meio deste procedimento o ponto culminante, como será mostrado a seguir, será atingido por esse movimento ascendente da imitação entre as vozes e o progressivo adensamento da textura vocal.

Em termos de construção formal da obra, a SEÇÃO 6 figura como uma ponte que liga a variação do tema à sua reexposição, iniciada na SEÇÃO 7. Na SEÇÃO 6 observamos o adensamento da textura aplicada às vozes, sendo reforçada pelo aumento gradativo da intensidade.

Essa seção apresenta uma organização dupla das vozes, representada pela homofonia presente nas vozes do tenor e do baixo, sobrepostas pela melodia que se desenvolve nas vozes do contralto e do soprano, conduzindo ambas ao atingimento de suas notas mais agudas dentro da tessitura vocal da obra – a partir do quarto compasso da SEÇÃO 6, contralto e soprano cantam, respectivamente, um Mi [5] e um Sol [5] (Figura 75).

FIGURA 75 – Detalhe da seção 6 de *Samba do Matuto*

39 *ff* *rall.*

S. *traí*

A. *traí*

T. *ff* *rall. e dim.*
 go - a Eu an-do a-trai d'um poe - ta de A - la - goa d'um poe - ta de A - la - go

B. *ff* *rall. e dim.*
 go - a Eu an-do a-trai d'um poe - ta de A - la - goa d'um poe - ta de A - la - go

Figura 75: Ponto culminante da obra, onde pode-se observar a organização dupla das vozes – colchetes verde e azul –, a utilização das notas mais agudas nas vozes femininas – linha tracejada vermelha – e o uso de uma dinâmica mais intensa – círculos azuis.

Fonte: Próprio autor.

Temos aqui, o trecho em que a obra atinge o seu ápice por meio da utilização, como dito, das notas mais extremas na tessitura das vozes femininas, e pela indicação de uma dinâmica *fortíssimo* em todas as vozes; o compositor reduz os elementos trabalhados nas vozes para obter um efeito de timbre mais robusto e que destaca a melodia presente nas vozes masculinas.

REEXPOSIÇÃO (variação de A)

A SEÇÃO 7 traz a reexposição do tema com pequenas variações, sobretudo, na parte rítmica das vozes do tenor e do baixo. Destaca-se aí a ocorrência de uma estrutura rítmica, até então, não utilizada pelo compositor na obra; essa estrutura apresenta a sucessão da célula formada por uma colcheia pontuada e uma colcheia, na voz do tenor, e que somada a figura rítmica presente na voz do baixo, formada por uma semínima acentuada ligada a uma colcheia, em intervalo de 4J, fornecem um acompanhamento tímbrico-percussivo para a melodia homofônica das vozes femininas (Figura 76).

FIGURA 76 – Detalhe da seção 7 de *Samba do Matuto*

The image shows a musical score for two voices, Treble (T.) and Bass (B.). The Treble staff begins with a half note 'a' and a dotted half note 'lá', followed by a series of eighth notes. The Bass staff begins with a half note 'a' and a dotted half note 'lá', followed by a series of eighth notes. A red dashed line highlights a syncopated rhythm in the Bass staff. The dynamic marking 'p' (piano) is present on both staves.

Figura 76: Detalhe do início da SEÇÃO 7; a rítmica trabalhada nas vozes graves aparece como um elemento novo que acompanha a reexposição da melodia principal; a síncopa presente no baixo – tracejado vermelho – traz um interessante balanço rítmico ao trecho.
Fonte: Próprio autor.

Esse efeito utilizado pelo compositor, poderia aludir à sonoridade da zabumba que acompanha o samba de matuto em sua forma original.

Tanto na SEÇÃO 7, quanto na SEÇÃO 8, o compositor se propõe a dar um tratamento de caráter mais rítmico a esses trechos que compõe a última parte da obra. Esse procedimento é evidenciado pela presença de células rítmicas que trazem à música um caráter sincopado, esse caráter é reforçado pela sensação de deslocamento da *tesis* do compasso, devido à acentuação recorrente e que se desloca pelas linhas melódicas.

CODA

A partir da SEÇÃO 9, o compositor constrói o que poderíamos entender como a CODA da obra.

A textura aqui torna-se, pouco a pouco, menos densa, pois o compositor dá à cada voz um tratamento rítmico-melódico mais independente e menos homofônico; o caráter menos movido deste trecho é obtido pela utilização de figuras de duração mais longa, sobretudo, observadas no baixo, no contralto e no soprano, e pela utilização de sinais de andamento mais lento.

A utilização do recurso técnico-expressivo de *boca chiusa* (boca fechada) figura nesta parte final como um elemento novo na obra e evidencia a textura rarefeita obtida por uma projeção mais suave de algumas vozes. Sobre isso, destaca-se como exemplo a fermata do terceiro compasso da SEÇÃO 10, em que contralto e tenor sustentam suas respectivas notas em *boca chiusa*, enquanto o baixo reforça a voz do soprano, ambos sustentando a suas notas sobre a sílaba “lá” (Figura 77); exemplo de um procedimento composicional cuidadoso, com o qual o compositor organiza as vozes para obter nuances de timbre.

FIGURA 77 – Detalhe da Coda de Samba do Matuto

The image shows a musical score for the Coda of 'Samba do Matuto', specifically Section 10. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment staff. The lyrics are 'Eu an-do a - trai'. The score includes various musical markings: 'dim. molto' at the beginning, 'ff' (fortissimo) and 'Deciso' (decisive) at the end. A red box highlights the final homophonic and grandioso section. A green bracket and a blue bracket highlight the 'boca chiusa' (closed mouth) technique used by the Alto and Tenor parts respectively.

Figura 77: A SEÇÃO 10 apresenta a quadratura final da obra e seus elementos; o compositor utiliza o recuso da boca fechada – retângulos amarelos – para obter um efeito de timbre nas vozes que se organizam duplamente – Colchetes verde e azul; o quadro vermelho destaca o final homofônico e grandioso.

Fonte: Próprio autor.

A obra encerra-se de forma grandiosa, contrastando com o caráter comedido com o qual o compositor constrói as SEÇÕES 9 e 10 (até a fermata). A frase “*Eu ando atraí*” é utilizada, também, para a parte final e é aqui cantada homofonicamente e com uma articulação marcada, culminando na sustentação do acorde final cantado em *fortíssimo*.

Podemos observar que a obra aqui estudada prima por uma construção que valoriza a fluidez do texto por meio do uso de figuras rítmicas e acentos de expressão que atribuem movimento à melodia, ao passo que conservam a naturalidade da métrica da melodia original.

Cabe considerar ainda que, os elementos acima citados juntos ao tratamento melódico dado ao texto e os sinais de dinâmica utilizados, reforçam a ideia de direcionalidade discursiva utilizada pelo compositor com intenção artístico-musical em cada seção da obra e suas partes constituintes.

A obra de Souza Lima baseada no Samba do Matuto é, antes de mais nada, uma obra coral que utiliza de procedimentos composicionais tradicionais da música de concerto europeia, porém, aplicando-os a um material temático de origem e reconhecido valor nacional. O que se nota é uma prática composicional que, não só atesta, mas se adequa ao propósito do levantamento desse material por Mário de Andrade: coletar, mapear e registrar as manifestações folclóricas para comporem um acervo temático a ser utilizado pelos compositores brasileiros (ANDRADE, 2020, p.77-78)

O fato acima citado e que concorre para um certo afastamento entre a composição de Souza Lima e a manifestação folclórica original, é corroborado pela estruturação formal da composição, na qual observa-se a presença de elementos composicionais que constroem todo um discurso musical de caráter acadêmico, tais como: divisão formal da obra em seções complementares, criação de texturas vocais, escrita contrapontística valorizando a horizontalidade do texto cantado, textura harmônica que denota a preocupação com a distribuição e equilíbrio das vozes e o tratamento mais livre dado à estrutura rítmica.

O idiomatismo coral, como sendo o conjunto de elementos técnico-interpretativos específicos da música vocal empregados na composição, pode ser exemplificado, como já mencionado, pela utilização da técnica de “boca fechada” que aparece na parte final da obra; recurso que, por sua vez, não é comum nas manifestações regionais de canto popular.

A concepção musical que norteou a composição de Souza Lima pode, então, ser compreendida a partir da ideia marioandradiana de dar, a esses elementos temáticos de valor folclórico, um tratamento estético-formal de essência acadêmica

capaz de transformá-los em uma produção artística nacional reconhecida e credenciada como alta cultura.

3.15 A COMPOSITORA DINORÁ DE CARVALHO (1895 – 1980)

Dinorá de Carvalho é, sem dúvida, um nome que merece reconhecimento e destaque na história da música brasileira, seja pelo alto quilate da sua produção artística, seja pela sua atividade como uma figura musical feminina pioneira.

Sua presença entre os compositores gravados pelo Coral Paulistano em 1937 adquire um significado mais amplo e profundo, tanto pela notável qualidade de suas composições identificadas com o nacionalismo folclórico, quanto pela presença marcante como artista mulher alçada a um plano de destaque em meio a um universo majoritariamente masculino.

Nascida em Minas Gerais, na cidade de Uberaba, em 01 de junho de 1895, Dinorá de Carvalho cresceu em uma família bastante ligada à música e não tardou em demonstrar seu apreço e aptidão para a arte, pois “encontrou na família um ambiente favorável para seus pendores artísticos”; o talento precoce tornou-se evidente ao demonstrar “um ouvido apuradíssimo e um dom raro” (NO MIS, 1982), que levaram seus pais a matriculá-la, aos seis anos de idade, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, à época, um centro irradiador da música erudita na capital paulista.

No período em que estudou naquela renomada instituição de ensino musical, Dinorá de Carvalho teve como colegas Francisco Mignone e, em especial, aquele que viria a incentivá-la como compositora, influenciando sensivelmente a sua produção: Mário de Andrade.

Ao concluir os estudos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a jovem e promissora pianista dedicou-se à carreira de instrumentista e, pouco tempo depois, recebeu uma bolsa de estudos concedida pelo governo de Minas Gerais para aperfeiçoar-se na Europa; em Paris, recebeu a orientação do renomado

pianista Isidor Philip, adquirindo um refinamento técnico que lhe rendeu o reconhecimento do público europeu.

De volta ao Brasil, em 1924, por sugestão do amigo Mário de Andrade, Dinorá de Carvalho inicia, em paralelo à sua carreira como pianista e professora, um período de aulas de harmonia, contraponto e composição com dois dos nomes atuantes no cenário musical paulistano: Lamberto Baldi e Martin Braunwieser.

Naquele período, as obras iniciais da jovem compositora apontaram para uma busca do sentido e do valor artísticos essencialmente nacionais, atribuídos pelo trabalho a partir dos elementos musicais provenientes do folclore; desse período, resultaram obras como *A procissão de cinzas em Pernambuco* e *Caramurus da Bahia*, as quais demonstram uma bem definida consciência estético-formal da brasilidade musical e que, por isso, foram reconhecidas e premiadas no Concurso de Peças Corais, realizado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, em 1937 (vide página 152).

Dinorá de Carvalho desenvolveu uma carreira musical longa e versátil, marcada pela originalidade e pelo experimentalismo, ao mesmo tempo reafirmou o papel da mulher na música e no meio artístico, tendo sido um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Música, a primeira maestrina brasileira formada e a idealizadora (visionária) da Orquestra Feminina de São Paulo, na década de 1930.

O jornalista Caldeira Filho classificou Dinorá de Carvalho como “exceção” em meio às mulheres artistas, cuja carreira tornou-se desconhecida do público e da crítica; o jornalista traz uma síntese da produção musical e da carreira da musicista brasileira, corroborando a sua importância artística:

Uma dessas exceções aconteceu com a pianista e compositora Dinorá de Carvalho. Sua produção, abundante e variada, que abrange quase todos os gêneros, tem sido divulgada por concertos e gravações, é objeto de elogios da crítica e do público e foi contemplada com premiações diversas. Além disso, é atualizada. A autora percorreu o caminho do nacionalismo folclórico, da linguagem tradicional, e chegou à vanguarda, com a mesma força criadora. (FILHO, 1976, p.274)

3.16 SOBRE A OBRA *OU-LÊ-LÊ-LÊ!*

A obra *Ou-lê-lê-ê!* é uma composição para coro misto a 4 vozes, de autoria de Dinorá de Carvalho; a obra toma como fonte temática o populário nordestino e utiliza um canto de Maracatu, da região de Pernambuco, coligido e grafado por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre Música Brasileira* (Figura 78).

Figura 78 – Melodia e letra original de *Ou-lê-lê-lê!*

O Maracatu pode ser descrito como um festejo popular muito presente em cidades de Pernambuco, também ocorrendo em outras localidades do Nordeste; a sua manifestação ocorre principalmente no período carnavalesco e sua temática é proveniente das festas de coroação de *reis de congos*, sendo o Maracatu uma variante laica do cortejo que encerrava essas festividades homenageando a padroeira local ou Nossa Senhora do Rosário.

