

A música popular rural paulista no 2º movimento da Sonatina para flauta e piano de Guarnieri

COMUNICAÇÃO

Nilton Antonio Moreira Júnior
UFPE – niltonjun@yahoo.com.br

Resumo: A presente comunicação apresenta sugestões interpretativas para o 2º movimento da *Sonatina para flauta e piano* de Camargo Guarnieri (*Melancólico*) sob o enfoque da interação erudito-popular. Os resultados apontaram para a possibilidade de uma construção interpretativa que valoriza a linguagem popular nesta obra.

Palavras-chave: Interação erudito-popular. Flauta transversa. Guarnieri.

The rural popular music of São Paulo in the 2nd movement of the Sonatina for flute and piano by Guarnieri

Resumo: This paper presents suggestions for interpreting the 2nd movement of *Sonatina for flute and piano* by Camargo Guarnieri (*Melancólico*) from the perspective of the classical and popular interaction. The results pointed to the possibility of an interpretive construction of the compositions that values the popular language in this work.

Palavras-chave: Classical and popular interaction. Flute. Guarnieri.

A presente comunicação faz parte de uma pesquisa de doutorado em que se apresentam sugestões interpretativas para a *Sonatina para flauta e piano* de Camargo Guarnieri (1907-1993), sob o enfoque da interação erudito-popular. A obra foi composta em 1947 e é formada por três movimentos: *Allegro*, *Melancólico* e *Saltitante*. A edição utilizada é a americana *Mercury Music Corporation*, Nova York.

Neste artigo, observamos especificamente o 2º movimento desta obra. Questionou-se, inicialmente, se realmente existiu uma procura, por parte de Guarnieri, pela linguagem popular e de que forma ocorreu. E depois de observada a interação entre erudito e popular na vida do compositor, questionou-se, ainda, se era possível estender essa interação ao âmbito da interpretação musical.

Como esta pesquisa encontra-se relacionada à interpretação musical, temos como motivação para esse estudo o fato de que é importante que o músico tome decisões interpretativas para atender às necessidades que estão além do que se pode grafar e que essas decisões, se realizadas pelo intérprete, demonstram expressividade. A autonomia do intérprete é defendida pelo pesquisador Nicholas Cook (2006) que mostra a gama de opções existentes ao se construir a interpretação de uma obra:

Nenhuma *performance* exaure todas as possibilidades de uma obra musical, dentro da tradição da Música “Erudita” Ocidental, e, neste sentido, a *performance* poderia ser compreendida como um subconjunto de um

universo mais amplo de possibilidades. (...) Há decisões de dinâmica e timbre que o *performer* precisa tomar, mas que não estão especificadas na partitura; há nuances de andamento que afetam essencialmente a interpretação e que fogem das especificações metronômicas explicitadas na partitura (COOK, 2006: 9-10).

A interação erudito-popular, com a qual construímos as sugestões interpretativas, encontra-se, em Guarnieri, diretamente ligada ao nacionalismo. Sendo assim, trazemos aqui duas formas distintas de nacionalismo musical no Brasil, segundo Ernesto Hartmann: o de conteúdo patriótico e o reformista.

Alguns tipos de nacionalismo musical, especificamente o mais óbvio deles, é a utilização de música de conteúdo patriótico, geralmente associado à música militar. Outra forma, a reformista (esta mais importante para o projeto nacionalista no Brasil), é a da fusão de elementos locais como sons, gêneros, instrumentos com uma estética, estilo e prática cosmopolita (HARTMANN, 2010: 37).

Camargo Guarnieri, de acordo com o ponto de vista adotado nesta pesquisa, teria praticado a forma reformista, contando, em sua carreira, com composições que fundem elementos e gêneros regionais a uma prática cosmopolita, representando a busca de uma identidade nacional na música popular brasileira. No 2º movimento da *Sonatina* de Guarnieri observamos a vinculação do compositor a um nacionalismo que opta pela conexão entre a música erudita e a música popular rural. José Miguel Wisnik, no artigo *Entre o erudito e o popular*, inclui Guarnieri em uma lista de compositores que se utilizaram do popular rural para uma linguagem nacionalista:

Respaldada pelos esforços musicológicos e programáticos de Mário de Andrade, a composição erudita baseada em motivos populares rurais predomina no panorama que se seguiu ao movimento modernista. Essa direção geral está presente também, e sem dúvida, na obra de Villa-Lobos, cuja personalidade invulgar impede, no entanto, de situá-lo no âmbito da escola nacionalista. Mas se pode falar, de fato, num grupo numeroso e consistente (para padrões brasileiros de música de concerto) de autores que constituem, resguardadas suas diferenças, uma escola de composição com traços comuns, ligados à estilização do folclore. São eles Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet, Frutuoso Vianna. (WISNIK, 2007: 67)

Recebendo o nome *Melancólico*, o 2º movimento da *Sonatina* está relacionado à música popular rural paulista e compõe-se de melodias majoritariamente formadas por graus conjuntos e intervalos de terça. O termo *Melancólico* e essas características melódicas remetem, em sua essência, ao regionalismo bucólico do caipirismo paulista.

