UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

MARCELO FERNANDES PEREIRA

**A CONTRIBUIÇÃO DE CAMARGO GUARNIERI PARA O
REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO BRASILEIRO**

Versão Corrigida

São Paulo
2011

MARCELO FERNANDES PEREIRA

**A CONTRIBUIÇÃO DE CAMARGO GUARNIERI PARA O
REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO BRASILEIRO**

Tese apresentada ao Departamento de Música da
Escola de Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de Doutor
em Música, área de concentração: Processos de
Criação Musical.

Orientador: Prof. Dr. Edelson Gloeden

São Paulo

2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

A versão original desta tese encontra-se disponível na biblioteca ECA-USP.

Catálogo da Publicação

Pereira, Marcelo Fernandes

A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro / Marcelo Fernandes Pereira; orientador Edelson Gloeden. - São Paulo, 2011.

381 p. ; 30 cm.

Orientador: Edelson Gloeden

Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes.

1. Camargo Guarnieri. 2. Repertório violonístico. 3. Nacionalismo musical. I. Pereira, Marcelo Fernandes. II. Título.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. **A Contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro.** Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovado em: 02/09/2011

Banca Examinadora

Prof. Dr. Edelson Gloeden	Instituição: USP
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr. Ronaldo Coutinho Miranda	Instituição: USP
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr. Sérgio Cascapera	Instituição: USP
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr. Giacomino Bartoloni	Instituição: UNESP
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr. Lutero Rodrigues	Instituição: UNESP
Julgamento: _____	Assinatura: _____

*Dedico esta tese a todos os que
nunca me negaram sincero apoio, a
começar pela minha Esposa, meus
Filhos, Pais, Irmãos, Avós, Sogros...*

AGRADECIMENTOS

Ao meu DEUS, de
quem todo bem procede;
à minha esposa Ana Lúcia,
pela compreensão e cuidado;
a meus Pais, pela onipresença
sempre carinhosa e apoiadora;
a meu sogro Abel, pelo apoio;
aos meus pequenos Erik, Davi e William;
ao Edelson, sempre mestre, sempre atencioso, sempre exemplar;
aos violonistas Luciano César Moraes e Felipe Fachini, grandes amigos, e
à CAPES pelo apoio financeiro, sem o qual o trabalho não seria possível;
aos meus irmãos Márcio e Marcos e suas esposas Thaís e Carina;
à Mayara Amaral e Pieter Rahmeier, pela ajuda na qualificação;
ao eminente violonista e professor Paulo Porto Alegre;
à amiga Nilceia Campos, pelos sábios conselhos;
aos professores Evandro Higa e
Elizabeth Pinheiro, pela ajuda prática;
à pianista Valdilice de Carvalho e aos compositores Sergio Oliveira
Vasconcellos Correa e Osvaldo Lacerda, pelas entrevistas concedidas;
à Mirian Suzuki, pela amizade, conversas filosóficas e ajuda na tradução;
aos colegas professores Augusto César da Cunha e Fernando D'Andrea, pela revisão;
aos amigos Jardel Tartari e Rafael Salgado, sempre presentes e sempre prestativos;
aos professores Lutero Rodrigues e Ronaldo Miranda, pela atenção na qualificação;
à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, personificada por cada colega que
continuou trabalhando dignamente para que eu pudesse me ausentar;
ao Dr. Mário Guarnieri, pelos esclarecimentos sobre seu avô;
ao musicólogo Flávio Silva, pelo material concedido;
a todos os que oraram por mim em todas
as circunstâncias, em especial,
os amigos Jânio e Kedma.

*Ainda que a figueira não floresça,
nem haja fruto na vide;
que o produto da oliveira minta,
e os campos não produzam mantimento;
as ovelhas sejam arrebatadas do aprisco,
e nos currais não haja gado,
todavia, eu me alegro no Senhor,
exulto no Deus da minha salvação.
O Senhor Deus é a minha fortaleza.
(Habacuque 3, 17-19)*

RESUMO

A presente tese tem por objeto a produção para violão solo de Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1993), que consiste em seis peças: *Três Estudos*, um *Ponteio* e duas *Valsas-choro*. Essas peças, escritas entre 1944 e 1986, são pouco executadas, apesar de terem partido da pena de um compositor central na história da música erudita brasileira. Dessa contradição, deriva a hipótese de que essas obras não teriam relevância dentro da produção do compositor e dentro do repertório violonístico brasileiro. Por esse motivo, a presente tese estuda essas seis peças de Guarnieri com objetivo de compreendê-las dentro do universo estético e da produção do compositor e também em relação ao repertório violonístico brasileiro. A metodologia empregada consistiu na análise estrutural das obras e no confronto dos dados obtidos em tal análise, com os dados encontrados na bibliografia específica a respeito do compositor e do repertório violonístico Brasileiro. Os resultados podem ser resumidos na constatação de que essa pequena produção possui notável elaboração técnica e é representante, no repertório violonístico, de uma das principais correntes estéticas da música erudita brasileira, sendo sua execução, preterida por questões idiomáticas e pela complexidade do discurso guarnieriano.

Palavras-chave: Camargo Guarnieri. Repertório violonístico. Nacionalismo musical. Processos composicionais.

ABSTRACT

The object of this thesis focuses on a production of six works for guitar solo of Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1993): “*Três Estudos*”, one “*Ponteio*” and two “*Valsas-choro*”. These pieces, written between 1944 and 1986, are rarely performed, although belongs to a central composer in Brazilian classical music history. This contradiction derives the hypothesis that these works would not have its relevance within the composer’s production or within the Brazilian guitar repertoire. For this reason, the present thesis studies the six works of Guarnieri in order to relate these pieces into the aesthetic universe, the composer’s production and also into the Brazilian guitar repertoire. The methodology applied consists in the structural analysis of these works and the confrontation between the data obtained in such analysis with the material available in the specific bibliography toward the composer and Brazilian guitar repertoire. Results can be summarized in the fact that this small production has remarkable technical drafting in the guitar repertoire and represents one of a major aesthetic movements of Brazilian classical music however its execution was deprecated due to idiomatic aspects and also due to the complexity of the Guarnieri’s musical language

Keywords: Camargo Guarnieri. Guitar repertoire. Musical nationalism. Compositional process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Acordes em quartas sobre pestanas, que iniciam os C 31, 32 e 33, respectivamente: idiomatismo pela repetição de uma mesma disposição digital em diferentes posições do instrumento, relativas ao <i>Ponteio</i> para violão	225
Figura 2 -	Disposição digital formada no C46 do <i>Ponteio</i> para violão, sobre a qual ocorre o trêmolo	226
Figura 3 -	Disposições digitais formadas no C32.1 e no C33.3 da <i>Valsa Choro n.1</i> , nas quais há separações transversais (ver dedo três e quatro no primeiro exemplo) e as contrações longitudinais se apresentam como pouco ergonômicas	228
Figura 4 -	Distensão do dedo 4, ocorrida no 34.1 da <i>Valsa Choro n.1</i> , à qual se seguirá uma sequência de movimentos do mesmo dedo, seguidos de mudança de posição com distensões e contrações	229
Figura 5 -	Mudanças de posição contidas nas quatro primeiras colcheias do C53	231
Figura 6 -	Exemplos de paralelismos que geram pestanas em paralelo no C26 do <i>Estudo n°2</i>	238
Figura 7 -	Distensões dos dedos quatro (a esquerda) e um (a direita) [Apêndice C]	339
Figura 8 -	Apresentação de dedos com abertura transversal. [Apêndice C]	340

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS¹

Capítulo I		
Exemplo 1.1 -	Compassos 18 e 19 do <i>Estudo n° 2</i> para violão de Guarnieri	33
Capítulo II		
Exemplo 2.1 -	Tema e fragmento da Variação II das <i>Variações sobre folias de Espanha</i> de Ponce	41
Exemplo 2.2 -	Primeiro inciso do motivo um, C1 e 2	44
Exemplo 2.3 -	Segundo inciso do motivo dois, C1, 2 e 3.1	44
Exemplo 2.4 -	Redução dos C1 a 5.1, evidenciando a utilização do segundo inciso de M1	45
Exemplo 2.5 -	Segundo inciso do motivo um (M1) e motivo dois (M2)	46
Exemplo 2.6 -	Estrutura motívica dos C6 a C10.1	46
Exemplo 2.7 -	C24 e 25.1 contêm uma sequência de dois M2, unidos por aglutinação	47
Exemplo 2.8 -	C25 a 27, três harpejos em quartas	47
Exemplo 2.9 -	C27 a 28: segundo inciso de M1	48
Exemplo 2.10 -	C35 a 38.1: predominância de intervalos de segundas e quartas	48
Exemplo 2.11 -	Compassos 38 a 41	49
Exemplo 2.12 -	Linha inferior dos compassos 41 a 47.1	49
Exemplo 2.13 -	C41 a 46: linha cromática presente no fluxo de colcheias	50
Exemplo 2.14 -	C41 a 46: linha do trêmolo reduzida a figuras longas	50
Exemplo 2.15 -	Estrutura melódica dos C57 a C62, evidenciando a utilização de M2	51
Exemplo 2.16 -	Estrutura melódica dos C68 a C71: sétimas harmônicas entremeando a escala descendente	51
Exemplo 2.17 -	Realização harmônica dos C1 e C2	52
Exemplo 2.18 -	Realização harmônica dos C3 a 6.1: cadências frígias sobre a tônica e a dominante	52
Exemplo 2.19 -	C6 a 9, redução harmônica com as seguintes funções D, Tr9-8, S, D de Tr com quinta aumentada	53

¹ Os exemplos nas análises terão função ilustrativa, contudo, o uso da partitura - que se encontra no anexo desta tese - não deve ser preterido, já que a partitura se apresenta como um mapa temporal do discurso musical e muito da compreensão da densidade de fenômenos do discurso só é possível através da consulta direta à partitura. Os exemplos 2.2 a 2.29 se referem ao *Ponteio*; os exemplos 2.30 a 2.33, à *Valsa choro no. 1*; os exemplos 2.34 a 2.47, à *Valsa choro no. 2*; os exemplos 3.1 a 3.16, ao *Estudo no. 1*; os exemplos 3.17 ao 3.44, ao *Estudo no. 2* e os exemplos 3.45 a 3.54, ao *Estudo no. 3*.

Exemplo 2.20 -	Compassos 16 a 19.1	54
Exemplo 2.21 -	C19 a 23: cromatismo da voz intermediária em contraposição à linha em tons inteiros formada pelos pontos superiores da melodia	54
Exemplo 2.22 -	Acordes sem relação tonal encontrados nos C19 a 22	55
Exemplo 2.23 -	Progressão do baixo encontrada nos C19 a 23	55
Exemplo 2.24 -	Redução esquemática dos C25 a 27, evidenciando a polarização da região de Lá menor	56
Exemplo 2.25 -	Compassos 47 a 50.1	57
Exemplo 2.26 -	Resolução de trítomos do C62 a 64	58
Exemplo 2.27 -	Linha cromática do C62 a 64	59
Exemplo 2.28 -	Voz intermediária e inferior dos C72 a 76	59
Exemplo 2.29 -	Redução esquemática do C77 (com anacruse) ao C80	60
Exemplo 2.30 -	Melodia contida nos C1 a 6	65
Exemplo 2.31 -	Comparação entre os C1 a 4 (pentagrama superior) e 8 a 10 (pentagrama inferior)	66
Exemplo 2.32 -	Acordes em quartas encontrados no C4	70
Exemplo 2.33 -	Realização harmônica dos C9 a 15.1	71
Exemplo 2.34 -	M1: prefixo tético extraído do C1	78
Exemplo 2.35 -	C5: variação do M1	78
Exemplo 2.36 -	C4: M2 – prefixo acéfalo	78
Exemplo 2.37 -	M2: prefixo acéfalo extraído do C6	78
Exemplo 2.38 -	Redução harmônica dos C1 a 7	80
Exemplo 2.39 -	Acordes em quartas do C9, em seu estado fundamental	81
Exemplo 2.40 -	Compilação do C8 e 9, com ênfase às notas estruturais	82
Exemplo 2.41 -	Transcrição dos C6 a C10.1 com realização teórica da polifonia	82
Exemplo 2.42 -	Melodia composta contida na linha dos baixos nos C27, 28 e 29.1	86
Exemplo 2.43 -	Redução rítmico-harmônica dos C38 a 42	88
Exemplo 2.44 -	Escrita polifônica contida nos C33 a 38.1	91
Exemplo 2.45 -	Motivo que será desenvolvido por sequências a partir do C38	91
Exemplo 2.46 -	Transcrição polifônica do trecho compreendido entre os C42.3 e 48.1	92
Exemplo 2.47 -	Linha dos baixos nos C38 a C47	93
<hr/> Capítulo III <hr/>		
Exemplo 3.1 -	C24 a 32 do manuscrito	103
Exemplo 3.2 -	C1 a 12: trecho reescrito de forma a evidenciar a independência melódica das vozes contidas na melodia composta	106