Câmara Cascudo (2012) nos traz uma descrição detalhada do Maracatu, inclusive apontando uma “ausência de renovação” que estaria ocasionando o desaparecimento de alguns grupos tradicionais do Recife:

Grupo carnavalesco pernambucano, com pequena orquestra de percussão, tambores, chocalhos, gonguê, (agogô dos candomblés baianos e das macumbas cariocas), percorre as ruas, cantando, dançando sem coreografia especial (...) Diz-se sempre *nação*, sinônimo popular de grande grupo homogêneo e os títulos [nomes das nações de Maracatu] têm sabor primitivo (...) O maracatu é uma sobrevivência dos desfiles processionais africanos. Curiosamente, fixou-se inicialmente na zona do Recife, e agora aparece em Fortaleza, Ceará, com força de novidade poderosa (...) Os grupos recifenses estão desaparecendo (...) Parece o maracatu condenado à morte pela ausência de renovação. Os conjuntos, maracatus de orquestra, divulgando as músicas tradicionais e compondo no estilo das mesmas, estão resistindo com possibilidades maiores de sobrevivência. (CASCUDO, 2012, p.430-431)

Na sequência da apresentação da melodia de Ou-lê-lê-lê!, no *Ensaio sobre Música Brasileira*, Mário de Andrade cita artigo⁹⁸ do historiador e folclorista Francisco Augusto Pereira da Costa, para embasar a sua definição mais concisa, porém bastante próxima daquela colocada acima:

É um cortejo que sai pelas ruas, pra cantar e dançar, em tempo de farra ou nas datas históricas. É certo que estão desaparecendo e principalmente se empobrecendo mais inda existem porém (...) Os sapateados coreográficos da negrada são às vezes duma virtuosidade extraordinária. (ANDRADE, 2020, p.156)

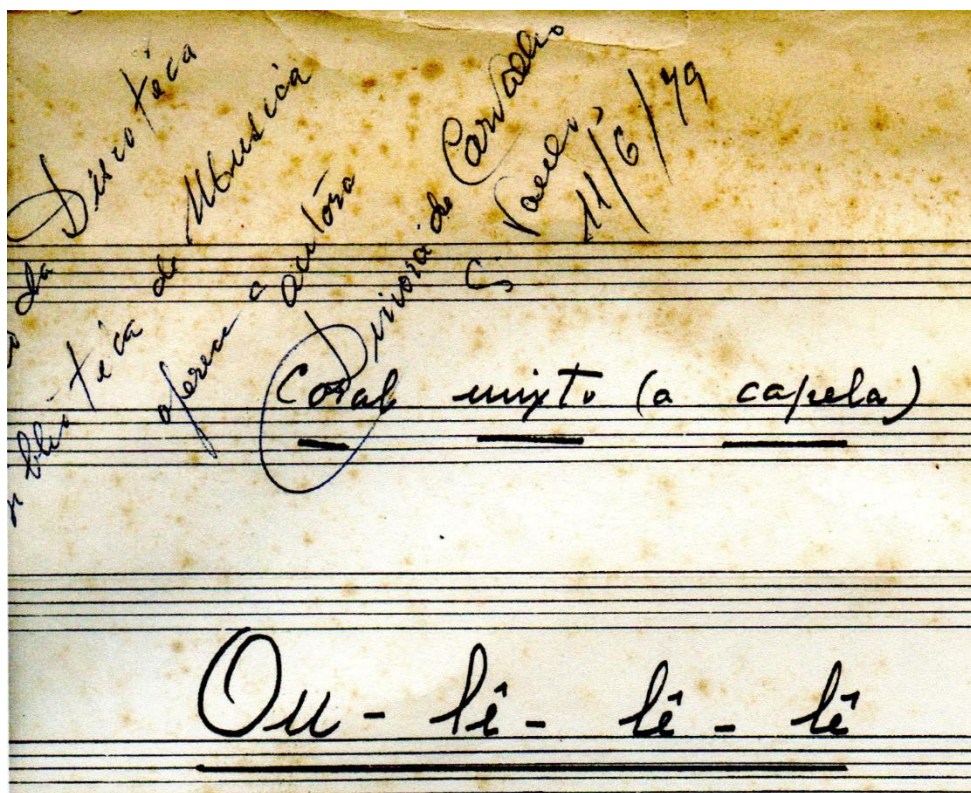
Ainda na sequência deste trecho do livro, Mário de Andrade estabelece uma relação entre o Maracatu e o Samba do Matuto – cuja melodia serviu de base para a composição homônima de Souza Lima (vide p.196), sendo o Samba do Matuto uma transformação regional sofrida pelo Maracatu. Podemos, com isso, afirmar serem

⁹⁸ COSTA, Francisco Augusto Pereira da. Folclore Pernambucano. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, tomo LXX, volume 116, p.3-641, Rio de Janeiro: IHGB, 1907.

estes gêneros bastante nacionais pelo grau de identificação que eles apresentam com a cultura popular e suas diferentes manifestações.

Para a realização da abordagem analítica de *Ou-lê-lê-lê!*, tomou-se como referência duas versões da obra de Dinorá de Carvalho: uma versão manuscrita autografa, oferecida pela própria compositora à biblioteca de música da Discoteca “Oneyda Alvarenga”, em 11/06/1979 (Figura 79) – na folha de rosto da partitura há um carimbo com a descrição “Obra Rara”; a outra referência é uma versão editada, encontrada no acervo de partituras do CoralUSP – na cópia não constam informações sobre a edição.

Figura 79 – Detalhe da dedicatória de Dinorá de Carvalho



Fonte: Acervo de partituras – Discoteca “Oneyda Alvarenga” – CCSP/SP, referência: PE00297.

Segundo o pesquisador Flávio Carvalho (2020, p.13-14), *Ou-lê-lê-lê!* compõe o conjunto de dez obras escritas pela compositora mineira para coro a capella⁹⁹; a obra foi composta em 1936 e já naquele mesmo ano, por ocasião da

⁹⁹ Em seu livro intitulado *Dinorá de Carvalho: Peças Corais a cappella* (2020), o organizador Flávio Carvalho apresenta a seguinte descrição para esse conjunto de obras da compositora: “As obras para coro a cappella de

realização do oitavo Concerto Público do Departamento Municipal de Cultura, ocorrido em 15 de agosto de 1936, o jornal *O Estado de São Paulo* noticiou que o Coral Paulistano, sob regência de Camargo Guarnieri, interpretou entre outras obras “o não menos admirável *Ou-lê-lê-lê!*, excelente resultado da técnica, do talento e da inspiração feliz da autora.” (ARTES, 1936, p.3)¹⁰⁰

De fato, *Ou-lê-lê-lê!* faz jus à sua origem temática – o Maracatu, mostrando-se uma obra alegre e intensa e que é, ao lado de *Cateretê* e *Egbêgi*, uma composição de fôlego que exige uma considerável qualidade técnica do coro para sua interpretação, assim como pode ser ouvido na gravação do Coral Paulistano.

Ou-lê-lê-lê! é uma obra de caráter pronunciadamente silábico, exigindo do coro bastante precisão e energia articulatória; seu aspecto geral é definido por uma ideia rítmico-melódica que, baseada na melodia original, vai se desenvolvendo e se modificando ao longo da obra, em meio a uma estrutura musical que mantém a pulsação binária e uma textura vocal predominantemente densa.

A letra de *Ou-lê-lê-lê!* é constituída de poucos e breves versos bastante simples e em linguagem coloquial; baseado na influência africana presente no maracatu, poderíamos pensar que o seu sentido poético refere-se aos negros que se alegravam e se aventuravam em um verde mar:

Ou-lê-lê-lê
Ou-lê-lê-luá!
É o má de punga¹⁰¹,
É o verde má,
É o verde má,
De navega!...

Dinorá de Carvalho, presentes em seu *Catálogo de Obras*, formam um *corpus* cuja produção compreende da década de 1930 à década de 1970, sendo: *Acalanto*, de 1933; *Ou-lê-lê-lê!*, de 1936; *A procissão de cinzas em Pernambuco*, de 1936; *Caramurus da Bahia*, de 1936; *Ave Maria*, de 1938; *Boi Tungão*, de 1950; *Rochedo Sinhá*, de 1958; *Angorô*, de 1966; *Olorigena (Omulu)*, de 1966; *Quibungo-te-re-rê*, de 1973.” (CARVALHO, 2020, p.13)

¹⁰⁰ ARTES e Artistas – Departamento Municipal de Cultura. *O Estado de São Paulo*, 1936, ano LXII, n. 20.506, p.3, 16 ago. 1936.

¹⁰¹ Segundo CASCUDO (2012, p. 585) o termo “punga” refere-se a uma forma de dança de origem africana presente no Nordeste, mais especificamente na região do Maranhão, onde o termo é utilizado de modo mais corrente; uma definição mais específica do termo é apresentada da seguinte maneira: “A Punga é uma dança cantada mas sem versos próprios, típicos. Geralmente são improvisados na hora, quando as libações esquentam a cabeça e despertam a “memória” do “tira-dô” de versos. A punga é dançada em um terreiro limpo e batido. Homens e mulheres formam um círculo e esperam o toque inicial do tambor grande. Começada a função, cada um vai caindo na dança e, dando dois passos à frente e uma rodada, e dirigindo-se para o círculo, a escolher quem vai levar a punga (...) Enquanto isso, os tambores marcam o ritmo bárbaro”. Com base nesta explicação, poderíamos entender o uso do termo, na referida letra, em um sentido mais amplo como sinônimo de “festa”, “farra”, “brincadeira” etc.

A obra apresenta uma estrutura simétrica que favorece o caráter narrativo do discurso musical e sua fluidez, demonstrando o refinamento técnico da compositora e o domínio da escrita coral, por meio de uma composição em que os elementos e momentos desse discurso são apresentados de modo bastante coerente e precisamente articulados. Assim, a obra pode ser dividida da seguinte maneira:

- PARTE I – compassos 1 ao 33;
- PARTE II – compassos 34 ao 45;
- PARTE III – compassos 46 ao 66;
- PARTE IV – compassos 67 ao 94.

PARTE I

A parte inicial da obra caracteriza-se por um trabalho de silabação nas vozes que, partindo daquilo que já é sugerido pela própria onomatopeia presente no primeiro verso da letra, apresenta o vigor rítmico e a energia pulsante que identificam o tratamento composicional dado pela compositora à ideia rítmico-melódica original.

Como pode ser observado nos primeiros 8 compassos (Figura 80), Dinorá de Carvalho constrói uma estrutura musical que articula as diferentes camadas vocais de modo muito equilibrado e explorando a força de uma textura vocal densa; a compositora apresenta a ideia rítmico-melódica principal na voz do soprano, em uma região mediana que se ajusta bem à linha de contracanto presente no contralto.

Figura 81 – Ponte para a Parte II de *Ou-lê-lê-lê!*

The musical score for the bridge of 'Ou-lê-lê-lê!' is shown for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is D major (two sharps). The score spans measures 28 to 39. The Soprano part features a blue box around measures 28-30 and 35-37, and a yellow box around measures 31-33 and 38-40. The Alto, Tenor, and Bass parts have green boxes around measures 28-30 and 35-37. Arrows indicate the relationship between the Soprano's melodic ideas and the responses in the other voices. Dynamics include *mf*, *f*, and *mf*.

Figura 81: Detalhe da ponte na região de Lá maior; a chave azul destaca a linha melódica principal do soprano, acompanhada e destacada pela homofonia das demais vozes (chave verde); em amarelo a ideia melódica do soprano e sua resposta no tenor.

Fonte: Próprio autor.

PARTE II

Nessa parte da obra temos uma sequência de 12 compassos em que a compositora desenvolve uma nova ideia rítmico-melódica na região de Lá maior – explorando, inclusive, uma variação da silabação; a partir desta ideia se constrói uma estrutura frasal que se completa com o pequeno motivo melódico que é sutilmente desenvolvido entre os compassos 35 e 39, demonstrando a noção de equilíbrio com que Dinorá de Carvalho cria e insere essas variações ao longo da obra (Figura 82).

O caráter estático da harmonia permite que a tonalidade de Lá maior se afirme a partir da colocação de acidentes ocorrentes, sem a necessidade de indicação da modulação; ainda assim é possível afirmar a existência de uma relação tonal nesse trecho pela presença do acorde dominante de Lá, no compasso 39.

Figura 82 – Detalhe da Parte II de *Ou-lê-lê-lê!*

Figura 82 shows a musical score for the piece "Ou-lê-lê-lê!". It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score includes lyrics and musical notation with various dynamics like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Red boxes highlight specific rhythmic-melodic ideas in each voice. Blue dashed boxes and arrows indicate the development and transposition of these ideas across the voices.

Figura 82: Trecho do trecho na região de Lá maior; o quadro vermelho destaca a nova ideia rítmico melódica apresentada e seu deslocamento nas outras vozes; o tracejado azul destaca a pequena ideia melódica que é desenvolvida e transita ao longo do trecho.

Fonte: Próprio autor.

A despeito da textura densa que caracteriza não só esse trecho, mas a obra como um todo, Dinorá de Carvalho apresenta, em determinados momentos, uma estrutura homofônica das vozes; esse procedimento permite tanto conservar o peso da distribuição vocal, quanto evidenciar a transição da ideia rítmico-melódica principal entre as vozes que, nesse caso, se dá por imitação (Figura 83).

Figura 83 – Detalhe da continuação da Parte II de *Ou-lê-lê-lê!*

Figura 83 shows a musical score for the piece "Ou-lê-lê-lê!". It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score includes lyrics and musical notation with various dynamics like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Red boxes highlight imitative entries. A yellow arrow indicates the melodic line's direction. A blue dashed box highlights the homophonic texture of the lower voices.

Figura 83: Neste trecho da Parte II, o quadro vermelho destaca a imitação entre as vozes, sobreposta à homofonia das vozes graves (chave azul), cujas acentuações enfatizam a direcionalidade da linha melódica (amarelo), que encaminha para a ideia inicial desta parte (tracejado vermelho).

Fonte: Próprio autor.

Ou-lê-lê-lê!, por si só, deixa evidente a linguagem musical erudita que caracteriza o discurso narrativo da obra; nesse sentido, a compositora se permite ampliar as possibilidades da estrutura harmônica dada à obra. Se no trecho anterior a tonalidade de Lá maior se apresenta de modo estático, a alternância entre tonalidades traz à obra um colorido harmônico que surpreende o ouvinte e enriquece os trechos em que é apresentada uma nova ideia rítmico-melódica, tal como ocorre na transição entre as partes 2 e 3 (Figura 84).

Figura 84 – Ponte para a Parte III de *Ou-lê-lê-lê!*

The musical score for 'Ou-lê-lê-lê!' is presented for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score begins at measure 45. A yellow box highlights the bridge section, which includes the lyrics 'ou-lê-lu-á ou-lê-lu-á, ou-lá-lu-ê-ou-lá-lu-ê!'. A red box highlights the start of Part III, which includes the lyrics 'É o má de pu-ga ê o ver-de má, É o ver-de má! Ou'. The score features various musical notations, including dynamics (mf, fp, p, f) and key signatures (Eb, Bb, Eb, D). A blue line and a green line indicate the organization of the voices, while a pink line and a pink line indicate the variation of the new rhythmic-melodic idea.

Figura 84: Trecho destacando a ponte para a Parte III (quadrado amarelo) e o início da Parte III com o efeito modulatório; as chaves azul e verde mostram a organização homofônica das vozes, como recurso para destacar a nova ideia rítmico-melódica (chave tracejada lilás) e sua variação (chave lilás).
Fonte: Próprio autor.

