

A criação musical dos compositores Camargo Guarnieri e Francisco Mignone sob a influência da música afro-brasileira: propostas, preocupações e soluções

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Nome do Autor: José Roberto de Paulo
Instituição: Universitat Autònoma de Barcelona
e-mail: joserobertodepaulo@yahoo.com.br*

Resumo: Este trabalho tem o interesse de divulgar os resultados obtidos sobre o tema estudado e defendido em mestrado: a comparação entre as linguagens musicais utilizadas pelos compositores Francisco Mignone e Camargo Guarnieri tendo como influência a música afro-brasileira e como parâmetro estético as propostas elaboradas por Mário de Andrade. A partir da análise musical de algumas obras compostas sob esta influência, observou-se que apesar das semelhanças em tratar o material inspirador, o grau de proximidade com o mesmo e o tipo de compromisso se divergem.

Palavras-chave: Nacionalismo musical brasileiro. Música afro-brasileira. Mário de Andrade. Francisco Mignone. Camargo Guarnieri.

The musical creation of the composers Camargo Guarnieri and Francisco Mignone under the influence of African-Brazilian music: proposals, concerns and solutions

Abstract: This job has the interest to publicize the obtained results about the topic researched and defended at Master's degree: the comparison between the musical languages used by the composers Francisco Mignone and Camargo Guarnieri having as an influence the African-Brazilian music and, as an aesthetic parameter, the proposals drafted by Mario de Andrade. Analyzing some musical works composed under such influence, it was observed that, despite the similarities in treating the motivational material, the level of closeness and the commitment to it, diverge.

Keywords: Brazilian musical nationalism. African-Brazilian music. Mario de Andrade. Francisco Mignone. Camargo Guarnieri.

1. Introdução

O tema da influência da música folclórica sobre os compositores Francisco Mignone (1897 – 1986) e Camargo Guarnieri (1907 – 1993) é um assunto bem discutido no ambiente acadêmico. Mas poucos são os trabalhos direcionados para o entendimento específico da influencia afro-brasileira na linguagem musical destes dois compositores e como conseguiram passar para suas composições os elementos da música de matriz africana a partir das propostas estéticas de seu mentor Mário de Andrade (1893 – 1945). Os dois compositores estiveram sob a tutela estética de Mário de Andrade, que propunha algumas premissas para escrever uma música com sabor de brasilidade, e cada um procurou interpretar estas propostas estéticas e desenvolver uma linguagem musical própria. O meu interesse era pesquisar além da aplicação dos elementos característicos da música afro-brasileira em suas linguagens musicais, verificar como cada um interpretou as “regras” propostas por Mário de Andrade,

defendidas em seu livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*(1928); e se houveram semelhanças entre si nas soluções encontradas. Para realizar este trabalho, foram estudadas as características da música afro-brasileira analisando a coleção de 208 cantos afro-brasileiros (recolhidos por Guarnieri em Salvador no ano de 1937 por ocasião do 2º Congresso Afro-brasileiro) publicada no livro *Melodias Registradas por Meios Não-Mecânicos* organizado por Oneyda Alvarenga. Serviu de referência também para o estudo das características da música afro-brasileira, o livro *Música Popular Brasileira* de Oneyda Alvarenga, os livros de Mário de Andrade como *Danças Dramáticas Brasileiras*, *Música de Feitiçaria no Brasil*, *Os Cocos* e o próprio *Ensaio Sobre a Música Brasileira*; e vários outros livros ligados à temática afro-brasileira. Para verificar a influência nas obras dos dois compositores, como o tempo do metrado era curto, foram analisadas formalmente na dissertação apenas peças para canto e piano. Claro que no decorrer da pesquisa, todas as obras de influência afro-brasileira dos dois compositores a que pude ter acesso foram analisadas paralelamente até mesmo como uma maneira de comprovar os resultados obtidos com a análise das obras para canto e piano. As características da música afro-brasileira foram estudadas a partir dos seguintes elementos formadores: gênero, escala, melodia e rítmica, estrutura formal, instrumentação, textos, características do cantar e coreografia. As obras de Mignone e Guarnieri também foram analisadas sob os mesmos aspectos (menos características do cantar e coreografia), e depois comparadas com as ideias de Andrade. As propostas estéticas de Mário de Andrade para compor uma música de concerto brasileira – com sabor de brasilidade que a diferenciaria dentro do panorama musical internacional – mas que não apresentasse uma excessiva caracterização a ponto de transformá-la em simplesmente uma música exótica a nível mundial, fez com que os compositores empreendessem uma longa jornada sobre como manipular os elementos característicos afro-brasileiros, como desvencilhar das armadilhas do exótico e como manter uma identidade própria na linguagem musical.