Alex Sandra Grossi, no artigo *O Idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para piano*, destaca a existência do regionalismo em Guarnieri, desde sua infância, quando teve contato com a cultura popular em sua cidade natal, destacando

que o compositor “trazia o germe da cultura popular vivenciada na infância e na adolescência em Tietê (SP), no seu convívio com cantadores, com as festas populares e com a música folclórica em geral” (GROSSI, 2004: 30).

Maria Abreu, em *Camargo Guarnieri – O homem e episódios que caracterizam sua personalidade*, também conecta o regionalismo de Guarnieri à infância em Tietê, descrevendo a atmosfera regional em algumas de suas obras:

Tietê foi o primeiro cenário da vida do músico [Guarnieri]. A velha casa onde morava, com quintal nos fundos, as ruas, as árvores, as praças, a igreja matriz, o coreto – onde a banda aos domingos tocava dobrados –, enfim, havia ali tudo aquilo que fazia o encanto das pequenas cidades do início do século. O menino respirou fundo essa atmosfera de beleza quieta que iria transparecer em sua arte requintada e singela (ABREU, 2001: 34).

No ambiente musical popular rural paulista do início do século XX, um importante representante da expressividade caipira foi Cornélio Pires (1884-1958), que nasceu em Tietê, alguns anos antes de Guarnieri. Esse fato indica que provavelmente houve um contato de Guarnieri, durante sua infância, com as músicas de Cornélio. O compositor caipira, que também era humorista e escritor, foi o principal responsável pelo lançamento, na indústria fonográfica, de discos de música caipira, na década de 1920. Mesmo antes de se comprometer com a música regional e sua comercialização, Cornélio já expressava o regionalismo através da literatura, como afirma Sheila Schvarzman:

Conhecido por seu trabalho com a cultura caipira do interior de São Paulo, do qual se tornou um divulgador, Cornélio Pires (Tietê 1884 São Paulo-1958) fazia conferências em auditórios e salas de cinema, escrevia em jornais contando “causos” da cultura oral paulista desde o início os anos 1910 ou produzindo literatura pré-modernista de caráter regional (SCHVARZMAN, 2010: 5).

Carlos Rodrigues Brandão, em *Os caipiras de São Paulo*, também comenta a intensa atividade de pesquisa e de produção literária de Cornélio Pires, dedicada ao caipira paulista:

Nos primeiros anos do século ninguém terá estudado o caipira de São Paulo como Cornélio Pires, que entre contos e resumos de costumes dedicou a eles uma notável coleção de escritos. Ali, pela primeira vez o trabalhador caipira aparece avaliado não apenas como um tipo de gente paulista, mas descrito também como uma categoria de homem do trabalho (BRANDÃO, 1983: 8).

O compositor escreveu livros que valorizam o “caipira brasileiro” como *Conversas ao Pé do Fogo* e *Sambas e Cateretês*. Na área musical, compôs várias músicas representativas do caipirismo como *Bonde do Camarão*, *Jorginho do Sertão* e *Moda do Peão*. Esta última foi gravada, em 1929, pela dupla Mariano e Caçula e será utilizada para observação de características do regionalismo rural paulista.

Na gravação de *Moda do Peão*, a dupla canta a melodia sempre em terças, do início ao fim, característica conhecida como “terça caipira ou paulistana”, representativa do regionalismo, que Guarnieri também utiliza no 2º movimento:

Quan - do eu e - ra cri - an - ci - nha ti - nha mar in - cli - na - ção

Exemplo 1: Terças caipiras em *Moda do Peão*.

Outra característica presente em *Moda do Peão* é o sentimento melancólico, que Guarnieri comunica por meio do título do 2º movimento. No início dessa gravação, Cornélio Pires declama, ao início, como um prelúdio, o sentimento proposto na composição:

Este é o canto popular do caipira paulista em que se percebe bem a tristeza do índio escravizado, a melancolia profunda do africano no cativo e a saudade enorme do português saudoso da sua pátria distante. Criado, formado neste meio nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna. Eis a *Moda do Peão* (PIRES, 1929).