PARTE III

Essa parte da obra introduz os versos restantes da letra e caracteriza-se pelo movimento rítmico e pela direcionalidade frasal com os quais a compositora articula a ideia melódica principal; o ponto culminante da obra – compassos 59 ao 66 – é atingido por um caminho rítmico progressivo criado pela voz do baixo, sobre ele a compositora organiza a ideia melódica que se acelera progressivamente pelo uso de figuras rítmicas mais curtas (Figuras 85).

Figura 85 – Linha melódica do baixo na Parte III de *Ou-lê-lê-lê!*

46 **I** *fp*

É o ver-de má! É o ver de má de na-ve-

53 **J** *p* **K** *f*

gá, é over de má de, denave-gá, é over de má dena ve - gá, é over de má dena ve

Figura 85: Montagem destacando a linha melódica principal e seu aspecto presente na voz do Baixo.
Fonte: Próprio autor.

Na Parte III de *Ou-lê-lê-lê!* é possível observar como o pensamento musical de Dinorá de Carvalho organizou os diferentes elementos que compõem a estrutura musical e os distribuiu pela obra; a fim de evidenciar o forte caráter rítmico que identifica tanto a melodia original quanto a própria obra coral, a compositora lança mão de uma escrita que explora as possibilidades de variação da ideia rítmica – como por exemplo o alongamento da célula rítmica inicial utilizada no tenor – e a criação de uma textura vocal homofônica que proporciona um acompanhamento consistente para a ideia rítmico-melódica presente no baixo, que dará lugar à frase do contralto no início do ponto culminante da obra (Figura 86).

Figura 86 – Ponto culminante de *Ou-lê-lê-lê!*

58

S. *mf*
lá, ou - lá lá - ou lá - lá - ou - lá -

A. *ff*
lá, ou - lá - lá - lá - ou - lê - lê - lê - lê - ou - lê -

T. *ff* *mf*
lá - ou - lá - lá - ou - lá - lá - ou, lá -

B. *ff*
gá, é o ver - de má de na - ve - gá, é o ver - de má de na - ve -

Figura 86: No detalhe da Parte III, a chave verde destaca a organização homofônica que dá consistência à textura vocal do trecho que precede a melodia do contralto, em destaque no ponto culminante (amarelo); o quadro vermelho mostra o Baixo atuando como acompanhamento; a chave azul mostra o alongamento da célula rítmica do início.

Fonte: Próprio autor.

A forma como esses elementos são apresentados e organizados nesse trecho tem um propósito bem definido no desenvolvimento da narrativa musical; a ideia rítmico-melódica apresentada no baixo adquire mais movimento e soma-se à textura vocal encorpada, construindo assim uma ideia de crescendo que introduz a frase melódica principal do contralto, o qual destaca dentre as camadas vocais pelo uso da dinâmica mais forte observada na obra.

O momento culminante de *Ou-lê-lê-lê!* exemplifica a simetria do discurso musical e a noção exata de proporcionalidade com a qual Dinorá de Carvalho propôs a inserção de cada parte e sua estrutura no contexto musical da obra.

PARTE IV

Nesta última parte da obra, a compositora propõe uma nova organização dos elementos do discurso musical, de maneira a explorar tanto o já mencionado colorido harmônico, quanto as nuances sonoras obtidas a partir de efeitos de timbre;

nesse sentido, cabe destacar a apresentação da ideia melódica principal na região da subdominante – Sol maior – e a sua apresentação realizada no contralto. A fim de destacar a linha do contrato, a compositora a apresenta em dinâmica forte e passa o contracanto para a voz do soprano, desse modo é obtida uma sonoridade volumosa e equilibrada (Figura 87).

Figura 87 – Detalhe da Parte IV de *Ou-lê-lê-lê!*

Figura 87: Detalhe do início da Parte IV, no compasso 67 (tracejado amarelo) reapresentando os elementos iniciais da obra; o quadro vermelho mostra o acompanhamento rítmico inicial; o traço azul destaca a melodia principal no contralto e, na chave verde, o contracanto no soprano.

Fonte: Próprio autor.

O tratamento tonal dado à obra é reforçado por meio da cadência perfeita – IV V⁷ I – que conduz ao retorno para a ideia inicial, tal como observada no começo da obra; o desfecho de *Ou-lê-lê-lê!*, ao contrário do caráter enérgico observado até esta parte, é caracterizado pelo progressivo abrandamento da dinâmica e pela sensação rítmica mais vagarosa, ocasionada pela colocação de figuras de maior duração, presentes na quadratura final da obra (Figura 88).

O brilho dado ao acorde final demonstra o olhar atento e o cuidadoso da compositora para detalhes da escrita coral; acertadamente, ela escolhe a sílaba “lá” para se obter uma sonoridade mais aberta e menos anasalada, em compensação à dinâmica mais fraca.

Figura 88 – Quadratura final de *Ou-lê-lê-lê!*

The musical score for the final quadrature of *Ou-lê-lê-lê!* is shown for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score begins at measure 89. The Soprano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a crescendo (indicated by a red dashed line with an 'R') leading to a piano (p) dynamic, and finally a pianissimo (pp) dynamic. The Alto, Tenor, and Bass parts also follow this dynamic progression. The lyrics are: 'lê - lê - lê - lê - ou - lê - lê - lê - lê - ou - lá!'. The final measure is highlighted in green, and the syllable 'lá!' is highlighted in pink boxes in each voice part.

Figura 88: Nestes compassos finais da música, o esquema gráfico mostra a queda progressiva da dinâmica, encaminhando para o discreto final (destaque verde) em que a sílaba “lá” (quadrinhos lilases) traz brilho ao acorde.

Fonte: Próprio autor.

Ou-lê-lê-lê! é uma obra que demonstra a capacidade artística de Dinorá de Carvalho e o refinamento da sua técnica composicional. A originalidade com que a compositora reorganiza os elementos e a estrutura da melodia popular exemplifica o processo de transmutação, realizado a partir de um trabalho calcado no conhecimento do idiomatismo coral e na criatividade artística para oferecer soluções consistentes e adequadas à estruturação do discurso musical.

Entre as obras abordadas aqui, *Ou-lê-lê-lê!* surpreende pela profusão de elementos trabalhados e pela maneira como eles são tão bem apresentados e precisamente articulados ao longo da obra; um desses elementos utilizados, e que merece destaque, é a língua nacional trabalhada por meio da voz *cantada*.

Se, à época, tomou lugar a discussão em torno de uma pronúncia padrão para a *língua nacional cantada*, Dinorá de Carvalho denota com esta obra uma perícia no tratamento coral dado ao canto de Maracatu e, logicamente, a estrutura fonética dos seus versos inspirados na fala coloquial; a partir das silabações e dos breves versos que caracterizam a melodia popular, muito mais que buscar por meros efeitos onomatopeicos, a compositora propõe soluções rítmicas bem ajustadas que favorecem a prosódia musical, a inteligibilidade do texto e sua fluidez.

3.17 ASPECTOS RELACIONAIS DAS OBRAS ABORDADAS

Após as abordagens analíticas realizadas nesta seção do trabalho, torna-se possível estabelecer um vínculo entre as obras estudadas, a partir do levantamento dos elementos musicais que são observados na estrutura de cada uma delas, bem como o seu aspecto geral que evidencia o nível de estilização das melodias populares tomadas como base temática ou dos textos poéticos musicados.

Um olhar mais global lançado sobre esse conjunto de obras permite observar que, em decorrência dos procedimentos que caracterizam o trabalho composicional realizado nelas, é possível agrupar tais obras a partir do seu nível de estilização; a estilização observada nessas obras obedece a seguinte classificação:

- ESTILIZAÇÃO BAIXA

Considerou-se aqui as obras provenientes de um trabalho de harmonização e/ou arranjo coral, os quais limitaram-se a transpor uma melodia popular para a forma coral, levando em consideração uma estrutura harmônica pré-definida e a distribuição de vozes, sem alterar a estrutura e a ideia melódica original;

- ESTILIZAÇÃO MÉDIA

Considerou-se aqui as obras que não tomaram como base uma melodia popular ou aquelas que se basearam em textos poéticos, de modo que o trabalho composicional cuidou de pensar a estrutura formal da obra em função da apresentação e organização do material a ser trabalhado na escrita coral;

- ESTILIZAÇÃO ALTA

Considerou-se aqui as obras que, baseadas em uma melodia popular, apresentam um tratamento mais livre desse material, o qual se permite reformular a estrutura original da melodia, por meio de uma organização formal mais elaborada e de um trabalho que fragmenta a

ideia melódica original de modo a construir um discurso musical narrativo, a partir de momentos distintos da obra.

A fim de apresentar uma classificação consistente – e coerente – dessas obras, foram determinados alguns itens que, como elementos característicos presentes na linguagem musical erudita, permitem apontar mais especificamente as características de cada obra, de modo a relacioná-las com maior precisão ao seu nível de estilização e, conseqüentemente, compará-las com as demais obras da mesma categoria.

Abaixo são listados esses itens e sua descrição:

- Melodia Popular

Levou em conta a presença de uma melodia popular como base para a elaboração da obra;

- Estrutura/Forma

Levou em conta a manutenção da estrutura geral da ideia melódica base e sua forma, ou uma nova proposição para elas;

- Discurso Musical Narrativo

Levou em conta a estruturação da obra, de modo a apresentar o desenvolvimento da ideia melódica principal articulado em diferentes momentos da obra - trechos com variação rítmico-melódica, trechos com modulação, trechos com andamentos contrastantes etc.;

- Homofonia

Levou em conta a utilização de procedimento homofônico na organização e condução das vozes;

- Contraponto

Levou em conta a utilização de procedimentos contrapontísticos na escrita das vozes;

- Modulação

Levou em conta a presença de modulação no transcorrer da obra;

- Recursos Expressivos

Levou em conta a presença de sinais de dinâmica e indicações de andamento que contribuam para uma definição mais detalhada da execução da obra¹⁰²;

- Recursos Articulatorios

Levou em conta a presença de sinais articulatorios que ampliam as possibilidades expressivas da voz cantada – ligadura, tenuto, staccato, portamento etc.– e indicações que atribuem à obra características específicas da música vocal – *boca chiusa*, fala ritmada.

- Alternância de Compasso

Levou em conta a ocorrência de modificações da fórmula de compasso no transcorrer da obra;

Na página seguinte está colocada a tabela elaborada a partir dos itens avaliados; essa tabela objetiva ser um recurso visual que permita uma verificação rápida e objetiva dos pontos musicais que nortearam as abordagens analíticas realizadas aqui, bem como objetiva sintetizar o apontamento dos elementos que constituem o aspecto musical geral dessas obras (Tabela 1, vide página seguinte).

¹⁰² Este item levou em conta a versão da obra tomada como referência, entendendo que a partitura em si representa uma dada edição, cujas características não necessariamente se referem à obra como um todo; para uma definição mais global deste item é necessária uma comparação com outras versões das obras.

TABELA 1 – TABELA DOS ITENS VERIFICADOS NAS ABORDAGENS ANALÍTICAS E SUA RELAÇÃO COM O PROCESSO DE ESTILIZAÇÃO DAS OBRAS

		OBRAS	MELODIA POPULAR		ESTRUTURA / FORMA		DISCURSO MUSICAL NARRATIVO		HOMOFONIA		CONTRAPONTO		MODULAÇÃO		RECURSOS EXPRESSIVOS		RECURSOS ARTICULÁTORIOS		ALTERNÂNCIA DE COMPASO	
			SIM	NÃO	MANTÉM	NOVA	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO	SIM	NÃO
NÍVEL DE ESTILIZAÇÃO	BAIXO	<i>CABOCLA BONITA</i> , de Artur Pereira	X		X			X	X			X		X		X		X		X
		<i>TENHO UM VESTIDO NOVO</i> , de Artur Pereira	X		X			X	X			X		X	X		X		X	
		<i>ROCHEDO, SINHÁ!</i> , de Martin Braunwieser	X		X			X	X		X		X	X		X				X
	MÉDIO	<i>IRENE NO CÉU</i> , de Camargo Guarnieri		X		X	X		X		X		X	X		X		X		
		<i>NAS ONDAS DA PRAIA</i> , de Camargo Guarnieri		X		X	X		X		X		X	X		X		X		
		<i>CATERETÊ</i> , de Francisco Mignone		X		X	X		X		X		X		X		X		X	
	ALTO	<i>EGBÊGI</i> , de Camargo Guarnieri	X			X	X		X		X		X	X		X				X
		<i>SAMBA DO MATUTO</i> , de João de Souza Lima	X			X	X		X		X		X	X		X				X
		<i>OU-LÊ-LÊ-LÊ</i> , de Dinorá de Carvalho	X			X	X		X		X		X		X		X			X

Fonte: Próprio autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *escola paulista de composição* que começou a se constituir, sobretudo nos anos 1930, a partir da atividade de músicos paulistas e dos estrangeiros radicados na capital paulista, foi responsável pelo estímulo de uma prática coral com propósito essencialmente artístico, bem como pela formação de um repertório coral calcado na valorização e na absorção dos caracteres representativos da cultura brasileira, presentes no populário.

A natureza das obras corais gravadas pelo Coral Paulistano em 1937 apresenta um vínculo indissociável com a cultura popular, porque elas próprias tomaram como fonte temática aquilo que, à época, era definido como folclore, sendo este um conjunto formado a partir das tradições do povo, reveladas em suas múltiplas manifestações simbólicas e encerrando em si elementos amplamente disseminados e de reconhecido valor identitário.

Em um país cuja construção cultural é reflexo dos desdobramentos históricos e de suas consequências sociais, apresentando uma nítida separação entre a cultura dominante letrada e a cultura popular desprovida de um ensino que lhe possibilitasse ascender intelectualmente, seria inevitável que as tensões sociais se transpusessem do campo sócio-político para o campo artístico, quando entendemos a arte como um produto da cultura e, neste caso, uma cultura caracterizada pela oposição entre o *culto* e o *popular*.