Exemplo 3.3 -	Baixos nos C1 a 12	109
Exemplo 3.4 -	C13, 14: M1	109
Exemplo 3.5 -	C20 e 21: M1	109
Exemplo 3.6 -	C17: forma mais desenvolvida do M1	109
Exemplo 3.7 -	C18 e 19: a inversão ampliada de M2	110
Exemplo 3.8 -	C22 e 23: forma mais desenvolvida do M1	110
Exemplo 3.9 -	Motivos melódicos nos C25, 27 e 28	110
Exemplo 3.10 -	Motivos melódicos nos C30 e 32	111
Exemplo 3.11 -	C33 a 35: melodia variada, sempre se iniciando com bordadura	111
Exemplo 3.12 -	C29 e 31: melodia idêntica	111
Exemplo 3.13 -	C 39 (melodia da voz superior)	112
Exemplo 3.14 -	Cadência frigia ampliada cromaticamente (Guarnieri a escreve de forma diatônica e por isso, utiliza o Fá b no lugar do MI)	115
Exemplo 3.15 -	C27 e 28: si natural que desce ao si bemol na voz intermediária e movimento contrário nas vozes externas, gerando um encadeamento que mantém a atração, mas sem sentido tonal	116
Exemplo 3.16 -	Trecho de “ <i>Uma valsa e dois amores</i> ”, de Dilermando Reis: salto do baixo de fá # (4º compasso do trecho) a dó natural (8º compasso), resolvendo em si. De dó a si há uma cadência frigia entre o movimento de quintas do baixo (de si a fá)	119
Exemplo 3.17 -	Extrato harmônico dos C1 e 2	126
Exemplo 3.18 -	C1 a 3: acordes em movimento cromático descendente, como uma ampliação da cadência frigia	126
Exemplo 3.19 -	C8 e 9.1: voz superior sobre a escala de lá menor harmônica	128
Exemplo 3.20 -	Extrato harmônico do final do C10 e C11.1	129
Exemplo 3.21 -	Extrato harmônico dos C14 e 15.1	130
Exemplo 3.22 -	Início do C14: realização harmônica evidenciando a falsa dissonância dentro do acorde de lá bemol	130
Exemplo 3.23 -	Movimento cromático que harmonicamente liga o C13 e 14	131
Exemplo 3.24 -	C1 e 2, motivo 1	133
Exemplo 3.25 -	C1 e 2, motivo 2	133
Exemplo 3.26 -	Redução polifônica dos C3, 4, 5 e 6	134
Exemplo 3.27 -	Excertos dos C4 e 5 do <i>Estudo n. 2</i> e C4 e 5 do <i>Ponteio</i> : relações motívicas	135
Exemplo 3.28 -	Voz intermediária no C7: utilização do motivo 1	135
Exemplo 3.29 -	C6, 7 e 8.1: continuação da elaboração a três vozes	136
Exemplo 3.30 -	C3: primeira importante ocorrência melódica escalar	136

Exemplo 3.31 -	C9 e 10: início de cada compasso, formando um modelo escalar análogo ao de C3	137
Exemplo 3.32 -	Motivo principal nos C10 a 13	137
Exemplo 3.33 -	C14: plano melódico superior, em segundas que contrastam com as teças do baixo	138
Exemplo 3.34 -	C15 e 16: melodia com suspensões sobre lá/si e sobre mi	138
Exemplo 3.35 -	C16: repetição do motivo uma terça maior abaixo, com final modificado para intensificar o desfecho sobre mi	139
Exemplo 3.36 -	C1 e 2 (pentagrama superior) e C6 com anacruse (pentagrama inferior)	139
Exemplo 3.37 -	C8 e 9.1, com anacruse	140
Exemplo 3.38 -	C10.2 a 14.1	140
Exemplo 3.39 -	C19 e 20.1	141
Exemplo 3.40 -	Movimento harmônico da primeira metade do compasso 19	141
Exemplo 3.41 -	Final do C19 e início de C20 ao lado da escala de lá eólio: rápida, porém inequívoca passagem <i>sobre o modo</i>	142
Exemplo 3.42 -	C20 e 21: melodia sobre a harmonia, reescrita para evidenciar as conduções e as enarmonias	142
Exemplo 3.43 -	C21 extraído da versão manuscrita	143
Exemplo 3.44 -	C25 e 26, extraídos da versão manuscrita	144
Exemplo 3.45 -	Motivo 1 do tema do <i>Estudo n.º 3</i>	152
Exemplo 3.46 -	Motivo 2 do tema do <i>Estudo n.º 3</i>	153
Exemplo 3.47 -	Início do choro “ <i>Pagão</i> ” de Pixinguinha: a melodia expressa claramente a harmonia	154
Exemplo 3.48 -	Escala utilizada na primeira frase da peça (a escrita cromática foi enhamonizada para facilitar a leitura)	154
Exemplo 3.49 -	Bordaduras que polarizam respectivamente ré, ré e dó nos C5 e 6	156
Exemplo 3.50 -	Trecho extraído dos C5 a 8.1, com menções à tonalidade de lá menor nos C5 e 7.1	157
Exemplo 3.51 -	Linha intermediária dos C8, 9 e 10.1	158
Exemplo 3.52 -	Acordes (reencadeados para facilitar a compreensão) dos C8, 9 e 10	158
Exemplo 3.53 -	C18 e 19.1, conforme versão manuscrita	160
Exemplo 3.54 -	C22 a 25.1 do manuscrito autógrafo de Guarnieri, digitado por revisor anônimo	162

Capítulo IV

Exemplo 4.1 -	<i>Ponteio no. 25</i> : polirritmia formada por acentuações resultantes de mudanças no desenho melódico de ambas as mãos	171
Exemplo 4.2 -	Trecho inicial do <i>Ponteio n.º 6</i> para piano de Camargo Guarnieri	171

Exemplo 4.3 -	Trecho inicial do <i>Ponteio n.º 10</i> para piano de Camargo Guarnieri	172
Exemplo 4.4 -	<i>Ponteio n.17</i> : exploração timbrística do piano, pelo efeito obtido pelas oitavas e pelo efeito que o harpejo adquire na textura da peça	173
Exemplo 4.5 -	C7 a 15 do <i>Ponteio n.27</i> de Guarnieri	174
Exemplo 4.6 -	Motivo principal do <i>Estudo n.2</i> para violão, extraído dos C1 e 2	174
Exemplo 4.7 -	C36 a 38.1 da <i>Valsa Choro 2</i> : motivo invertido e na voz intermediária	175
Exemplo 4.8 -	C13 a 16.1 do <i>Ponteio</i> : motivo em imitação polifônica	175
Exemplo 4.9 -	C6 e 7, com anacruse do <i>Estudo n.º 2</i> .	175
Exemplo 4.10 -	C 36 a 54 da <i>Valsa Choro n. 5</i> de Guarnieri	180

Capítulo V

Exemplo 5.1 -	Excerto da variação em <i>trêmolo</i> das “Variações sobre Folias de Espanha” de Manoel Ponce	226
Exemplo 5.2 -	C24 a 26 do <i>Estudo n.º1</i> , exemplificando a incompletude proposital da voz do baixo	236
Exemplo 5.3 -	Trecho do <i>Prelúdio n.º 7</i> de Chopin, transcrito para violão por Francisco Tárrega, no qual há adição de <i>glissandos</i> que caracterizam o estilo de execução romântico no violão	245
Exemplo 5.4 -	Trecho de <i>Prelúdio n.º 2</i> de Tárrega, sob evidente influência do miniaturismo de Chopin e Schumann	245
Exemplo 5.5 -	Trecho inicial da <i>Sonata Op. 77</i> (1934) Mario de Castelnuovo-Tedesco (1895 -1968)	246
Exemplo 5.6 -	Introdução da valsa serenata <i>Saudades do Rio Grande</i>	250
Exemplo 5.7 -	Excerto da <i>Valsa Choro</i> de Villa Lobos	255
Exemplo 5.8 -	Início do <i>Estudo n. 12</i> de H. Villa Lobos - manuscrito autógrafo	256
Exemplo 5.9 -	Excerto do <i>Estudo n. 7</i> de Villa Lobos - manuscrito autógrafo	257
Exemplo 5.10 -	Excerto do <i>Estudo n.º4</i> de Villa Lobos - manuscrito autógrafo	257
Exemplo 5.11 -	Excerto do <i>Prelúdio n.4</i> de Villa Lobos, no qual o compositor faz uso de harmônicos artificiais	258
Exemplo 5.12 -	Trecho da canção <i>Ontem ao Luar</i> , de grande popularidade e representatividade do repertório da seresta no início do século passado e que fora arranjada para violão pela principal dama do violão erudito - Josefina Robledo – como um exemplo da circularidade violonística popular/erudito (GLOEDEN, 2006, p. 8)	259
Exemplo 5.13 -	Trecho do <i>Prelúdio n.5</i> de Guerra-Peixe	263
Exemplo 5.14 -	Peça inicial da <i>Breves IV</i> de Guerra Peixe, construída intencionalmente com valorização dos uníssonos	264
Exemplo 5.15 -	Trecho da <i>Lúdicas n.10</i>	265

Exemplo 5.16 -	Trecho inicial da <i>Tocata em Ritmo de Samba</i> (1950), de Radamés Gnattali	266
Exemplo 5.17 -	Exemplo de <i>scordatura</i> requerida por Gnattali , inspirada em uma das possibilidades de afinação da viola caipira	267
Exemplo 5.18 -	Análise de trecho do <i>Estudo n. 9.</i> de Gnattali	268
Exemplo 5.19 -	Exemplo de valsa de Mignone em tonalidade raramente praticada no repertório do violão	269
Exemplo 5.20 -	Trecho do <i>Estudo n.3</i> de Mignone	270
Exemplo 5.21 -	Trecho inicial do <i>Improviso n.8</i> (1959) de Theodoro Nogueira	271
Exemplo 5.22 -	Trecho inicial do <i>Improviso n.6</i> (1959) de Theodoro Nogueira	272
Exemplo 5.23 -	Trecho inicial da <i>Valsa Choro</i> (1959) de Sergio Oliveira Vasconcelos Correa	273
Exemplo 5.24 -	Trecho inicial do choro “ <i>Manhoso</i> ”, da série <i>Seis peças para Violão</i> de Vasconcelos Correa	273
Exemplo 5.25 -	Trecho inicial do baião “ <i>Aperreado</i> ”, da série <i>Seis peças para Violão</i> de Vasconcelos Correa	274
Exemplo 5.26 -	Trecho inicial da <i>Tocatina para Violão</i> (1977) de Lina Pires de Campos	275
Exemplo 5.27 -	Trecho inicial do <i>Prelúdio III para Violão</i> (1975) de Lina Pires de Campos	276
Exemplo 5.28 -	Trecho inicial da <i>Moda Paulista</i> de Osvaldo Lacerda	277
Exemplo 5.29 -	C1 e 2 do manuscrito autógrafo do <i>Ponteio</i> de Osvaldo Lacerda	277
Exemplo 5.30 -	Redução coral do exemplo acima	277
Exemplo 5.31 -	C51 extraído do manuscrito do <i>Ponteio</i> de Lacerda	278
Exemplo 5.32 -	C13 extraído do manuscrito autógrafo do <i>Ponteio</i> de Lacerda	278
Exemplo 5.33 -	C 38.3, 39 a 40.1 do manuscrito autógrafo da <i>Valsa</i> de Lacerda	279
Exemplo 5.34 -	C.17 do manuscrito autógrafo da <i>Valsa</i> de Lacerda	279
Exemplo 5.35 -	Trecho do <i>Momentos I</i> de Marlos Nobre	281
Exemplo 5.36 -	Trecho da <i>Ritmata</i> de Edino Krieger	281

Apêndices A, B e C

Exemplo A.1 -	Primeiro, segundo e último sistemas do <i>Ponteio n. 16</i> : modo não litúrgico de lá.	317
Exemplo B.1 -	Exemplo de bordaduras superior e inferior articuladas por justaposição e por aglutinação	321
Exemplo B.2 -	C5 da <i>Valsa n. 4</i> para piano de Guarnieri	322
Exemplo B.3 -	Bordaduras estão marcadas com B, notas de passagem com P e saltos consonantes com SC	323

Exemplo B.4 -	C19 a 23 do <i>Prelúdio n. 1</i> do primeiro volume do <i>Cravo Bem Temperado</i> , de Bach	324
Exemplo B.5 -	C6 a 8 da <i>Valsa n. 5</i> , em lá menor, para piano de Guarnieri	324
Exemplo B.6 -	C9 a 12 da <i>Valsa n. 5</i> para piano de Guarnieri	325
Exemplo B.7 -	C1 a 3 do <i>Ponteio n. 15</i> para piano de Guarnieri: prolongamentos do acorde inicial	326
Exemplo B.8 -	Início do <i>Prelúdio da Suíte BWV 1006</i> de Bach para violino solo, cuja versão do próprio Bach para alaúde é comumente adaptada em nossos dias para o violão	327
Exemplo B.9 -	Compassos iniciais do <i>Estudo n. 2</i> de Camargo Guarnieri	328
Exemplo B.10 -	Terceira variação das “ <i>Diferencias sobre Guardame las Vacas</i> ”, de Luys de Narvaes.	328
Exemplo B.11 -	Início do Allegro da <i>Sonata op.14</i> de Fernando Sor	329
Exemplo B.12 -	Trecho da <i>Valsa n.3</i> para piano de Guarnieri, no qual há uma evidente mudança de registro entre o sol e fá sustenido da voz superior.	329
Exemplo B.13 -	Trecho da <i>Valsa n.3</i> para piano de Guarnieri, no qual a voz inferior dá início a uma melodia composta por dois planos (ritmicamente notados) que se articulam com a voz intermediária.	330
Exemplo B.14 -	Exemplo de redução schenkeriana incluindo desdobramento interválico entre o fá da mão direita e o ré da mão esquerda, no segundo compasso.	331
Exemplo B.15 -	Compassos iniciais da <i>Valsa n. 3</i> para piano de Guarnieri	332
Exemplo B.16 -	Antecipação harmônica	333
Exemplo B.17 -	Compassos iniciais do <i>Prelúdio n.1 do Cravo Bem Temperado</i> : abaixo temos a redução harmônica do coral elaborado	335
Exemplo B.18 -	Início do <i>Ponteio n.º 28</i> para piano de Guarnieri: a melodia da mão direita forma um coral a três vozes, com a voz inferior escrita na partitura e as duas superiores, caminhando em quartas paralelas.	335
Exemplo C.1 -	Trecho da suíte <i>Príncipe dos Brinquedos</i> , do violonista russo Nikita Koshkin	336
Exemplo C.2 -	Manuscrito autógrafo do trecho final da série dos <i>Doze Estudos</i> de H. Villa Lobos	338
Exemplo C.3 -	Trecho final do <i>Estudo n. 4</i> de Abel Carlevaro e o diagrama que corresponde ao primeiro, segundo e terceiro acordes do trecho em questão.	339
Exemplo C.4 -	Harpejos circulares exemplificados por Emílio Pujol (PUJOL, 1971, p. 97)	340
Exemplo C.5 -	<i>Estudo n.5 - HVL</i> de Abel Carlevaro	341
Exemplo C.6 -	<i>Estudo n.4</i> de Abel Carlevaro.	341

