

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

GUSTAVO PEREIRA

**BENTO MOSSURUNGA E O MOVIMENTO PARANISTA. ESTUDO
HISTÓRICO-ANALÍTICO DAS OBRAS PARA CANTO E PIANO E PIANO SOLO
COMPOSTAS NAS DÉCADAS DE 1930, 40 E 50.**

Porto Alegre

2005

GUSTAVO PEREIRA

**BENTO MOSSURUNGA E O MOVIMENTO PARANISTA. ESTUDO
HISTÓRICO-ANALÍTICO DAS OBRAS PARA CANTO E PIANO E PIANO SOLO
COMPOSTAS NAS DÉCADAS DE 1930, 40 E 50.**

Artigo submetido como requisito parcial
Para a obtenção do título de Mestre em
Música.

Universidade Federal do Rio Grande do
Sul Programa Pós-Graduação em Música
Mestrado em Práticas Interpretativas

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre

2005

AGRADECIMENTO

Agradeço a minha orientadora, Prof^a Dr^a Maria Elizabeth Lucas, por seu inestimável auxílio na realização deste trabalho.

Agradeço aos coordenadores do curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS, Prof. Dr. Ney Fialkow, e Luciana Del Ben e ao corpo docente desta instituição.

Agradeço o auxílio precioso da Dr^a Maria Helena Cabral de Almeida Cardoso, diretora do Museu da Imagem e do Som do Paraná.

Agradeço aos colegas e familiares que, direta ou indiretamente, ajudaram na confecção deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho empreendeu um estudo histórico-analítico de uma seleção de obras para piano e canto e piano do compositor paranaense Bento Mossurunga, compostas entre as décadas de 1930, 40 e 50, com o propósito de examinar de que maneira o compositor buscou codificar a “cor local”, ou seja, fixar elementos da música de tradição oral no texto musical. Este procedimento analítico indicou a existência de recursos musicais que, comparados com a bibliografia de referência sobre a música regional paranaense, demonstram a intencionalidade do compositor em se aliar aos ideais do Movimento Paranista.

ABSTRACT

In this essay a selection of works for piano solo as well as voice and piano of the *Paranaense* composer Bento Mossurunga, were submitted to an analysis of historical-technical nature in order to verify how the composer codified the “local color”, i.e. how he fixed elements of the oral musical tradition in the musical text. This analitical procedure showed the composer’s intention in taking part of *Movimento Paranista*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
1. BENTO MOSSURUNGA.....	11
2. CONTEXTO DO NACIONALISMO MUSICAL.....	17
2.1 O nacionalismo modernista.....	17
2.2 O projeto do Canto Orfeônico.....	21
3. MOVIMENTO PARANISTA: EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE REGIONAL	23
3.1 O Paranismo.....	23
3.2 Presença de Bento Mossurunga no Paranismo.....	26
4. ESTUDO ANALÍTICO DAS OBRAS.....	30
4.1 Referencial Analítico.....	31
4.2 Álbum Canções Paranaenses.....	33
4.3 Álbum Curitiba em Valsas.....	56
CONCLUSÃO.....	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	65
ANEXOS.....	70

INTRODUÇÃO

Nos estudos sobre a história da música do Paraná, o nome de Bento Mossurunga (1879-1970) além de ser citado como um nome de destaque da história da música paranaense, é também apontado como o “mais paranaense dentre os compositores nascidos naquele estado” (RODERJAN, 1975; SAMPAIO, 1980). Mossurunga é considerado um inspirado compositor, com numerosas peças musicais através das quais evoca seu estado natal. Segundo depoimento do compositor paranaense Padre José Penalva, “A música era um sonho para ele, homem telúrico embriagado pelo canto dos pássaros, pelo rumorejar do Iapó, pela fronde orgulhosa do pinheiro” (PENALVA, 1990).

Apesar desse reconhecimento, até o presente momento a obra de Bento Mossurunga ainda não foi objeto de estudo sistemático. Pretendemos com essa pesquisa, ajudar a preencher essa lacuna iniciando uma análise contextual de algumas obras de Bento Mossurunga, situando-as na produção musical no Paraná em meados do século XX, dentro da idéia do regionalismo como um dos correlatos do movimento nacionalista.

Para tanto, buscamos referências que nos auxiliassem a descrever um panorama dos movimentos em prol de uma nacionalização da cultura no Brasil e, mais especificamente, enquadrar o compositor dentro do movimento Paranista, sendo esse análogo àqueles que ocorreram em outras regiões do país após o marco da Semana de Arte Moderna de 1922.

Em estudo sobre o Movimento Paranista, encontramos ligações entre Bento Mossurunga e as idéias e os idealizadores de tal movimento. Nosso trabalho seguiu, então, no sentido de entender quais foram os caminhos percorridos pelo compositor que demonstrassem sua intenção em compartilhar dos ideais desse movimento e de que forma.

A obra deixada por Bento Mossurunga, a nosso ver, foi o objeto documental da ligação do compositor com o Paranismo. Com o intuito de estudá-la, precisamos entrar em contato com o acervo das obras do compositor no Museu da Imagem e do Som, em Curitiba. Como instrumentista, a experiência de ter acesso aos manuscritos musicais do compositor foi transcendente e inesquecível.

Bento Mossurunga deixou uma gama de estilos em suas obras tão grande quanto foi sua vivência musical. Esta pode ser ilustrada quando se toma o conjunto da obra desse músico multifacetado que, além de compositor, exerceu as funções de pianista, violinista, regente, ensaiador, orchestrador e autor de músicas para peças de teatro.

Infelizmente, grande parte de sua produção musical inicial nos vinte e cinco anos em que viveu no Rio de Janeiro (1905-1930) trabalhando em composições para o teatro de revista se perderam, como deixou registrado José Penalva, no artigo *Bento Mossurunga: com uma ternura infinda* (1990).

Nosso levantamento das obras de Bento Mossurunga foi feito a partir de um catálogo de obras do compositor, elaborado pelos pesquisadores Ivo Lessa e Regina Wallbach (1982). Constam nesse catálogo, entre obras escritas e impressas: 23 Hinos; 50 obras para conjunto de câmara; 8 coros; 45 peças para canto e piano; 7 para canto, piano e instrumentação variada; 8 obras para orquestra; 23 para piano solo. Muitas destas obras receberam arranjos feitos pelo próprio compositor, reorganizando-as em outras categorias de conjuntos instrumentais.

Após apresentação de nosso projeto de pesquisa em dezembro de 2003, partimos para a localização das obras do compositor. Ao irmos a Curitiba para a coleta do material musical do compositor, tivemos dificuldade em encontrá-lo. Constava que o acervo de Bento Mossurunga estava sob responsabilidade da Biblioteca Pública do Paraná. Porém, os

responsáveis pelo acervo da biblioteca nos informaram de que o mesmo teria sido deslocado para o arquivo de partituras do Teatro Guaíra.

Sabíamos que Mossurunga havia doado algumas de suas partituras para o Teatro Guaíra, porém, quando de nossa visita, não constava mais nenhuma obra do compositor sob responsabilidade do Teatro. O então maestro e responsável pelo acervo de partituras do teatro, Maestro Martinez, nos informou que provavelmente o acervo de Mossurunga estaria no Museu da Imagem e do Som do Paraná.

Seguimos então para o Museu da Imagem e do Som do Paraná. Constatamos que o acervo das obras e de documentos do compositor estava realmente sob a responsabilidade do Museu. No entanto, todo o material estava encaixotado e lacrado, pois o Museu encontrava-se em processo de mudança temporária de sede para reforma. A abertura das consultas públicas ao acervo ainda está por ser decidida. Até o presente momento (agosto 2005) o acervo ainda está sendo catalogado.

Após consulta à lista de documentos do acervo do compositor, selecionamos o material de nosso interesse e seguimos para a coleta, acompanhados de um funcionário do Museu.

Tendo em vista os objetivos do estudo da obra regionalista de Bento Mossurunga, procuramos alguns critérios delimitadores das obras a serem investigadas. Selecionamos então, as obras para canto e piano e para piano solo, compostas nas décadas de 30, 40 e 50, que tivessem como título temas regionais. Chegamos assim a um total de 20 peças.

Ressaltamos que essas obras foram tomadas como foco de nosso trabalho por representarem a relação do compositor com o movimento Paranista e os seus ideais regionalistas. Porém, não representam a produção total do compositor, nem tão pouco o conjunto de composições feitas pelo compositor nesse período. Mossurunga, nesta época,

escrevia ainda algumas obras com características remanescentes do romantismo, além de música para peças de teatro e hinos institucionais.

Depois de definido o nosso objeto de pesquisa, procuramos analisar as obras e confrontar com os dados biográficos e contextuais para que pudéssemos fazer a aproximação das escolhas composicionais de Mossurunga com os ideais de música nacional e regional propagados naquele período.

Temos como hipótese que o compositor Bento Mossurunga teria utilizado elementos musicais do fandango paranaense como base musical folclórica para seu repertório de obras de caráter regional. Além disso, o compositor teria composto canções regionalistas com o intuito de utilizá-las como material musical para as aulas de Canto Orfeônico que ele ministrava no Colégio Estadual do Paraná durante os anos de 1940 e 1950.

O plano desta pesquisa está exposto em quatro seções conforme a descrição abaixo.

No primeiro capítulo apresentamos a biografia de Bento Mossurunga abordando a trajetória musical do compositor, fundamentados na principal pesquisadora no assunto, a historiadora paranaense Roselys Vellozo Roderjan.

No segundo capítulo, procuramos descrever o contexto nacionalista do início do século XX e a visão da nova República quanto à construção de uma identidade nacional através da música conforme dois aspectos: o Nacionalismo Musical, por meio dos ideais de Mário de Andrade, e o Movimento do Canto Orfeônico, idealizado por Villa-Lobos e concretizado no governo de Getúlio Vargas, a partir de 1932.

O terceiro capítulo aborda o movimento regional Paranista ocorrido no Paraná desde o início até meados do século XX, como um dos correlatos do Nacionalismo. O

Paranismo foi um movimento em prol da construção de uma identidade regional para os paranaenses e contou com a adesão de vários intelectuais e artistas locais. Ainda nesse capítulo procuramos demonstrar a adesão de Mossurunga ao movimento Paranista. O compositor, após 25 anos morando no Rio de Janeiro, retorna ao Paraná e começa uma produção musical fortemente ligada a características regionais. A adesão aos ideais Paranistas de busca de uma identidade regional no campo artístico-musical parece ter sido fundamental para o compositor reviver anos mais tarde os ritmos e temas melódicos ouvidos na sua juventude. Essa produção artística voltada ao regionalismo se calca sobre um dos aspectos do ideal global de nacionalismo.

No quarto capítulo apresentamos a coleta e seleção das obras do compositor com temática local. Expomos as obras à análise de superfície com o objetivo de mapear os elementos musicais utilizados como ferramentas composicionais por Mossurunga e confrontá-los com os elementos da música regional paranaense. Essa análise foi informada pela revisão bibliográfica de estudos históricos e contemporâneos que nos oferecessem referências sobre a música de tradição oral ou folclórica do Paraná.

1. BENTO MOSSURUNGA

No final do século XIX e início do século XX, a sociedade paranaense sofreu profundas transformações. As regiões campeiras, baseadas na criação e no tropeirismo entram em decadência, dando lugar à existência de uma outra: a sociedade ervateira. Muitas cidades sofreram as transformações desta passagem e dentre elas a cidade de Castro, que foi palco, num determinado período histórico, de grande atividade econômica, o que lhe permitiu uma peculiar efervescência cultural.

É nesse tempo, em 6 de maio de 1879 que nasce, em Castro, Bento João d'Albuquerque Mossurunga, num meio social e familiar que possibilita uma educação diferenciada, canalizada para as atividades musicais. Segundo Roderjan, o pai de Mossurunga, também natural de Castro, era tabelião e conhecido por seu talento de orador e possuidor de boa formação literária. No ambiente musical familiar, o pai e o irmão tocavam violão e viola de arame e, as irmãs, órgão (RODERJAN, 2004:165).

Na infância, Mossurunga criou-se familiarizado com a música dos violeiros populares de uma colônia de afro-descendentes libertos que ficava perto de sua casa, tocadores de 'marcas' de fandango e toadas sertanejas. Em entrevista concedida em 21 de novembro de 1969 à historiadora e pesquisadora Roselys Vellozo Roderjan no Museu da Imagem e do Som do Paraná, o compositor descreve sua vivência musical da infância na cidade de Castro.