2. Forma musical

Sobre a forma musical, Mário de Andrade propõe a variação e a suíte e faz referência à forma AB das canções populares e aos aspectos peculiares da melodia de carácter recitativa e infinita, isto é, as melodias soam como recitadas e como uma invenção contínua. Para Guarnieri, a forma musical tinha uma grande importância e segundo Lutero Rodrigues, o compositor nutria uma paixão pela simetria e conseqüente predominância pela forma ternária¹: a forma ABA é encontrada em suas obras sendo a seção B um desenvolvimento da parte A e a volta à parte A é realizada com harmonização diferente – na verdade uma construção

monotemática, uma característica forte do compositor. No entanto, Marion Verhaalen diz a respeito da forma ABA empregada por Guarnieri, que “[...]essa conduta confere grande naturalidade às suas peças, fazendo com que várias delas pareçam improvisadas, como na verdade algumas de suas obras escritas o foram.”ⁱⁱ Por outro lado, Mignone opta pela forma fantasia-rapsódica com a invenção contínua da linha melódica. Bruno Kiefer comentando sobre a *1ª Fantasia Brasileira* de Mignone diz que “[...] observam-se deficiências formais e uma prolixidade de ideias que mesmo o título Fantasia não consegue justificar.”ⁱⁱⁱ Podemos ver que tanto Mignone como Guarnieri lançaram mão da improvisação. Mignone também emprega a forma curta AB proposta por Andrade, mas com o seu toque pessoal (como o fez Guarnieri): a parte A tem uma tendência a se repetir, sem alteração ou com modificação. Em nosso trabalho pudemos encontrar duas maneiras de tratar a forma ABA em Mignone, além da tradicional: A (A') – B – A (A') e outra maneira A (A') – B. O gosto pelas formas tradicionais tanto em Mignone como em Guarnieri pode ser explicado pela formação europeia que receberam de seus professores, mas mesmo assim empregaram tais formas tradicionais misturando o elemento brasileiro, como nas suítes formadas por danças brasileiras ou nas variações a partir de temas populares. Na forma ABA, normalmente utilizada nas canções, conseguiram encontrar uma maneira de criar suas próprias formas para a canção nacional misturando a tradicional ABA com a popular brasileira AB curta descrita por Andrade: enquanto Guarnieri utiliza na parte B o material de A em forma de variação ou como desenvolvimento criando uma forma AB monotemática, Mignone cria uma forma AB onde o material de A é repetido em seguida com ou sem variação.

3. Estrutura melódica e rítmica

Como compositores vinculados ao Nacionalismo Musical Brasileiro, suas melodias estão impregnadas de elementos da música popular brasileira: seja pelo uso das escalas ou de algumas características bastante evidentes desta música. Tanto em Mignone como em Guarnieri encontramos as notas repetidas e o ostinato que podem estar na linha melódica como fazendo parte do acompanhamento. Como linha melódica, enquanto Mignone tenta fugir da forma fechada convencional e explora a melodia infinita, Guarnieri prefere desenvolver nas suas composições a melodia monotemática. Guarnieri chega a esta escrita a partir da evolução do tratamento polifônico das suas obras, o que gera menos frequência da melodia acompanhada e o uso dos materiais empregados originários do tema. Estas melodias têm como base as escalas populares que em Guarnieri são as escalas modais, principalmente o Modo Mixolídio e o Modo Nordestino (formado pela junção da escala Mixolídia com a