Exemplo C.7 -	Trecho do <i>Estudo n. 8</i> de H. Villa Lobos: ligados como forma de melhorar a fluência da textura em semicolcheias e como elemento definidor da articulação	343
Exemplo C.8 -	Trecho inicial do <i>Estudo n.10</i> de H. Villa Lobos: a utilização dos ligados é intuída a partir da articulação marcada, contudo não é explicitada na partitura	343
Exemplo C.9 -	Trecho inicial do <i>Nocturnal</i> de Benjamin Briten: a utilização dos ligados é marcada pelo revisor com linhas pontilhadas.	344

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Comparações entre fontes editadas e manuscritas da Valsa Choro n. 1	63
Quadro 2 -	Comparações entre fontes manuscritas e editadas do Estudo n. 1	100
Quadro 3 -	Comparações entre fontes manuscritas e editadas do Estudo n. 2	123
Quadro 4 -	Comparações entre fontes manuscritas e editadas do Estudo n. 3	148

LISTA DE ABREVIATURAS² E SIGLAS

#	Sustenido
a	Dedo anular da mão direita
b	Bemol
C	Compasso ou compassos ³
D	Dominante
Da	Dominante antirrelativa
DD	Dominante da dominante
Dr	Dominante relativa
DS	Dominante da subdominante
i	Dedo indicador da mão direita
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
m	Dedo médio da mão direita
M	Motivo ⁴
p	Dedo polegar da mão direita
S	Subdominante
Sa	Subdominante antirrelativa
Sr	Subdominante relativa
SS	Subdominante da subdominante
SSS	Subdominante da subdominante da subdominante
SSSS	Subdominante da subdominante da subdominante da subdominante
SODRE	Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica
T	Tônica
Ta	Tônica antirrelativa
Tr	Tônica relativa
USP	Universidade de São Paulo

² Os acordes e tonalidades serão sempre citados por letras maiúsculas ex: Lá maior, enquanto as notas, por letra minúscula, ex.: nota lá, nota do. O uso das abreviaturas será preterido nos casos em que, por quaisquer motivos, esse uso dificulte a compreensão ou fruição do texto.

³ Ao nos referirmos a determinada parte do compasso, o faremos em relação à unidade de tempo: assim, por exemplo, quando nos referirmos ao quarto tempo do compasso 12, escreveremos C12.4.

⁴ O “Motivo” será analogamente abreviado por M, seguido de número, sendo que sua numeração corresponde a cada peça e não ao trabalho como um todo.

SUMÁRIO

RESUMO	VII
ABSTRACT	VIII
LISTA DE FIGURAS	IX
LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS	X
LISTA DE QUADROS	XVIII
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	XIX
INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA PARA AS ANÁLISES, BALIZADA POR QUESTÕES CONTEXTUAIS E ESTÉTICAS	10
1.1 QUESTÕES ESTÉTICAS E BIOGRÁFICAS	11
1.2 BUSCANDO TEORIAS ANÁLITICAS PARA A OBRA DE GUARNIERI	27
CAPÍTULO II ANÁLISE DAS PEÇAS INSPIRADAS EM FORMAS POPULARES	39
2.1 PONTEIO	40
2.2 VALSA CHORO N.1	62
2.3 VALSA CHORO N.2	76
CAPÍTULO III ANÁLISE DA SÉRIE DE TRÊS ESTUDOS PARA VIOLÃO	97
3.1 ESTUDO N.1	98
3.2 ESTUDO N.2	121
3.3 ESTUDO N.3	146
CAPÍTULO IV AS SEIS PEÇAS PARA VIOLÃO DE GUARNIERI E SUA RELAÇÃO COM O UNIVERSO ESTÉTICO DO COMPOSITOR	166
4.1 AS OBRAS PARA VIOLÃO DE GUARNIERI NO CONTEXTO DA PRODUÇÃO E DA ESTÉTICA GUARNIERIANA	167
4.2 NACIONALISMO E VANGUARDA: POSSÍVEIS IMPLICAÇÕES SOBRE O OBJETO DESTES TRABALHOS	202
CAPÍTULO V AS SEIS PEÇAS PARA VIOLÃO DE GUARNIERI E SUA RELAÇÃO COM O REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO BRASILEIRO	220

5.1	IDIOMATISMOS E A RELAÇÃO ESFORÇO/RESULTADO	221
5.1.1	Ponteio	223
5.1.2	Valsa Choro n. 1	227
5.1.3	Valsa Choro n. 2	232
5.1.4	Estudo n. 1	234
5.1.5	Estudo n. 2	237
5.1.6	Estudo n. 3	239
5.1.7	Algumas considerações gerais sobre o Idiomatismo Guarneriano	241
5.2	O DESENVOLVIMENTO DO REPERTÓRIO DE CONCERTO PARA VIOLÃO SOLO NO BRASIL E A PRODUÇÃO GUARNIERIANA	243
	À GUIA DE CONCLUSÃO	287
	REFERÊNCIAS	297
	APÊNDICES	307
	APÊNDICE A - Sobre a harmonia	308
	APÊNDICE B - Sobre a análise de estruturas formais e fraseológicas	320
	APÊNDICE C - Idiomatismo	336
	ANEXOS	347
	ANEXO A - Partituras	348
	ANEXO B - Programas de Concerto	379

INTRODUÇÃO

Esta tese estuda a produção para violão solo de Mozart Camargo Guarnieri (1907 – 1993), compositor prolífico, de raro refinamento, dono de um *metier* impecável e de um estilo pessoal inconfundível (RAYMUNDO, 1997, p. 226-229). Guarnieri foi também líder da mais bem delineada escola composicional de nosso país – e mais importante do século, no Brasil, segundo José Maria Neves (1981, p. 69). Foi regente relevante no cenário musical brasileiro – tendo fundado e dirigido importantes conjuntos e estreado dezenas de obras - e pianista de notável expressão (ABREU, 2001, p. 42). Suas qualidades e sua relevância foram atestadas por artistas de primeira importância, tais como Alfred Cortot (1936, *apud* SILVA, 2001, p. 43):

Foi-me dado durante a minha muito breve estada no Brasil conhecer a quase totalidade de sua produção e eu não hesito em declarar que ela representa uma das mais pessoais manifestações musicais do nosso tempo e uma das mais características do gênio nacional brasileiro.

e Aaron Copland (1941, *apud* SILVA, 2001, p. 41):

o que mais nos atrai na sua música é o seu calor e sua imaginação sempre tocada por uma sensibilidade profundamente brasileira. Quando sua música é bem executada, ela representa a vigorosa expressão musical do continente latino-americano.

Também era pessoalmente estimado por luminares da música de seu tempo:

Meu caro Guarnieri, acabo de encontrar sua *Sinfonia Brasília* no meu estúdio, escondida no meio de pilhas de cartas não abertas e pacotes de dois meses passados. Estou profundamente emocionado por você ter dedicado este trabalho a mim, e nesta primeira leitura achei esta obra brilhante e muito inventiva. Gosto particularmente da forma A-A-B-A do trágico movimento lento. Faço muito empenho em estudá-la mais tarde, assim que houver tempo. Pretendo um dia

apresentá-la. Mais uma vez muito obrigado e o mais forte apoio ao seu valor artístico. Seu velho amigo, **Leonard Bernstein**, 24 de janeiro de 1967. (*apud* SILVA, 2001, p. 51).

Sua trajetória também incluiu inúmeros prêmios internacionais, muitos deles, conquistados ainda em sua juventude:

No dia 1º de dezembro [de 1942], em cerimônia realizada na União Pan-Americana, em Washington D.C., Guarnieri recebeu pessoalmente o prêmio em dinheiro pelo *1º Concerto* para violino e orquestra, classificado em primeiro lugar no Concurso Internacional *Fleischer Music Collection*. Sergei Koussevitski e Howard Hanson, membros do júri desse concurso, se tornaram amigos íntimos do jovem brasileiro. (VERHAALLEN, 2001, p. 40).

Em 7 de março, a American League of Composers apresentou um programa dedicado a suas obras no Museu de Arte Moderna de Nova York. Arnaldo Estrella foi o pianista e Jennie Tourel cantou várias de suas canções. Desse programa também constavam seu *Trio* para cordas, a *1ª Sonata* para violoncelo e piano, a *3ª Sonatina*, *Toada Triste* e a *Tocata* para piano solo, além da *2ª Sonata* para violino e piano. Guarnieri obteve excelentes críticas. Por exemplo, o *New York Telegram* publicou as seguintes palavras na manhã subsequente ao concerto: *A julgar pelo que se ouviu na noite passada, o Sr. Guarnieri possui dotes incomparáveis. Não é exibicionista em sua música. De fato, é algo contido, algumas vezes bastante refreado. Escreve de maneira direta e seu objetivo parece ser contar sua história do modo menos afetado possível.* (VERHAALLEN, 2001, p. 41).

Seu lugar na música de nosso país é inegável, ao passo que sua obra tornou-se um dos pilares da produção musical erudita brasileira da segunda metade do século XX: “*a figura de Guarnieri foi imprescindível para a evolução da música brasileira, não só porque formou vários compositores, hoje atuantes nesta virada de século, como também nos representou de forma consciente, deixando-nos uma produção de significante valor.*” (RAYMUNDO, 1997, p. 225). Sua obra tornou-se, entretanto, uma das mais criticadas, dada a dicotomia entre arte nacional e arte de vanguarda, dentro da qual o compositor se converteu em ícone da música de inspiração nacional. Essa dicotomia belicosa “nacionalismo *versus* universalismo”, na música brasileira, tem um ponto nodal definido: a *Carta Aberta*, de 1950, assinada por Guarnieri e que consistia em uma manifestação contrária ao ensino do dodecafonismo – em especial ao trabalho do eminente músico e professor alemão **Hans-Joachim Koellreutter** (1915 – 2005).

Esse episódio foi entendido pela vanguarda – e muitas vezes segue sendo assim propagado em aulas de história da música até hoje - como a manifestação de um músico reacionário e imbuído dos ideais do nacionalismo ufanista, que lutava contra o progresso da linguagem musical em nosso país. Por isso, sua produção passou a receber frequentemente críticas de ordem ideológica e estética, em um período em que a relação entre a direita e a esquerda política em nosso país era aguerrida e qualquer associação entre arte e regime – como era o caso - era motivo para execração por parte da intelectualidade. Esses fatores possivelmente influenciaram na divulgação de sua produção entre a classe musical, pois muitos, considerando apenas uma pequena parcela de sua obra - *desconhecem sua produção atonal e desconsideram grande parte de sua obra* (RODRIGUES, 2001, p. 496).

Dentro desse contexto, temos suas seis peças para violão solo: *Três Estudos*, um *Ponteio* e duas *Valsas-choro*. Essas peças, escritas entre 1944 e 1986 constituem ainda dentro do problema acima descrito um setor pouco divulgado da produção *guarnieriana*⁵. Se pela quantidade ou envergadura das composições para violão esse *corpus* não se sobressai, dentro do repertório violonístico brasileiro, um olhar mais atento nos revelará a importância histórica do *Ponteio* (1944): trata-se da primeira composição para violão do compositor; é também a primeira obra brasileira escrita por um compositor não violonista e sua estética já apresenta consideráveis inovações em relação ao repertório violonístico até então produzido no país, que era formado pelas obras de Villa-Lobos (*Choros n° 1*, *Cinco Prelúdios*, *Doze Estudos* e a *Suíte Popular Brasileira*) e por peças de compositores ligados à música popular, como Canhoto (1889 - 1928), João Pernambuco (1883 – 1947), Levino Albano da Conceição (1895 – 1955), Romualdo Miranda (1895 - ?), entre outros. Marion Verhaalen sintetiza o conjunto aqui estudado da seguinte forma: “*essas peças são um desafio para o ouvinte e, certamente, para qualquer violonista*. (VERHAALEN, 2001, p. 366).

⁵ *Guarnieriana*: relativo a Camargo Guarnieri. O adjetivo será utilizado neste trabalho, com inflexão de gênero, tanto no plural quanto no singular, para expressar relação com a produção ou com a pessoa do compositor.

Edelton Gloeden, em seu panorama sobre o repertório violonístico brasileiro, assinala a importância da primeira obra para violão de Guarnieri:

O *Ponteio* está entre suas melhores realizações violonísticas. O compositor não abre mão de seu estilo, mesmo explorando um campo novo. Passagens polifônicas de textura simples são interrompidas por duas sequências de trêmolos praticamente atonais, fazendo dessa obra a mais ousada escrita para violão até o aparecimento de trabalhos de Almeida Prado (1943), Edino Krieger (1928) e Marlos Nobre (1939) nos anos 70. (GLOEDEN, 2002, p. 20).