Roderjan: Maestro, no tempo da sua infância ou da sua juventude em Castro, o senhor teve a oportunidade de ouvir música?

Maestro: Sim. Havia duas bandas. Então, aos domingos, se apresentavam do outro lado da ponte. Fazendo retretas muito concorridas pelo público da cidade.

[...]

Roderjan: Havia outras festas populares onde a música estava presente, por exemplo, festas juninas?

Maestro: Sim, havia festas juninas que em geral se realizavam com grande afluência do outro lado da ponte na casa de Dona Marcelina, onde se reuniam os violeiros e os africanos, fazendo fandango, cantando, dançando, com aquele ritmo africano.

Roderjan: O senhor aproveitou esses ritmos e essas músicas, esses temas musicais, melodias, ouvidas na sua infância, na sua produção musical posterior?

Maestro: Principalmente quanto ao ritmo, não é. A gente sempre guarda. Assim como também naquelas ocasiões havia, no tempo das eleições, apresentação dos violeiros. E era então interessante e a gente acompanhava o desenvolvimento das reuniões aonde aparecia coisas interessantes em música, não só quanto ao ritmo como quanto à melodia. (Entrevista concedida à Roselys Vellozo Roderjan no MIS de Curitiba em de novembro de 1969).

Ainda em Castro, Mossurunga começou seu aprendizado de piano com o ourives Manoel Cristino dos Santos e, em violino, teoria e solfejo com o italiano Augusto Mainardi, na época, radicado em Castro (RODERJAN, 2004:165).

No início do século XX, Curitiba acolhe fazendeiros e levadas de imigrantes que alteram a vida social e cultural da cidade. Bento Mossurunga dirige-se para lá em 1895 com o intuito de aperfeiçoar seus estudos. Encontra um clima favorável à arte, devido ao tipo de recreação da época, ou seja, bailes, reuniões familiares e lítero-musicais. Segundo Roderjan, Mossurunga trabalhou como pianista em um dos pontos típicos de lazer da elite da época, o café-concerto Guarany. Aí, entrou em contato com outros artistas e intelectuais.

Ainda segundo Roderjan, após a publicação e ótima repercussão de uma de suas composições na revista semanal carioca “O Malho” – que costumava publicar, periodicamente, para apreciação do público os inéditos aproveitáveis –, Bento Mossurunga transferiu-se para o Rio de Janeiro. Matriculou-se no Conservatório Livre de Música sob a orientação dos professores Cavalier Darbilly, diretor da escola, e Francisco Altamira, professor de violino. Em 1907, ingressou no Instituto Nacional de Música sob a orientação de Frederico Nascimento (harmonia), Ernesto Ronchini (violino) e Francisco Braga

(contraponto, composição e fuga), formando-se com distinção dois anos mais tarde (RODERJAN, 2004:166).

Nos vinte e cinco anos em que viveu no Rio exerceu as mais variadas atividades: instrumentista da casa Odeon (responsável pela edição de muitas de suas obras), pianista, violinista, regente, ensaiador, orquestrador e compositor. Como autor de músicas para peças de teatro, atuou nos principais teatros de revista do Rio, tornando-se através deles popular.

As composições de caráter popular desta fase perderam-se quase todas em um incêndio ocorrido no acervo de obras do compositor no Rio de Janeiro. Como refere o compositor Penalva:

Cinco lustros de intensíssima atividade musical, principalmente no campo da criação e promoção de Revistas, por sinal belíssimas e divertidíssimas, todas destruídas, infelizmente, em um incêndio (PENALVA, 1990).

Eram numerosos sambas, tangos, marchas e chorinhos, que compôs para o carnaval e para o teatro ligeiro, como também música de salão: valsas, mazurcas e peças vocais.

Roderjan ressalta que, em 1930, a Sociedade Teatral Renascença de Curitiba abrigou Bento Mossurunga, que acabava de retornar do Rio de Janeiro, e, sob sua orientação fundou a Sociedade Orquestral Paranaense e o Curso de Música. Aí o compositor ensinava piano, solfejo, harmonia e contraponto.

O seu curso de música, as atividades na Rádio Clube Paranaense (PRB2), em promoções artísticas e sociais e o magistério, que iniciou no Ginásio Paranaense, foram as ocupações do Maestro nessa primeira década do seu retorno a Curitiba.

Segundo Roderjan, durante essa época Mossurunga continuava compondo peças para concursos. No concurso de músicas juninas "Mês da Cidade", promovido no Rio de Janeiro, em 1933, pelo Jornal "A Noite", Bento Mossurunga alcançou o terceiro lugar com *Festa ensombrada*, cujos versos pertenciam ao seu conterrâneo Lucídio Correa Jr. (RODERJAN, 2004: 168).

A partir de então, o compositor começa a demonstrar sua "volta às origens". Os seus biógrafos afirmam que Mossurunga procuraria utilizar suas experiências musicais da infância no interior do Paraná, para a composição de peças com caráter regionalista.

Segundo Roderjan, Mossurunga, baseado em reminiscências da infância e juventude ou aproveitando temas de sua produção dramática no Rio de Janeiro, lança, entre outras peças, as obras para canto e piano *Trova Rústica*, com letra de Silveira Netto, *Lindo Rincão*, com letra de Correa Jr., *Campeiras de Nossa Terra*, letra de Heitor Stockler, *Senhora do Rocio*, letra de José Cadilhe; ainda, *Tardes de Curitiba*, *Céu de Curitiba* e *Ondas do Iapó*, para piano solo; e *Bom Dia Paraná*, saudação musicada para coral, com letra de Leocádio Correa, adotada nas escolas públicas por portaria do secretário do Interior, em 9 de janeiro de 1935.

A década de 1940 marca o aparecimento de novas produções com forte temática regional. Estas obras representam a vinculação do compositor com poetas e literatos regionalistas ligados ao movimento Paranista, conforme veremos mais adiante. Roderjan destaca, dentre as obras dessa época, as canções *Ode ao Pinheiro*, letra de Odilão Negrão, *Virgem do Rocio*, *Tristeza do Pinheiro* e *Canção ao Pinheiro*, com letras de Alberico

Figueira, *Naipí e Tarobá*, letra de Milton de Oliveira; e, para piano solo *Noites de Curitiba* (RODERJAN, 2004:169).

Em decreto de 31 de março de 1947, o governador Moysés Lupion estabeleceu que o *Hino do Paraná* composto por Mossurunga em 1903, e tradicionalmente cantado nas escolas do Paraná, passasse a ser o hino oficial do Estado. Em 1950 a *Marcha da Cidade de Curitiba* com letra de Ciro Silva, foi composta por Mossurunga para festejar o aniversário da cidade (idem).

Na mesma década, Mossurunga fundou a Orquestra Estudantil de Concertos, a qual iria se transformar, em 1958, na Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Paraná. Em 1948, o compositor lecionava as cadeiras de Canto Orfeônico, no Colégio Estadual do Paraná e Composição e Instrumentação na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, instituição que ajudou a fundar no mesmo ano, junto com um grupo liderado pelo professor Fernando Corrêa de Azevedo¹, considerado o mais importante folclorista do Paraná.

Dentre as obras que o compositor escreveu nos anos 1950, Roderjan cita as canções *Saudade do Caboclo*, com letra de Ciro Silva, *Sapecada*, letra de Barros Cassal, e *Pintassilgo do Pinheiro*, letra de José Gelbech. Para piano solo, foram compostas nessa mesma época *Curitiba Valsa Brilhante* e *Manhãs de Curitiba*. Além dessas, Mossurunga dedicou-se a produção de hinos. Esses hinos são dedicados às escolas, associações esportivas, sociais, culturais ou recreativas, às corporações militares, a vultos eminentes e a

¹ Fernando Corrêa de Azevedo liderou as principais iniciativas relacionadas com as artes e a cultura no estado do Paraná. Teve atuações em diversos setores culturais, dentre eles, a Fundação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, onde respondeu pela presidência de 1944 a 1971; membro da Comissão Paranaense de Folclore, com importantes pesquisas realizadas no litoral paranaense; membro do Conselho do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural do Paraná; Secretário da Comissão Estadual de Música; Diretor da Juventude Musical Brasileira (setor do Paraná); e Diretor Perpétuo da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

várias cidades do Paraná. *Hino à Árvore, Hino a Carlos Gomes, Hino ao Colégio Parthenon* (RODERJAN, 2004:171).

Todo o seu trabalho voltado à cultura e à música do Paraná fazem com que Mossurunga seja considerado por seus biógrafos e pelos pesquisadores daquele Estado como “o mais paranaense dentre os compositores nascidos naquele Estado.”

2. CONTEXTO DO NACIONALISMO MUSICAL

Para situar Bento Mossurunga no contexto das discussões sobre o nacionalismo musical no Brasil, desencadeados a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, abordamos dois aspectos principais. Primeiro, a visão da nova República quanto à construção de uma identidade nacional através da música. Segundo, o projeto de Canto Orfeônico idealizado por Villa-Lobos e concretizado no governo de Getúlio Vargas, com o intuito de inserir o povo e a nação brasileira na realidade cultural e social do país através da música folclórica.

2.1 O Nacionalismo Modernista

A visão positivista da nova sociedade republicana no final do século XIX buscava a unificação da nação através da criação de uma identidade nacional. Essa nova sociedade procurou negar o sistema monarquista e clerical apoiando-se na idéia de uma sociedade positiva ou científica, onde, de acordo com este princípio, os detentores do conhecimento científico comandariam a sociedade. Intelectuais ligados às Artes, anos depois, tomam partido dos ideais republicanos pesquisando aspectos da cultura popular e regional, pinçando-os da sombra para luz, e instituindo-os como traços e ritos nacionais dignos de serem cultivados por todos. Esses intelectuais fazem surgir então o Movimento Nacionalista Modernista no Brasil. “A identidade nacional começa a ser construída a partir do imaginário social – com seus valores conscientes e inconscientes –, instituída como cultura nacional – sistema de representações –, transmitida e cultuada via escola e meios de comunicação de massa” (AVANCINI, 2000:25).

Porém, é evidente a dificuldade de se criar uma identidade nacional em um país com uma história de independência tão recente e ainda sofrendo das influências européias herdadas de sua colonização. Esforços para que o Brasil se constitua como nação unificada

principalmente através das artes, em especial a música, foram defendidos pelo grande idealizador do nacionalismo musical no Brasil, o modernista Mário de Andrade. Andrade, em seu livro *Pequena História da Música*, descreve a inexistência de um nacionalismo musical durante o século XIX devido à ausência de uma “firmação racial”. Para Andrade, a independência do Brasil ocorrida em 1822 romperia apenas com o pacto de uma política colonialista, enquanto que culturalmente (e mais especificamente a música) teria vivido ainda na subserviência da Europa até 1914. Era necessário então uma libertação desse espírito colonial. “As tentativas de descolonização musical aconteceram, em princípio, de forma esporádica e individual, e aos poucos foram se intensificando” (ANDRADE, 1958:162).

Mário de Andrade afirma que, a ruptura dos padrões europeus da produção musical somente poderia ocorrer partindo do conceito de “música como arte social e nacionalizada” (ANDRADE, 1962:20), tentando demonstrar a existência de uma “raça brasileira” que pudesse sobrepujar valores como aqueles dos compositores românticos do século XIX. Para tal era preciso definir a nova estética que seria seguida pelos compositores preocupados com os ideais nacionalistas.

Travassos sintetiza então cinco proposições elaboradas por Andrade por uma racionalização da estética musical nacionalista: 1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado

de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade (ANDRADE apud TRAVASSOS, 2000:33).

Segundo Andrade, a tendência dominante durante as décadas de 20, 30 e 40, era uma tomada de consciência dos compositores em relação ao aproveitamento das fontes folclóricas do povo brasileiro como rico repositório de material musical para composições de caráter nacionalista (ANDRADE, 1941:32). Para tanto, era preciso definir como esse material folclórico seria tratado e utilizado pelos compositores.

O musicólogo Renato Almeida, um dos seguidores de Mário de Andrade, considera que a manipulação inadvertida de um material musical folclórico poderia resultar em “adaptações amáveis, cópias fieis, decalques caprichosos”. E ainda diz que “o esforço para se criar uma música nacional está na procura de uma expressão brasileira, não simplesmente imitativa, nem tão pouco regionalista, mas que tenha raízes profundas na terra, no sentimento da gente e nos pendores da alma nacional” (ALMEIDA, 1942:111).