Quando Mário De Andrade inicia suas viagens pelo Brasil como um *turista aprendiz*, movido pelos ideais modernistas de busca da *brasilidade*, definida como uma essência estética capaz de nacionalizar a nossa arte, o musicólogo não só se deparou com a rica diversidade de nuances que perfazem “a música popular nacional de interesse essencialmente folclórico” – como ele assim a definiu no Regulamento da Discoteca Pública, de 29 de setembro de 1936, como também se deparou com a complexidade de interpretar e definir um povo tão heterogêneo na sua constituição étnico-cultural.

O *Ensaio sobre Música Brasileira* refletiria, então, uma tentativa de apresentar conceitos e expor melodias populares de diferentes regiões brasileiras,

como forma de orientar a produção de uma música que, em um primeiro momento, deveria ser *interessada* e com função social definida para, em um momento seguinte, de consolidação, tornar-se essencialmente música *desinteressada* ou, em outras palavras, *música artística*.

Esta visão de Mário de Andrade e o caráter doutrinário do seu *Ensaio* decorrem de uma construção idealizada da ideia de nação que, ao menos no plano artístico e na esteira de um nacionalismo candente, teria a força necessária para homogeneizar e coletivizar o povo; nesse sentido, as obras gravadas pelo Coral Paulistano em 1937 podem ser entendidas como a transposição de um conjunto de conceitos musicais para o plano prático da sua realização artística, seja pelo trabalho composicional, seja pelo trabalho de performance, este último valendo-se do “valor que o coral pode ter entre nós” (ANDRADE, 2020, p.108) como um meio expressivo de dimensão simbólica coletiva e coletivizante.

Em artigo publicado em 1931 (ANDRADE, 1931), Mário de Andrade atribuiu a pouca produção de música coral brasileira à falta de bons grupos, cuja capacidade técnica viesse a estimular um trabalho mais especializado dos jovens compositores nesse segmento musical; nesse sentido, o Coral Paulistano mostrou-se uma iniciativa importante do Departamento de Cultura, ao criar um corpo artístico institucionalizado e comprometido com uma alta performance artístico-musical; por outro lado, as obras abordadas aqui demonstram o intuito dos compositores paulistas em preencher essa lacuna, com obras de reconhecido nível técnico e caracterizadamente brasileiras.

O conjunto dessas obras é, portanto, uma produção artística portadora de conteúdos simbólicos certificados, ou seja, são reconhecidas tanto pela presença de elementos oriundos das manifestações populares brasileiras, quanto pelo tratamento dado a esses elementos, que os submete aos procedimentos típicos da linguagem musical erudita; assim se verifica um processo de *certificação cultural cruzada* (MOURA, 2012), através do qual essas obras incorporam em si um valor identitário – valor *particular*, ao mesmo tempo que são credenciadas como obras da alta cultura – valor *universal*.

Refletindo a heterogeneidade da cultura popular brasileira, essas obras basearam-se em melodias populares de diferentes gêneros musicais – exceto as obras de Camargo Guarnieri, baseadas na poesia modernista de Manuel Bandeira –

e, por isso, pôde-se notar o uso de procedimentos composicionais que originaram diferentes níveis de estilização; assim, tornou-se possível estabelecer um critério classificatório que agrupou as obras da seguinte maneira:

- Estilização baixa – procedimentos que conservam a estrutura de uma melodia popular (harmonização e arranjo);
- Estilização média – procedimentos que não utilizam como base uma melodia popular (composição baseada em texto poético/literário);
- Estilização alta – procedimentos que utilizam uma melodia popular, mas dão outra organização à sua estrutura melódica (composição livre a partir de um tema original).

Considerando o valor histórico desses registros gravados, bem como a sua função enquanto fontes primárias de informação, o processo de localização e obtenção das partituras das obras apresentou alguma dificuldade, o que aponta, primeiramente, para a falta de um procedimento mais rigoroso e atento no que tange a preservação de documentos históricos e, em consequência disto, a situação que se observa em acervos históricos de instituições públicas, por vezes, carentes de recursos financeiros que lhes permitam manter um quadro de especialistas e/ou programas de pesquisa e tratamento de acervos.

Por fim, cumpre dizer aqui que, este trabalho de pesquisa não almeja ter um fim em si mesmo; pelo contrário, o objeto de estudo apresentou, ao longo da pesquisa, outras possibilidades de desdobramento e abordagem que poderão concorrer para o complemento desta pesquisa, uma vez que, ao se considerar a importância de cada compositor apresentado aqui, é possível afirmar que cada um deles – à exceção, talvez, de Camargo Guarnieri e Francisco Mignone que possuem já um volume considerável de estudos – mereceria um trabalho de pesquisa específico que faça jus à representatividade de suas respectivas produções para a música erudita brasileira.

REFERÊNCIAS

ACHAM-SE ultimadas as negociações para a frente unica paulista. *Diário Nacional*, São Paulo, ano V, n. 1.387, p. 01, 16 fev. 1932.

ADMNISTRAÇÃO Municipal – III (continuação). *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LXII, n. 20.364, p. 04, 04 mar. 1936.

ANDRADE, Mário de; TONI, Flávia Camargo (org.). *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020. 296p.

_____, Mário de. *Aspectos do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2019. 240p.

_____, Mário de. *Música, Doce Música*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013. 424p.

_____, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 4.ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006. 151p.

_____, Mário de. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. 171p.

_____, Mário de. O Quarteto Vocal Braunwieser. *Diario Nacional*, São Paulo, ano V, n.1.312, p.4., 18 nov. 1931.

_____, Mário de. *Movimento Modernista: Conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942*. Rio de Janeiro: Edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942. 89p.

ARTES e Artistas: Sociedade de Cultura Artística. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LXIII, n. 20.796, p. 04, 24 jul. 1937.

ARTHUR Pereira. *Diário Nacional*, São Paulo, anno V, n.1233, p.04, 18 ago. 1931.

BANDEIRA, Manuel. *Crítica de Artes*. São Paulo: Global, 2016. 103p.

_____, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 124p.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é folclore?* 4.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. 116p.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: I – Antecedentes da semana de Arte Moderna*. 2.ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964. 340p.

CALIL, Carlos Augusto; PENTEADO, Flávio Rodrigo. *Me esqueci completamente de mim, sou um departamento de cultura*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2015. 336p.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. 388p.

CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: Crônica da Belle Époque Paulistana*. São Paulo: SENAC, 2001. 255p.

CARLINI, Álvaro Luis Ribeiro da Silva; LEITE, Egle Alonso. *Catálogo Histórico-Fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1993. 143p.

CARLINI, Álvaro L.R.S. Martin Braunwieser na viagem da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938): diários e cartas. *Revista de História – USP-FFLCH*, São Paulo, n.138, p. 107-116, 1998.

CARVALHO, Flávio. *Dinorá de Carvalho: Peças corais a cappella*. Campinas: Editora da Unicamp, 2020. 76p.

CARVALHO, Flávio Cardoso de; PASCOAL, Maria Lúcia; TAFFARELLO, Tadeu Moraes. Coleção Dinorá de Carvalho do acervo CDMC: histórico e constituição. *Anais do XXVII Congresso da Anppom*, Campinas, v. 27, ISSN: 1983-5973, 2017. 11p.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 12.ed. São Paulo: Global, 2012. 756p.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música e Poesia em Manuel Bandeira. *Estação Literária*, Londrina, v.3, n.27, p. 30-45, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Editora Moderna, 1980. 222p.

COELHO, Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural: cultura e imaginário*. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2012. 447p.

CONCURSO de Peças Coraes: os trabalhos premiados. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LXIII, n. 20.922, p. 09, 18 dez. 1937a.

CONCURSO de Peça Coral. *Correio Paulistano*, São Paulo, anno LXXXIV, n. 25.084, p.15, 18 dez. 1937b.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O Nacional na Música Erudita Brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *ArtCultura*, Uberlândia, v.15, n.27, p. 105-109, 2013.

_____, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a Música Brasileira. *Revista Música*, São Paulo, v.5, n.1:33, p. 33-47, 1994.

_____, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Novas Metas, 1985. 80p.

COOK, Nicholas. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance. *Música em Contexto*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 7–32, 2007.

CORAL para amadores. *Correio Paulistano*, São Paulo, 1936, anno LXXXIII, n. 24640, p.7, 15 jul. 1936.

CULTURA Artística de Piracicaba. *Diário Nacional*, São Paulo, 1928, anno I, n. 285, p.7, 12 jun. 1928.

DAMATTA, Roberto. A dualidade do conceito de cultura. In: *Caderno 2. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1999, ano 120, n. 38.564, D7 (p.58), 19 maio 1999.

DEBRUN, Michel. A Identidade Nacional Brasileira. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.4, n.8, p. 39-49, 1990.

DECRETO n.27 de 12 de março de 1890 - Título I: Da Escola Normal. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano XXXVI, n. 10056, p.2, 15 mar. 1890.

DEPARTAMENTO de Cultura. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LXXXI, n. 24.290, p.12, 31 maio 1935.

DUARTE, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Todavia, 2022. 576p.

EGG, André Acastro. Considerações Sobre o Nacionalismo Musical no Brasil: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, 1928-1950. *R. Cient/FAP*, Curitiba, v.2, p. 143-156, 2007.

ENSAIO Sobre Música Brasileira. *Diário Nacional*, São Paulo, 1929, anno II, n. 706, p.7, 18 out. 1929.

ESTEVES, Cláudio Antonio. *A obra vocal “de capella” de Padre José Maurício Nunes Garcia*: seis edições e seus elementos de escrita. Orientadora: Helena Jank. 2000. 262p. Dissertação (mestrado) – Artes, Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2000.

EXHORTAÇÃO cívica Villa-Lobos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1931, ano LVII, n. 18849, p.6, 05 maio 1931.

FAUSTO, Boris. *O pensamento nacionalista autoritário: (1920-1940)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. 79p.

FILHO, Caldeira. A mulher brasileira na composição musical. In: *Suplemento Cultural. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1976, ano 97, n. 31.205, p. 274, 12 dez 1976.

FILHO, Juvino Alves dos Santos. Ensaio sobre o samba. *Repertório: Teatro & Dança*, Bahia, ano 11, n.11, p. 43-46, 2008.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. *“Civilizando” pela música*: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da primeira república (1910-1930). Orientadora: Maria

do Rosário Silveira Porto. 2003. 279p. Dissertação (mestrado) – Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 5.ed. Lisboa: Gradiva, 2007. 759p.

GROVE Dicionário de música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

HOBBSAWN, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. 230p.

IGAYARA, Susana Cecilia. Henrique Oswald e a música vocal. *Revista Glosas. Revista do Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa*, v.9, p. 19 - 25, setembro/2013.

INSTITUTO D. Brázilia Buarque. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1894, ano XX, n. 5712, p.4, 06 maio 1894.

LIMA, João de Souza. *Moto Perpétuo: a visão poética através da música – autobiografia do Maestro Souza Lima*. São Paulo: Ibrasa, 1982. 223p.

LISBÔA, Sérgio Rodrigues. Da Bucólica ao Ensaio Sobre Música Brasileira. Orientadora: Flávia Camargo Toni. 2015. 132p. Dissertação (mestrado) – Artes, Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MARIZ, Vasco. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: EduUERJ, 1997. 236p.

MELO, Cassio Santos. Narrativas de Paulicéia: caipiras numa cidade em transformação. *Revista Fenix*, Uberlândia, v.6, n.1, p. 1-23, 2009.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. 338p.

MOURA, Paulo Celso. *Vozes Paulistanas: as práticas do canto coral em São Paulo e suas relações com políticas públicas para cultura*. Orientadora: Dorotéia Machado Kerr. 2012. 189p. Tese (doutorado) – Artes, Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

NO MIS, a vida e a obra de Dinorá de Carvalho. In: *Caderno Feminino. O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano 103, n. 33.015, p. 187, 24 out. 1982.

O MUNICIPIO e a educação popular: A exigência constitucional de despenderem a partir dos impostos com a educação – Os projetos do Departamento de Cultura de São Paulo – O que nos diz a respeito o sr. Prefeito da capital. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LXI, n. 20.259, p. 04, 31 out. 1935.

PREFEITURA do Município de São Paulo – Edital – Concurso de Peça Coral. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, ano LXIII, n. 20.797, p. 21, 25 jul. 1937.

OSBORNE, Harold. *A apreciação da Arte*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978. 294p.

PAJARES, Vania Sanches. *Fabiano Lozano e o início da pedagogia musical no Brasil*. Orientadora: Niza de Castro Tank. 1995. 222p. Dissertação (mestrado) – Artes, Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 1995.

PARA a formação Coral paulistano. *Correio Paulistano*, São Paulo, anno LXXXII, n.24.452, p.2, 06 dez. 1935.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. 4.ed. São Paulo: Editora Ática, 1994. 279p.

QUIRINO, Manuel. *A raça africana e seus costumes*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955. 181p.

REZENDE, Neide. *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Editora Ática, 2011. 77p.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3.ed. São Paulo: Global, 2015.

RODRIGUES, Lutero. *A periodização modernista e os compositores da Primeira República*. *Anais do IX Simpósio Internacional de Musicologia*, Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, p. 114-123, ISSN: 2236-3378, 2019.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura?* 16.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009. 90p.

SAMPIETRI, Carlos Eduardo. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: 1935-1945*. Orientador: Francisco Cabral Alambert Junior. 2009. 208p. Dissertação (mestrado) – História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SEIXAS, Cid. *Os riscos da cabra-cega: recortes de crítica ligeira*. Feira de Santana: UEFS Editora, Universidade Estadual de Feira de Santana, 2003. 250p.

SERPA, Élio. *O Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937: a insensatez maravilhosa da militarização das vogais*. Nacionalismo, raça e língua. *Diálogos Latinoamericanos*, Aarhus, n.3, p. 71-86, ISSN: 1600-0110, 2001.

SERVA, Mario Pinto. *A Administração Paulista. O Estado de São Paulo*, São Paulo, anno LX, n.19.831, p.11., 16 jun. 1934.

SILVA, André Cavazotti e. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: Crônica de um relacionamento. *Anais do XII Encontro Anual da Anppom*, Salvador, 13p. 1999.

SILVA, Flávio. *Francisco Mignone: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira da Música, 2016. 234p.

SIQUEIRA, Deborah Rossi de. *Camargo Guarnieri e sua obra para coro: catálogo, discussão e análise*. Orientadora: Dorotéia Machado Kerr. 2000. 237p. Dissertação (mestrado) – Curso de Música, Instituto de Artes, Unicamp, 2000.