Fabio Zanon, em seu programa de rádio “*O violão brasileiro*”, transmitido pela Rádio Cultura de São Paulo, também salienta a modernidade dessa obra, inclusive no contexto internacional (ZANON, 2007) e Ângelo Gilardino⁶ em seu *Manuale di Storia della guitarra* assinala a importância de outras obras para violão de Guarnieri:

No Brasil, a imponente figura de Heitor Villa-Lobos parece ter inibido mais que incentivado o desenvolvimento da linha de composição para violão. A despeito disso, temos o excepcional Mozart Camargo Guarnieri (1907), um músico brilhante formado na Europa - como Villa-Lobos (embora de outra forma) - envolvido na escola nacionalista e que só em 1945 (SIC) se propõe compor uma peça para violão: Valsa Choro (SIC) – obra de boa inspiração melódica e harmonicamente colocada no limite extremo da tonalidade. Ainda mais elusivo, fragilmente assentado sobre uma ambiguidade cromática reveladora da sapiência do autor, o esplêndido Estudo n° 1 (outra jóia da antologia Ricordi-Ablóniz) encerra a melancolia de um canto dissimulando-a na textura cambiante harpejada da harmonia”⁷. (GILARDINO, 1988, vol. 2, p. 155).

Como vemos, não só o *Ponteio*, mas o conjunto da obra para violão de Guarnieri recebeu atenção em um livro referencial da bibliografia violonística da segunda metade do século XX e a esse fato, soma-se o reconhecimento de nomes como Carlos Barbosa Lima (1944) e Manuel Barrueco (1952), que gravaram e executaram obras dele. Contudo, notamos

⁶ Violonista e musicólogo que revisou a edição dos estudos de Camargo pela editora Berben italiana.

⁷ *In Brasile, la torreggiante personalità di Heitor Villa-Lobos sembra aver inibito, più che incoraggiato, lo sviluppo di una linea di composizione chitarristica, se è vero che il purvalidissimo Mozart Camargo Guarnieri (1907), musicista brillantemente formatosi in Europa – quanto Villa-Lobos (se pur per altre vie) impegnato nella fondazione di una scuola nazionale – soltanto nel 1945 si avventura nel comporre un brano per chitarra, Valsa Chôro, di buona ispirazione melodica, armonicamente collocato al limite estremo della tonalità; ancor più elusivo, fragilmente poggiato su ambiguità cromatiche rivelatrici della consumata sapienza dell’ autore, lo splendido Estudo n° 1 (altro gioiello dell’antologia Ricordi-Ablóniz) avvolge la malinconia di un canto dissimulandola nelle mobili trame arpeggiate dell’armonia. Sulla stessa linea, ma con una scrittura empificata, Camargo Guarnieri ritornerà con gli Estudos n° 2 e no. 3, pubblicati nel 1984 . (1988, vol.2, p 155).*

que essas obras são pouquíssimo conhecidas entre a maioria dos violonistas e mesmo a obra mais gravada desse conjunto não possui sequer mais de duas versões comerciais disponíveis, conforme veremos no capítulo dois desta tese. Essas obras nunca receberam, em conjunto, um único registro fonográfico, tampouco são comuns no repertório de concertistas e muito menos dentre os alunos de violão. Resumindo, permanecem pouco divulgadas e pouco executadas dentro do universo violonístico e praticamente desconhecidas fora desse universo. É paradoxal o fato de que a contribuição de um compositor cuja importância histórica para a música erudita brasileira é evidente, seja pouco tocada justamente pelos violonistas, cuja maior queixa é possuírem um repertório escrito por compositores menos conhecidos dentro do ambiente da música de concerto⁸.

Assim problematizada, esta tese se propõe a responder duas perguntas básicas: **essas obras trouxeram inovações para o repertório violonístico brasileiro ou sua importância se resume ao fato de um compositor relevante para a história da música brasileira ter escrito para violão?** E, caso se confirme a importância das obras: **quais inovações trouxeram? Porque essas obras continuam esquecidas?** Se esses questionamentos soam bastante objetivos, respondê-los significa se embrenhar por um terreno movediço, pois o objeto se insere na produção de um compositor polêmico e no repertório de um instrumento polêmico – em termos de música de concerto. Expliquemos: sobre o objeto dessa tese e em relação à primeira pergunta, o que está em jogo *a priori* é a própria produção de Guarnieri - que sistematicamente recebe críticas de ordem técnica, estética e ideológica, apesar de receber reconhecimento de luminares do seu tempo, como já observamos. Nesse sentido, Lutero Rodrigues aponta o pré-conceito que a obra de Guarnieri angariou nos últimos

⁸ Ficam alheios ao escopo desta tese questões de ordem mercadológica que possam ter influenciado na pouca execução dessas obras e por isso, não podemos deixar de admitir nosso idealismo em pressupor/propor que obras de maior qualidade devam figurar mais frequentemente no repertório dos artistas do que obras de menor qualidade.

tempos em função do citado incidente da *Carta Aberta*, motivo pelo qual incluiremos a questão estética entre vanguarda e nacionalismo no corpo do trabalho⁹.

Por outro lado, nos perguntamos se essas obras merecem as mesmas críticas – ou os mesmos louros – que o restante da obra de Guarnieri. Em outros termos: se estão à altura do restante de sua produção – considerando que o violão estava distante do universo do compositor e que a produção para o instrumento foi reduzida. Já sobre a segunda pergunta, e sobre nossa afirmação de que o repertório violonístico é polêmico em termos de música de concerto, nossa opção de abordagem se inicia com a citação da musicóloga norte-americana Marion Verhalen sobre a obra para violão de Guarnieri:

Todas [as peças de Guarnieri para violão] são difíceis e se afastam bastante dos **simples arpejos diatônicos** encontrados nas obras para violão de muitos compositores. Ele se aproxima da linguagem atonal, com raros pontos de familiaridade diatônica ou resolução harmônica ou melódica previsível [...]. (VERHAALLEN, 2001, p. 366, grifo nosso).

Na fala acima sobressai certo reducionismo expressado pela autora em relação ao repertório violonístico. Essa visão reducionista não é incomum e constituiria uma forte hipótese para o problema sintetizado na pergunta **“porque as obras continuam esquecidas?”**, uma vez que obras mais complexas seriam preteridas pelos violonistas em função da dificuldade de compreensão do discurso por parte dos mesmos, que estariam habituados a *“simples harpejos diatônicos”*. Mas se a visão reducionista da autora é partilhada por alguns, seus desdobramentos se apresentam como injustificados: se pensarmos em termos de mercado fonográfico, peças de extrema dificuldade técnica e musical tem sido gravadas todos os anos. Em termos do nível instrumental, temos os concursos de violão que nos

⁹ Segundo Rodrigues (2001, p. 496): “O que foi publicado sobre a Carta aberta é infinitamente maior do que o existente sobre sua fase posterior. No final de sua vida, e para sua infelicidade, o que prevaleceu foi a imagem de um compositor intolerante e conservador, adquirida em função daquele documento [...] Guarnieri abriu feridas tão profundas que nem mesmo mais de uma década de sua numerosa produção musical com outra orientação estética foi capaz de cicatrizar.”

atestam um crescente progresso técnico da classe violonística. Também, e apenas como exemplo, obras de linguagem bastante complexa e sem nenhuma filiação tonal – como a *Ritmata* de Edino Krieger ou a *Espiral Eterna* de Leo Brouwer (1939) são obras muito comuns no repertório dos estudantes de violão das universidades brasileiras.

Porém, mesmo excluindo o reducionismo da citação de Verhaalen, fica evidente a complexidade das obras de Guarnieri em relação ao repertório em questão e na continuação da citação em questão: “*Guarnieri evitou totalmente a natural tentação de sucumbir a qualquer ritmo tipicamente brasileiro de fácil identificação*” (VERHAALEN, 2001, p. 366), a musicóloga nos aponta ainda outra hipótese para esse desinteresse dos violonistas, pois, além de complexas, as peças não possuem apelo ao gosto popular. Mas se o gosto do público ditaria absolutamente o repertório estudado pelos violonistas, como explicar a manutenção, nesse repertório, das obras de Brouwer, Villa-Lobos e Krieger, acima assinalada? Seguramente outras questões como preconceitos estéticos e aspectos idiomáticos se entremeiam na discussão - motivo pelo qual as contemplaremos no bojo do trabalho¹⁰.

Ainda assim, as hipóteses para a pouca execução das obras em questão, quando confrontadas com os argumentos da celeuma *nacionalismo versus vanguarda* apresenta um paradoxo intrigante: como a produção de um compositor tido como conservador (e não raro como antiquado), égride de uma escola tida pela vanguarda como “*meio caminho*”¹¹, pode ter suas obras preteridas por serem demasiado complexas e pouco afeitas aos exotimos popularescos? Essa contradição apenas acentua o problema da pesquisa e reafirma a

¹⁰ É evidente que a problematização acadêmica aqui levantada poderia servir a áreas de conhecimento como sociologia ou antropologia, por exemplo, áreas essas, que estariam mais aptas a esclarecer questões ligadas à mudança da sensibilidade contemporânea, ao interesse de grupos sociais, culturais e econômicos. Neste caso, o objeto aqui estudado seria um mero recorte de uma discussão que poderia se desenvolver um plano mais amplo, como o porque do todo da obra de Guarnieri, ou mesmo da produção erudita da segunda metade do século XX ser tão pouco conhecida no Brasil. Apesar da riqueza e relevância desse tipo de abordagem do tema, reiteramos que essa tese se limitará a estudar as seis peças de Guarnieri dentro do universo do compositor e da tradição da música de concerto e de forma mais enfática, da música escrita para violão no Brasil, pois, a despeito de uma menor contextualização dessas obras em relação à sociedade em que vivemos hoje, a leitura musical trará à tona a poética de Guarnieri e as relações entre técnica e estética/ideologia, contribuindo assim para sua reavaliação no universo violonístico.

¹¹ Ver capítulo 4.1 desta tese.

necessidade de um estudo aprofundado da linguagem das peças em questão, relacionando-as com a técnica e a estética às quais eles se vinculam – e não apenas do conjunto em relação ao repertório do violão -, pois o conjunto dessas obras representa a intersecção de duas empreitas: o da construção de uma música erudita de caráter nacional no Brasil e o da formação de um repertório erudito para o violão.

A partir dessa caracterização polifônica do problema da pesquisa, bem como de seus objetivos, o trabalho se desenvolveu da seguinte forma: levantamento de fontes primárias; comparações entre manuscritos e partituras editadas; formação de um referencial teórico para análise do objeto em questão; análise musical/instrumental das seis peças de Guarnieri; entrevista com violonistas e compositores diretamente ligados a Guarnieri e contextualização dos resultados obtidos através de pesquisa bibliográfica. Como se pode observar, a principal ferramenta metodológica da tese é a análise musical - incluindo nessa análise as questões relativas ao idiomatismo instrumental e exeqüibilidade das obras - pois cremos que com essa metodologia, as questões relativas à complexidade musical e origem dos materiais utilizados pelo compositor, bem como dificuldade técnica e exeqüibilidade das obras, poderão ser melhor evidenciados.

A tese foi dividida em três partes: a primeira compreende os três capítulos iniciais e a segunda e terceira partes, respectivamente, estão contidas nos capítulos quatro e cinco. O primeiro capítulo apresenta um panorama da produção guarnieriana, relacionado com sua formação, seguido da delimitação das ferramentas que utilizaremos para a análise da obra para violão, a partir das informações técnicas apuradas nesse panorama. Os capítulos 2 e 3 contêm a análise musical das peças - precedida pelos resultados das comparações entre as fontes, e de informações sobre a dinâmica de composição e estréia dessas obras. O capítulo quatro contém a contextualização das peças para violão do compositor de Tietê em relação a algumas de suas obras do mesmo gênero e questões estéticas e ideológicas afins, incluindo aí,

as rusgas existentes entre a vanguarda e a escola nacionalista guarnieriana. O capítulo cinco trata das seis peças para violão de Guarnieri em relação ao repertório violonístico brasileiro, contendo ainda a análise idiomática das obras.

Como a presente tese trata da incursão de um compositor *chefe de escola* ligado à tradição pianística e orquestral dentro do universo violonístico, temos dois campos bibliográficos bastante distintos, aos quais se soma o referencial necessário para a análise musical - sobre o qual reservamos espaço no corpo da tese e nos apêndices para discussão. Portanto, temos neste trabalho há a coexistência de três distintos referenciais teóricos, com suas idiossincrasias e controvérsias.

Desde já reconhecemos a importância dos livros *Camargo Guarnieri, expressões de uma vida*, de Marion Verhaalen e *Camargo Guarnieri: o Tempo e a Música* – organizado por Flávio Silva – e das teses, dissertações e artigos sobre Guarnieri e sobre o repertório violonístico brasileiro que se encontram disponíveis na internet, sem os quais a realização desse trabalho seria impossível.

CAPÍTULO I
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA PARA AS ANÁLISES, BALIZADA POR
QUESTÕES CONTEXTUAIS E ESTÉTICAS

1.1 QUESTÕES ESTÉTICAS E BIOGRÁFICAS

Este capítulo tem por objetivo fornecer informações preliminares para o desenvolvimento desta tese e, em especial, necessárias para a realização das análises da obra para violão de Guarnieri e para suas contextualizações posteriores. Por isso, realizaremos um breve relato da formação técnica do compositor, de alguns aspectos centrais de sua produção e de seus princípios estéticos vinculados ao modernismo brasileiro e influenciados pelo nacionalismo de Mário de Andrade. A essas informações de cunho estético e técnico segue-se a discussão para a construção do referencial teórico adequado à análise da obra em questão.