Nesse sentido, o artista deve utilizar suas ferramentas intelectuais para decodificar em composição musical de valor e nacional o material musical bruto colhido da grande massa chamada por Almeida de “alma coletiva”:

A criação exige esse toque maravilhoso e inconfundível, em que a personalidade do artista se engrandece pela força haurida do espírito colectivo e o universaliza, elevando-o a uma expressão absolutamente dominadora. [...] A sensibilidade dominará a matéria, mas da fragilidade desta depende por igual a grandeza criadora. O artista é, pois, o acontecimento mais subtil da natureza, realizando a união maravilhosa da alma coletiva com o imprevisto pessoal (ALMEIDA, 1942:111).

O compositor nacionalista é o responsável pela transformação do “material bruto”, retirado do ambiente popular, em composições intelectualmente moldadas e de valor estético, com o intuito de retornarem ao povo como identidade cultural nacional.

Segundo Wisnik, Mário de Andrade, além de ser o grande idealizador do movimento modernista, era ele quem dava cobertura teórico-ideológica aos compositores, propondo o desenvolvimento de um projeto nacional-erudito-popular para o Brasil. Andrade colocava a intenção nacionalista e o uso sistemático da música folclórica como condição *sine qua non* para o ingresso e a permanência do artista na república musical, dizendo enfaticamente no seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* que o compositor que não fizesse música de cunho nacional funcionaria como “pedregulho na botina” a ser devidamente extirpado (WISNIK, 1983:142).

Travassos apresenta três tentativas composicionais nas quais os compositores poderiam se apoiar para escrever músicas que expressassem a cultura e o modo de ser do povo brasileiro: 1) composições aos moldes europeus com fragmentos e citações literais de trechos da música folclórica; 2) melodias ou ritmos retirados de músicas populares e rearranjados ou com algumas modificações para se adaptarem a obra, ou seja, composições sem citações diretas, mas sim com elaborações de elementos da música folclórica; 3) obras nas quais os compositores criariam a música nacional, fazendo com que a expressão individual fosse, automaticamente, expressão de um coletivo. Nesse estágio, de acordo com Travassos, “a citação seria um procedimento superado, e os elementos nacionais não estariam mais visíveis (e audíveis) em melodias e células rítmicas, mas poderiam desaparecer, absorvidos no tecido das obras” (TRAVASSOS, 1997:38).

Nesse projeto de descoberta da identidade nacional proposto utopicamente pelo pensamento modernista de Mário de Andrade, era necessário que os compositores

descobrissem “a identidade nacional dispersa nas falas folclóricas diversas”. Contier ressalta que “caberia a estes [compositores] devolver ao povo a realidade cultural e social”. Uma das formas deste plano viria a ser concretizada pelo projeto idealizado por Villa-Lobos, o ensino do Canto Orfeônico (CONTIER apud AVANCINI, 2000:43).

2.2 O projeto do Canto Orfeônico

A busca do novo no campo musical solidificou um conceito de música brasileira a partir do qual se identificou em Villa-Lobos (compositor) e em Mário de Andrade (ensaísta) os redescobridores do Brasil. Eles passaram a ser os modelos ideais e únicos a serem seguidos pelos jovens compositores preocupados com as coisas nacionais (CONTIER apud AVANCINI, 2000:44).

Mariz descreve que, Villa-Lobos, logo que retornara de Paris em 1930, após a revolução que guindara Getúlio Vargas ao poder, ficara impressionado com o descaso com que a música era tratada nas escolas brasileiras. Iniciando sua atividade no plano da educação musical em São Paulo, Villa-Lobos, apoiado por João Alberto, Interventor no Estado, realizou uma *tournée* artística pelos estados de São Paulo, Minas Gerais e Paraná. Após dois anos de esforços em prol da Educação Musical nas escolas de São Paulo, Villa-Lobos fixou-se no Rio de Janeiro para dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), sob convite do secretário de Educação do Governo de Getúlio Vargas (MARIZ, 1977:73-100).

Ao longo da década de 30, Villa-Lobos se via empenhado em criar uma metodologia de transmissão da prática coral, em formar um repertório adequado aos ideais de música nacional, e em constituir o corpo de educadores especializados, com o fim de cultivar e desenvolver o estudo de música nas escolas primárias e nas de ensino secundário

e profissional, assim como nos demais departamentos da municipalidade. Nessa mesma época, o ensino de canto orfeônico tornava-se obrigatório por decreto.

Ainda segundo Avancini, em 1932 instala-se no Rio de Janeiro um curso de Pedagogia da Música e Canto Orfeônico, que arregimenta “artistas de renome no cenário musical brasileiro” e professores da Escola Nacional da Universidade do Brasil para a formação de um Orfeão dos Professores, que se tornará uma espécie de núcleo-piloto disseminador do programa de implantação do ensino do canto orfeônico nas escolas (AVANCINI, 2000:113).

Segundo Wisnik, em 1942 o governo de Getúlio Vargas cria o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (dirigido por Villa-Lobos), conclamando todos os interventores e diretores de instrução de todos os Estados que se interessassem pelo programa a enviarem seus professores para os cursos especializados e pequenos estágios básicos no Rio de Janeiro, com o objetivo de se criar uma unidade cultural nacional, através da prática do canto orfeônico (WISNIK, 1983:180-182).

Essa busca do governo de Getúlio Vargas em unificar o povo através da cultura e, os ideais modernistas de abarcar todos os valores culturais brasileiros indo buscá-los em sua origem, o povo, faz nascer em todo o país movimentos paralelos àqueles que ocorriam nos grandes centros culturais do país na época, Rio de Janeiro e São Paulo. No que tange ao Paraná, tanto quanto se sabe, nenhum professor chegou a freqüentar o Conservatório de Canto Orfeônico do Rio de Janeiro. No entanto, Bento Mossurunga, quando trabalhava como músico de orquestra no Rio de Janeiro, travou contato direto com Villa-Lobos (RODERJAN, 2004:166). Certamente, esse conhecimento, acrescido da participação no movimento regionalista em seu estado natal, contribuiu para seu engajamento neste projeto no Paraná.

3. MOVIMENTO PARANISTA: EM BUSCA DE UMA IDENTIDADE REGIONAL

3.1 O Paranismo

Em 1927, na esteira da Semana de Arte Moderna e suas repercussões, consolidou-se no Paraná um movimento favorável à construção de uma identidade regional para o estado que vinha sendo desenvolvido desde o início do século XX. Segundo Pereira, o movimento Paranista contou com a adesão de intelectuais, artistas e literatos, sendo o literato Romário Martins o grande idealizador desse grupo (PEREIRA, 1997:72).

Martins relata que o termo Paranismo foi introduzido em 1906, por Domingos Nascimento (poeta paranaense) que, ao regressar de uma viagem ao norte do Estado, notara que a população dessas terras, constituídas em sua maioria de paulistas, não os chamavam de paranaenses, mas sim de paranistas (MARTINS apud PEREIRA, 1997:85). O termo se consolidou através do uso, principalmente após 1927, quando Romário Martins funda o Centro Paranista (PEREIRA, 1997:86). Além do mais, o termo Paranista foi adotado também pelo fato de poder abarcar o imigrante como parte integrante na construção da identidade cultural paranaense.

O estado do Paraná, consistindo um estado particularmente novo, recebera influências tanto sociais e econômicas quanto culturais de seus imigrantes europeus. Além disso, seu passado histórico está ligado ao seu passado geográfico, aos costumes e cultura do tempo no qual pertencera ao estado de São Paulo.

Isso levou alguns historiadores, como Brasil Pinheiro Machado a afirmar que,

O Paraná é um estado típico desses que não tem um traço que faça deles alguma coisa notável, nem geograficamente como a Amazonia, nem pitorescamente como a Bahia ou o Rio Grande do Sul. Sem uma linha vigorosa de história como São Paulo, Minas e Pernambuco, sem uma natureza como Mato Grosso e Goyaz. (...) Em toda a

história do Paraná nada houve que realmente impressionasse a nacionalidade. Nenhum movimento com sentido consciente mais ou menos profundo. Nenhum homem de estado. Nenhum sertanista. Nenhum intellectual (MACHADO apud PEREIRA, 1997.:76)

Toda essa fragilidade do Estado em termos de construção de uma identidade regional e a inexistência de uma história vigorosa, de uma natureza característica e de lendas de primitivismo, conduziu os pensadores paranistas no sentido de preencher essas lacunas.

Para Pereira, mais do que descobrir como os poetas e artistas plásticos, personalidades ligadas à produção intelectual do estado e figuras marginalizadas pela historiografia tradicional forjaram a identidade cultural do Paraná, o Paranismo pretendia ver também como esses produziam uma idéia de sociedade que se arraigasse no imaginário da população. Para tal era preciso inventar as tradições (PEREIRA, 1997:82-83).

A intenção paranista era, criar um novo Paraná, um estado com identidade e com características particulares que diferenciasse o povo da terra deste estado do restante do país. Isso abre as perspectivas e possibilidades para a arte e a música em relação à estética, à ordenação do espaço urbano e, principalmente, à questão da História, da memória e da tradição do povo paranaense.

Porém, essa busca de identidade e de características particulares do povo paranaense não tinha como objetivo afastar ou erigir esse estado em relação aos outros. Segundo Pereira, essa busca significava a reconstrução ou formulação do que era paranaense segundo “idéias de ordem e progresso, trabalho e justiça, pouco importando sua procedência contanto que demonstrassem afeição realizando algo concreto nas terras paranaenses” (PEREIRA,1997:92).

Pereira ainda enfatiza que, embora o grande idealizador do movimento paranista tenha sido um literato, o movimento contou com representantes de outras áreas de conhecimento. Romário Martins cria, em 1935, o Conselho Superior em Defesa do Patrimônio Cultural do Paraná com o intuito de estimular toda a atividade intelectual e artística, sendo esse conselho composto por “um representante da Universidade do Paraná, do ensino superior estadual, do ensino secundário particular, um jornalista, um pintor de reputação notória, um músico e três personalidades escolhidas pelo estado de alto e notório saber” (PEREIRA, 1997:79).

A historiadora Roselys Roderjan retrata a década de 30 como um marco na história das Artes do Paraná pelo intenso cultivo de tudo aquilo que se refere à cultura e ao folclore regional. As lendas indígenas paranaenses foram valorizadas, os artistas plásticos desenvolveram o estilo Paranista “estilizando pinhas, pinhões, pinheiros, aplicando-os em adornos arquitetônicos, nos entalhes de madeira em móveis e molduras, nas vinhetas e ilustrações de revistas e nos desenhos-padrão das calçadas de várias cidades do estado” (RODERJAN, 1969:191-192).

Na música, Prosser afirma que “a atividade musical em Curitiba tornara-se intensa”, principalmente a partir dos anos 40. A música nas escolas continuava muito difundida. Com a consolidação cada vez maior das idéias cívico-patrióticas no decorrer de toda a primeira República e depois, no período Vargas, a música, com seus hinos de exaltação à Pátria, ao estado, a fatos históricos etc. era considerada indispensável.

Quanto ao campo da composição musical paranaense, o movimento Paranista sentiu, assim como nas outras artes, que as idéias modernistas desencadeadas em São Paulo demoraram a encontrar eco. Prosser ressalta que “percebia-se, ao contrário, uma reação contra as novas linguagens composicionais apresentadas”.

Segundo a autora, foi o Manifesto Pau Brasil, também na música, o corroborador das idéias regionalistas e o fundamento sobre o qual o Paranismo logo dominou a composição local. Prosser afirma que “músicos como Benedito Nicolau dos Santos, Bento Mossurunga e Antonio Melillo compuseram um grande número de obras de inspiração ou sobre temas locais”. E diz ainda que “do Movimento Modernista, adotaram uma certa ênfase à música rural e urbana, então chamada de música folclórica”, mas a linguagem continuava a mesma: “a do século anterior, isto é, consoante e de fácil compreensão” (PROSSER, 2004:105).

3.2 Presença de Bento Mossurunga no Paranismo

No ano de 1930, Bento Mossurunga retorna a Curitiba depois de 25 anos no Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro, colheu as glórias de músico competente e responsável, tendo se notabilizado como ensaiador, orquestrador, regente e compositor de numerosas revistas teatrais e operetas. Acumulou a essa atividade, a participação na Orquestra Sinfônica Brasileira como 1º violino, quando conviveu com Villa-Lobos. [...] [Chegando em Curitiba] organizou a Sociedade Orquestral Paranaense, anexa à Sociedade Teatral Renascença, que promoveu vários concertos mas logo se desfez. Sua verdadeira realização seria a Orquestra Estudantil, fundada em 1946, hoje Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Paraná. Mossurunga abriu junto à Renascença um curso de Música que funcionou por vários anos (RODERJAN, 1969:193-194).