SOCIEDADE Symphonica de São Paulo. *Diário Nacional*, São Paulo, 1931, ano V, n. 1.233, p.4, 18 ago. 1931.

SOUZA, Gilda de Mello e. *A Ideia e o Figurado*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2005. 192p.

SOUZA, Marcel Oliveira de. *A Rádio-Escola do Departamento de Cultura de São Paulo: Mário de Andrade e a formação do gosto musical (1935-1938)*. Orientadora: Flavia Camargo Toni. 2016. 202p. Tese (doutorado) – Artes, Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Música*. 2.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004. 192p.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 4.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1977. 384p.

TOLSTÓI, Teixeira. *O que é arte?* 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019. 265p

TONI, Flávia Camargo. *O Ensaio sobre Música Brasileira: campanha e campana*. In: ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre Música Brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020. Introdução, p.11 - 54.

VIDAL, Denis Tadeu Rajh. *A produção musicológica de Clóvis de Oliveira*. Orientador: Paulo Augusto Castagna. 2005. 219p. Dissertação (mestrado) – Musicologia, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.

WERNET, Klaus. *Camargo Guarnieri: memórias e reflexões sobre a música no Brasil*. Orientadora: Flavia Camargo Toni. 2009. 472p. Dissertação (mestrado) – Artes, Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

APÊNDICE

APÊNDICE I

DESCRIÇÃO DAS VERSÕES DAS PARTITURAS DE REFERÊNCIA ENCONTRADAS							
OBRA	MANUSCRITA	EDITADA	EDITORIA	ANO	LOCAL	ACERVO / ARQUIVO	OBSERVAÇÕES
<i>Cabocla Bonita</i>			Revista Resenha Musical	1941	Araraquara	Arquivo "Clóvis de Oliveira" (Brasília - DF)	https://archive.org/details/ResenhaMusicalSuplementos/SuplementoMusical07/
			L.G. Miranda Editor	1932	São Paulo	Acervo "Martin Braunwieser" - Centro Cultural São Paulo	Versão para vozes femininas; apresenta o seguinte código no rodapé: L.G.M. 137.
<i>Tenho um vestido novo</i>			L.G. Miranda Editor	1932	São Paulo	Acervo "Martin Braunwieser" - Centro Cultural São Paulo	Versão para vozes femininas; apresenta o seguinte código no rodapé: L.G.M. 137.
<i>Rochedo, Sinhá!</i>				s/d	São Paulo	Acervo "Martin Braunwieser" - Centro Cultural São Paulo	Versão manuscrita por copista e completa (grade e partes cavadas); possui carimbos do Departamento de Cultura de São Paulo - Rádio Escola, e do Arquivo Musical - No. 34.
<i>Irene no Céu</i>			G. Ricordi & C.	1935	São Paulo	Acervo de Partituras - Centro Cultural São Paulo	Código de referência no acervo: DISCP9037; a edição pertence à coleção "Biblioteca Orfeônico-Escolar", n.20, da própria editora.
<i>Nas Ondas da Praia</i>			Edição Derosa	1933	São Paulo	Acervo de Partituras - Centro Cultural São Paulo	Código de referência no acervo: DISCP3027; a edição pertence à "Collecção de Cantos Orfeonicos", da própria editora.
<i>Cateretê</i>			E.S. Mangione	1933	Rio de Janeiro	Arquivo do Coral Paulistano	Edição catalogada como E.S.M. 10.156.
<i>Egbêgí</i>			Music Press - Mercury Music Co.	1949	Nova Iorque - EUA	Arquivo do CoralUSP	Edição americana, catalogada como MP-109.
<i>Canto do Matuto (Samba do Matuto)</i>			Irmãos Vitale	1962	São Paulo / Rio de Janeiro	Acervo de Partituras - Centro Cultural São Paulo	Código de referência no acervo: DISCP00239; edição catalogada na editora como 94-O.
<i>Ou-lê-lê-lê!</i>				1979	São Paulo	Acervo de Partituras - Centro Cultural São Paulo	Código de referência no acervo: PE00297; manuscrito autógrafo.
			Não especificada	s/d	Não especificado	Arquivo do CoralUSP	A versão traz na última página o seguinte código: C.N.C.O. - <i>M.E.S. (M.)</i> ; há indícios de uma versão editada em 1946, pelo Instituto Interamericano de Musicologia, e publicada no Suplemento Musical do Boletín Latino-Americano de Música, Tomo VI.

Fonte: Próprio autor

APÊNDICE II

EDITORAÇÕES

VINÍCIUS DA SILVA GONÇALVES

ARTUR PEREIRA (1894 – 1946)

CABOCLA BONITA

PARA CORO MISTO A QUATRO VOZES

**Programa de Pós-Graduação em Música
INSTITUTO DE ARTES / UNESP – SP**

2022

Cabocla Bonita

16 de dezembro 1930

Coro misto a 4 vozes

Editoração de Vinícius da S. Gonçalves

Toada do Amazonas, extraída do livro

Ensaio sobre Música Brasileira, de Mário de Andrade

Artur Pereira

(1894 - 1946)

$\text{♩} = 69$

Coro

Vo - cê diz que a mor não dói No fun - do do co - ra -
 Sen - ho - ra do - na da casa Um fa - vor eu vou pe -
 Em ci - ma da - que - la serra Tem um pé de qui - na
 Na Bah - i - a não se usa Pe - dir mo - ça pra ca -

Piano

4

ção! To - me a mor ou vi - va au
 dir: Me - ia ho - ra de re -
 quina Que - ro bem a to - da
 sar Se en - tra de por - ta a

*nas sílabas em que há elisão, os tenores devem manter a articulação de acordo com a figura rítmica.

6

sen - te, ôh ca bo - cla bo - ni - ta Ve - ja se lhe dói ou não!
 lô - gio, ôh ca bo - cla bo - ni - ta Pra seu nê - go di - ver - tir.
 mo - ça, ôh ca - bo - cla bo - ni - ta Quem tem a cin - tu - ra fina.
 den - tro, ôh ca - bo - cla bo - ni - ta Es - tá é mi - nha, vem cá!

VINÍCIUS DA SILVA GONÇALVES

MARTIN BRAUNWIESER (1901 – 1991)

ROCHEDO, SINHÁ!

PARA CORO MISTO A QUATRO VOZES (*a cappella*)

Programa de Pós-Graduação em Música
INSTITUTO DE ARTES / UNESP – SP

2022

Rochedo, Sinhá!

247

Coro misto a 4 vozes

Editoração de Vinícius da S. Gonçalves

Coco do Rio Grande do Norte, extraído do livro
Ensaio sobre Música Brasileira, de Mário de Andrade

Lento, recitando molengo. (♩=70-80)

Martin Braunwieser
(1901 - 1991)

Soprano

Ro - che - - do. Olha o ro-che - do, Si - nhá!

Contralto

Me - ni - na, teu pai não quer.

Tenor

Baixo

1. Que eu me
2. De - pois
3. Na ja -

1. Que eu me
2. De - pois
3. Na ja -

5

Sop.

ca - se com vo - cê.
da se-da o se - tim.
ne - la do meu bem.

C.

T.

B.

Ai! Ai! Ro -

Ai! bo - te - lhe ter - ra nos o - lhos que o

Ai! Ai! Ro -

8

Sop. *mf*
che - - do. Olha o ro - che - do, Si - nhá!

C. *mf*
ho - mem ce - go não vê o - lha o ro - che - do, Si - nhá!

T. *mf*
che - - do.

B. *mf*

VINÍCIUS DA SILVA GONÇALVES

CAMARGO GUARNIERI (1907 – 1993)

IRENE NO CÉU

PARA CORO MISTO A QUATRO VOZES (*a cappella*)

Programa de Pós-Graduação em Música
INSTITUTO DE ARTES / UNESP – SP

2022

IRENE NO CÉU

250

1931

Coro misto a 4 vozes

Editoração de Vinícius da S. Gonçalves

Baseada em poema homônimo, de Manuel Bandeira,
publicado no livro *Libertinagem*

M. Camargo Guarnieri
(1907 - 1993)

Vagaroso (♩=96-100)

SOPRANO *pp*
I-ma-gi - no I - re-ne en-tran-do no céu I-ma-gi - no I - re-ne en-tran-do no

ALTO *pp*
I-ma-gi - no I - re-ne en-tran-do no céu I-ma-gi - no I - re-ne en-tran-do no

TENOR *pp*
I - re-ne no céu I - re - ne no céu I - re-ne no céu I - re - ne no

BAIXO *pp*
I - re - ne no cé - u I - re - ne no cé-u I - re - ne no

5 5 (+) *mf* *f*
céu I - re-ne pre-ta I - re-ne bo-a I - re - ne sem-pre de bom hu -

p *p*
céu I - re - ne en-tran-do no céu I - re - ne no

p *p*
céu I - re - ne no céu I-ma-gi-no I - re - ne en-tran-do no

p
céu I - re - ne en-tran-do no céu I-ma-gi-no I - re - ne no

(+) Quer dizer: quase fermata

9

mor. I - re - ne pre - ta I - re - ne - no

céu I - re - ne pre - ta I - re - ne

céu I - re - ne pre - ta I - re - ne bo - a I - re - ne sem - pre de bom hu -

céu I - re - ne pre - ta I - re - ne

13 *cedendo*

céu *cedendo* (boca fechada)

bo - a *cedendo* (boca fechada)

mor I - ma - gi - no I - re - ne en - tran - do no céu I - ma - gi - no I -

bo - a I - ma - gi - no I - re - ne en - tran - do no céu I - ma - gi - no I -

(+) Falando ritmadamente

17 19

Li-cen-ça meu bran - co__

Li-cen-ça meu bran - co__

re - ne en-tran-do no céu.

re - ne en-tran-do no céu.

21

E São Pe-dro bo-na chão__

E São Pe-dro bo-na chão__

En tre I - re - ne vo -

25

27 *f*

I - re - ne pre-ta I - re - ne

p

I - re - ne en-tran-do no

p

I - re - ne no

p

cê não pre-ci - sa pe-dir li - cen - ça

I - re - ne en-tran-do no

29

31 *p*

bo-a I - re - ne sem-pre de bom hu - mor I - re - ne

p

céu I - re - ne no céu I - re - ne

mf

céu I-ma-gi-no I - re - ne en-tran-do no céu I - re - ne pre-ta I - re - ne

p

céu I-ma-gi-no I - re - ne no céu I - re - ne

33 **36** *pp*

pre - ta I - re - ne no céu I - ma - gi - no I -

pre - ta I - re - ne bo - a I - ma - gi - no I -

bo - a I - re - ne sem-pre de bom hu - mor I -

pre - ta I - re - ne bo - a I -

37 *f* *cedendo.....* *pp*

re-ne en-tran-do no céu I-ma-gi-no I - re-ne en-tren-do no Céu

f *cedendo.....* *pp*

re-ne en-tran-do no céu I-ma-gi - no I - re-ne en-tran-do no céu.

f *cedendo* *pp*

re - ne no céu I-ma-gi - no I - re-ne en-tran-do no céu

f *cedendo* *pp*

re - - - ne no céu I - re-ne en-tran - do no céu

VINÍCIUS DA SILVA GONÇALVES

CAMARGO GUARNIERI (1907 – 1993)

NAS ONDAS DA PRAIA

PARA CORO FEMININO A QUATRO VOZES (*a cappella*)

Programa de Pós-Graduação em Música
INSTITUTO DE ARTES / UNESP – SP

2022

À Fabiano Lozano

NAS ONDAS DA PRAIA

1933

Coro Feminino a 4 vozes

Editoração de Vinícius da S. Gonçalves

Baseada no poema *Cantiga*, de Manuel Bandeira, posteriormente publicado no livro *Estrela da Manhã*M. Camargo Guarnieri
(1907 - 1993)

Allegro Moderato ♩ = 88

SOPRANO I *f* *pp* *cedendo*

Nas on-das da pra-ia Nas on-das do mar! Nas on-das da pra-ia. Quem vem me bei

SOPRANO II *f* *pp* *cedendo*

Nas on-das da pra-ia Nas on-das do mar! Nas on-das da pra-ia. Quem vem me bei

CONTRALTO I *f* *pp* *cedendo*

Nas on-das da pra-ia Nas on-das do mar! Nas on-das da pra-ia Quem vem me bei

CONTRALTO II *f* *pp* *cedendo*

Nas on-das da pra-ia Nas on-das do mar! Nas on-das da pra-ia Quem vem me bei

Moderato ♩ = 88

com liberdade

5 6 *p*

jar? Nas on-das da pra-ia Nas on-das do mar! Que-ro ser fe-liz

jar? Nas on-das da pra-ia Nas on-das do mar! Que-ro ser fe-liz

jar? Nas on-das da pra-ia Nas on-das do mar! Que-ro ser fe-liz

jar? Nas on-das da pra-ia Nas on-das do mar! Que-ro ser fe-liz

10 11

Que-ro me afo-gar Nas on-das da pra-ia Quem vem me bei - jar? Que-ro a es-trê-la d'al-va Ra

Que-ro me afo-gar Nas on-das da pra-ia Quem vem me bei - jar? boca fechada

Que-ro me afo-gar Nas on-das da pra-ia Quem vem me bei - jar? boca fechada

Que-ro me afo-gar Nas on-das da pra-ia Quem vem me bei - jar? Que - ro es - trê-la d'al-va Ra

15 16

i - nha do mar! Que-ro ser fe-liz nas on-das do mar. Que-ro es-que-cer tu - do,

Que-ro ser fe-liz nas on-das do mar Que-ro es-que-cer tu - do,

Que-ro ser fe - liz nas on-das do mar. Que-ro es-que-cer tu - do,

i - nha do mar! Que-ro ser fe - liz nas on-das do mar. Que-ro es-que-cer tu - do,

(*) fala ritimada

Moderato ♩=88

19 *cedendo* ***pp***

Que - ro des - can - çar. Nas on - das da pra - ia Nas on - das do

cedendo ***pp***

Que - ro des - can - çar. Nas on - das da pra - ia Nas on - das do

cedendo ***pp***

Que - ro des - can - çar. Nas on - das da pra - ia Nas on - das do

cedendo ***pp***

Que - ro des - can - çar. Nas on - das da pra - ia Nas on - das do

22 ***ff*** *cedendo* ***pp***

mar! Nas on - das da pra - ia Quem vem me bei - jar?

ff *cedendo* ***pp***

mar! Nas on - das da pra - ia Quem vem me bei - jar?

ff *cedendo* ***pp***

mar! Nas on - das da pra - ia Quem vem me bei - jar?

ff *cedendo* ***pp***

mar! Nas on - das da pra - ia Quem vem me bei - jar?