O primeiro passo para entendermos a produção guarnieriana em seus aspectos técnicos e estéticos é considerarmos sua formação. Sua infância em Tietê – cidade do interior paulista - e sua juventude na capital do Estado ocorreram justamente em período concomitante ao movimento de afirmação/expansão da música de seresta e dos gêneros rurais nos centros urbanos. Esse fato se reflete dentro da produção do autor, sobretudo em suas obras não sinfônicas – de câmara e para instrumentos solistas – na qual o caráter intimista e seresteiro é encontrado amiúde. A relação entre a seresta e esse caráter intimista, característico da obra do compositor, é notada em afirmações como: “[Guarnieri] *é sempre substancial, em termos de expressão recôndita e penetrada da mágoa de nossos cantos populares. Essa dolência dá maior apreço à obra porque, na autenticidade da inspiração do autor, a sentimos bem nossa*” (FRANÇA, 2001, p. 438); ou ainda, tratando das valsas para piano solo: “*apesar do rebuscamento hábil e requintado do contraponto, o caráter seresteiro é sentido no bordejo dos violões [...], no contracanto da flauta [...] e na emotividade das frases*” (MENDONÇA, 2001, p. 418).

Devemos considerar também sua formação pianística, com Ernani Braga (1888 - 1948) e Antonio Leal de Sá Pereira (1888 - 1966) e seu trabalho como pianista junto a casas de venda de partituras, que segundo Verhaalen, lhe rendeu familiaridade com o repertório do piano erudito¹²: “*essa intimidade com a música de Bach, Chopin, Mozart e outros (...) foi de inestimável valor para o músico naquela época de sua vida*” (2001, p. 20). A essa familiaridade com um repertório erudito tradicional, soma-se sua formação técnica-composicional, que se deu pelas mãos de dois mestres europeus: Lamberto Baldi (1885 – 1979) e Charles Koechlin (1867 – 1950).

Baldi chegou a São Paulo em 1926, e atuou como regente até 1931, ano em que se radicou em Montevideo para assumir a então prestigiosa Orquestra do S.O.D.R.E. - Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Foi aluno de Ildebrando Pizzetti (1880 - 1968) - um membro da geração de 1880¹³, à qual pertenceu Respighi (1879 - 1936) -, o que nos faz intuir sua preferência pela polifonia e pela busca de uma expressão composicional neoclássica¹⁴. André Egg (2011, p. 56) afirma que “*Todos os testemunhos a respeito de Baldi são que ele era um músico bastante atualizado, conhecedor das principais obras modernas, especialmente as do modernismo francês e italiano, as quais introduziu na programação de concertos em São Paulo*”. e segue dissertando sobre a evolução da escrita de Guarnieri, registrada nos cadernos de exercícios do compositor durante os trabalhos com Baldi. (EGG, 2010, P. 65). Nas palavras do próprio Guarnieri:

¹² A musicóloga, no mesmo texto, salienta que Guarnieri chegou a ser demitido por não gostar de executar música popular [ligeira] (ABREU, 2001, p. 39).

¹³ A geração de Pizzetti e Respighi é chamada na Itália *geração de 1880* e se caracteriza pelo interesse dos compositores em elementos da música antiga italiana e também por uma produção na qual a ópera não representa o carro chefe.

¹⁴ Outro aluno de Pizzetti que escreveu para violão foi Mário Castelnuovo-Tedesco. É digno de nota que esse mesmo compositor – prolífico em obras para violão - fora citado por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira: A mim me repugnava apenas que suites nossas fossem chamadas de "Suite Brasileira". Por que não "Fandango", palavra perfeitamente nacionalizada? Por que não "Maracatú" para outra de conjunto mais solene? Por que não "Congado" que tantas feitas perde o seu ritual de dança dramática para revestir a forma da música pura coreográfica da suite? Ou então inventar individualistamente nomes que nem a "Suite 1922" de Hindemith, ou a "Alt Wien" de Castelnuovo Tedesco.* (ANDRADE, 1972, p. 25).

Baldi era uma pessoa incrível, homem de grande inteligência. Sua maneira de ensinar era integrada: Eu estudava **harmonia, contraponto, fuga e orquestração** simultaneamente, consultando a literatura musical, mas minha composição era livre. Ele jamais colocou obstáculos em meu caminho, apenas revia uma passagem e dizia: “não gosto disso, corrija!”. Uma das primeiras coisas que fez foi me colocar na orquestra, onde eu tocava todos os instrumentos de teclado – piano, xilofone, celesta... Eu passava o dia todo estudando, tocando na orquestra e à noite jantava com ele. As aulas eram depois da refeição. Éramos oito alunos e todos estudávamos desse modo (GUARNIERI apud VERHAALLEN, 2001, p. 22, grifo nosso).

Guarnieri sempre prezou muito a instrução que recebeu do mestre italiano, a ponto de declarar: “*do ponto de vista da técnica de composição, devo a Lamberto Baldi os ensinamentos mais eficazes e que constituem os princípios básicos que ainda hoje adoto*” (GUARNIERI, 2001, p.15). Já seus estudos com Koechlin ocorreram mais de uma década depois (1938/39), em Paris, quando o compositor, então com 31 anos e agraciado com uma bolsa de estudos do governo paulistano, já possuía algum reconhecimento dentro do cenário musical brasileiro.¹⁵

Os estudos com o mestre francês se iniciaram com os rudimentos da harmonia e contraponto – a pedido do próprio Guarnieri (TONI, 2007, p. 132). Mesmo após Guarnieri ter apresentado sua música nos palcos parisienses e de sua relação com o professor francês ter se estreitado, “*as aulas seguiram o mesmo padrão anterior: o professor oferecia os temas, o aluno trabalhava-os em corais ou fugas*”. (2007, p. 116). Assim podemos entender que seu trabalho junto a Koechlin foi eminentemente técnico-musical e abordou aspectos clássicos da composição, deixando de lado (ou, quiçá, em segundo plano) problemas relativos à estética contemporânea, por exemplo. Por outro lado, entendemos que o convívio com a efervescência

¹⁵ Em artigo que trata da relação de Guarnieri com o seu mestre francês, a musicóloga Flávia Toni (2007, p. 116) assim o descreve: *Charles Koechlin (1867/1950), membro da burguesia da Alsácia, nasceu em Paris, onde seguiu a carreira militar abraçando tardiamente a música em 1889. No Conservatório, além de estudar harmonia com Taudou, teve Massenet, Fauré e Gédalge como professores. Aos 42 anos, em 1909, profissional respeitado integrou o comitê fundador da Sociedade Musical Independente, grupo que unia forças para aclamar a música de Debussy, bem como a criação livre e que não mais encontrava abrigo junto à já antiga Sociedade Nacional. Conhecido pela defesa incondicional da liberdade e pelo amor à natureza, Koechlin sempre foi tido como intelectual respeitado, apesar de sua aparência um tanto excêntrica. Professor particular, conferencista e crítico musical, jamais lecionou no Conservatório onde se graduara, mas foi autor de sólida bibliografia para jovens músicos.*

da vida musical parisiense terminou por fomentar os questionamentos do compositor acerca de questões estéticas, como podemos observar na correspondência de Guarnieri escrita nesse período (RODRIGUES, 2001, P.327 a 331).

Assim, no fim da década de 1930, podemos afirmar que Guarnieri encerrara a etapa de estudante e como resultado dessa etapa observamos a formação de uma sólida técnica clássica, que primava por questões como forma, desenvolvimento melódico e, sobretudo, escrita contrapontística. Não podemos dizer que a opção por essa formação técnica tenha sido apenas fruto das circunstâncias, assim como não podemos afirmar que o compositor não conhecia outro universo estético, diferente do qual efetuou a formação de seu *metier*. O próprio Guarnieri assinalou por diversas vezes que no início dos anos de 1930, estudara a música de Hindemith (1895 – 1963); além disso, uma vez em Paris, Guarnieri teve contato com diversas expressões da vanguarda. Dessa forma, o que se pode afirmar é que a opção pela construção de um *metier* composicional com certa continuidade em relação ao repertório clássico-romântico - que permitia a realização de obras menos radicais, em termos de renovação da linguagem - decorreu, em muito, das convicções e anseios pessoais do compositor. Por outro lado, vemos que essa tendência pessoal foi potencializada pela relação do compositor com Mário de Andrade: o esteta foi, dentre seus pares modernistas, o que maior formação musical possuía, e por isso, foi o teórico modernista que mais estudou e escreveu sobre música.

É difícil estabelecermos um direcionamento monofônico nos escritos sobre música de Mário de Andrade, contudo, considerações sobre alguns dos trabalhos mais importantes são pertinentes, a título de relacionamento com o objeto desta tese. A primeira publicação foi o *Ensaio sobre Música a Brasileira* de 1928, seguida de “*Música, doce música*” - uma coletânea de textos publicados em periódicos por Andrade em seu trabalho como crítico musical. Em 1939 o autor publica o ensaio *Evolução social da música no Brasil*

(1939) e como derradeiro trabalho musical, temos *O Banquete* (1945). Se os escritos iniciais apresentam a tese da formação de uma música erudita como emblema do nacional e conclamam os compositores a formá-la, no final dos anos trinta, o escritor apresenta um direcionamento distinto:

Cada vez mais consciente da necessidade de uma transformação política para a evolução da situação social do país, sentindo-se estéril após uma experiência mal fadada na política, e vendo os desumanos caminhos da ordem mundial, Mário abandona a fé na democracia burguesa e se envolve cada vez mais com os ideais políticos socialistas. No amadurecimento dessas idéias, ele recoloca, sem o mesmo fervor militante, os conceitos apresentados no *Ensaio sobre a música brasileira*. Ao final do ensaio *Evolução social da música no Brasil*, Mário resume o panorama exposto cuidadosamente no decorrer do ensaio, dividindo a música brasileira nas fases Universal (“dissolvida em religião”), Internacionalista (“com a descoberta da profanidade, o desenvolvimento da técnica e a riqueza agrícola”), Nacionalista (“pela aquisição de uma consciência de si mesma”) e Cultural (“livremente estética, e sempre se entendendo que não pode haver cultura que não reflita as realidades profundas da terra em que se realiza”) (ANDRADE, apud DE BONIS, 2006, p. 121). E a fase nacionalista pela qual ele passa recebe agora definição mais cuidadosa. É um momento dramático, em que o compositor tem de lutar contra “as suas próprias tradições eruditas, hábitos adquiridos” e se esforçar para “não se afogar nas condições econômico-sociais do país”. (DE BONIS, 2006, p. 121).

Esse período final da produção de Mário de Andrade, no qual suas idéias flertam com o socialismo, provavelmente influenciou Guarnieri, mas não em termos musicais - em termos de discurso -, levando o compositor a predicar a feitura de uma arte socialmente utilitária, na qual cada compositor “*cumpra suas funções diante do seu povo e das novas gerações de criadores da arte musical*”. (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 143). Esse discurso é muitas vezes confundido com sua obra, que acaba sendo equivocadamente considerada como uma versão brasileira de realismo socialista. Voltaremos a essa questão no capítulo 4 desta tese.

Voltemo-nos agora ao *Ensaio sobre a Música Brasileira*, por ser a publicação de Mário de Andrade que maior influência teve sobre Guarnieri: “*no Brasil, o problema do nacionalismo consciente tem a sua base no livro do meu inesquecível amigo Mário de Andrade, Ensaio sobre a música brasileira, que todos conhecemos, onde ele, com aquela sua*

característica premonição, estabelece três fases.” (GUARNIERI *apud* SILVA, 2001, p. 389).

O texto foi também utilizado pelo compositor durante décadas em suas atividades didáticas, como iniciação à estética nacionalista, e por isso, consiste na publicação que maior repercussão teve sobre os compositores nacionalistas ligados a Guarnieri ¹⁶.

Dentre as idéias encontradas no *Ensaio*, notamos como tema principal, a formação de uma tradição de música de concerto genuinamente brasileira a partir da exploração consciente do material popular. Não se tratava de uma proposta puramente estética, antes, de uma proposta ideológica, pois essa tradição, uma vez estabelecida, colocaria a cultura brasileira ao lado das culturas já estabelecidas no campo da música¹⁷. No dizer de Ana Lúcia Kobayashi (2009, p. 38):

“o projeto de Mário de Andrade consistia na busca da identidade nacional a ser obtida por meio de pesquisa de caráter científico das tradições populares. Com o estudo dos processos de criação da cultura popular, o compositor, utilizando-se das técnicas da música culta, faria a transposição dos elementos folclóricos para a música erudita. O compositor seria o responsável pelo desenvolvimento da arte de caráter nacional através da música culta visando à equiparação com a produção européia, tida como símbolo de desenvolvimento”

E para defender seu projeto, Andrade se utiliza de uma retórica bastante “contudente”:

O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta. [...]. Pois é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as idéias estéticas senão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial. (ANDRADE, 1972, p.4 e 7).

Como forma de estabelecer critérios para coleta do material popular que serviria de matéria prima para os compositores eruditos, encontramos no *Ensaio*, a preocupação do

¹⁶ Em entrevista concedida especialmente para elaboração dessa tese, os compositores Sérgio Vasconcelos-Correa e Osvaldo Lacerda apontaram a importância do *Ensaio* para a sua formação estética. Já Olivier Toni aponta que o *Ensaio* não foi tão relevante para sua formação, contudo reitera a utilização deste como uma espécie de introdução ao nacionalismo, utilizada por seu professor Camargo Guarnieri. (DE BONIS, 2006).