Embora nos primeiros anos de seu retorno Mossurunga continuasse compondo músicas para peças de teatro e seu trabalho ainda permanecesse fortemente ligado ao Rio de Janeiro, logo começou a demonstrar sua volta às origens.

Começam aparecer composições fortemente ligadas a características regionais. Como cita Wallbach, “este tipo de criação musical acontece paralelamente a um movimento regional mais amplo abrangendo outras áreas culturais como a literatura, onde

se destaca o nome de Romário Martins”, como dito mais acima, o grande idealizador do movimento Paranista (LESSA & WALLBACH, 1982:09).

Ainda segundo Wallbach, “a obra de Bento Mossurunga é marcada pelo provincianismo – não no seu sentido mais conhecido, o pejorativo, mas como modo de ser – tem, de forma geral, uma ligação bastante forte com o ‘ufanismo’ perceptível nas letras adotadas em suas canções.” Essa produção artística voltada ao regionalismo “se calca sobre um dos aspectos do ideal global de nacionalismo” (idem acima).

Pereira chama a atenção de que Romário Martins e os Paranistas não pretendiam uma aculturação dos imigrantes acolhidos pelo estado do Paraná desde o começo do século XIX, mas sim o contrário, uma construção de uma sociedade com características cosmopolitas. (PEREIRA, 1997:89). Porém, há registros de uma visita do musicólogo Luiz Heitor a Curitiba no ano de 1935, se dirigindo a um grupo de músicos e conclamando-os a aderir às idéias nacionalistas no campo da composição musical e incitando-os para que defendessem sua produção musical dos estrangeirismos resultantes de uma miscigenação cultural entre nativos e imigrantes.

A vossa missão, meus colegas do Paraná, no exercício profissional, sob todas as formas, é particularmente delicada e importante. Estais numa fronteira espiritual, entre o Brasil de nossos avós e correntes frescas de imigração, ainda não totalmente fundidas no amálgama racial pátrio [...] Lembrai-vos que aqui sois os senhores, que aqui tendes uma tradição musical e uma linhagem de grandes músicos pátrios a impor. E que indesejável e intruso em nossa hospitalidade será o que não vos respeitar, o que menosprezar o valor da nossa arte, o que não imprimir à sua atividade um sentido brasileiro de construção e de defesa de nossos patrimônios
[...] absolutamente certo e provado que, em arte, nenhum progresso é possível fora do signo da nacionalidade [...] E nós, músicos do Brasil, estamos no momento de avançar, no momento em que é preciso a coordenação de todos os esforços para a conquista da posição a que fazem jús a riqueza do sentimento musical nativo e o gênio de nossos compositores (HEITOR, 1950:404-405).

Essa necessidade em identificar a cultura vernacular do Paraná, de pesquisar o folclore, as lendas, os heróis, foi sentida imediatamente por Villa-Lobos quando de sua estada na cidade de Paranaguá entre 1907 e 1908. Vasco Mariz cita o comentário feito pelo compositor, anos depois, a respeito de sua impressão sobre a cultura local.

Disse-me o compositor que sua estada de quase dois anos em Paranaguá foi uma decepção sob o ponto de vista folclórico. A influência dos colonos alemães e poloneses, e o espanholismo vindo do Prata era tão fortes que o deixavam confuso (MARIZ,1989:41).

A presença indígena e européia no Paraná e a relativamente fraca presença africana, reprimida na história local, são significativas na explicação do desenvolvimento, no Paraná, de uma arte e de uma cultura em que prevaleceram mais as características européias, apesar da exaltação do índio.

Apesar de o Paranismo apresentar alguns dos ideais presentes no Movimento Modernista, especialmente os referentes à valorização do local e do regional ele não adotou as linguagens estéticas modernas.

Para Prosser, uma das poucas iniciativas do movimento nacionalista adotadas integralmente no Paraná estava relacionada à prática da música na educação e ao aspecto formador e cívico da criação de corais escolas (os orfeões), desenvolvidos por Villa-Lobos durante o governo Vargas. A autora ressalta que essa prática já vinha acontecendo no Paraná desde o início da Primeira República, e que foi apenas continuada (PROSSER, 2004:107).

Quando surge, na década de 1930, o movimento de Canto Orfeônico no país idealizado por Villa-Lobos, imediatamente as suas repercussões se fizeram sentir no Paraná. Segundo Prosser, dentre os paranaenses que se envolveram com o canto orfeônico

como ferramenta de trabalho na educação estavam Luiz Eulógilo Zilli, que ainda na década de 1930, criava a Associação Orfeônica² de Curitiba, e Bento Mossurunga, que na década de 1940 atuava como professor de Canto Orfeônico no Colégio Estadual do Paraná.

² Deparamos-nos com dificuldade em localizar bibliografias de referência sobre as atividades de canto orfeônico no estado do Paraná. Constatamos que o assunto ainda não foi objeto de um estudo sistematizado. Fizemos contato com o Colégio Estadual do Paraná, local onde Mossurunga lecionou canto orfeônico, porém

4. ESTUDO ANALÍTICO DAS OBRAS

Do conjunto de obras de Bento Mossurunga presentes no catálogo elaborado pelos pesquisadores Ivo Lessa e Regina Wallbach (1982) procuramos detectar as obras com temática regionalista, embora o compositor não tenha se restringido somente a elas.

Como já relatamos anteriormente, a dispersão dos materiais por causa das várias mudanças sofridas pelo acervo de Bento Mossurunga nos últimos 20 anos, e o estado precário de alguns manuscritos (folhas rasgadas e escurecidas e manuscritos com o nanquim borrado) dificultaram o processo de coleta e posterior seleção do material. Segundo as normas do Museu da Imagem e Som, depositário do acervo do maestro, poderíamos apenas fotocopiar as obras manuscritas e fotografar as editadas.

Tendo em vista os objetivos do estudo da obra regionalista de Bento Mossurunga, procuramos alguns critérios delimitadores das obras a serem investigadas. Selecionamos então, as obras para canto e piano e para piano solo, compostas nas décadas de 30, 40 e 50, que tivessem como título temas regionais. Chegamos assim a um total de 20 peças.

A adesão aos ideais Paranistas de busca de uma identidade regional no campo artístico-musical parece ter sido fundamental para o compositor reviver anos mais tarde os ritmos e temas melódicos ouvidos na sua infância, em Castro, entoados pelos violeiros de sua terra natal em rodas de fandango. Conforme declarou o compositor na entrevista concedida à historiadora Roselys Roderjan referindo-se as Festas Juninas em sua cidade (páginas 11 e 12).

Como podemos verificar pelas declarações, Bento Mossurunga introduziu nas peças regionalistas para canto, piano, violino ou orquestra, elementos da cultura musical

não recebemos resposta afirmativa sobre localização no acervo de quaisquer materiais ou registros sobre o assunto.

folclórica das rodas de fandango, dos violeiros e dos ritmos afro-brasileiros ouvidos em sua juventude na sua terra de origem. É esta transposição de meio musical de tradição oral para registro escrito que iremos analisar na próxima seção.

4.1 Referencial Analítico

Esta seção destina-se a mapear os elementos musicais utilizados como ferramentas composicionais pelo compositor, interpretá-los, e confrontá-los com os elementos da música regional paranaense. Para tanto, decidimos realizar uma análise de superfície dos parâmetros musicais Forma, Melodia, Ritmo, Harmonia e Timbre. Essa análise foi informada pela revisão bibliográfica de estudos históricos e contemporâneos que nos oferecessem referências sobre a música de tradição oral (ou folclórica) do Paraná. A escassez desse material ou a recorrência na citação de alguns autores nos fez optar por utilizar como referência aqueles autores que realizaram um trabalho mais sistemático de coleta e análise das músicas de tradição oral local.

Nosso referencial ficou definido em primeiro lugar pela obra do professor Fernando Corrêa de Azevedo (AZEVEDO, 1978), membro da Comissão Paranaense de Folclore e reconhecida autoridade sobre o folclore do Paraná. Deu especial atenção aos folguedos populares, divulgando-os através de artigos publicados em revistas e jornais. Cinquenta danças regionais foram por ele registradas, com música, letra e coreografia, todas inéditas. Responsável pelo lançamento do disco de folclore paranaense, “Gralha Azul”, gravado pela “Chantecler”³ (s. d.). Aproveitamos as coletas de fandango feitas pelo autor no litoral paranaense em 1948 contidas na obra de Scharnik (s.d.) abaixo citado.

³ Em todas as vezes que estivemos no Paraná, buscando material que consolidasse esse trabalho, não conseguimos localizar esse disco. Em nenhum dos locais por nós visitados, entre Bibliotecas e Museus constava no acervo essa gravação.

Outra autora importante, RODERJAN (1979), também membro da Comissão Paranaense de Folclore, da qual foi presidente de 1976 a 1998, Roderjan esteve sempre comprometida com o registro e a preservação das manifestações populares e folclóricas do Estado do Paraná. É considerada uma das mais importantes pesquisadoras e escritoras da música paranaense, do folclore, e foi também a principal estudiosa da vida de Bento Mossurunga. Teve contato direto com o compositor e a oportunidade de entrevistá-lo no Museu da Imagem e do Som de Curitiba em 21 de novembro de 1969. A partir dessa entrevista (ver página 11 e 12) levantamos a hipótese de que poderíamos identificar elementos da música do fandango nas obras consideradas pelo próprio compositor como de caráter regional. O folclorista Inami Custódio Pinto (PINTO 1992), principal divulgador e defensor da cultura paranaense e pesquisador do Fandango no Paraná fez coletas de material musical desta dança em 1968, e transcreveu-as em partituras. Esse material folclórico musical transcrito também foi tomado como nosso referencial para confronto com as obras do compositor. Outros pesquisadores do folclore paranaense Gilberto e Gilson Scharnik (SCHARNIK & SCHARNIK, s. d.), reuniram as partituras transcritas de fandango dos pesquisadores AZEVEDO e PINTO de forma sistematizada, organizando-as de acordo com as regiões de origem (litoral ou região tropeira), compilando-as em uma apostila denominada “Folclore em Questão”.

Dividimos a seção da análise em duas categorias: obras para canto e piano e obras para piano solo. Os exemplos musicais utilizados nessa seção foram retirados dos manuscritos das partituras de Bento Mossurunga do acervo do Museu da Imagem e do Som de Curitiba.

4.2 Álbum Canções Paranaenses

As obras para canto e piano pertencem a um Álbum preparado pelo compositor nos anos 60, reunindo peças com temática regional compostas ao longo das décadas de 1930-50.

Nesse álbum o compositor demonstra sua preocupação com o regionalismo e sua adesão ao movimento Paranista. Cada uma das peças é ilustrada com uma imagem ligada a elementos da cultura e da vida daquele Estado. São imagens de rios, casas no campo e, principalmente do símbolo regional paranaense, as Araucárias. Todas possuem textos de poetas paranaenses que aderiram aos ideais Paranistas, escrevendo sobre a vida do povo paranaense e paisagens do Estado.

O Álbum é composto de 14 canções.

- Lindo Rincão (1932)
- Sapecada – Toada Tinguí⁴ (sem data precisa)
- Canção ao Pinheiro (década de 40)
- Saudade do Caboclo (década de 50)
- Campeiras de Nossa Terra (1933)
- Trova Rústica (1929)
- Senhora do Rocio (1939)
- Virgem do Rocio (sem data precisa)

⁴ Os tinguís eram índios combativos, hábeis na execução de armas e utensílios de pedra. Orgulhosos de sua ascendência, tinham um belo porte, daí o nome tinguí significar "nariz afinado". Os índios Tupi-guaranis, Jê e Tinguí que já habitavam a região do planalto denominavam-na Core-Etuba (Curitiba), cujo significado era "pinhal" ou "muito pinhão".

- Bom dia Paraná (1934)
- Pintassilgo do Pinheiro (década de 50)
- Tristeza do Pinheiro (sem data precisa)
- Ode ao Pinheiro (sem data precisa)
- Naipí e Tarobá (1941)
- Festa Ensombrada (1933)

Tivemos dificuldade em identificar a data precisa de algumas das obras de nossa seleção. Porém, o fator decisivo em colocá-las no grupo de obras compostas entre os anos de 30 e 60 baseia-se na idéia do compositor em agrupar nesse álbum as de temática regional, e pelo fato de Mossurunga ter tomado como temática o regionalismo apenas após seu retorno do Rio de Janeiro.