VINÍCIUS DA SILVA GONÇALVES

CAMARGO GUARNIERI (1907 – 1993)

EGBÊGI

PARA CORO MISTO A QUATRO VOZES

**Programa de Pós-Graduação em Música
INSTITUTO DE ARTES / UNESP – SP**

2022

EGBÊGI¹

1936

Coro Misto a 4 vozes

Editoração de Vinícius da S. Gonçalves

Canto de Candomblé, extraído do artigo de Manuel Quirino
A raça africana e seus costumes na Bahia

M. Camargo Guarnieri
 (1907-1993)

Bem ritmado e selvagem

SOPRANO *pp* (misterioso)
 Eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi. eg - bê - gi eg - bê -

ALTO *pp div.* (misterioso)
 Eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

TENOR *mf*
 Ja _____ mim ô ê -

BASS

Piano *pp*
Somente para ensaio

1. Muito embora o compositor tenha trabalhado o valor sonoro e o caráter onomatopaico do texto, em detrimento do seu teor psicológico, o significado da letra, segundo o coligidor Manuel Quirino, é o seguinte:

la mim ô êjê kolê jô
la mim ô ôpokê la uá ô
 (Nossa mãe é sem igual, entre as mulheres, junto ao Onipotente)

Egbêji mori ô ri, okorim-kam
Orolu mori ô ri, okorim-kam
 (Poderoso, eu vos conheço como o primeiro homem)

5 **5**

gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê -

eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

jê ko - lê - jô Ja mim

9 **10**

gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê -

eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

ô ô - pô - ke lá u - a nô!

10

13

15

gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê -

eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

Eg - bê - gi, mo - ri ô - ri, Ô - kô - rim kam.

mf Eh! Eg - bê - gi, eg - bê -

15

17

20

gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê -

eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

f eg - bê - gi, mo - ri ô - ri ô - kô - rim. kam.

gi, eg - bê - gi, eg - bê -

20

21

gi, eg - bê - gi, eg - bê - bi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, Eg - bê - gi, mo - ri ô - ri ô - kô - rim

25

gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, kam. Ô - ro - lú mo - ri ô - ri

25

29

30

f

gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, nô! _____

unis. *f*

eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, nô! _____

f Bem ritmado e selvagem

ô - kô - rim kam. _____ Eg - bê - gi, eg - bê -

f Bem ritmado e selvagem

unis. *f*

nô! _____ Eg - bê - gi,

30

33

35

gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê -

eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

35

37 **f** **40**

Ja mim ô ê - jê - ko - lê - jô

Ja mim ô ê - jê - ko - lê - jô

gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê -

eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

f **40**

41 **f** **ff**

Ja mim ô ô - pô - ke lá u -

Ja mim ô ô - pô - ke lá u - a nô!

marc. gi, ô - kô - rim kam. Eg - bê - gim, eg - bê - gi, eg - bê -

eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

45 *sf*

a nô! *gliss.*

f 3

marc. Eg - bê - gi, mo - ri ô - ri ô - kê - rim kam.

gi, ô - kê - rim kam. Eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê -

eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

45 *gliss.* 3

49 *f* 50

Ô - kê - rim kam,

Eg - bê - gi, mo - ri ô - ri ô - kê - rim kam.

gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê -

eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

50 3

53

ff Eg - bê - gi, mo - ri ô - ri ô - kô-rim kam.

ff Eg - bê - gi, mo - ri ô - ri ô - kô-rim kam,

gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê -

ô - kô-rim kam,

marc. *ff* eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

58

ff 60 Ô - rô lú mo - ri ô - ri ô ko -

ff ô - kô-rim kam. Ô - rô lú mo - ri ô - ri ô ko - rim kam,

gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê -

eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi,

ff 60

62 *sf* *sff* *marc* *fff*

rim kam, ko - rim kam, kam, ô - kô-rim kam.

sff *sff* *marc.* *fff*

ko - rim kam, ko - rim kam, ô - kô-rim kam.

marc. *fff*

gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, ô - kô-rim kam.

marc *fff*

eg - bê - gi, eg - bê - gi, eg - bê - gi, kam,

65 *marc* *fff*

sf *sff* *marc* *fff*

VINÍCIUS DA SILVA GONÇALVES

FRANCISCO MIGNONE (1897 – 1986)

CATERETÊ

PARA CORO MISTO A QUATRO VOZES (*a cappella*)

Programa de Pós-Graduação em Música
INSTITUTO DE ARTES / UNESP – SP

2022

CATERETÊ¹

1933

Coro misto a 4 vozes

Editoração de Vinícius da S. Gonçalves

Baseada no texto da *Congada*, de Afonso Arinos, contido no livro
O Contratador de Diamantes

Francisco Mignone

(1897 - 1986)

Moderato ♩ = 88

SOPRANOS

MEIOS SOPRANOS
E CONTRALTOS

TENORES

BARÍTONOS E
BAIXOS

f Ao - re - re - ré! *pp* Re - re - uá! Re - re -

4

sf Uá! Meu si - ó man-dou dan - ça in - té eu me can -

mf ué! Re - re - uá! Re - re - ué! - Re - re -

1. *Cateretê* - também conhecido como *Catira* - é uma dança tradicional, típica da cultura caipira, presente nas regiões sudeste e centro-oeste do Brasil. De modo geral, esta manifestação sertaneja caracteriza-se pela disposição frontal e oposta de duas fileiras de dançarinos que, com palmas e sapateados, respondem e/ou acompanham a moda de viola entoada por um cantor.

7

Ui! Ui!

pp sá! Meu si - ó Man-dou dan - ça! in - té eu me can - sá! Re - re -

8

Ui! Ui!

pp uá! Re - re - ué! Re - re - uá! Re - re -

10

sf Ché! Ché! Ui! Ui! Ché! Ché!__

sf ué! Re - re - uá! Re - re - ué! Re - re

sf Ché! Ché! Ui! Ui! Ché! Ché!__

sf ué! re - re - uá! Re - re - ué! Re - re -

13

Ao - ré - ré - ré - ué! Ao - ré -

uá! Ao - ré - ré - ré - ué! Ao - ré -

Meu si - ó man-dou dan - ça a - té eu ar - re - ben - tá! Meu si - ó man-dou dan -

uá! Meu si - ó man-dou dan - ça! a - té eu ar - re - ben - tá! Meu si - ó man-dou dan -

16

ré - ré - uá! com - pa -

ré - ré - uá! Com - pa -

ça a - té eu ar - re - ben - tá!

ça! a - té eu ar - re - ben - tá!

19

nhei - ro va - mo va - mo seu Dão Re - i man - do - u cha -

nhei - ro va - mo va - mo Seu Dão Re - i man - do - u cha -

p Ao re - re - ré! *sf* Uá!

p Ao re - re - ré! *sf* Uá!

22

má! Com - pa - nhei - ro va - mo va - mo Seu Dão

má! Com - pa - nhei - ro va - mo va - mo Seu Dão

p E Seu Dão Rei man-dou cha - má! *p* Man-dou cha-má!

p É Seu Dão Rei man-dou cha - ma! *p* Man-dou cha-má!

Uá! Man-dou cha-má!

25

Re - i man - do - u cha - má! Pra dan - cá a - té can -

Re - i man - do - u cha - má! Pra dan - ça! a - té can -

f Uá! *f* Che

f Uá! *f* Che

28

çá! Ai - né! A - iu - é! A vi - da foi

çá! Ai - né! A - iu - é! A vi - da foi

[batendo palmas]

[batendo palmas]

32

mf

fei-ta pra ne-go dan - ça! Sim, o meu Si - ó man-dou cha

f

fei-ta pra ne-go dan - ça! Ué!

f

A vi-da foi fei-ta pra ne-go dan - ça! Ah!___

f

A vi-da foi fei-ta pra ne-go dan - ça! Ah!___

36

má in - té eu___ me cau - ça! Meu Si - ó man-dou dan - ça! in - té eu___ me can -

Ué! Ué! Ué!___

Ah!___ Ah!___ Ah!___

Ah!___ Ah!___ Ah!___

39 *sff* *f*

çá! _____ Nhá Ra - i - nha não me pi - se me pi - se me

_____ Nhá Ra - i - nha não me pi - se me pi - se me

_____ Nhá Ra - i - nha não me pi - se me pi - se me

_____ Nhá Ra - i - nha não me pi - se me pi - se me

_____ *mf* Não me

42

pi - se no can - zam - bé! Nhá Ra - i - nha não me pi - se me pi - se me

pi - se no can - zam - bé! Nhá Ra - i - nha não me pi - se me pi - se no

pi - se no can - cam - bé! *f* Si - nhá Ra - i - nha!

pi - se no can - zam - bé! Ao re - re - uá! *sf* Não me

46

(boca fechada)

pp

can - zam - bé! U Ai - re

(boca fechada)

pp

can - zam - bé! U Ai - re

sf *sf* *f*

Uá! Uá! Ué! Ai-re - re-re-re-re - uá! Ai - re - re-re-re-re - uá!__

f *pp*

pi-se no can - zam - bé! Ai-re - re-re-re-re - uá! Ai re - re-re-re-re - uá!__

52

re - re - re - re - uá! Ai - re - re - re - re - re - uá! Ai-re-re-re-re - ué!__

re - re - re - re - uá! Ai - re - re - re - re - re - uá! Ai-re-re-re-re - ué!__

pp

(boca fechada)

A - iu -

sf *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

Ui! Ui! Ui! Ui! Ah!__

57

1. 2. *sf*

Ai - re - re - re - ué! Ué!

Ai - re - re - re - ué! Ué!

8 é! A - iu - é! é!

Ah!

61

sf *p*

Ué! Ah!

sf *mp*

Ué! Uá! O meu Si-ó man-dou dan

sf *mp*

Ué! Uá! O meu Si-ó man-dou dan

sf *p*

Ué! Ah!

65

pp

Ah! _____

pp

çá! a - té eu ar - re - ben - tá! Meu Si - ó man - fou dan - çá! a - té eu ar - re - ben -

pp

çá! a - té eu ar - re - ben - tá! Meu Si - ó man - dou dan - çá! a - té eu ar - re - ben -

pp

Ah! _____

Più mosso (♩=120)

68

f < *sf* *p*

Ao - re - re - ué! Ao - re - re - uá! Au - re - re - ai ué! Re - re - re - re - uá Re - re - re -

f < *sf* *p*

tá! Ao - re - re - ué! Ao - re - re - uá! Au - re - re - ai ué! Re - re - re - re - uá! Re - re - re -

f < *sf* *p*

tá! Aiué! Re - re - re - re - uá Ré - re - re -

f < *sf* *p*

Aiué! Re - re - re - re - uá Ré - re - re -

71 *f* *ff* *ff* *sff* *sff* *Affrettando*

uá Ré - re - re - ai ué! ai ué! ai ué!

uá! Ré - re - re - ai ué! ai ué! ai ué!

8 uá Re - re - re ai ué! ai - ué! ai - ué!

re - re - re - re ai - ué! ai - ué! ai - ué!

74 *p* *ff* *ff* *ff* *ff*

ah! Ai - ué!

ah! Ai - ué!

8 ah! Ai - ué!

ah! Ai - ué!

VINÍCIUS DA SILVA GONÇALVES

JOÃO DE SOUZA LIMA (1898 – 1988)

CANTO DO MATUTO

(Também intitulado Samba do Matuto)

PARA CORO MISTO A QUATRO VOZES (*a cappella*)

Programa de Pós-Graduação em Música
INSTITUTO DE ARTES / UNESP – SP

2022

À Camargo Guarnieri

CANTO DO MATUTO

1936

Coro misto a 4 vozes

Editoração de Vinícius da S. Gonçalves

Samba do Matuto da zona açucareira de Pernambuco, extraído do livro
Ensaio sobre Música Brasileira, de Mário de Andrade

João de Souza Lima
 (1898 - 1988)

Allegro ♩=104 ***f*** **molto rall.** **meno** ♩=66

Soprano

1. Tá rá tá tá tá tá tá tá tá tá tá tá tá

Alto

lá lá lá lá

Tenor

lá lá lá lá

Baixo

lá lá lá lá

5

S.

A.

T.

B.

lá lá eu an-do a - trai lá lá lá lá lá eu an-do a - trai lá lá lá lá

lá lá eu an-do a - trai lá lá lá lá lá eu an-do a - trai lá lá lá lá

lá lá eu an-do a - trai lá lá lá lá lá eu an-do a - trai lá lá lá lá

cresc. ***f*** ***p***

cresc. ***f*** ***p***

cresc. ***f*** ***p***

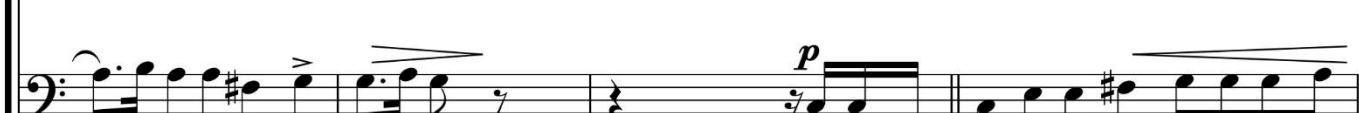
1

10 2

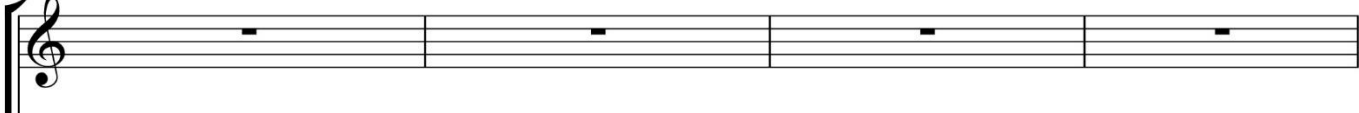
S. 
Eu an-do a - tra

A. 
lá lá eu an-do a-trai lá lá Eu an-do a-trai lá lá Eu an-do a-trai eu an-do a

T. 
lá lá eu an-do a-trai lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá Eu an-do a

B. 
lá lá eu an-do a-trai lá lá Eu an-do a - trai Eu an-do a-trai lá lá lá

14 rit..