¹⁷ Estas “culturas estabelecidas” seriam, para Mário de Andrade, a italiana, a alemã e a francesa.

esteta em estabelecer um conceito sobre o “nacional em música” que abrangesse as mais diversas manifestações populares do Brasil, e não só os estereótipos exóticos da música indígena e africana ¹⁸. Sobre essa aversão ao caráter exótico, Andrade (1972, p. 1-8) ainda assevera:

[...] Mas **no caso de Vila-Lobos, por exemplo, é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu para o sucesso atual do artista.** [...] Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado para conseguir o aplauso. [p.1]. [...] Se a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo que é exótico até para nós. O que faz a riqueza das principais escolas européias é justamente um caráter nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém. Todo o caráter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal. É uma pobreza. [p.8].

Como podemos intuir da citação acima, a proposta de nacionalismo elaborada por Andrade- que doravante conceituaremos *marioandradiano*¹⁹ - é bem mais sóbria que o modernismo visceral de Villa-Lobos – então modelo de nacionalismo. Essa proposta não buscava apenas impressionar, nem poderia flertar com a música ligeira e, sobretudo, não poderia cair no exótico, pois se tratava da representação do nacional. Ela demandava compositores com boa formação técnica, que trabalhassem de forma mais intelectual e reflexiva e que fossem criteriosos na escolha dos materiais empregados. Por isso, aos olhos de Andrade, nos anos vinte do século passado, faltavam compositores para realizar esse projeto. Por outro lado, olhando em retrospecto para a produção de Guarnieri, podemos dizer que o compositor o tenha realizado.

¹⁸ “Se escutam um batuque brabo muito que bem, estão gozando, porém se é modinha sem síncope ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, isso é música italiana! Falam de cara enjoada. E os que são sabidos se metem criticando e aconselhando, o que é perigo vasto. Numa toada, num acalanto, num abôio desentocam a cada passo frases francesas, russas, escandinavas. Às vezes especificam que é Rossini, que é Boris. Ora, o quê que tem a Música Brasileira com isso! Se Milk parece com Milch, as palavras deixam de ser uma inglesa outra alemã?” (ANDRADE, 1972, p. 3) - Mais adiante, Andrade inclui a música indígena no panteão de exotismos brasileiros apreciados pelos europeus.

¹⁹ *Marioandradiano*: referente a Mário de Andrade. Esse vocábulo será utilizado em todo o texto como adjetivo relacionado ao esteta paulista, inclusive com inflexão de gênero (*marioandradiana*).

Mesmo assim - mesmo tendo realmente Mário de Andrade influenciado a produção de Guarnieri - observamos que essa influência foi supervalorizada pela historiografia que trata do compositor (EGG 2010, p.22) e não pretendemos repetir aqui esta supervalorização. Apenas encontramos na personalidade (e posteriormente, na técnica) de Guarnieri elementos potenciais para realização do projeto proposto por Andrade - elementos, esses, que no decorrer da carreira do compositor, se materializaram em uma produção ligada à estética *marioandradiana*. Em primeiro lugar, temos a aversão ao exotismo expresso nas obras de Guarnieri:

Durante a exposição [do primeiro movimento, do primeiro *Concerto n.º 1 para violino e orquestra*], percebemos a aplicação de um dos princípios composicionais ao qual **Guarnieri sempre foi fiel, que é a recusa consciente de qualquer exotismo**. Por esta razão, evita o excesso de qualquer um dos componentes do discurso musical, procurando estabelecer o equilíbrio entre eles. (...) Precisa ainda ser dito que se trata do primeiro movimento de um concerto para violino, mas mesmo em seus *finali*, nos quais predominam os ritmos de danças, **o uso do reforço rítmico característico da percussão não os transforma em exóticos produtos musicais à espera da curiosidade européia**. (RODRIGUES, 2001, p. 482, grifo nosso).

A aversão ao exotismo se manifestava também na busca de Guarnieri pela economia de material e na não utilização do estilo rapsódico – elementos esses, comuns às obras de caráter semiculto e encontrados com frequência em alguns nacionalismos. Dessa forma, o desenvolvimento e aproveitamento de cada motivo se torna capital para a realização de seu projeto composicional de cunho nacionalista, resultando em economia de meios e concisão, como vemos neste trecho de análise do primeiro movimento da *Terceira Sinfonia* de Guarnieri:

A célula rítmica do primeiro tema continua presente durante a exposição do segundo, contrapontando-o, como se fosse uma passadeira. **Não existe porém, nenhum exotismo, nem descritivismo vulgar**, mas uma reminiscência poética do inconsciente do autor. O desenvolvimento temático é seguido pela reexposição, apenas do primeiro tema. [...]. (TACUCHIAN, 2001, p. 452, grifo nosso).

Outra semelhança entre a estética de Andrade e a realização guarnieriana diz respeito ao uso do folclore. Em uma nota de rodapé mais desenvolvida do *Ensaio*, Mário de Andrade expõe uma teoria a respeito da formação da tradição de música de concerto em países como os da América. Nessa teoria, o esteta divide o processo que engendra a formação dessas tradições em distintos estágios, sendo que o estágio mais desenvolvido não apresenta citações de melodias folclóricas em obras de concerto. E Andrade conclui (1972, p.14):

Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1a fase da tese nacional; 2a fase do sentimento nacional; 3a fase da inconsciência nacional. Só nesta última, a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é nosso caso ainda .

Assim, a 3ª fase, seria a desejável, pois demonstraria maturidade composicional pela ausência de citações folclóricas e incorporação do *ethos* nacional de forma inconsciente pelo compositor. Justamente observamos que Guarnieri buscava se inserir na 3ª fase do nacionalismo, pois notamos a preocupação do compositor em relação à incorporação do folclore em sua linguagem pessoal, sem que esse se tornasse um elemento estranho nas composições: “*O elemento folclórico deve estar tão integrado na obra quanto na sensibilidade do compositor [...]*”. (GUARNIERI, 2001, p. 15). Tacuchian, investigando essa questão nas sinfonias de Guarnieri, escreve:

A outra indagação o compositor me responde: “*Minha temática é sempre a procura da quintessência da alma brasileira*”. **Esta brasilidade deve ser compreendida não pelo uso de clichês ou de elementos folclóricos, mas pela recriação a partir de uma realidade brasileira.** “*Hoje não tem mais cabimento o conceito de música nacionalista, mas sim o de música nacional brasileira*”. Essa nuance de expressão do compositor traduz a essencialidade nacional que ele persegue, evitando cair no regionalismo. **Raramente Guarnieri emprega em sua obra um tema tradicional.** (2001, p. 448, grifo nosso).

E Caldeira Filho (2001, p. 17) resume:

Todos os aspectos nacionalistas por Guarnieri percebidos não geraram o poemático, nem o descritivo, nem o anedótico, nem o étnico, nem o documentário, como se vê dos gêneros a que principalmente se dedicou. Todas essas coisas não estão ausentes em sua obra, mas nela funcionam como desencadeadoras da criação, e, em consequência, da construção gradativa de uma linguística própria, pessoal.

O próprio Mário de Andrade, em crítica para o jornal Diário de São Paulo, escreve sobre Guarnieri em momento bem prematuro da carreira do compositor - 28/05/1935: “[...] *e já é um nacionalismo de continuação, quero dizer: que não se alimenta diretamente do populário, e apenas se apóia nele*”. (ANDRADE, 1993, p. 313). Essas semelhanças entre o conteúdo do *Ensaio* e a produção guarnieriana continuam a ocorrer no plano técnico: segundo Andrade, a harmonia seria um elemento impossível de ser nacionalizado, pois cairia sempre no comum:

A harmonização européia é vaga e desgraçada. Muito menos que raciais, certos processos de harmonização são individuais. [...] **É absurdo pretender harmonização brasileira pois que nem a Alemanha nem a Itália nem a França com séculos de formação nacional, jamais não tiveram isso** e adotaram as quartas e quintas do órgão talvez latino e as terças e sextas do falso bordão talvez céltico. **Na infinita maioria dos documentos musicais do nosso populário persiste o tonalismo harmônico europeu herdado de Portugal. Nossa harmonização tem que se sujeitar consequentemente às leis acústicas gerais e às normas de harmonização da escala temperada.** (ANDRADE, 1972, p. 18, grifo nosso).

Considerando esse problema, a polifonia é indicada pelo esteta como principal saída para que se evite o empobrecimento da obra artística:

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior carácter (sic) nacional é na polifonia. [...] Nada impede por exemplo que os processos de melodia acompanhante que os nossos violeiros empregam sistematicamente no baixo, passe para outras vozes da polifonia. Esse baixo se manifesta às vezes como melodia completa e independente, apenas concordando harmoniosamente com a melodia da vox principalis [...]. (ANDRADE, 1972, p. 19).

Contudo o autor era bastante restritivo em sua visão do uso dos ditames da polifonia tradicional diretamente sobre a composição musical com finalidade artística²⁰ e por isso, esperava soluções pessoais para a utilização da polifonia a partir de elementos nacionais. E foi justamente no uso pessoal da escrita polifônica que Guarnieri estruturou sua harmonia incomum e sua técnica composicional, que permitiu a fatura de uma obra de caráter nacionalista que evitasse o óbvio, o senso comum, os “ostinatos sincopados do baião mixolídio”... A visão musical horizontal de Guarnieri é assinalada em sua obra sinfônica pelo compositor Ricardo Tacuchian, que em seguida cita o compositor:

[...] o conjunto da obra de Guarnieri chama muito a atenção pela **diluição da harmonia em favor da horizontalidade dialogada**: *Sempre fui apaixonado por Bach. Minha música é mais polifônica que harmônica. O que existe é um agregado de sons que me agrada.* (TACUCHIAN, 2001, p. 449, grifo nosso).

E é o próprio Guarnieri quem afirma utilizar o raciocínio polifônico em detrimento do raciocínio vertical, com finalidade de abrandar a violência do ritmo, que em todo o caso causaria certo desequilíbrio no discurso:

Em 1940, Guarnieri afirmava: “quanto ao problema da harmonia, a música nacional deve ser de preferência tratada polifonicamente. A qualidade de nossa rítmica, a sua força dinâmica, nos aconselha a evitar as harmonizações por acordes, pois esses viriam acentuar mais violentamente ainda essa rítmica [...]. E concebida polifonicamente, a música brasileira, pela própria exigência de elasticidade e entrelaçamento das linhas melódicas, poderá disfarçar a violência dos seus ritmos sem que estes deixem de permanecer como base construtiva e de fundo dinâmico da criação. (GROSSI, 2004, p. 30).

Já em relação ao uso das formas ocidentais tradicionais, o esteta paulista expõe certas reservas no *Ensaio*, pois as considera superadas em seu tempo, sendo sua proposta para

²⁰ “Quanto aos processos já europeus de polifonização eles são muito perigosos e na maioria das feitas descaracterizam a melodia brasileira. Ou pelo menos a revestem muito mascaradamente. [...]. Processos desses não só não ajuntam caracter para a obra como podem descaracterizá-la”. (ANDRADE, 1972, p. 19).

a construção formal da música pura se baseada no uso das formas corais estróficas populares encontradas nos desafios e cocos (p. 23) ou na utilização de danças populares:

Também quanto a formas corais (sic) possuímos nos reisados e demais danças dramáticas, e nos cocos muita base de inspiração formal. Nos cocos então as formas corais variam esplendidamente. E já que estou imaginando em peças grandes, é fácil de evitar **as formas de Sonata, Tocata etc. muito desvirtuadas hoje em dia.** [...] (ANDRADE, 1972, p. 23, grifo nosso).

É seguir o exemplo de C. Franck no "Prelúdio Coral e Fuga". Dentro de criações dessas, sempre conservando a liberdade individual a gente podia obedecer à obsessão humana pela construção ternária e seguir o conselho razoável de diversidade nas partes. "Ponteio, Acalanto e Samba"; chimarrita, Aboio e Louvação" etc. (ANDRADE, 1972, p. 25).

E neste campo – o da forma - encontramos congruências e incongruências entre os preceitos do *Ensaio* e as opções técnicas de Guarnieri. Concordando com Andrade, no âmbito da pequena forma, o compositor produziu peças ou ciclos como *Ponteios*, *Choros*, *Toada Sertaneja*, *Lundu*, que aludem ao domínio da música rural ou novecentista brasileira. Mesmo assim, nesses casos, o título trata muito mais do caráter do que da forma, já que estamos falando – em sua maioria - de pequenas peças monotemáticas, em forma binária ou ternária. Já, nas obras de maior envergadura - como a *Sonata para piano* (1972), os concertos para instrumento solista e orquestra, as sinfonias ou a música de câmara - sua utilização de formas tradicionais, como a *forma de sonata* ou a fuga, ainda que com grande liberdade, contraria a visão de Mário de Andrade – que tinha essas formas como ultrapassadas, já em 1928 – e denota a formação neoclássica do compositor, que o levou a produzir música pura e autônoma – pelo menos no que diz respeito à forma - até o final de sua vida. A citação abaixo se inicia com uma fala de Guarnieri, na qual o compositor se auto-intitula brahmsiano²¹:

“Sou um homem brahmsiano, a forma é minha alucinação. Isto não quer dizer que ela me prende, o contrário, uso-a a serviço de minha imaginação e de minha

²¹ Isto quer dizer muito sobre o sinfonismo pretendido por Guarnieri, já que Brahms (1833 – 1897) - mesmo após a difusão da técnica de forma cíclica nas sinfonias e do surgimento de obras como a *Sinfonia Fausto* (1857) de Liszt, cuja estrutura formal e texturas se apoiavam mais em idéias literárias, do que na idéia clássica de forma autônoma – manteve preocupações clássicas em relação à forma sonata, chamando para si a responsabilidade de continuador do sinfonismo alemão de Mozart e sobretudo, Beethoven.

expressão. O que vale na forma é seu aspecto geral, mas dentro dela recrio sempre novas propostas.”