No arquivo localizado no Museu da Imagem e do Som de Curitiba, encontramos uma carta que o compositor escreveu à editora que publicou esse Álbum com o título “Álbum de Canções Paranaenses – Bento Mossurunga, interpretando temas de lendas, crenças e costumes regionais descritos por poetas paranaenses, apresenta neste álbum, canções de sua autoria”. Mossurunga faz ainda uma lista de observações quanto a apresentação visual do álbum. Nessas observações, Mossurunga descreve como devem ser inseridos os títulos, a letra das canções, os emblemas e os nomes dos autores.

Quanto à temática, as obras dessa coleção podem ser separadas segundo três categorias referentes aos textos sobre os quais elas foram musicadas. Todas possuem textos de poetas e literatos paranaenses, que conviveram e compartilharam com Mossurunga dos ideais de construção da identidade regional no estado do Paraná. Apresentamos abaixo:

Lendas e paisagens regionais

As obras cujos textos abordam temas como: o pinheiro, a fazenda, os campos, o homem do campo, casa no campo, o rincão, o caboclo, os rios, o mar, os animais, a serra, a erva-mate, o sertão e as cidades do Paraná, são *Pintassilgo do Pinheiro*; *Ode ao Pinheiro*; *Canção ao Pinheiro*; *Lindo Rincão*; *Bom Dia, Paraná*; *Saudade de Caboclo*; *Trova Rústica*; *Tristeza do Pinheiro* e *Campeiras de Nossa Terra*. A obra *Naipí e Tarobá* foi composta a partir de uma lenda indígena paranaense e será citada mais adiante.

Festas de São João

Duas obras retratam as Festas de São João que ocorriam em Castro. Os textos falam de fogueira, de Fandango, de pinhão e chimarrão. São *Sapecada* e *Festa Ensombrada*. Essa última foi enviada ao Rio de Janeiro para o concurso de músicas juninas "Mês da Cidade", promovido em 1933, pelo Jornal "A Noite". Bento Mossurunga alcançou o terceiro lugar com essa obra.

Oração

Duas obras foram dedicadas pelo compositor à padroeira da cidade de Paranaguá, Nossa Senhora do Rocio, *Virgem do Rocio* e *Senhora do Rocio*. São orações musicadas que retratam a paisagem beira mar e a subida da serra do mar de Paranaguá a Curitiba.

Pela temática cívica regional encontrada nessas obras, que foram musicadas com a preocupação de valorizar o texto e pela escolha da linguagem musical, entendemos que estas poderiam servir às aulas de Canto Orfeônico que o compositor ministrava nas décadas de 40 e 50 no Colégio Estadual do Paraná. Tendo o compositor participado do movimento Paranista, suas obras de caráter regional provavelmente cumpriam o mesmo papel das obras

de outros artistas ligados a esse movimento. Tal função era a de pesquisar (por vezes criar) e difundir a identidade do povo paranaense, buscada na cultura e nos costumes do nativo, e a este devolver, de forma elaborada e com valor artístico.

O texto referente a cada uma das obras para canto e piano pesquisadas possui temas relativos à paisagem e a vida do povo paranaense e, por extensão, do povo brasileiro.

Como na obra *Pintassilgo do Pinheiro*, por exemplo:

Pintassilgo do Pinheiro
Cada vez te quero mais,
És o maior violeiro,
Da terra dos pinheirais.

Tem tanta suavidade
A tua alegre canção,
Que arranca toda saudade,
Que mora num coração.

Passarinho brasileiro
Preces são os cantos teus,
Cantando nesse pinheiro,
Estás pertinho de Deus.

Canta, canta passarinho,
Por todo esse céu de anil.
Feliz quem faz o seu ninho,
Na grandeza do Brasil.

Esse texto parece estar intimamente ligado a idéia da aplicação do canto orfeônico como veículo de educação cívica, destinado a colaborar na formação moral e na aquisição de um pensamento pátrio.

Nesse sentido, Prosser já havia chamado a atenção de que “uma das poucas iniciativas do movimento nacionalista adotadas integralmente no Paraná [no movimento

Paranista] estava relacionada à prática da música na educação e ao aspecto formador e cívico da criação de corais escolas, desenvolvido por Villa-Lobos” (PROSSER, 2004:107).

A seguir apresentamos a análise de superfície do parâmetro Forma nas obras para canto e piano.

Quanto à Forma, o compositor procurou utilizar nas obras por nós selecionadas, os padrões consagrados. Podemos dividi-las em três grupos: Forma AB; ABA; e ABC. Com exceção de *Manhãs de Curitiba*, todas as peças possuem introdução e das 14 obras para Canto e Piano apenas duas possuem Coda, *Festa Ensombrada* e *Sapecada*.

Nos quadros abaixo, apresentamos o esquema formal nas obras dentro da Forma AB, quanto ao número de compassos das secções e qual dessas secções corresponde ao refrão.

OBRAS	INTRODUÇÃO	SECÇÃO A	SECÇÃO B (refrão)
<i>Trova Rústica</i>	8 compassos	8 compassos	8 compassos
<i>Campeiras</i>	5 compassos	8 compassos	16 compassos
<i>Festa Ensombrada</i>	5 compassos	16 compassos	16 compassos
<i>Sapecada</i>	12 compassos	8 compassos	8 compassos

Bom Dia, Paraná é a única que possui o refrão na secção A. Quanto ao número de compassos é composta por 9 compassos de Introdução, 16 compassos na secção A e 16 compassos na secção B. Ressaltamos ainda que *Sapecada* possui mais 12 compassos de Coda e *Festa Ensombrada* possui 4 compassos de Coda.

O esquema formal nas obras dentro da Forma ABA, quanto ao número de compassos das secções e qual dessas secções corresponde ao refrão é apresentado no quadro abaixo:

OBRAS	INTRODUÇÃO	SECÇÃO A (refrão)	SECÇÃO B
<i>Lindo Rincão</i>	2 compassos	8 compassos	8 compassos
<i>Pintassilgo</i>	5 compassos	20 compassos	8 compassos
<i>Ode ao Pinheiro</i>	8 compassos	10 compassos	12 compassos
<i>Virgem do Rocío</i>	8 compassos	16 compassos	16 compassos
<i>Senhora do Rocío</i>	6 compassos	8 compassos	16 compassos
<i>Tristeza do Pinheiro</i>	6 compassos	8 compassos	8 compassos

Há, ainda, o esquema formal das obras em formato ABC. Nessas, só há refrão na obra *Saudade de Caboclo*, na secção A, gerando a Forma ABCA. Quanto ao número de compassos das secções, poderemos visualizar no quadro a seguir:

OBRAS	INTRODUÇÃO	SECÇÃO A	SECÇÃO B	SECÇÃO C
<i>Canção ao Pinheiro</i>	18 compassos	16 compassos	16 compassos	16 compassos
<i>Naipí e Tarobá</i>	8 compassos	8 compassos	16 compassos	16 compassos
<i>Saudade de Caboclo</i>	14 compassos	8 compassos	8 compassos	16 compassos

Notamos que, de maneira geral as obras possuem um equilíbrio no número de compassos entre as secções, denotando a opção do autor por um esquema “clássico” e

também de adoção popular. Isso resulta em frases de oito compassos, com membros de frases de quatro em quatro compassos, em praticamente todas as obras.

O próximo parâmetro abordado em nossa análise de superfície foi a melodia.

Sobre a estrutura melódica podemos dizer que o compositor tem como tendência a utilização de vozes dobradas, geralmente em intervalos de terças e sextas. As melodias desenvolvem-se por graus conjuntos, pequenos saltos e, muitas vezes construídas sobre notas repetidas. Essa é uma característica típica das toadas, gênero de canção que se espalha mais ou menos por todo o Brasil. Para Alvarenga, com raras exceções, a toada tem seus textos 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 do Centro e Sul se irmanam pela melódica simples”, quase sempre em movimento melódicos em graus conjuntos, “por um ar muito igual de melancolia dolente que corre por quase todas elas e pelo processo comum da entonação a duas vozes em terça” (ALVARENGA, 1950: 275-276).

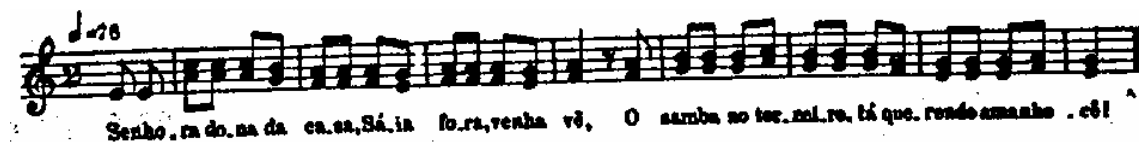
Segundo Roderjan, nas toadas, acompanhadas da viola sertaneja, “a alma do caboclo extravasa toda a sua ternura, angústia, lirismo, seu senso de humor, sua filosofia de vida” (RODERJAN, 1981:154).

Mário de Andrade, no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, apresenta um exemplo de toada coletada por uma de suas alunas (Exemplo 1) no estado do Paraná. Ressalta que “a toada obedece como tipo melódico a um verdadeiro *nomos* tradicional, freqüentíssimo em variantes infinitas, dotadas sempre da mesma monotonia melancólica, entre os cantadores brasileiros” (ANDRADE, 1962: 134).

Em comparação ao exemplo 1, conseguimos fazer uma aproximação com o desenho melódico de algumas marcas de fandango que também utilizavam o canto em

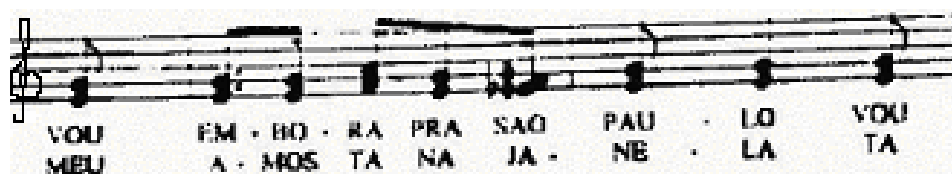
terças e que podem ser consideradas dentro do gênero toada. Mossurunga já havia declarado que teria utilizado elementos melódicos do fandango⁵ como inspiração para as melodias de suas composições. Além da música fandangueira, também o tipo de construção melódica intentada por Mossurunga em algumas obras de nossa seleção, apresenta o gênero toada. Duas delas têm como definição, escrito no título da obra, a designação toada, *Pintassilgo do Pinheiro* e *Sapecada*.

Exemplo 1 – Desenho melódico em terças de uma Toada Paranaense (ANDRADE, 1962:134):



Das marcas de fandango da apostila de folclore de Scharnik (s.d.), encontramos o gênero toada, dentre outras, em “Lageana” (exemplo 2) e “Tiraninha” (exemplo 3):

Exemplo 2 – Melodia em terças da marca “Lageana” (SCHARNIK, s.d.: 35):



⁵ O Fandango Paranaense tem interligação com as danças de fandango que desceram do litoral de São Paulo para o litoral do Paraná. O elemento português é constante, vindo de São Paulo ou diretamente de Portugal, pelo porto de Paranaguá. O fandango paranaense sofreu as influências dos modos medievais, contendo em suas melodias as alterações de 4ª aumentada e 7ª menor. Porém, não encontramos vestígios de quaisquer alterações modais na construção melódica das obras de Bento Mossurunga.

Exemplo 3 – Melodia em terças da marca “Tiraninha” (SCHARNIK, s.d.: 43):

CANTO

MEL: A - MÓ FA - LE BAI - NI - NHO MEL A -
 AZ VI - O - LA NÃO E MI - NHA AI QUE -

Tal aproveitamento das terças na melodia das obras de Bento Mossurunga são notadas em *Pintassilgo do Pinheiro – Toada Paranaense* (exemplo 4), *Sapecada – Toada Tinguí* (exemplo 5), (estas com a definição toada escrita no título) e, dentre outras, na obras *Festa Ensombrada* (exemplo 6) e *Campeiras de Nossa Terra* (exemplo 7).