Lídia), mas também as escalas Pentatônicas e as Hexatônicas que são mais utilizadas por Mignone, além das diatônicas. Apesar do uso das escalas populares, os dois compositores transitaram por outras escalas e padrões musicais como a Bitonalidade, a Politonalidade, a Atonalidade e até o Dodecafonismo. Sobre as características da melodia brasileira, Mário de Andrade faz um levantamento das mesmas e as denomina de “tendências ou constâncias melódicas”:^{iv} saltos melódicos grandes, como os de 7^a, 8^a e de 9^a que ocorrem ocasionalmente nas linhas melódicas, a tendência das escalas sem a sensível (como a Mixolídia, a Eólia, as Hexatônicas), a linha torturada^v, as sequencias de notas de valor pequeno, as notas repetidas em movimento descendente, a rítmica sincopada e maleável e as melodias formadas por frases descendentes com finalização na mediantes. No entanto, Andrade adverte que o compositor deverá saber usar estas constâncias para não cair na falta de expressividade ou na monotonia do pastiche. Analisando as obras de Mignone e Guarneri estudadas neste trabalho, vemos algumas destas características comentadas por Mário. A quase totalidade das obras estão formadas por intervalos pequenos como os de 2^a e de 3^a, possuem as notas repetidas e a rítmica sincopada, a direção melódica descendente em maior número com algumas exceções para a ondulada, e o âmbito melódico possui uma extensão maior do que a 8^a: características marcadamente afro-brasileiras. As escalas utilizadas pelos dois compositores também revelam a procura por uma linguagem próxima ao popular: Mignone mistura escalas modais com diatônicas e suas melodias normalmente tem a terminação na mediantes da escala. Guarneri é mais enfático com as escalas modais: além de utilizar a escala modal nas suas obras, também emprega duas escalas modais diferentes na mesma peça: às vezes uma em cada parte da obra e às vezes simultâneas. Como Mignone, a terminação de suas melodias também aparece sobre a mediantes da escala quando se trata de escala diatônica. O ostinato melódico está presente nos dois compositores como sentimos também a inquietação da linha melódica, com sua maleabilidade característica e seus arabescos ao redor dos ritmos sincopados e das notas repetidas. A ambientação sugerida por Mário de Andrade ainda tem a ajuda de outros dois elementos importantes: o gênero musical e o texto. Na maioria das obras analisadas neste trabalho, encontramos o Batuque, o Canto de Candomblé, o Coco e a Embolada; e o texto está em total consonância com os temas afro-brasileiros: escravidão da raça negra, cantos de negros, historias e danças do folclore brasileiro, culto e mitologias afro-brasileiras e indígenas. Na parte rítmica, os ritmos fortes e incisivos, claramente influenciados pela rítmica afro-brasileira são umas das características mais marcantes. As constâncias rítmicas da música popular de matriz africana estão presentes em quase todas as obras destes dois compositores: a sequência de valores pequenos como as semicolcheias, o uso das síncopas em diferentes

partes do compasso e de seus tempos com combinações entre figuras rítmicas de valores iguais ou diferentes ou com o uso das pausas para acentuar ainda mais a nota sincopada. Guarnieri usa a síncopa com maior ponderação do que Mignone, inclusive encontra meios para disfarçá-la ao utilizar o compasso composto e fazendo com que seja interna e ambos utilizam as tercinas (quíalteras) como uma alternativa mais doce no lugar da síncopa. Sobre o ritmo, Mário de Andrade se detém mais sobre o uso da síncopa: comenta que a síncopa brasileira seja possivelmente uma influência maior de Portugal que da África^{vi}, e aconselha que seu uso no deva ser demasiado, para no cair no que ele chamava de “*excessivo característico*”.^{vii} Sobre os compassos, temos na música afro-brasileira a preponderância dos compassos binários e a mudança abrupta de compasso que acaba por criar uma ruptura na quadratura no discurso sonoro, seja para acomodar o texto com a sua prosódia ou para impor uma violenta força rítmica. Mesmo Mário de Andrade advertindo para a monotonia do compasso binário simples, Mignone e Guarnieri empregam o compasso binário. Para não cair na monotonia utilizam o binário composto e até o quaternário que soa na prática, binário e fazem uso da ruptura da quadratura dos compassos. Outro elemento pertencente à música afro-brasileira e presente na obra dos compositores tratados aqui é a complexidade rítmica: na música africana, ela é oriunda dos instrumentos de percussão, tocados simultaneamente, cada qual com sua constância obrigada do ritmo: em Mignone e Guarnieri, o ostinato assume este papel, além das influências rítmicas dos compositores europeus como Manuel de Falla, Stravinsky, Bartók, etc. O próprio Mignone é quem disse que “é incontestável que me aproveitei das obsessões rítmicas de Stravinsky e de De Falla, no “Maracatu do Chico-Rei” e em algumas “Fantasias” para piano e orquestra. Ficou ótimo.”^{viii} E Lutero Rodrigues comenta sobre a impressão que causou a obra *Sonata para dois pianos e percussão* (1937) de Béla Bartók sobre Guarnieri e que possivelmente o ajudou a resolver a maneira de tratar a percussão na sua obra e por consequência as questões rítmicas implicadas nelas.^{ix} Cabe ainda mencionar que o compasso binário predominante vem do vínculo com a música para dança afro-brasileira e que todos estes elementos usados sistematicamente podem causar o “excessivo característico”: percebemos que tanto Mignone como Guarnieri se preocupavam com esta restrição.