Esse caráter formal de Guarnieri é uma constante em toda a sua obra e em particular nas Sete Sinfonias. Isto não impede que mesmo nestas, ele use um coro (nº 5), faça apenas dois movimentos (nº 7) ou escreva um scherzo no meio do segundo movimento lento (nº 3). “A forma clássica da sonata é muito elástica. O esqueleto é que vale. Dentro dele podemos fazer o que quisermos”, completa o mestre. (TACUCHIAN, 2001, p 447-448).

Essa preocupação formal engendra questões como desenvolvimento temático e concisão formal, que também são caras ao autor e se colocam como solução para sua aversão ao exótico, anteriormente observada:

A técnica do desenvolvimento é um dos mais típicos recursos do compositor. Em suas mãos, qualquer motivo ganha proporções inimagináveis. Em toda a obra sinfônica, seus temas quando expostos, são imediatamente desenvolvidos. Pequenos motivos são usados por toda a obra, mesmo quando um segundo tema é apresentado. Às vezes, um segundo tema, embora com caráter contrastante ao primeiro, é formado com elementos evocativos deste, como é o caso do primeiro e do segundo temas do primeiro movimento da *Sinfonia no. 4*. Esta economia no material dá à obra de Guarnieri uma grande unidade que, aliás, é uma das principais características de seu estilo. A requintada capacidade de desenvolver já havia sido notada por Mário de Andrade quando afirmou, falando de Guarnieri, que “no Brasil há pelo menos um compositor que sabe desenvolver”. Quinze anos mais tarde, Luís Heitor declararia: “em poucos autores brasileiros o princípio eficaz do desenvolvimento temático – tão malsinado por certos pioneiros da arte musical contemporânea – encontra essa aplicação inteligente e dignificante que vamos achar na obra de Camargo Guarnieri” (TACUCHIAN, 2001, p. 448).

A orquestração de Guarnieri apresenta ainda características ligadas à representação de sonoridades características – sempre evitando o exótico - que foram predicasadas por Mário de Andrade²². Essas características não são centrais na obra do

²² “O sinfonismo contemporâneo, que não é de nenhuma nacionalidade, é universal, pode perfeitamente ser brasileiro também. (...) **Nossos sinfonistas devem de pôr reparo na maneira com que o povo trata os instrumentos dele e não só aplicá-la para os mesmos instrumentos como transportá-la para outros mais viáveis sinfonicamente.** Porque se o artista querendo numa obra orquestral dar um ponteiro que nem o usado pelos violeiros e tocadores de violão, puser na partitura um bandão de cavaquinho, vinte violas e quinze violões, está claro que será muito difícil pelo menos por enquanto encontrar mesmo nas cidades mais populosas do país, numero de instrumentistas capazes de arcar com as dificuldades eruditas da comparticipação orquestral. (...) Mas nossos ponteiros, nossos refrães (sic) instrumentais, nosso ralar, nosso toque rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos violonistas seresteiros, o oficleide que tem para nós o papel que o saxofone tem no jazz, etc. etc. dão base larga para transposição e tratamento orquestral, de câmara ou solista.” (ANDRADE, 1972, p. 21, grifo nosso).

compositor, mas podem ser constatadas em observações como: “[...] *com freqüência ele confia às cordas um acompanhamento fortemente sincopado, fazendo soar como um imenso violão*” (VERHAALLEN, 2001, p. 405); ou, segundo o próprio Mário de Andrade: “*é um guizalhar de timbres como se a orquestra fosse uma enorme viola sertaneja*” (TACUCHIAN, 2001, p. 449).

Assim, como pudemos constatar na discussão até aqui realizada, o projeto *marioandradiano* de nacionalismo se materializa notavelmente na produção de Guarnieri, mas disso não podemos extrair a afirmação de que Guarnieri seguira o Ensaio como uma espécie de dogma, porque muitos dos procedimentos acima expostos e relacionados à estética *marioandradiana* podem ser explicados a partir da formação neoclássica que o compositor teve junto a Baldi e – menos estreitamente – a Koechlin. Logo, a produção de Guarnieri não pode ser reduzida à materialização da estética *marioandradiana*. Podemos inclusive apontar outras divergências entre o compositor e o esteta, como a crítica feita por Mário de Andrade à segunda *Sonata para violino e piano* (1933) de Guarnieri, que foi registrada nas correspondências entre ambos (TONI, 2001, p. 201-299). Nessa crítica é possível constatar a discordância do esteta em relação ao “atonalismo” e às “dissonâncias” encontrados na sonata. Sem maiores aprofundamentos, podemos dizer que Guarnieri, nesse tempo, buscava seu enriquecimento técnico em direções pouco exploradas no Brasil dos anos 30 e que essa busca pessoal não condizia com o plano utilitário social da arte defendida por Mário de Andrade. Disso podemos extrair a conclusão que o compositor de Tietê sempre teve mais forte compromisso com sua poética pessoal do que com a estética *marioandradiana*. Outra questão mui cara a Mário de Andrade que nunca foi seguida com empenho por Guarnieri diz respeito à pesquisa folclórica. Alguns compositores que se volveram à estética nacionalista *marioandradiana* (como Guerra Peixe, por exemplo) a praticaram sistematicamente e com um rigor digno de nota, contudo, vemos que para Guarnieri – que raramente empreendeu

pesquisas sistemáticas sobre folclore – os estudos sobre pesquisas de outros musicólogos foram suficientes para a fatura de sua obra nacionalista. Assim, Guarnieri herda de Mário de Andrade o projeto de construção de uma música de concerto genuinamente brasileira que deveria conter o *ethos* nacional sem citações folclóricas e herda ainda a concepção imperiosa do entendimento desse nacionalismo como necessário ao desenvolvimento da música erudita brasileira. Entretanto, muito de sua estética e de suas convicções advém de sua formação neoclássica, que é fortemente sentida em sua obra.

Um elemento muito peculiar da produção guarnieriana é seu **intimismo**, expresso especialmente na **pequena forma** e em andamentos lentos. Em entrevista, o compositor Sergio Oliveira Vasconcelos Correa, ex-aluno de Guarnieri, relatou que “[...] *para se conhecer bem Guarnieri há que se escutar os movimentos lentos*” (VASCONCELOS-CORRÊA, 2010)²³. Esse caráter se tornou marcante em sua obra, especialmente pelo refinamento e pessoalidade nele encontrados, que representam a quintessência da música brasileira de seu tempo, recriação de formas e atmosferas populares em uma linguagem que prima pelo equilíbrio clássico e pela riqueza polifônica. Contudo, há outra faceta de Guarnieri que deve ser ressaltada e essa faceta se expressa melhor nas obras orquestrais. Nas palavras de Verhaalen:

A obra orquestral de Camargo Guarnieri acrescenta uma dimensão inteiramente nova ao entendimento de seu estilo. Sua concepção contrapontística, o tratamento fragmentário, o estilo de litania do material temático, os *ostinati* e a **vitalidade rítmica** para ele representam novas possibilidades diante do grande número de combinações instrumentais e das ilimitadas opções tímbricas que ampliam a trama de sua música. (VERHAALLEN 2001, p. 405, grifo nosso).

Em primeiro lugar, observamos na citação acima que Verhaalen reafirma a preferência de Guarnieri pela técnica contrapontística já assinalada neste trabalho. Mas principalmente, fica patente um lado rítmico e enérgico de sua música, encontrado com bem

²³ Entrevista concedida em 09/04/2010, na residência do Compositor, na cidade de Guarujá, SP.

menos freqüência – ou talvez, que chame menos atenção - em suas obras mais conhecidas, mas que é representativo de sua música sinfônica: “*o intimismo da sétima Sinfonia se destaca [de forma incomum] no conjunto da obra sinfônica do autor [...]*”. (TACUCHIAN, 2001, p. 462) ou “*os primeiros temas dos movimentos rápidos [das sinfonias de Guarnieri] são enérgicos e percussivos; o autor quase sempre indica uma acentuação para cada nota [...]*” (TACUCHIAN, 2001, p. 449). Esse caráter rítmico é amiúde, reforçado pela orquestração: “*Com muita freqüência inicia suas obras com vigorosos uníssonos (ou oitavas) nas cordas ou nos sopros (ibidem)*. E ainda: “*Em muitos movimentos rápidos, os instrumentos mais graves funcionam como se fizessem parte da seção rítmica (sic) fornecendo um acompanhamento em ostinato, perfeito no que tange à precisão*”. (VERHAALLEN, 2001, p. 406).

Fora do âmbito sinfônico, um elemento marcante de sua obra orquestral - sobretudo a partir do início dos anos setenta – é seu atonalismo e serialismo. Lutero Rodrigues também assinala todo um período de produção atonal do compositor como uma fase de aproximadamente dez anos, precedida já por obras de maior afastamento tonal (RODRIGUES, 2001, p. 495-496). Já Lais de Souza Brasil assinala essa mesma fase a partir do *4º Concerto para Piano e Orquestra*:

Apenas um ano separa o terceiro concerto da *Seresta*, que marca o início do terceiro estágio, compreendendo também os *Concertos no. 4 e no. 5*. Agora, a nacionalidade está ainda mais diluída, embora sempre presente, como num perfume indelével e marcante. A escrita se torna mais concisa e avançada, e os **últimos traços remanescentes dos conceitos tonais e harmônicos são abolidos**. A partir do *Concerto no. 4*, o compositor incorpora, inclusive, a **técnica serial à sua linguagem**. Alarga-se ainda mais a versatilidade expressiva do piano e sua função orgânica na massa orquestral. (BRASIL, 2001, p. 465, grifo nosso).

Esse aspecto de sua produção constitui uma espécie de contradição ao estereótipo nacionalista e por isso, o abordaremos mais detalhadamente no capítulo quatro. O citamos neste breve relato acerca de sua estética como um elemento referencial e relevante para caracterização de sua obra.

Assim, em linhas, gerais encontramos em sua obra grandes ciclos para piano solo - compostos por peças, em sua maioria de inspiração popular -, obras sinfônicas que podem ser consideradas como exemplos de sua formação neoclássica; além de dezenas de concertos para instrumento solista. Notável também é a prolifidade de sua obra camerística, na qual se destacam sonatas para violino e piano, violoncelo e piano, quartetos de corda e ainda mais de duzentas canções com acompanhamento de piano. Em toda essa produção o binômio nacionalismo/neoclassicismo está presente, contudo, não sem contradições, uma vez que, na prática, o compositor o superou, por uma produção muito mais eclética e tecnicamente avançada do que a proposta contida em tal binômio.

1.2 BUSCANDO TEORIAS ANALÍTICAS PARA A OBRA DE GUARNIERI

A despeito da incompletude do panorama da obra, até aqui levantado, cremos ter alcançado nossos objetivos de fornecer informações para que a leitura das análises e as reflexões constantes do capítulo quatro possam ocorrer de forma contextualizada. Assim, passando para o campo específico da produção para violão do compositor, verificamos tratar-se de obras mais próximas dos ciclos para piano, nos quais o uso da pequena forma e a inspiração em materiais populares são evidentes. Por isso, a análise estrutural da obra para violão solo de Camargo Guarnieri aqui proposta terá um enfoque tradicional, buscando identificar as características da linguagem do autor a partir da interação existente entre a condução melódica e harmônica, os padrões rítmicos envolvidos e as texturas resultantes da dinâmica do desenvolvimento desses elementos – observadas questões tímbricas engendradas.

Estamos cientes da dificuldade advinda do estudo analítico de qualquer obra artística - sobretudo considerando-se que a linguagem de uma tese pouco pode aludir ao

mundo dos sons -, do quanto sua leitura possa se tornar enfadonha e ainda do perigo que a adoção de um sistema incompatível com a visão de um determinado compositor para estudo de suas obras constitui para se lograr resultados honestos:

[...] a música é uma arte muito difícil, porque ela se expressa por meio de sons e não por meio de conceitos. Com a inteligência, você não pode entender música. Você pode sentir a música, não pode raciocinar sobre ela, porque a mensagem musical é emocional, não é conceitual. (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 206).

Por outro lado, sem a análise racional, pouco teríamos para compreender de uma obra musical, seus desdobramentos e conexões em seu tempo, além de sua audição e de uma história que facilmente pode se converter em “*estórias*”. Sobre a questão da análise musical, o compositor Almeida Prado – ex-aluno de Guarnieri – observa:

A análise de uma obra é um ponto de vista que se tem sobre o que não é seu. Toda análise, Fabio, é ‘a posteriori’, e não ‘a priori’. (...). Beethoven certamente não pensou em colocar na *Appassionata* três oitavas de distância, mas ele fez! Quando se analisa hoje, deve-se buscar o que Beethoven não pensou, senão fica inútil um mestrado. É um olhar seu sobre o que não é seu. **É você buscando elementos.** Se você vai analisar um quadro, por exemplo, você fala: ‘existe uma porcentagem de amarelo, e depois, em segundo lugar, vem o azul; existe uma faixa escura em cima, e outra colorida’. O pintor não pensou nisso, ele fez uma paisagem, e você vai desconstruir, decodificar. Esse quadro pode valer uma tese, mas se o pintor pensar nisso, ele não pinta (PRADO apud SCARDUELLI, 2007, p. 209, grifo nosso).