Exemplo 4 – Linha melódica em terças de *Pintassilgo do Pinheiro – Toada Paranaense*:

Exemplo 5 – Linha melódica em terças de *Sapecada – Toada Tinguí*:

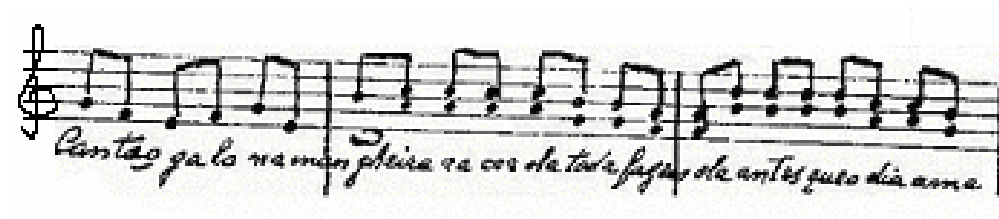
VOZ: VOGE ME DIS - SE CA - SO - CLIN - HA - ME - VE - REI - RO

Na obra, *Sapecada – Toada Tinguí*, a melodia está dobrada em terças com a linha melódica da flauta. Essa obra é a única de nossa seleção que possui outro instrumento além do canto e do piano.

Exemplo 6 – Linha melódica desenvolvida em terças de *Festa Ensombrada*:



Exemplo 7 – Linha melódica desenvolvida em terças de *Campeiras de Nossa Terra*:



O desenho da linha melódica de *Campeiras de Nossa Terra* em muito se assemelha àquele (exemplo 1, página 40) da toada coletada pela aluna de Mário de Andrade e citado no seu livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*.

O ritmo corresponde ao próximo parâmetro da nossa análise de superfície.

A preocupação com o ritmo como um elemento característico com procedência na música folclórica já havia sido apresentado quando abordamos a entrevista de Mossurunga à historiadora e estudiosa da vida do compositor, Roselys Vellozo Roderjan. Na entrevista, Roderjan pergunta ao compositor sobre quais elementos da música folclórica e regional Mossurunga teria utilizado em suas composições. A influência fandanguera vivida pelo compositor em sua juventude o influenciou em suas composições com intenção

regionalista. É das rodas de fandango que o compositor procurou utilizar as melodias e principalmente o ritmo proveniente do sapateado e das palmas.

Segundo Roderjan, o fandango paranaense, rico depositário de canções e ritmos, é uma suíte ou reunião de uma série de danças denominadas ‘marcas’, dançadas aos pares, em roda única, várias rodas ou fileiras opostas, variando a coreografia conforme o nome das marcas (anú, tonta, cana-verde, sabiá, caranguejo, lajeana, vilão do lenço, marinheiro, etc.). O acompanhamento musical é feito com duas violas, uma rabeca e um adufe (pandeiro), confeccionados pelos próprios caboclos. Os cantos são ‘tirados’ pelos dois violeiros, em vozes paralelas e podem ser tradicionais ou improvisados. Algumas danças são ‘valsadas’, executadas arrastando os pés e outras sapateadas (batidas, rufadas), entremeadas de ‘valsados’ e palmas. O sapateado é feito pelos homens, com tamancos especiais e as mulheres dançam arrastando os pés, atentas à coreografia. Os sapateados finais são chamados de ‘arremate’ e seguem-se ao grito de um dos violeiros – ‘Ó de casa’. A melodia e os versos entoados no fandango, pelos violeiros e pelo coro, contêm originalidade, lirismo e humor (RODERJAN, 1969: 155-156).

Segundo Pinto, para cada marca de fandango há um sapateado diferente. Existem ainda marcas ‘bailadas’ ou ‘valsadas’, dançadas como qualquer dança de salão apenas seguindo o ritmo e as de ‘rodas passadas’, que são dançadas entre duas ou três marcas batidas para o descanso dos folgueadores (PINTO, 2004: 481).

O fragmento rítmico (exemplo 8) encontrado na transcrição da rabeca da marca de fandango “Vilão do Lenço”, coletada por Pinto, em 1968, no interior do Paraná e transcrita por Sérgio Deslandes, remete a “Habanera”⁶, dança hispano-americana de muita

⁶ Segundo o etnomusicólogo Carlos Sandroni, “compositores acadêmicos que desejavam dar ‘sabor local’ às suas obras usam e abusam do ‘ritmo sincopado’”. Musicólogos cubanos identificaram um padrão rítmico

popularidade na música brasileira e em outros repertórios nacionais do século XIX, sendo um dos alicerces de vários ostinatos associados às danças de origem afro-brasileira, dentre elas o fandango.

Exemplo 8 – Ritmo da Rabeca da marca “Vilão do lenço” (PINTO,1992:20):



Esse padrão rítmico sincopado é utilizado por Mossurunga para o padrão rítmico do acompanhamento de várias obras de nossa seleção. Dentre elas, *Festa Ensombrada* (exemplo 9), *Tristeza do Pinheiro* (exemplo 10) e *Pintassilgo do Pinheiro* (exemplo 11):

Exemplo 9 – Padrão rítmico do acompanhamento de *Festa Ensombrada*:



sincopado constituído sobre um ciclo de oito pulsações (3+3+2) chamado de Habanera”. Para Sandroni, [esse] “padrão rítmico pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, [em] vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras, como por exemplo nas palmas do samba-de-roda baiano e nos goguês dos maracatus pernambucanos.” Entendemos que, da mesma forma, esse ritmo sincopado está presente nas rodas de Fandango através das palmas e do sapateado (SANRONI, 2001:20-30).

Exemplo 10 – Padrão rítmico do acompanhamento de *Tristeza do Pinheiro*:



Exemplo 11 – Padrão rítmico do acompanhamento de *Pintassilgo do Pinheiro*:



Em outras obras, o compositor utiliza a mesma figura rítmica no acompanhamento dobrando os valores (exemplos 12 e 13):

Exemplo 12 – Padrão rítmico do acompanhamento de *Campeiras de Nossa Terra*:



Exemplo 13 – Padrão rítmico do acompanhamento de *Saudade de Caboclo*:



Também como figura rítmica do acompanhamento (exemplo 14), temos o padrão executado pela rabeca em outro trecho da marca “Vilão do Lenço”:

Exemplo 14 – Padrão rítmico da Rabeca “Vilão do Lenço” (PINTO, 1992:20):



Encontramos essa figuração rítmica no acompanhamento da obra *Bom Dia, Paraná* (exemplo 15), porém em um compasso quaternário:

Exemplo 15 – Padrão rítmico do acompanhamento de *Bom Dia, Paraná*:

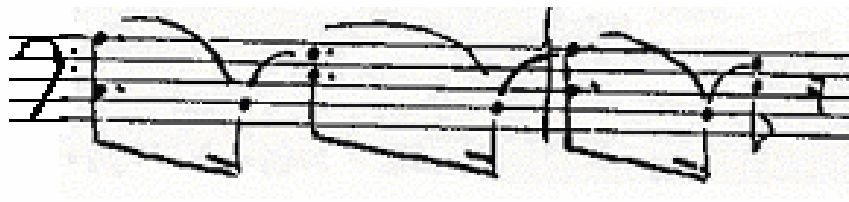
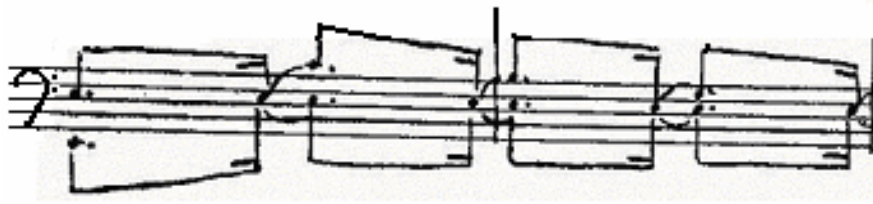


Ainda poderemos encontrar a mesma rítmica, porém com outras figuras de valor no acompanhamento das obras *Trova Rústica* (exemplo 16) e *Naipí e Tarobá* (exemplo 17):

Exemplo 16 – Padrão rítmico do acompanhamento de *Trova Rústica*:



Exemplo 17 – Padrão rítmico do acompanhamento de *Naipe e Tarobá*:



O acompanhamento rítmico sincopado das obras acima citadas gera um padrão ostinato, caracterizado pela intenção de música para dança, onde o acompanhamento rítmico deve permanecer constante.

Além da rítmica do acompanhamento, Bento Mossurunga utilizou alguns padrões rítmicos sincopados das marcas de fandango na construção das melodias de suas obras. A seguir apresentamos o padrão rítmico da viola (exemplo 18) encontrado na marca “Marinheiro”:

Exemplo 18 – Padrão rítmico-melódico da viola da marca “Marinheiro” (PINTO,1992:13):

The image shows a musical score for a viola da marca. The top staff is a treble clef with a melody. Below the melody, the lyrics "ma - ri - nhei - ro me le - va" are written. Underneath the lyrics, there are rhythmic markings: "T" under "ma", "T" under "nhei", "D" under "ro", and "T" under "va". Below the lyrics and markings, there is a bass line with notes and rests corresponding to the rhythm.

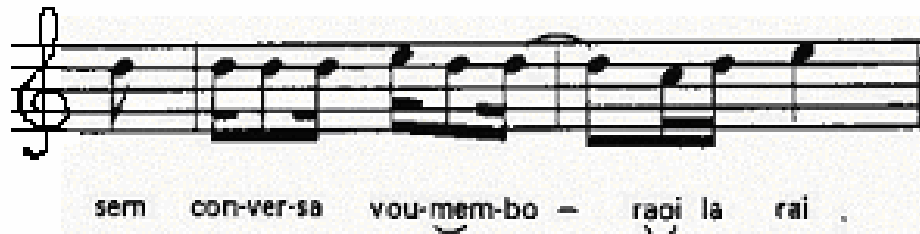
Esse padrão rítmico da melodia em conjunto com a viola, em comparação, é análogo àquele da melodia da *Trova Rústica* (exemplo 19):

Exemplo 19 – Padrão rítmico-melódico de *Trova Rústica*:

The image shows a musical score for a melody in treble clef. The melody consists of a series of notes and rests, with a final measure containing a double bar line and a fermata.

O padrão rítmico-melódico de *Festa Ensombrada* (exemplo 21) é equivalente ao ritmo encontrado na marca “Andorinha” (exemplo 20):

Exemplo 20 – Padrão rítmico-melódico da marca de Fandango “Andorinha” (PINTO, 1992: 18):



Exemplo 21 – Padrão rítmico-melódico de *Festa Ensombrada*:



No exemplo 22 apresentamos outro padrão rítmico-melódico encontrado no fandango. Da marca de fandango “Lageana”.

Exemplo 22 – Desenho rítmico da linha melódica da marca “Lageana” (SCHARNIK, s. d.: 35):



Encontramos esse padrão rítmico, dentre outras, nas obras *Pintassilgo do Pinheiro* (exemplo 23) e *Tristeza do Pinheiro* (exemplo 24):

Exemplo 23 – Padrão rítmico-melódico de *Pintassilgo do Pinheiro*:



Exemplo 24 – Padrão rítmico-melódico de *Tristeza do Pinheiro*:

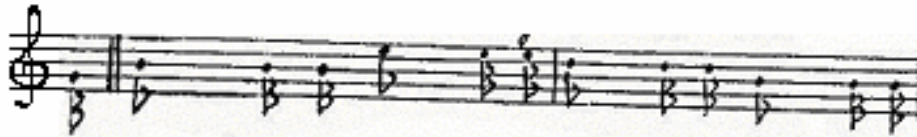


Há, ainda, um último padrão rítmico-melódico (exemplo 25) presente em duas obras de Bento Mossurunga, *Naipi e Tarobá* (exemplo 26) e *Saudade de Caboclo* (exemplo 27), que se assemelham a padrões encontrados na música folclórica paranaense, mais especificamente, na marca de fandango “Cuá-Fubá”:

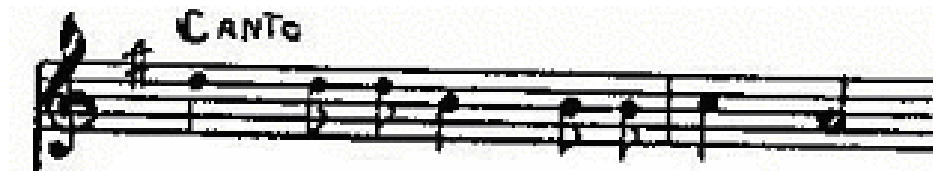
Exemplo 25 – Desenho rítmico-melódico da marca “Cuá-Fubá” (SCHARNIK, s.d.:9):



Exemplo 26 – Padrão rítmico-melódico de *Naipi e Tarobá*:



Exemplo 27 – Contendo figuras com o dobro do valor, padrão rítmico-melódico de *Saudade de Caboclo*:



Entendemos assim que os ritmos das rodas de fandango ouvidos por Mossurunga na sua juventude, em Castro, acrescidos de sua experiência com o teatro de revista e a música popular no Rio de Janeiro, foram absorvidos pelo compositor e utilizados como forte elemento idiomático na intenção de Mossurunga ao utilizar fragmentos da música regional e criar, sobre eles, composições de “cor local”.