4. Estrutura polifônica e harmônica

As obras de Mignone e Guarnieri estão basicamente sob uma estrutura polifônica: mas possuem estruturas harmônicas no sentido mais convencional? No que se refere a Francisco Mignone, é possível perceber o uso de estruturas harmônicas, mas no seu idiomático

harmônico no há um padrão constante de um determinado sistema: o que se vê é o uso concomitante dos padrões harmônicos dos sistemas conhecidos (como tonalismo, modalismo, politonalismo, atonalismo e dodecafonismo) que ele emprega de acordo com o que lhe convêm melhor para uma determinada obra ou parte dela, utilizando um só padrão ou justapondo dois ou mais. Como exemplo desta postura de Mignone com respeito ao tratamento harmônico de suas obras, Bruno Kiefer comenta que “analogamente ao que ocorre nas canções, Mignone não mostra também nenhuma tendência para uma linguagem harmônica determinada. Esta pode ser ora francamente tonal, ora modal; radicalmente atonal ou disfarçadamente tonal (modal).”^x A escrita polifônica aparece em Mignone como a solução para a melodia simples de influência popular. Principalmente em suas obras com participação da voz, seja solo ou em coro, a melodia principal compartilha espaço com outras melodias simultâneas e outros micro-temas transformados em ostinato. Em Guarnieri, não podemos falar de uma harmonia convencional ou moderna simplesmente porque como a escrita predominante é a polifônica, os acordes são ocasionais e surgem da justaposição das linhas simultâneas, criando assim uma variedade de combinações “verticais de sons, diferentes dos acordes convencionais, às quais o compositor chamava de “agregados de sons” que lhe eram tanto do agrado.”^{xi} Nos seus processos de combinação de sons verticais, o compositor utiliza frequentemente a justaposição de intervalos de quartas e de quintas; acordes densos e complexos por conta do grande número de sons agregados, que resultam em uma sonoridade mais próxima de uma linguagem atonal. Como acontece com Mignone, Guarnieri também adota a utilização conjunta dos sistemas para dissimular o demasiado característico de uma melodia evitando assim o uso da harmonia convencional: por exemplo, um tema escrito em uma escala modal Mixolídia possivelmente terá o acompanhamento num sistema diferente do modal. Podemos dizer que tanto Mignone como Guarnieri estão de acordo em utilizar uma linguagem polifônica para suas obras porque como a maioria das suas melodias possui uma ambientação popular, a polifonia vinculada ao ostinato se faz necessário para conseguir resultados satisfatórios. O ostinato terá um papel fundamental resolvendo o problema da harmonia acompanhada, ajudando a criar uma polifonia diferente da polifonia imitativa europeia e ambientando as peças mais próximo da polifonia rítmica africana. Assim que encontraremos nos dois compositores uma linguagem polifônica com resultados harmônicos criados pela justaposição das linhas melódicas, elaborado com o emprego simultâneo de sistemas diferentes e o ostinato como elemento acompanhador e unificador desta linguagem musical. Mário de Andrade via na melodia simples da música folclórica e na herança do tonalismo português a causa da pobreza harmônica. E para ele, não serviria de nada os

compositores brasileiros buscarem processos de enriquecimento para esta harmonia porque fatalmente chegariam aos processos aplicados pelos compositores europeus; e uma tentativa de resolução desta problemática cairia no individualismo e não numa solução coletiva do problema, e, portanto não nacional. A polifonia seria a solução para não cair na pobreza harmônica e nem nos novos processos de harmonizar empregados pelos europeus a partir de suas experiências com sistemas musicais de outras culturas. Os elementos desta polifonia nacional deveriam ser buscados nas práticas polifônicas da música popular como o Choro, o Samba, a Seresta e a Modinha por exemplo.