O sentimento bucólico do caipira também é percebido na letra de *Moda do Peão*, como neste trecho, transcrito da gravação de Pires, Mariano e Caçula:

Ai, quando eu muntei no macho No descer de um ladeirão
 Ai, eu vi a morte p'los olhos No meio de um chapadão...
 Oi, vida é a minha!
 O macho pulava alto Que formava cerração
 Eu encontrei com meu benzinho Nem não pude dar a mão...
 Oi, vida é a minha!

Observada a exaltação ao caipira paulista em Cornélio Pires e percebendo a importância da música popular rural no idealismo artístico de Guarnieri, abordaremos, a seguir, a linguagem utilizada por Guarnieri, que remete às ideias populares regionais. A característica que mais marca o regionalismo na escrita composicional de *Melancólico* é o uso da terça paulistana, já observada em *Moda do Peão*, o que ocorre também em outras obras do compositor, como em alguns dos seus 50 ponteios para piano. É o que mostra a pianista Belkiss Mendonça em *A obra pianística*:

Seus cinquenta Ponteios são pequenas miniaturas sem forma definida, a maioria monotemática, variando o espírito e a maneira de se exprimir, mas conservando em todos eles o profundo sabor da música nacional. (...) Como a moda rural era sempre tocada ou cantada a duo, Camargo Guarnieri, influenciado pelas recordações da infância, usou as terças caipiras nos Ponteios nº 17/29/34/45 (MENDONÇA, 2001: 402-404).

No *Ponteio n° 45*, podemos ver a utilização das terças caipiras logo nos primeiros compassos:

Com alegria (♩ = 100)

Exemplo 2: Terças caipiras em *Ponteio 45* (c. 1 a 4).

A presença das terças caipiras pode ser observada, de diferentes formas, na melodia do 2º movimento da *Sonatina*. Inicialmente, elas são tocadas pela flauta e pelo piano, em diferentes momentos. Nos cinco primeiros compassos, o piano apresenta o tema, que é repetido pela flauta logo em seguida, do compasso 6 ao 10, uma terça acima.

Melancolico (♩ = 60)

Exemplo 3: Melodia em terças não simultâneas na flauta e piano (c. 1 a 9).

Em outro momento, entre os compassos 49 e 53, as terças são tocadas ao mesmo tempo na melodia, pela flauta e pelo piano:

Exemplo 4: Terças, tocadas pela flauta e pelo piano (c. 49 a 53).

Para valorizar, na interpretação, as características composicionais observadas, podemos fornecer uma sugestão interpretativa para a flauta, através da escolha do timbre e do fraseado, com auxílio da agógica e de variações de dinâmicas, como *crescendos* e *decrecendos*. O parâmetro timbre é observado por Loureiro, que considera a sua importância para a transmissão da expressividade:

Variações intencionais do timbre são comumente utilizadas por intérpretes para transmitir suas intenções expressivas em qualquer instrumento musical. Estas variações são mais salientes em instrumentos nos quais a ação dos instrumentistas participa durante toda a produção do som, como ocorre nos instrumentos de cordas, de sopros e na voz (LOUREIRO, 2006: 21).

O timbre dos cantores das canções bucólicas caipiras auxilia na transmissão da emotividade na qual os compositores rurais se inspiravam para criar suas músicas. Em *Moda do Peão*, observamos um timbre aberto e intenso, que, ao fim da frase, se entrega a um *decrecendo* de melancolia e tristeza. É fato que, ao tentar descrever uma concepção de interpretação com ênfase na escolha timbrística, se recorra a uma linguagem abstrata e subjetiva. Porém, para auxiliar na construção dessa proposta interpretativa, utilizamos a pesquisa de Fernando Pacífico Homem (2005), que observou a intenção do flautista Expedito Vianna de alterar timbres na flauta transversa através das vogais:

Relacionando com o som da flauta, Vianna observou que a mudança no formato da cavidade oral provocada pela alternância entre as vogais provocava também mudanças no timbre de um mesmo som do instrumento. Neste caso as vogais não são pronunciadas concomitantemente com a produção do som na flauta. Apenas a forma da cavidade oral, alterações nos lábios, garganta e língua originadas por determinada vogal são conservadas ao se soprar. Variações sutis no timbre e intensidade de uma mesma nota aparecem com o uso desta técnica. Tais variações constituem importantes ferramentas de interpretação para os flautistas, considerando a limitada capacidade de variações de dinâmica na flauta quando comparada a outros instrumentos (HOMEM, 2005: 10-11).