Entretanto, duas das canções deste álbum de Mossurunga não possuem os padrões rítmicos sincopados apresentados acima, nem na melodia, nem no acompanhamento. Dentre essas canções temos *Virgem do Rocío* e *Senhora do Rocío*. Em se tratando de canções com um caráter religioso, de oração, o compositor procurou suprimir ritmos ligados a festas profanas. Como lembra Pereira, o fandango era uma festa reprimida pela sociedade de Castro, entre as décadas de 1830 a 1860, por possuir os ritmos e batuques que “levavam os dançarinos a fazer movimentos dos quadris e contorções consideradas

explícitas representações de provocação sexual, o que ofendia o pudor das classes dominantes recém-adeptas de um certo puritanismo”. (PEREIRA, 2004:64).

Para tais obras, o compositor deixou que a “cor local” fosse traduzida através da temática explícita no título e na letra da canção, deixando no registro musical a evocação da música de caráter religioso. *Virgem do Rocio*, por exemplo, tem como instrumentação a possibilidade de acompanhamento de piano ou de harmonium escrita na partitura.

Sobre o parâmetro da harmonia, Bento Mossurunga declarou, em sua entrevista para Roderjan, que seguiu sempre como tendência composicional a “harmonia clássica”, e que nela se realizou completamente.

Roderjan: E o senhor segue quais tendências na composição?

Maestro: Eu estou sempre dentro da harmonia clássica.

Roderjan: Nela o senhor se realizou totalmente?

Maestro: Sim, estou satisfeito. (RODERJAN, 1969)

Em *Naipí e Tarobá*, sendo essa uma obra de linguagem particularmente programática, Mossurunga procurou utilizar na escrita pianística elementos para criar um ambiente de magia (acordes arpejados, apoggiaturas de oitavas). Essa obra foi baseada em uma lenda paranaense. A origem da lenda de Naipí e Tarobá é desconhecida. Porém, essa lenda indígena foi escrita pelo paranista Romário Martins no livro “Paiquerê”, em 1940. Sua redação é repleta de termos indígenas, acompanhada de um glossário, com a tradução para o português (RODERJAN, 1976: 17). Tragédia de amor entre um índio caingangue e uma índia caíngua. Naipí: a índia de linda cabeleira e Tarobá, forte como um tronco da floresta.

“Naipí, a formosa, a filha de Mboi – o grande pagé – em cujo templo vivia o Deus-Serpente, que governava o mundo. [...] Era bela e, além de ser bela era

virgem e era jovem, e o Deus-Serpente a quis para si, para seu culto, e a fez, solenemente, consagrar e encerrar no templo. Tarobá, jovem guerreiro, era chefe da tribo Kaingainga e dele se havia enamorado a formosa Naipí, porque Tarobá era forte, são e valente, sobre todos os moços de arredor. Na noite da consagração da donzela, enquanto o velho Pagé e os caciques, no banquete, esvaziavam, uma após outra, grandes “kaniguás”, transbordantes de espumoso licor, Tarobá raptou a formosa Naipí e fugiu com ela, em ligeira piroga, arrastada pela rápida corrente das águas. Quando o Deus-Serpente, despertando, após larga e sonolenta digestão, viu que a virgem Naipí se havia evadido do templo, e advertido pelo rumor do rio – cujas águas eram golpeadas pela “pagaya” de Tarobá – que fugiam por ali e a formosa virgem com seu amado, raivoso e sedente de vingança, contrai os anéis de seu corpo e o esconde nas entranhas da terra; e a superfície fendida, subitamente, produziu esta terrível catarata. Naipí foi convertida na insensível rocha, que o fogo subterrâneo caldeia sem cessar, como o amor caldeou seu coração enamorado e, desde então, as águas correntosas do grande rio, banham-lhe o busto, para apagar ardores do seu amor sacrílego. Tarobá, o sedutor, foi convertido em árvore, à beira do abismo, perto da piroga inutilizada, e condenado a contemplar a imagem de sua amada, que o vê, com os olhos de pedra, sem poder beijá-la. Aquela forma branca, oculta por véu d’água, a olhares profanos, é Naipí, que vive, ouve, que sente, e estremece de desejos, mas que não pode falar. Esta árvore solitária, no centro do rio, à beira do abismo, é Tarobá, eternamente enamorado da formosa Naipí, a quem manda o perfume de suas flores e murmúrios de amor, quando a brisa agita a folhagem de sua fronde, mas que nunca poderá chegar ao regaço da bela que o espera. Aos pés dela, a entrada da gruta, de onde a vingadora serpente espreita, incessantemente, as suas duas vítimas”. (SILVEIRA NETTO, 1976: 19)

Em *Naipí e Tarobá*, Mossurunga utiliza digressões de acordes de sétima de dominante em movimento cromático como transição da secção A (na tônica, Mi bemol Maior) para a secção B (na dominante, Si bemol Maior). Apresentamos aqui (exemplo 28) os dois últimos compassos da secção A, a transição elaborada sobre acordes de sétima da dominante e o primeiro compasso da secção B:

Exemplo 28 – Transição da secção A para a secção B de *Naipí e Tarobá*:

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system consists of a vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system continues the piece, with a vocal line that includes lyrics: "Naipí", "andou", "com as pedras de Naipí". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and chromatic movement. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Entendemos aqui que a linguagem regional se encontra na intencionalidade do texto literário ligado ao texto musical. A secção A, segundo a letra da canção, apresenta o tema da maldição, imposta ao casal, pela serpente que espreita os dois eternamente. A transição dos acordes de sétima de dominante em movimento cromático descendente tira o véu da maldição apresentando o índio Tarobá com seu tema, na secção B, e a índia Naipí na secção C.

Embora estejam alguns elementos da cultura regional explícitos na partitura, tais como o ritmo sincopado do sapateado do fandango e o canto sobre terças paralelas das toadas, Mossurunga utilizou a harmonia clássica como ferramenta composicional na escrita dessa peça.

intuito de dar às obras um caráter musical parecido aos das marcas de fandango, Mossurunga teria buscado nas quintas harmônicas do acompanhamento do piano, a transcrição do som produzido pelo rabequista.

Outro elemento timbrístico transcrito da música folclórica para a obra de Mossurunga pode ser notado no desenho melódico do baixo que acompanha a melodia de *Trova Rústica* (exemplo 30, acima). Apenas uma nota soa em movimento de Tônica – Dominante – Tônica parecendo querer denunciar o dedilhado do violeiro que utiliza principalmente as cordas soltas da viola com o ritmo sincopado.

Mossurunga utiliza os recursos timbrísticos do piano para fazer uma aproximação com a instrumentação correspondente da música das rodas fandagueiras. Os intervalos harmônicos da rabeça ou o desenho ponteadado da viola, juntos com o canto em terças e o ritmo sincopado das palmas e do sapateado foram os elementos da música folclórica trazidos para a linguagem musical pianística nessas obras do compositor.

4.3 Álbum Curitiba em Valsas

As obras de nossa seleção pertencem a um Álbum de Valsas em homenagem a cidade de Curitiba, contendo: *Curitiba Valsa Brilhante*, *Manhãs de Curitiba*, *Tardes de Curitiba*, *Noites de Curitiba* e *Céu de Curitiba*. Há também outra obra *Ondas do Iapó*, porém, essa não pertence ao Álbum citado acima.

Embora compostas na mesma época em que o compositor se aliou aos ideais paranistas, deste grupo de obras não há traços claros de música regional em nenhum dos parâmetros estudados. A linguagem composicional utilizada por Mossurunga foi a mesma utilizada por compositores europeus do período do Romantismo, tanto quanto a forma, melodia, harmonia e ritmo.

No que tange ao parâmetro da temática, na nossa análise de superfície das obras para piano solo, o que nos chama a atenção, e aqui sim há um traço característico de intenção regionalista, é a preocupação do compositor em utilizar títulos que remetam a paisagens locais. E, além disso, houve uma preocupação do compositor em editar as obras contendo em cada uma delas figuras típicas da cultura e folclore paranaense.

Outro fator que nos remete a “cor local” nessas obras é a questão do texto. As obras do Álbum “Curitiba em Valsas” possuem pequenos textos sobre a imagem ilustrada na partitura, e sobre o título. A idéia Romântica da canção sem palavras parece justificar a escolha do compositor por esse estilo ao compor essas peças, ainda assim sem perder a intenção da paisagem regional compreendida no título, na gravura da partitura e no texto.

Tal cuidado com a estética está intimamente ligado à idéia Paranista de valorizar tudo aquilo que se refere à cultura e ao folclore regional. As gravuras que ilustram as partituras mostram paisagens urbanas da capital, Curitiba, os camponeses do interior do Paraná, e o símbolo adotado pelo povo paranaense, a Araucária. Esse ideal de utilizar gravuras com elementos da cultura local era o estilo Paranista desenvolvido pelos os artistas plásticos paranaenses, a partir dos anos 1930, estilizando em pinhas, pinhões, pinheiros, aplicando-os em adornos arquitetônicos, nos entalhes de madeira em móveis e molduras, nas vinhetas e ilustrações de revistas e nos desenhos-padrão das calçadas de várias cidades do estado (RODERJAN, 1969: 191-192).

Toda essa preocupação com o entorno da composição pode ser expressa segundo as idéias de Wisnik a respeito da função social da música. Para Wisnik, “a música está colocada a serviço das idéias do poeta que faz o programa”. Nesse sentido, “é a função social que a música deve sustentar, a linguagem musical propriamente dita está apenas

implícita, não porque seja livre, mas porque não é sobre ela que recai a discussão” (Wisnik, 1983:28-29).

Sendo assim, não importa o quanto o compositor tenha sido claro quanto à utilização de linguagens composicionais que abarquem a música de um povo ou de uma região. O que realmente importa é o quanto tal compositor intenta em se engajar no movimento em prol da valorização da cultura de seu povo, com habilidade para a confecção do programa previsto.

Quanto à forma, todas as obras para piano solo selecionadas de Bento Mossurunga utilizam uma forma já consagrada, a forma Rondó. A B A C A. Na tabela abaixo vemos o número de compassos por secção:

OBRAS	INTRODUÇÃO	SECÇÃO A	SECÇÃO B	SECÇÃO C
<i>Curitiba Valsa</i>	8 compassos	16 compassos	34 compassos	32 compassos
<i>Manhãs de Curitiba</i>	5 compassos	16 compassos	16 compassos	20 compassos
<i>Tardes de Curitiba</i>	Não há introdução	16 compassos	8 compassos	16 compassos
<i>Noites de Curitiba</i>	16 compassos	16 compassos	16 compassos	24 compassos
<i>Céu de Curitiba</i>	4 compassos	16 compassos	8 compassos	64 compassos
<i>Ondas do Iapó</i>	8 compassos	16 compassos	16 compassos	16 compassos

Constatamos que todas as obras dessa seção possuem uma estrutura formal de frases de oito compassos. As obras em homenagem a cidade de Curitiba, pertencentes ao Álbum “Curitiba em Valsas”, formam uma unidade, caracterizando um ciclo ou uma suíte composta de danças – valsas. Essas valsas estão ao típico sabor das músicas de salão que tinham grande prestígio urbano ainda no início do século XX.

Para o parâmetro da melodia das obras para piano solo, constatamos que, nas peças do ciclo de valsas à cidade de Curitiba, há o predomínio de movimentos de escalas ascendentes e descendentes na melodia (exemplo 31), acompanhada de um baixo marcadamente ternário.

Exemplo 31 – *Manhãs de Curitiba* – Movimento melódico em graus conjuntos, escalas:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with several slurs and fingerings. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with a prominent ternary rhythm. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings (e.g., 4 5 1 3 1, 2 1 3 4, 5 4 3 2 1, 1 2), and dynamic markings like 'P' and 'rall'. There are also 'PED.' markings at the end of the piece.

Todas essas obras para piano solo foram escritas seguindo padrão romântico de escrita polifônica para o instrumento. A melodia principal é acompanhada de uma melodia secundária ou interna (Exemplo 32) ambas sobre um baixo harmônico. Essas linhas melódicas intermediárias preenchem e/ou contrastam com a melodia principal.