S. 

A. 
trai lá lá lá lá Eu an do a trai lá lá lá lá Eu an do a trai

T. 
trai Eu an do a trai lá lá lá lá Eu an do a trai lá lá lá lá Eu an do a trai

B. 
lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá Eu an do a - trai lá lá lá Eu an do a

18 **a tempo** **mf** **3**

S. *mf* Eu an do a - trai d'um po - e - ta de A lá - go - a pe - la ri ma e o tra - ça do qui e - le

A. *mf* Eu an do a - trai d'um po - e - ta de A la - go - a pe - la ri ma e o tra - ça do qui e - le

T. *mf* Eu an do a - trai d'um po - e - ta de A la - go - a pe - la ri ma e o tra - ça do qui e - le

B. *mf* trai Eu an do a trai lá lá d'um po e ta, lá lá de A - la - go - a Eu an do a

22 **p** **sf**

S. *p* *sf* fai — Es - sa ba - hia - na tem a vo - ze mui - to bo - a Mas tem um pi -

A. *p* *sf* fai lá lá Es - sa ba - hia - na tem a vo - ze mui - to bo - a Mas tem um pi -

T. *p* *sf* fai lá lá Es - sa ba - hia - na tem a vo - za mui - to bo - a Mas tem um pi -

B. *p* *sf* trai lá lá Es - sa ba - hia - na tem a vo - ze mui - to bo - a Mas tem um pi -

4 Poco più animato

25

S. gar-ro na gai-gan-ta que não sai _____ *f* Es-sa ba-

A. ga-ro na gai-gan-ta que não sai Eu an-do a-trai

T. 8 gar-ro na gai-gan-ta que não sai Eu an-do a-trai *f* Eu an-do a - trai

B. gar-ro na gai-gan-ta que não sai Eu an-do a - trai *f* Eu an-do a-trai

28

S. hia-na tem a vo-ze mui-to bo - a *f* Eu an-do a-trai d'um po - e - ta de A-la -

A. *f* Es-sa ba-hia-na tem a vo - ze mui-to bo - a Eu - an-do a

T. 8 Es-sa ba - hia-na Es-sa ba-hia - na *f* Eu an-do a

B. *f* Es - sa ba-hia-na tem a vo-ze mui - to bo-a eu an-do a

31 5

S. *f* go - a Eu an-do a

A. *f* trai eu an-do a-trai Eu an-do a-trai d'um po - e - ta de A-la -

T. *f* trai eu an-do a-trai Eu an-do a-trai d'um po - e - ta de A - la - go - a

B. *f* trai eu an-do a-trai Eu an-do a - trai d'um po - e ta de A - la - go - a

34 6

S. *meno f* *cresc.* trai d'um po-e-ta de A-la - go - a Eu an-do a - trai Eu an-do a - trai

A. *Meno f* *cresc.* go a lá lá lá lá Eu an-do a - trai Eu an-do a - trai

T. *Meno f* *cresc.* lá lá lá lá Eu an-do a - trai Eu an-do a - trai lá lá Eu

B. *cresc.* lá lá lá lá Eu an-do a - trai Eu an-do a - trai lá lá lá Eu

38

S. *ff* *rall. .*
Eu an do a - trai

A. *ff*
Eu an do a - trai

T. *ff* *rall. e dim.*
an do a trai d'um po-e-ta de A la - go a Eu an do a trai d'um poe-ta de A la goa d'um poe-ta de A la-go

B. *ff* *rall. e dim.*
an do a trai d'um poe-ta de A la - go a Eu an do a trai d'um poe-ta de A la goa d'um poe-ta de A la-go

a tempo I (♩=66)

42

S. *p*
Eu an-do a - trai d'um po-e-ta de A-la - go - a pe - la ri-ma e o tra-ça do qu'e-le

A. *p*
Eu an-do a - trai d'um po-e-ta de A-la - go - a pe - la ri-ma e o tra-ça do qu'e-le

T. *p*
a lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá

B. *p*
a lá lá lá lá

46

8

S. *fai* Es-sa ba - hia-na tem a vo-ze mui-to bo - a mastem um pi *sf*

A. *fai* Es-sa ba - hia-na tem a vo-ze mui-to bo - a mastem um pi *sf*

T. *mf* lá Eu an-do a trai d'um po - e-ta de A-la-go-a (*Boca fechada*)

B. lá Es-sa ba-hia-na Es-sa ba *mf*

50

9

S. ga-ro na gai-gan-ta que não sai na gai-gan-ta que não

A. gar-ro na gai-gan-ta que não sai na gai-gan-ta que não

T. Es-sa ba-hia - na Es-sa ba-hia - na

B. hia-na Es-sa ba - hia-na lá lá lá lá lá lá lá

53

S. *mf* *meno f*
sai Es - sa ba - hia - na Es - sa ba -

A. *mf*
sai tem a vo - ze mui - to bo - - -

T. 8
lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá lá Eu an - do a - trai lá

B. *mf*
lá (boca fechada) lá

10

56 *rall. e dim. molto* *ff* Deciso
S. hia - na lá lá lá Eu an - do a - trai

A. *rall. e dim. molto* *ff* Deciso
a lá lá lá (bôca fechada) Eu an - do a - trai

T. 8 *rall. e dim. molto* *ff* Deciso
lá lá lá lá lá (bôca fechada) Eu an - do a - trai

B. *Rall a dim. Molto* *sf* *ff* Deciso
lá lá lá Eu an - do a - trai

VINÍCIUS DA SILVA GONÇALVES

DINORÁ DE CARVALHO (1895 – 1980)

OU-LÊ-LÊ-LÊ!

PARA CORO MISTO A QUATRO VOZES (*a cappella*)

Programa de Pós-Graduação em Música
INSTITUTO DE ARTES / UNESP – SP

2022

À Mário de Andrade
Ou-lê-lê-lê!
 1936

Coro misto a 4 vozes

Editoração de Vinícius da S. Gonçalves

Canto de Maracatu, extraído do livro
Ensaio sobre Música Brasileira, de Mário de Andrade

Dinorá de Carvalho
 (1895-1980)

Ritmado

Soprano: *f* Ou - lê - lê - lê - lê - lu -

Alto: *f* Ou - lê, ou - lê, ou, - lê, ou - lê, *mf*

Tenor: *f* Ou - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - lê, ou - lê - lê - lê - lê, ou - lê - lê - lê - lê, - ou - *mf*

Baixo: *f* Ou - - ou - lê, ou - lê, - - ou - lê, - - ou -

5 **A**

S. *f* á! ou - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - lu - á!

A. *f* ou - lê, ou lê, ou - lê, ou - lê,

T. *f* lê - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - lê, - ou -

B. *f* lê, - - ou - lê, - - ou - lê, - - ou - lê, - - ou -

B

9

S. — ou - lê - lê - lu - á Ou lá - lá! — Ou

A. ou - lê, — ou - lê, — ou - lê, — ou - lê,

T. 8 lê - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - lê, - ou -

B. lê, - - ou - lê, - - ou - lê, - - ou - lê, - - ou -

C

13

S. lê - lê - lê - lê - lu - á! — *mf* Ou

A. — ou - lê, - - ou - lê, - - ou - lê! *f* Ou - lê - lê - lê, ou - *divisi mf*

T. 8 lê - lê - lê - lê, ou lê - lê - lê - lê, ou - lê - lê - lê - lê Ou - lê - lê - lê - lê - u - *mf*

B. lê, - - ou - lê, - - ou - lê, - - Ou - - ou -

17

S. lê - ou - lê, — ou - lê, — ou - lê, — ou - lê,

A. lê - lê - lê - lê, - ou lê - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - lê, - ou -

T. 8 á! — Ou - lê - lê, ou - lê - lê - lê - lu - á! —

B. lê, - - ou - lê, - - ou - lê, - - ou - lê, - - ou -

21 D

S. — ou lê, — ou - lê, — ou - lê, — ou lê, —

A. lê - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - lê, - ou -

T. — Ou - lê - lê - lu - á! Ou - lá - lá! — Ou -

B. lê, - - ou - lê, - - ou - lê, - - ou - lê, - - ou -

25 E

S. — ou - lê — ou - lê — ou - lê — ou - *f*

A. lê - lê - lê - lê - ou *mf* lê - lê - lê - lê - ou - lê - lê - lê - lê - ou - lê - Lá - lá -

T. lê - lê - lê - lu - á! — Lá - lá *mf*

B. lê - - ou - lê - - ou - lê - - ou - lê! Lá - lá, *mf*

29 F

S. *mf* lê - lê - lê - lê - ou - lê - lê - lu - é! — *f* lê - lê - lê - lu - á! —

A. ou - lá - lá ou - lá - lá - ou - lá - lá - ou - lá - lá -

T. ou - lá - lá ou - lá — Lê - lu - ê! —

B. ou - lá - lá, ou - lá - lá, ou - lá - lá, ou - lá - lá,

33 *mf* *f* **G** *mf*

S. ou - lá lá lá, ou lá lá lá, lê ou - lá lá

A. lá - lá! lá! *f* *mf*
lá - lá! ou - lá - lá - lá, - ou - lá - lá - lá, - ou - lá - lá - lá, - ou - lá - lá, -

T. *f* *mf* *f*
Lá - lê - lê - lu - á! Ou - lá - lá ou - lá - lê - lê - lê - lê, - ou - lê -

B. *mf*
ou - lá - lá, ou - lá - lá, ou - lá - lá - lá, ou - lá - lá - lá, ou - lá - lá - lá, ou - lá - lá - lá,

37 *f* *mf*

S. ou lá lá, ou lá - lá, lê - lu - ê

A. *f*
ou - lá - lá - ou - lá - lá - lá, - ou - lá - lá - lá, - ou - lá - lá - lá, - ou - lá - lá, - ou - lê - lê - lê - lu - á!

T. *mf*
lê - lu - ê! ou - lá, - lá, lá lá, lá, lá,

B. *f* *mf*
ou - lá - lá - lá - lá - lá, - ou - lê - lu - ê! Ou - lá!, lá, lá, lá,

H 41 *f* *f* *f*

S. lê - lê - lê - lu - á! Ou - lá - lá - lá, ou - lá - lá - lá, ou - lá - lu - ê, ou - lá - lu - ê,

A. *mf* *f* *f*
Á Ou! ou - lá - lá - lá, - ou - lá - lá - lá -

T. *f*
lá, lá, Lá - lá - lá, ou - lá - lá - lá, - ou - lá - lu - ê, ou - lá - lu - ê, Ou!

B. *f* *f*
lá, lá, Ou! Ou - lá - lá - lá, - ou - lá - lá - lá,

45 **I** *mf* **J** *p* *f*

S. ou - lê-lu-á ou-lê-lu-á! É o má de pun-ga ê o ver-de má, má, Ou lá

A. ou - lá-lu-ê, ou-lá-lu-ê! É o ver-de má! Ou lá -

T. *f* *fp* *mf* *p*
8 Ou-lá-lá-lá-ou-lá-lá-lá! É - o Ver-de má, é o ver-de má de na-ve - gá! ou -

B. *fp* *p*
ou - lá-lu-ô, ou-lá-lu-ê! É o ver-de má! É o ver-de má de na-ve-

53 **K** *mf* *mf* *mf*

S. lá Ou lu - - á! ou lu - á!

A. lá! Ou - lu - - á! vou lu - á!

T. lá - - lá! Ou lá! - Ou - - lu - á!

B. *f*
3 3 3 3 gá, é o ver-de má de, de na-ve - gá, é o ver-de má de na-ve - gá, é o ver-de má de na-ve -

57 *f* *mf* *f* *ff* *mf* *f*

S. ou lá - lá-lá, ou - lá lá, ou - lá lá, ou lá - lá, - ou - lá - lá, ou - lá -

A. ou - lá - lá-lá, ou - lá lá, ou - lá-lá-lá! - ou - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - u - ê! -

T. *f* *ff* *mf* *f*
8 Ou-lá - lá-lá, ou - lá - lá, ou - lá-lá, ou - lá - lá, - ou lá - lá - lá! - Ou,

B. gá, é o ver-de má de na-ve - gá, é o ver-de má de na-ve - gá, é o ver-de má de na-ve - gá, é o ver-de má de na-ve -

61 **L**

S. *mf* Lá! Lá - - - lá! - - -

A. *mf* Lá! Lá! *f* Lê - lê - lê - u - á! *f*

T. *f* lê - u - ê! *mf* Lê - lê - lê - u - á! *f* Lê - lê - lê - u - á!

B. *f* gá, é o ver-de má de na-ve - gá, é o ver-de má de na-ve - gá, é o ver-de má de na-ve - gá, é o ver-de má de na-ve

65 **M**

S. *f* Lê - lê - lê - lu - ê, lê - lê - lu - ê! *mf* Ou - lê - ou - lê

A. *mf* Ou! *f* Lê - lê - lê - lá! *mf* Ou - lê - lê - lê - lê - lu - á!

T. *mf* Ou! *mf* Ou - lê - lê - lê, ou - lê - lê - lê - lê, ou -

B. *f* gá, é o ver-de má de na-ve - gá, é o ver-de má de na-ve - gá! *mf* Ou - lê, ou -

69 **N**

S. ou - lê ou lê, ou - lê, ou - lê, -

A. ou - lê - lê, ou - lê - lê - lê - lu - á! Ou -

T. lê - lê - lê - lê - ou - lê - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - lê - ou -

B. lê, ou - lê, ou - lê, ou - lê, ou -

73 **O**

S. ou - lê, - - ou - lê, ou lê, ou - lê,

A. lê - lê - lu - á, ou - lá - lá! Ou - lê - lê - lê - lu -

T. lê - lê - lê - lê - ou - lê - lê - lê - ou - lê - lê - lê - ou - lê - lê - lê - lê, - ou -

B. lê, ou - lê, ou - lê, ou - lê, ou -

77 *f*

S. ou - lê ou - lê - lê - lê - lu - á!

A. á! *mf* Ou - lê - lê - lê, - ou - lê - lê lê - lê, - ou -

T. *mf* *mf* lê - lê - lê - lê - ou - lê - lê - lê - ou - lê - - ou - lê, -

B. *f* lê, ou - lê, ou - lê, ou - lá - lá - lu - á - lê! Ou -

81 **P**

S. Ou - lê - lê, - ou - lê - lê - lu - á! Ou -

A. lê - lê - lê - lê, - ou - lê - lê - lê - ou - lê - lê - lê - ou - lê - lê - lê - ou -

T. ou - lê, - - ou - lê, - - ou - lê, - - ou - lê, -

B. *mf* *f* lê, ou - lê, ou - lê, ou - lá - lá - lá, ou - lê - lê - lu - á! Ou -

85 **Q**

S. *mf* lê - lê - lu - á! Ou - lá - lá! ou - lê - lê - lê - lu -

A. lê - lê - lê - lê - ou - lê - lê - lê - lê - ou - lê - lê - lê - lê - ou -

T. ou - lê, ou lê, ou lê, ou

B. *mf* lê. ou - lê, ou - lê - lê - lê - lu - á, ou - lê, ou -

89 **R** *mf* *p* *pp*

S. á! Lá!

A. *p* *pp* lê - lê - lê - lê - ou - lê - lê - lê - lê - ou - lá!

T. *p* *pp* lê - lê, ou lê - lê - lê, ou - lê - lê - lê - lê! Lá!

B. *p* *pp* lê, ou - lê, ou - lê, ou - lê, ou - lê, ou - lá!

ANEXOS

ANEXO I – *Musica Brasileira*, de Mário de Andrade¹⁰³

CORREIO MUSICAL BRASILEIRO

5

Musica brasileira

Existe musica brasileira?... Sim e não. Existe latente, incipiente, como consolação e desespero, como lingua idealizada, sentimental e ainda rude. Existe como jequitibá selvagem, desregado mas feliz. As suas raízes penetram fundo já no povo, ninguém mais as pode extirpar do coração desta sub-raça de nibelungos morenos e pequeninos, sub-raça nascida numa aurora de descobrimento, do beijo de "tres raças tristes".