Essa sugestão é uma tentativa de imitar um cantor tenor que, segundo Vianna, ao cantar, emitia harmônicos coincidentes com a pronúncia de vogais:

Vianna relatou que ouvindo o tenor Beniamino Gigli identificou harmônicos na voz que coincidiam com a pronúncia de determinadas vogais. Impressionado com a descoberta, passou a praticar ele, mesmo como cantor, alternando as vogais na produção de um mesmo som e observando os harmônicos originados através desta mudança. O próximo passo foi aplicar o mesmo processo no estudo de sonoridade da flauta. O processo é relativamente simples: Pronuncia-se a vogal sem o instrumento com a voz plena. Em seguida, conservando-se a mesma abertura interna da boca e da cavidade nasal toca-se uma nota no registro grave da flauta sustentando-a até a expiração completa. Verifica-se auditivamente o timbre obtido (maior ou menor presença de harmônicos). Inicia-se novamente o mesmo processo com cada uma das vogais (a, e, i, o, u, ê) (HOMEM, 2005: 11).

Podemos sugerir, através das investigações de Homem, que sejam utilizadas vogais mais abertas como “A” e “E”, que remetem à sonoridade dos cantores caipiras. Mas, ao mesmo tempo, ao fim das frases, buscamos a melancolia transmitida pela música rural, ao produzir um timbre mais fechado, com vogais como “I” e “U”.

Com relação à escolha do fraseado, observamos que Guarnieri demonstrava as intenções da frase através de *crescendos* e *decrescendos* indicados na partitura. Outro aspecto importante a ser valorizado na construção do fraseado é o sincronismo entre as melodias da flauta e piano, quando estas aparecem em terças, com mesmo ritmo e tocadas ao mesmo tempo. O objetivo é o de se tocar como cantavam as duplas de cantores, com timbre e fraseado similares e realização rítmica sincronizada.

Apontamos, assim, que o 2º movimento apresentou a possibilidade de se remeter aos cantores caipiras para a construção uma interpretação que transmita essa expressividade rural paulista em Guarnieri. Recorremos, ainda, a uma técnica flautística de mudança de timbre inspirada na observação de um cantor lírico pelo professor e flautista Expedito Vianna. Pesquisas como esta, relacionadas às “Práticas interpretativas”, podem acrescentar às reflexões e discussões sobre essa temática, motivando músicos dispostos a construir uma interpretação pessoal embasada nos estudos dos compositores e suas respectivas obras, unindo, assim, os elos “compositor-intérprete”.

Referências:

ABREU, Maria. Camargo Guarnieri – O homem e episódios que caracterizam sua personalidade. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri – o tempo e a música*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Imprensa Oficial, 2001, p. 33-35.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo*. Coleção Tudo é História, v. 75. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, nº 14, Trad.: Fausto Borém, p. 05-22, 2006.

GROSSI, Alex Sandra. O Idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para piano. *Revista Opus*, v. 10, p. 29-36, 2004.

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Sonatina para flauta e piano*. Nova York: Mercury Music Corporation, 1947.

HARTMANN, Ernesto Frederico. *Estética musical e realismo socialista em obras nacionalistas para piano de Claudio Santoro: janelas hermenêuticas*. Rio de Janeiro: 2010. 213 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

HOMEM, Fernando Pacífico. *Expedito Vianna: um flautista à frente de seu tempo*. Belo Horizonte: 2005. 55 f. Artigo (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais.

LOUREIRO, Mauricio Alves. A pesquisa empírica em expressividade musical: Métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. *Revista Opus*, nº 12, p. 7-32, 2006.

MENDONÇA, Belkiss Carneiro. A obra pianística. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri - o tempo e a música*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Imprensa Oficial, 2001, p. 401-422.

PIRES, Cornélio; MARIANO e CAÇULA. *Moda do Peão*. LP. Cornélio Pires [Compositor]. São Paulo: Colúmbia, 1929.

SCHVARZMAN, Sheila. Travelogue e Cavação no Brasil Pitoresco de Cornélio Pires. In: 19º ENCONTRO ANUAL COMPÓS, 2010, Rio de Janeiro, p. 1-21.

WISNIK, José Miguel. *Entre o erudito e o popular*. São Paulo: Rev. hist., n. 157, dez. 2007. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br>. Acessos em 13 de abril de 2012.