Exemplo 32 – *Tardes de Curitiba* – Melodias principal e secundária com acompanhamento:

The image shows a piano score for the piece "Tardes de Curitiba" by Bento Mossurunga. The score is written for piano and is in 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system is marked "Tempo de VALSA LENTA" and "PIANO" with a dynamic marking "p". The second system has a "p" dynamic. The third system has a "poco piu" dynamic. The fourth system starts with "a tempo" and "Fim", followed by a section with "f" and "p" dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

Bento Mossurunga sempre foi reputado como um excelente compositor de melodias. Penalva descreve o reconhecimento de um de seus professores, no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, Frederico Nascimento, quanto às melodias compostas em aula: “Frederico Nascimento o chamava à lousa para que compusesse o tema a ser trabalhado pelos colegas”. (PENALVA:1990).

Em relação à harmonia, o compositor está sempre dentro da harmonia clássica. O esquema de modulações das secções de cada peça pode ser visualizado no quadro a seguir:

OBRA	Introdução	Secção A	Secção B	Secção C
Curitiba	T	T	D	D
Manhãs de Curitiba	T	T	SD	TR
Tardes de Curitiba	-	T	D	SD
Noites de Curitiba	T	T	SD	TR/T
Céu de Curitiba	T	T	D	TR/SD
Ondas do Iapó	T	T	SD	TR

T – tônica, SD – subdominante, D – Dominante, TR – Tônica Relativa

Os esquemas de modulação de uma secção para outra de cada peça segue os padrões da harmonia tradicional. Logo, o encadeamento harmônico gerado no retorno da secção B para a secção A, em *Curitiba*, *Tardes de Curitiba* e *Céu de Curitiba* fica Dominante – Tônica. Nas peças *Manhãs de Curitiba*, *Noites de Curitiba* e *Ondas do Iapó* resultam em Subdominante – Tônica.

As peças *Noites de Curitiba* e *Céu de Curitiba* possuem, na secção C campo tonal de Tônica Relativa no início e Tônica no final, e, Tônica Relativa no início e Subdominante no final, respectivamente. Bento Mossurunga utiliza a linguagem clássica na harmonia e encadeamentos de todas as peças.

Quando tomamos o parâmetro do ritmo em nossa análise de superfície das obras para piano solo, verificamos que não há em nenhuma dessas obras os padrões rítmicos “sincopados” associados com o nacionalismo musical abordados na seção anterior das

peças para canto e piano. Todas essas peças para piano solo adotam o gênero valsa e denotam uma relação com a música de salão mesclando elementos da dança de salão européia com as inflexões das valsas brasileiras tão cultivadas pelos compositores nacionalistas da primeira metade do século XX.

CONCLUSÃO

Em vista da revisão dos dados resultantes de nossa análise de superfície das obras para canto e piano e as obras para piano solo compostas por Bento Mossurunga nas décadas de 1930, 40 e 50, em contraste com o material de referência sobre a vida do compositor, o contexto histórico e cultural no qual viveu e com o material da música folclórica e regional a que tivemos acesso, podemos dizer que o compositor utilizou elementos idiomáticos da música de tradição oral ou folclórica do Paraná em suas composições, como forma de aliar-se aos ideais do regionalismo Paranista, o que o levou a ser considerado “o mais paranaense dentre os compositores nascidos naquele Estado”.

Fato esse que fica mais claro nas obras para canto e piano de nossa seleção. O compositor, imbuído da missão de musicar textos de contemporâneos dedicados a escrever sobre a cultura e o modo de ser do povo do Paraná, utilizou elementos da música folclórica e regional ouvidos na sua infância e juventude em Castro, como matéria-prima para suas composições.

Mossurunga, sendo um compositor de grande versatilidade, graças às inúmeras funções que exercera desde que deixara sua terra natal para estudar música em Curitiba e, posteriormente, para se aperfeiçoar no Rio de Janeiro, não parece ter encontrado dificuldade em compor peças com caráter regional mesmo aos moldes da linguagem estética do Romantismo. Na realidade, o compositor utilizou os meios pelos quais foi iniciado na arte da composição (seus professores da Escola Nacional de Música, Francisco Braga e Frederico Nascimento também utilizavam a harmonia clássica e o modelo europeu

como ferramentas composicionais, inclusive para comporem obras sobre temas folclóricos brasileiros).

Porém, Mossurunga não ficou alheio às tendências composicionais pós Semana de 1922. O compositor acabou por beber da fonte da música folclórica como inspiração de suas composições. A maneira com a qual Mossurunga procurou fazê-lo, ainda que dentro da harmonia tradicional, foi através da elaboração de fragmentos motivicos da música folclórica, adaptados à textura das obras que estava compondo.

Para tanto, o ritmo fandanguero da colônia de afro-descendentes de Castro, e das rodas de fandango que subiram a serra do mar, vindas do litoral em direção a Curitiba, encontraram eco nos ouvidos atentos do maestro. Além do ritmo, a construção melódica das marcas de fandango também deu ao compositor a inspiração para que suas obras soassem como as típicas toadas ouvidas no Estado.

Tanto o ritmo quanto a melodia não foram citados literalmente nas obras por nós pesquisadas. Tais elementos foram elaborados e inseridos, ou seja, as melodias ou os ritmos retirados das músicas populares foram rearranjados ou tiveram algumas modificações para se adaptarem ao tecido da obra do compositor.

Embora nas obras para piano solo não tenhamos encontrado nenhum traço da música regional paranaense, podemos dizer que o ideal paranista se encontra sim muito presente nessa coleção de obras. Toda a preocupação do compositor com o entorno das obras (sendo que cada uma delas, além do título, possui uma figura que representa uma cena da vida do paranaense e também um texto ligado ao título da obra) representa uma intenção em compor músicas de cunho regional, baseado em um contexto extra-musical de valorização dos elementos da cultura do povo de sua terra de origem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

ANDRADE, Mário de. *Música no Brasil*. São Paulo: Ed. Guairá, 1941.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins, 1958.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

AVANCINI, Elsa Gonçalves. *O Canto Orfeônico Escolar e a Formação da Identidade Nacional no Brasil 1937-1961*. Porto Alegre: UFRGS, 2000. Tese (Doutorado em História), Faculdade de História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

BÉHAGUE, Gerard. *La música em América Latina*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1983.

BUDASZ, Rogério. Sobre a Música no Paraná (1600-1850). In: NETO, Manoel J. de Souza. *A [dês] construção da Música na Cultura Paranaense*. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p.20-22.

CORRÊA DE AZEVEDO, Luiz Heitor. *Fandango do Paraná*. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. (Cadernos de Folclore, 23). Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth Century Music*. Berkley: University of Califórnia, 1989. p. 302-311

FURASTÉ, Pedro Augusto. *Normas Técnicas para o Trabalho Científico*. Explicação das Normas da ABNT. – 13.ed. – Porto Alegre: s.n., 2004.

HEITOR, Luiz. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da casa do estudante do Brasil, 1950.

Kiefer, Bruno. *Musica e dança popular: sua influência na musica erudita*. 3.ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. 2 ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1999.

LESSA, Ivo; WALLBACH, Regina. *Cadernos de documentação musical: Bento Mossurunga, (1879-1970)*. Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte. Curitiba: SEEC, 1982.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos : compositor brasileiro*. 5. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1977.

_____. *História da Música no Brasil*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

PENALVA, José. Bento Mossurunga. Com uma ternura infinda. *Nicolau*, nº 35. Curitiba: 1990.

PEREIRA, Luiz Fernando Lopes. *Paranismo: O Paraná inventado: Cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba: Aos Quatro Ventos ed., 1997.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. A desinvenção da Tradição: ou de como as elites locais reprimiram o fandango e outras manifestações de gauchismo no Paraná do Século XIX. In: NETO, Manoel de Souza. *A [des] construção da Música na Cultura Paranaense*. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p. 65-67.

PINTO, Inami Custódio. *Curso de Folclore*. Folkpar, s. d.

_____. *Fandango do Paraná*. Curitiba: Editora da UFPR, 1992.

PROSSER, Elizabeth Seraphim. *Regionalismo, Nacionalismo e Universalismo nas Artes Paranaenses entre 1920 e 1950*. In: NETO, Manoel de Souza. *A [des] construção da Música na Cultura Paranaense*. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p. 98-99.

RODERJAN, Roselys Vellozo. *História do Paraná - Aspectos da música no Paraná*. Vol.3. Curitiba: Editora Grafipar, 1969. p.171-292.

_____. *Bento Mossurunga*. Um músico do Paraná. Boletim informativo nº5, ano 2. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1975.

_____. Boletim da Comissão Paranaense de Folclore. *Sobre as origens do Fandango paranaense*. Ano 4. Curitiba: Fundação Nacional de Folclore, 1980.

_____. *Folclore brasileiro: Paraná*. Rio de Janeiro: MEC- SEC- Funarte. Instituto Nacional do Folclore, 1981.

_____. *Meio Século de Música em Curitiba*. Centro Paranaense Feminino de Cultura. XVI Edição. Curitiba: Editora Lítero-técnica, 1967.

_____. Bento Mossurunga: O Cantor da Alma Paranaense. In: NETO, Manoel de Souza. *A [des] construção da Música na Cultura Paranaense*. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p. 165-174.

SAMPAIO, Marisa Ferraro. *Referência em Planejamento*. Música Erudita Paranaense. v.3 - nº13 out/dez. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*. Transformações do samba no Rio de Janeiro(1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

SCHARNIK, Gilberto; SCHARNIK, Gilson. *Folclore em Questão*. Secretaria de Estado e Cultura. Curitiba: S. d.

NETTO, Manoel de Azevedo da Silveira. Boletim da Comissão Paranaense de Folclore. *Lenda de Naipir*. Ano 2. Curitiba, Outubro de 1976.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Elizabeth Travassos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

_____. *Os Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Elizabeth Travassos. Rio de Janeiro: Funarte, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático para Educação Musical*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1932.

WACHOWICZ, Ruy Christovam: *História do Paraná – Perfis de personalidades Paranaenses*. Vol.3. Curitiba: Editora Grafipar, 1969. p. 291-292.

WISNIK, José Miguel Soares. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

ENTREVISTA

RODERJAN, Roselys Vellozo. *Entrevista com o Maestro Bento Mossurunga*. Duração 50 min. Curitiba, Museu da Imagem e do Som, 21 de novembro de 1969.

PARTITURAS

MOSSURUNGA, Bento. Álbum: *Canções Paranaenses*. Curitiba: S. d.

_____. Álbum: *Curitiba em Valsas*. Curitiba: 1961.

_____. *Ondas do Iapó*. 2ª Edição. Curitiba. S. d.

_____. *Sapecada – Toada Tingui*. Curitiba: S. d.

DISCOGRAFIA

Segredos do Sul. Acervo Cachuera! São Paulo, Documentos Sonoros Brasileiros, 1997. Faixa 21 Domdom. Coleção Itaú Cultural.

Segredos do Sul. Acervo Cachuera! São Paulo, Documentos Sonoros Brasileiros, 1997. Faixa 22 Feliz. Coleção Itaú Cultural.

Curitiba em Valsas: Bento Mossurunga e Brasília Itiberê. Dalilla Wachewelka e Hildegard Soboll Martins. S. d.

Ney Fialkow. Documento Sonoro das Obras para Canto e Piano de B. Mossurunga. Porto Alegre, PPGMUS, Maio de 2005.

Documento sonoro do folclore brasileiro. Volume 7. Fandango. Sao Paulo: Funarte, 1990-1998.

ANEXOS

ANEXO I

Álbum Canções Paranaenses

- *Lindo Rincão* (1932)
- *Sapecada – Toada Tinguí* (sem data precisa)
- *Canção ao Pinheiro* (década de 40)
- *Saudade do Caboclo* (década de 50)
- *Campeiras de Nossa Terra* (1933)
- *Trova Rústica* (1929)
- *Senhora do Rocío* (1939)
- *Virgem do Rocío* (sem data precisa)
- *Bom dia Paraná* (1934)
- *Pintassilgo do Pinheiro* (década de 50)
- *Tristeza do Pinheiro* (sem data precisa)
- *Ode ao Pinheiro* (sem data precisa)
- *Naipí e Tarobá* (1941)
- *Festa Ensombrada* (1933)

ANEXO II

Álbum Curitiba em Valsas

- *Curitiba Valsa Brilhante* (sem data precisa)
- *Manhãs de Curitiba* (sem data precisa)
- *Tardes de Curitiba* (sem data precisa)
- *Noites de Curitiba* (1946)
- *Céu de Curitiba* (1939)

Ondas do Iapó (sem data precisa)