5. Conclusão

Tendo a mesma orientação estética de Mário de Andrade e muitas soluções parecidas na introdução do elemento popular nas suas composições, e preocupados em eludir duma excessiva caracterização, os elementos da música afro-brasileira estão muito bem representados em suas obras, por quanto as diferenças são fruto da personalidade criativa de cada um. No entanto, na questão apontada de evitar uma excessiva caracterização, em nossa opinião, Guarnieri tem uma preocupação maior em tentar disfarçar as constantes populares e neste caso, as afro-brasileiras: o afro-brasileiro em sua obra é quase de uma origem secundária, já passado pelo filtro popular. Mignone, por sua parte, utiliza os elementos de uma música afro-brasileira mais próxima da fonte africana. Parece-nos que Mignone não está muito preocupado em esconder este ou aquele elemento característico: ele mostra as características, ainda que seja de uma maneira elaborada. É como se o compromisso de Mignone fosse com a autenticidade da música inspiradora de suas obras, e o de Guarnieri mais com os problemas estéticos produzidos pela música inspiradora. Buscando soluções para introduzir os elementos populares nas suas linguagens, ambos acabaram criando uma prática híbrida que resultou em sonoridades afastadas da sua origem popular. Mas, talvez inconscientemente, operaram como os povos agem: a partir de uma base própria, incorporam elementos de culturas próximas em um constante evoluir, mantendo assim sua cultura viva.

Referências :

ALVARENGA, Oneyda (org.). *Melodias Registradas por Meio Não-Mecânicos*. Vol. 1º. São Paulo: Discoteca Pública Municipal/Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, 1946.

_____. *Música Popular Brasileira*. 2ª. São Paulo: Editora Globo, 1950.

_____. A Influência Negra na Música Brasileira. *Boletín Latino Americano de Música*, v.6,n.1, p.357-407, 1946.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. 4ª. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

_____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. 2ª. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1983.

KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone: Vida e Obra*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone: o Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Funarte/Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

_____. *A Canção Brasileira de Câmara*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 2002.

MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo*. São Paulo: E. S. Mangione, 1947.

SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro, São Paulo: Funarte/Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial, 2001.

RODRIGUES, Lutero. *As Características da Linguagem Musical de Camargo Guarnieri em suas Sinfonias*. São Paulo, 2001. 143p. Dissertação (Mestrado em Artes/Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

XXX, Xxxx. *Bajo el Trance de la Música Negra: Una comparación de la creación musical bajo la influencia de la música afrobrasileña en los compositores Camargo Guarnieri y Francisco Mignone*. Bellaterra, 2012. 163p. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Facultat de Filosofia i Lletres – Departament d'Art i de Musicologia, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra – Barcelona.

Notas

ⁱ “Sua paixão pela simetria, que a forma ternária só vem reforçar, levou-o a projetá-la para além dos limites internos dos movimentos de suas obras até atingir a dimensão total da obra, limitando-a sempre a ter somente três movimentos.” (Rodrigues, 2001, p.41).

ⁱⁱ (Verhaalen, 2001, p.82).

ⁱⁱⁱ (Kiefer, 1983, p.20).

^{iv} “O compositor deve conhecer quais são as nossas tendências e constâncias melódicas.” (Andrade, 2006, p.35).

^v “A melódica das nossas modinhas principalmente, é torturadíssima e isso é uma constância.” (Andrade, 2006, p.36).

^{vi} “É possível que a síncopa, mais provavelmente importada de Portugal que da África (como de certo hei de mostrar num livro futuro) tenha ajudado a formação da fantasia rítmica do brasileiro.” (Andrade, 2006, p.26).

^{vii} Mário de Andrade via o excesso de característica como um problema que poderia causar o exotismo pelo exotismo, quer dizer, criar uma música exótica, mas sem qualidades artísticas e estéticas: “Si a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo que é exótico até pra nós.” (Andrade, 2006, p.22).

^{viii} (Mignone, 1947, p.40).

^{ix} (Rodrigues, 2001, p.28,29).

^x (Kiefer, 1983, p.48).

^{xi} (Rodrigues, 2001, p.44).