A musica brasileira existe. Existe na canção popular — pura expressão silvestre que de norte a sul se manifesta variada, desconsoladoramente variada. No norte, mais lírica e mais descansada, como que o Sol a impregnou dos perfumes arrancados pela adustão das terras nuas e das florestas traiçoeiras. No centro do paiz já mais estilizada, mais viril pela audacia das riquezas, pela ansia das ambições. No sul mais sensual, mais rítmica — si assim me poderei expressar — uma vaga arlência espanhola a caracteriza e empobrece. A musica brasileira existe ainda nos nossos bailes voluptuosos, cheios de contrastes pela successão de violências rápidas e de inércias espasmódicas. Existe nos sambas, nos cateretês, nos maxixos, nos tangos mesmo, que sei lá! com que todos os filhos da raça se desarticulam e animalizam, mandados por sua magestade, o Desejo.

Ha cinco seculos que essa musica se vem formando; tornando-se intima, necessaria, imprescindivel para desafogo do povo em todos os seus sentimentos e sensações. Ha cinco seculos que ela nos assiste em nossas dores, nos anima em nossos desesperos, e nos coroa em nossas glorias. Ha cinco seculos a misteriosa Yara verde, — espirito benefico e protector do nosso destino — habita essas aguas musicais.

E o grande rio da musica brasileira, de norte a sul regando a terra, leva ás tuperas desertas, ás fazendas, aos povoados, ás cidades as suas aguas feitas de melodias dolentes e de ritmos sincopados. E' nelas que toda a gente brasileira se desaltera.

Mas a musica brasileira não existe. Si ha tantos anos, engendrada pela necessidade de expressão e de expansão sentimental dos nossos avós, ela vive dentro dos nossos lares e dos nossos peitos, desenlaga-se livremente no espaço, presidindo o movimento rítmico dos amores, ainda não adquiriu direitos de cidadania. Considera-se legitimamente uma arte já, porque é arte no sentido verdadeiro e primitivo da palavra. Mas, força

é confessar, ainda usa tacape e atravessa penas de tucano no nariz, como aliás todo brasileiro imaginado pela ignorância ignobil do europeu da Europa. Força é confessar: a musica brasileira ainda, civilizadamente falando, não é a Musica. Ainda não passou da boca dos rapsodos andantes para a eternização dum Homero que a genializasse; ainda não subiu da viela dos *jongleurs* da estrada para as Côrtes-de-Amor do conde de Provença. E' conhecida já pelo coração dos menestres, mas nenhum *troubadour* nobre e sapiente levou-a para as reuniões palacianas, e suspendeu com ela a simbólica rosa de prata!

A musica brasileira é a lingua italiana antes do ajacrecimento de Dante. Que fazem os nossos musicos? Porquê dela não se utilizam? Mas não! E' preciso fazer Musica. E fazem musica italiana, copiando Verdi, macaqueando Puccini, o hediondo Leoncavallo, o pernóstico Mascagni; ou fazem musica franceza, enfeitando-se com o pó-de-arroz e o *range* de Massenet ou tentando o debussismo. E como não têm genio bastante para igualar os modelos, desaparecem, anulam-se, evaporam-se num justissimo esquecimento de morte. Alexandre Levy talvez fizesse a nobre acção; Carlos Gomes teria lha feito, si o não prejudicara a estreita visão artistica dos italianos do seu tempo e em cuja escola aprendeu. Que diferença a Italia mesquinha do ultimo quartel do seculo passado e a Italia gloriosa dos nossos dias, reivindicadora do lugar, junto da Alemanha, que lha cabe entre as nações musicais! Mas onde foi ela buscar a força que a impulsiona no surto presente? Foi buscada na canção popular, na musica da raça, até no canto gregoriano do seculo sexto! Seria já um grande título de gloria para Malipiero, Pizzetti, Respighi, Castelnuovo Tedesco, si outros mais não possuíssem esses musicos admiraveis.

Henrique Oswald poderia fazer para a musica brasileira o que fizeram Glinka para a Russia, Monteverdi para a Italia, Wagner para a Alemanha, e bem o demonstrou num esplendido trecho pianístico, o 2.º dos seus 3 Estudos. Mas não o quer. Prefere vergastamente confundir-se com a musica sem caracter universal, a se singularizar, a ser forte, a ser brasileiro.

Outros ainda aproveitaram, mas esporadicamente os ritmos e melodias nacionais. João Gomes de Araújo, cuja vida é um exemplo de sacrificio e dedicação pela Arte; Alberto Nepomuceno, João Gomes Junior... Não poderia citar todos...

Mas não basta. Era preciso a dedicação concentrada, illimitada dos compositores brasileiros. Um mo-

¹⁰³ Imagem extraída da dissertação de Sérgio Rodrigues Lisboa, *Da Bucólica ao Ensaio Sobre Música Brasileira* (2015, p.98 - 99); vide REFERÊNCIAS, p. 237.

vimento crítico como o da revista "Il Primato" na Italia. Aos nossos executantes luminoso papel lhes compete: honrar com insistência os seus programas, neles pondo em maior numero musicas brasileiras de autores brasileiros. Mas todo estudante de piano arde de patriotismo a ponto de querer tocar o Hino Nacional... de Gottschalk!...

Talvez os novos... Esperemos de Villa Lobos, de Mignone, de Pagliuci, de Guilomar Novaes, de Lucia Branco, desta revoadada de jovens illustres o empreendimento generoso!

Por enquanto a musica brasileira não existe.

MARIO DE ANDRADE

Dois criticos

Em nossos numeros anteriores, nesta mesma secção, referimo-nos a um luminar da critica indigena — denominando-o *alguem* — com demasiada severidade, talvez. Sim! Talvez, porque este super-critico, abusando do logar que occupava em um dos mais bem feitos jornaes do Rio, suppunha ter o direito de dizer a respeito de tudo e de todos as mais refinadas sandices que lhe chegavam ao bico da penna...

Discordando de suas opiniões grotescas tivemos azo de, censurando-o, apontar as suas ratas e provar, com argumentação solida, que, as mais das vezes, o que o levava a escrever criticquices não era o nobre e elevado intuito de fazer critica pela critica a bem da arte, mas unicamente odiosinhos individuaes, invejas pessoais, vingancas mesquinhas.

Com immenso prazer vimos que *alguem* deixou a redacção do jornal carioca, sendo substituido pelo sr. S. de N.

Essa substituição foi feita com vantagem. S. de N. é critico de verdade e, por isso, as suas idéas estão de pleno accordo com as do "Correio Musical Brasileiro".

Achamos opportuna a transcrição de uma chroniqueta de S. de N., para provar o que vimos dizendo.

"Vamos iniciar, nesta chroniqueta, uma série de impressões sobre autores nacionaes que dariam renome ao nosso theatro, mas que o publico não conhece... É que as suas obras ainda não foram representadas; á mingua de empresarios arrojados. Não sabemos do genero buffo e insipido das revistas pornographicas ou das baixas comedias que se destinam ao appetite do publico que vai ao theatro para desopilar o figado, sem outro intuito que não seja rir.

A emoção que, no theatro, constitue a pedra de toque, espanta a nossa platêa, salvo quando lh'a transmitem companhias estrangeiras, no tablado do Municipal, que é a nossa "feira de vaidades"...

Esses theatrologos inéditos merecem, porém, a consagração para as suas obras rigorosas, assim de que se não diga que não temos, actualmente, nomes que possam operar a milagre da criação de um theatro eminentemente brasileiro.

Quantos talentos estão por ahí, á espera de uma companhia que monte as suas peças, quantos delles já não perdem a esperanza de vencer, pela indifferença das companhias, pela obra theatral que não gyre em

torno de um regionalismo caricato ou de amontoado de sandices á guisa de revistas!

Vamos, porém, divulgar os nomes desses "herões desconhecidos" da nossa literatura theatral, cujas obras, quando em scena, terão os applausos de uma platêa culta, que não seja composta exclusivamente de fantoches da Moda e do "snobismo"...

Na alta comédia e no drama temos valores novos, como Amaral Ornelas, Sergio Cartieri, Theodoro Lessa, Atila Azeredo, e tantos outros, que ainda permanecem anonymos para o grande publico; e em outros generos, ha uma phatange brilhante de autores, que, aqui e nos Estados, trabalham e produzem, sem fins mercantilis, sem retumbos de cabotinismo, mas sob o impulso de um ideal que não transige com a gloriola do theatro grotesco, que assignala, ao nosso meio, a prostituição da Arte, num crime de lesa-belleza.

O theatro brasileiro tem de ser uma obra de cultura e de pensamento, um apostolado de idéas, pois só assim poderá cumprir a missão dignificadora de formar o espirito da nacionalidade, na projecção dos clarões da luma indomavel da raça e no descorrimento da nossa civilização improvisada.

S. DE N.

Não acham os nossos leitores que temos carradas de razões?

Duas figuras do elenco

da Lyrica do Rio

Tamaki Miura a exotica "flôr do Oriente" constituiu, talvez, a maior attracção da temporada deste anno...

O Municipal ficou literalmente cheio na noite em que a eximia artista japoneza fez ouvir a sua voz e as excellentes qualidades de sua interpretação.

Foi uma "Madame Butterfly" genuina, uma "Madame Butterfly" "vívida"...

Embora Tamaki seja uma cantora de primeira, os criticos cariocas discordaram, em alguns pontos na apreciação de sua voz: quanto ao volume, por exemplo, houve divergencias; uns acharam-na fraca, outros relativamente extensa; todos, porém, foram unanimes em reconhecer na "japonezinha" uma interprete ideal da personagem de Puccini, em achala uma suave, uma apaixonada, uma deliciosa Butterfly...

*
*
*

Rosa Raisa teve varios epithetos: denominaram-na a "soprano-maxima", apelidaram-na o "Caruso-feminino..."

Taes referencias são uma consagração.

E, ao que nos informam, a "Aida" encontrou em Rosa Raisa a interprete incomparavel...

Esperamos ansiosos a sua vinda para termos o prazer de verificar a exactidão dos apelidos.

ANEXO II – Edital do “Concurso de Peça Coral”, de 1937

PREFEITURA DO MUNICIPIO DE S. PAULO

EDITAL

CONCURSO DE PEÇA CORAL

O Departamento de Cultura, de São Paulo, communica ter aberto concurso para uma peça coral, nas condições seguintes:

- 1.º — As obras, de qualquer maneira deverão se inspirar nos caracteres, tendências e processos da música nacional.
- 2.º — Cada obra deverá ser constituída de uma série de pequenos coraes sem acompanhamento, cuja execução total atinja mais ou menos de oito a dez minutos.
- 3.º — As obras serão compostas sobre poesias ou estrophes soltas, extrahidas da “Satirica” de Gregorio de Matos, edição da Academia Brasileira de Letras, volumes 4.º e 5.º.
- 4.º — Os trabalhos, numa só via, deverão vir em partitura, obrigando-se os autores premiados á apresentação posterior das partes, para execução.
- 5.º — Os trabalhos, assignados com pseudonymo, serão acompanhados de carta fechada que conterá nome, pseudonymo e residência do autor, que tem de ser brasileiro nato ou naturalizado.
- 6.º — As partituras das peças premiadas ficarão propriedade do Departamento de Cultura, ao qual caberá também o direito de primeira execução, conservando após esta, os seus autores, a propriedade e direitos autoraes de suas obras.
- 7.º — O jury será composto de tres membros, cabendo-lhe direitos soberanos de eliminação, distribuição dos prêmios e resoluções não determinadas neste edital.
- 8.º — Os concorrentes, pelo acto de entrega de suas peças, entende-se que aceitam as clausulas todas deste edital.
- 9.º — Serão distribuidos dois premios não desdobráveis, sendo um 1.º premio de quatro contos de réis, um 2.º premio de dois contos de réis, além de premios de animação de um conto de réis cada um.
- 10.º — O prazo para encerramento da entrega das peças é inappellavelmente o dia 31 de Outubro de 1937, na Directoria do Departamento de Cultura, á rua da Cantareira, 216.

São Paulo, 11 de Fevereiro de 1937.

MARIO DE ANDRADE
Director.

Fonte: O Estado de São Paulo, São Paulo, anno LXIII, n.20.797, p.21, 25 jul. 1937