Objetivando minimizar problemas relativos às incompatibilidades entre métodos analíticos do objeto a ser analisado, realizamos esse estudo prévio dos elementos da linguagem do autor. Contudo há ainda necessidade de refinamento de informações acerca de algumas categorias enfocadas nas análises – como harmonia, forma, estruturação melódica - para que possamos optar pelas fontes teóricas a serem utilizadas²⁴.

²⁴ Alguns conceitos teóricos encontrados nessas fontes nos pareceram tão relevantes – e, por outro lado, de definição tão ambígua - que optamos pela confecção de dois apêndices, como complemento ao presente texto. Por isso, em meio às análises os termos técnicos aparecerão na maioria das vezes sem explicações ou notas, remetendo apenas ao apêndice e nesse apêndice os conceitos serão referenciados e discutidos.

Observamos através das análises publicadas por Verhaalen (2001, p. 366-369), que as obras para violão de Guarnieri são pequenas peças, de caráter intimista, harmonicamente complexas, nas quais o binômio tonal/atonal é recorrente. Observamos também que as obras analisadas apresentam poucas variações rítmicas e se desenvolvem normalmente em um contínuo fluxo de colcheias. Por isso, daremos especial ênfase à análise do relacionamento das alturas – sem prejuízo dos elementos rítmicos e texturais envolvidos:

constatamos que as alturas possibilitam, de fato, muito maior exploração ou variedade – numa palavra: riqueza –, que os outros aspectos ou parâmetros sonoros, quanto mais ainda se levarmos em conta que os timbres estão intimamente ligados e condicionados pelo parâmetro que rege as relações harmônicas (MENEZES, 2002, p. 297)²⁵.

O fato de nosso objeto de análise se enquadrar no universo da pequena forma nos leva a preferir uma análise melódica e formal que privilegie as filigranas das relações motivicas e evidencie micro-texturas internas das peças, bem como demais procedimentos que possam a dar coesão à obra. Além dos conceitos básicos de fraseologia e forma – expressos no apêndice B desta tese –, utilizaremos os conceitos de Heinrich Schenker (1868 – 1935) para o estudo dos arquétipos melódicos e texturais – como *bordadura melódica* e *harmônica* (FORTE, 1992, p. 69), *salto melódico consonante* (FORTE, 1992, p. 78), *prolongações*, *melodia composta* (FORTE, 1992, p. 127), *transferência de registro* (FORTE, 1992, p. 181), *desdobramento* (*ausfaltung*) (FORTE, 1992, p. 218), *desenhos interválicos* (FORTE, 1992, p. 143), *coral elaborado* (FORTE, 1992, p. 246) e *prolongações melódicas*

²⁵ Poderia ser paradoxal citarmos esse autor, cujas críticas à estética nacionalista serão constatadas no decorrer deste trabalho. Contudo veremos a seguir, que a visão de Menezes sobre as transformações ocorridas na linguagem harmônica de compositores contemporâneos ou imediatamente anteriores a Guarnieri muito pode nos aclarar em relação à música do mestre de Tietê, pois Menezes relaciona essas transformações a partir da tradição tonal e esse é justamente o processo que pretendemos realizar em relação à produção de Guarnieri. Desde já registramos que nosso objetivo é puramente musicológico, livre de qualquer partidarismo estético, e que o critério para escolha dos autores que compõe o referencial teórico para nossas análises é também científico, primando pela articulação entre as teorias e propriedade dessas teorias para análise do objeto.

(FORTE, 1992, p. 90 e 166) ²⁶. Nossa análise não será ortodoxa, do ponto de vista schenkeriano, contudo se utilizará das categorias concebidas por Schenker para diversos elementos constitutivos do discurso, como forma de compreender a escrita guarnieriana. Já no plano harmônico, a complexidade da linguagem de Guarnieri impõe necessariamente uma discussão mais aprofundada.

A primeira dificuldade para que se reúna um referencial analítico compatível com o discurso harmônico da obra em questão reside na pluralidade do discurso harmônico guarnieriano e em seu uso pessoal da harmonia:

Guarnieri via a harmonia mais como uma paleta de cores que usava com maior liberdade do que como um sistema de forças atrativas ou não que o ajudasse a estabelecer relações hierárquicas entre diferentes partes do discurso. É nos movimentos lentos, evidentemente, que encontramos trechos maiores de estabilidade tonal, mas seu procedimento mais comum é a mudança constante dos rumos harmônicos, naquilo que chamava de “tonalidade fugidia”, reservando para pontos muito especiais do discurso os poucos casos de resolução da tensão harmônica através de cadências mais ou menos convencionais” (RODRIGUES, 2001, p. 480).

Considerando a afirmação acima, a harmonia de Guarnieri não apresentaria exatamente características tonais, pois se constitui em uma utilização colorística das alturas. Essa utilização da harmonia como justaposição de sons sem um sentido discursivo direto já é comum, pelo menos, desde o fim do século XIX, em harmonias debussyanas, por exemplo, que buscam muito mais colorir o discurso – ou criar imagens - do que tomar parte nas relações funcionais de tensões e relaxamentos que conduzem a determinado centro (ZUBEM, 2005, p. 37). Esse fato interdita parcialmente a lógica tonal, uma vez que leva ao congelamento temporário do discurso de aproximações e afastamentos, terminando por enfraquecer as relações funcionais. Por outro lado, sabemos que na pequena forma, o autor manteve-se muitas vezes próximo aos princípios tonais que caracterizam maior discursividade harmônica, com podemos observar na citação de Verhalen:

²⁶ Todos esses elementos são definidos e exemplificados no apêndice B desta tese.

Todas [as Valsas] são em forma ABA e em tonalidade menor. **As principais progressões harmônicas, associadas à tonalidade menor, formam a estrutura harmônica** e em geral suas linhas melódicas são bastante cromáticas, usando apogiaturas e ornamentos. (2001, p. 117, grifo nosso)

Em linhas gerais, podemos dizer que nas obras de maior envergadura – sobretudo orquestrais –, o compositor ousou mais harmonicamente e chegou a procedimentos notadamente atonais, enquanto na pequena forma, encontramos a manutenção de relações com uma visão tradicional do discurso harmônico (tudo isto, não sem exceções, evidentemente). Ainda assim, Rodrigues (2001, p.480) observa que em movimentos lentos de obras orquestrais, há certa semelhança entre a harmonia de Guarnieri e cadências *mais ou menos convencionais* e essa observação nos remete às obras para violão - todas em andamento lento ou moderadamente lento.

A partir da afirmação de Caldeira Filho (2001, p. 18): “*a linguagem musical de Camargo Guarnieri apóia-se no tonalismo harmônico, mas sua obra mostra progressivo afastamento dele, alargando seus conceitos até chegar a um tonalismo livre e não raro a evidente atonalismo*”, podemos dizer que o atonal em suas obras é decorrência da transformação do tonal. Por isso – e considerando ainda que as obras para violão não apresentam organização serial, nem tampouco indícios de serem francamente atonais - nossa abordagem das composições para violão será tonal, o quanto possível. Contudo, mesmo dentro do universo tonal, no âmbito da pequena forma – que acima consideramos como a forma onde o compositor menos ousou, harmonicamente falando - observamos a tendência ao cromatismo, que resulta em uma harmonia classificada como fugidia ou “tonalidade difusa” (LACERDA, 2001, p. 392). Belkiss Carneiro de Mendonça, referindo-se ao conjunto da obra para piano solo do autor, reafirma essa tendência à diluição da linguagem tonal: “*usando a princípio a harmonia dissonante, dentro do senso tonal, foi empregando cada vez mais o*

cromatismo, até sua música tornar-se atonal” (SILVA, 2001, p. 401)²⁷. Dessa afirmação – que corrobora como nossa opção analítica – se deriva a idéia de que mesmo quando não externado, ou seja, mesmo em trechos atonais, o princípio da centralidade funcional – ainda que de forma mui diluída – está presente em sua obra. Isto, considerando que a atonalidade foi decorrência da expansão do sistema tonal na linguagem do autor e não uma deliberação de abandono completo do sistema e de seu princípio. Nesse sentido, sabemos que mesmo quando faz uso da técnica serial, o compositor mantém o controle de outros elementos do discurso. Logo, necessitamos de uma articulação teórica que nos permita estudar as possibilidades de estabelecimento de centros harmônicos independente das relações acordais tonais, a fim de comprovarmos a incidência de atração nessa harmonia pan-tonal e, sobretudo, como as citadas atrações se relacionam dentro do contexto tonal da peça. Para tal, lançaremos mão do conceito de atração cardinal – ou polarização, como denominado por Flo Menezes –, encontrado no *Mort ou transfigurations de l’harmonie* (1962) de Edmond Costère (1905 – ?).

O que fica claro com a leitura do magnífico trabalho de Costère é que a atonalidade – infelizmente é assim que nos referiremos, por convenção, à harmonia pós-tonal – resgata a maior imprevisibilidade (típica do modalismo) na conclusão de uma obra, em comparação ao final predeterminado da tonalidade. Não o faz, contudo, negando ou contrariando o fenômeno da polarização, mas sim utilizando-o de maneira mais múltipla e informativa. O caráter funcional está (ou pelo menos deveria estar), todavia, sempre presente, assim como está também presente – classificando de maneira mais ampla e abrangente o ato da escuta com relação ao fenômeno da polarização – o que Costère designa por *audição seletiva*, ou seja, a audição que tem como própria da física acústica e das relações científicas presentes num determinado

²⁷ A inexactidão dos termos – ou pelo menos do limite entre os termos – *tonalismo livre* e *atonalismo*, utilizados por Belkis Carneiro de Mendonça ou por Caldeira filho é bem pertinente, pois podemos afirmar que o termo *tonal* é utilizado como um norte conceitual e o termo *atonal* é aplicado a determinadas obras – ou trechos de obras – que apresentam um afastamento desse conceito tonal. Em outras palavras, na prática, o uso do termo *atonal* sempre foi – dentro do universo guarnieriano – subjetivo e relativo. Não é de se estranhar que no decorrer da trajetória do autor, possamos encontrar o citado termo referindo-se a diferentes contextos, ora com conotação positiva, ora com conotação negativa e tanto utilizado por ele próprio, como por críticos, analistas, ou interlocutores (SILVA, 2001, p. 124 e 125). Na verdade o próprio termo *atonal* apresenta significado turvo e não era bem visto nem pelos compositores para cujas obras o conceito *atonal* foi cunhado, como Schoenberg ou Webern (MENEZES, 2002, p. 95). O que nos importa nesse trabalho não é conceituar o termo *atonal*, mas, sim o grau de proximidade da técnica *guarnieriana* classificada sob esse conceito com a tonalidade e a maneira como ela é alcançada. Mesmo assim, algumas considerações pertinentes sobre essa questão encontram-se no apêndice A desta tese.

contexto musical a escuta de determinada(s) frequência(s) privilegiada(s) por esse mesmo contexto. Tais notas privilegiadas são naturalmente “selecionadas” pela escuta enquanto pólos auditivos ou simplesmente *polarizações*.” (MENEZES, 2002, p. 103).

São notáveis também as coincidências²⁸ entre as polarizações (ou atrações cardinais) e o sistema tonal, como observa Marisa Ramires de Lima.

[...] o vínculo da teoria de Costère com a tradição tonal se torna evidente com a formulação e adoção da *Lei de Atração Universal*, incorporando os intervalos de quinta justa acima e abaixo – eixos fundamentais do sistema tonal [...]. Já os intervalos de segunda menor acima e abaixo expressam, do ponto de vista tonal, a idéia de sensível. Schoenberg e Webern se posicionam claramente frente ao papel da sensível no sistema tonal. Para eles a sensível tem um papel decisivo no estabelecimento e desestruturação do sistema. (LIMA, 1999, p. 22-23).

O próprio Costère (1962 apud LIMA, p. 24) aponta as relações entre prática tonal e sua teoria: “*Essas leis cardinais [polarizações], não é demais dizer, estavam potencialmente presentes na música passada. Elas se comportam como a própria armadura de sua harmonia, como se seus artífices houvessem percebido secretamente sua autoridade através do princípio da matéria sonora [...]*”.

Em resumo, a teoria consiste em estabelecer intervalos polares (atrativos) ou não polares. Os intervalos polares são as quintas e os semitons (ambos, inferiores ou superiores) e as oitavas justas/ uníssonos. Assim as notas sol, fá, si e ré b são cardinais de dó ou polarizam dó. Estamos tratando de uma teoria natural, cujos princípios se embasam também em grande parte na série harmônica. A relação de polarização é recíproca e não se refere a um determinado centro, como acontece na teoria tonal funcional: “*relações recíprocas de afinidade se ligam, por um lado, entre dois sons [...]*” (COSTÈRE apud LIMA, 1999, p. 22). Dessa forma, por ex., dó polariza fá, assim como fá polariza dó e por conseqüência, não se trata de uma relação de dominante-tônica, na qual um acorde funcionalmente instável atrai outro estável. Por outro lado, o conjunto de notas que polarizam o dó - as quatro acima

²⁸ *Coincidências*, no sentido de incidências sobre um mesmo ponto [de vista].

citadas: fá, sol, si e réb -, representa uma polarização específica em relação a dó, pois essas notas não são polares entre si e o dó seria a nota à qual todas essas notas se refeririam como centro em um determinado trecho. A partir dessa teoria, é possível dizer se um acorde é estável ou instável em relação a seu baixo (ou seja, a si mesmo) ou em relação a determinada nota e ainda o grau de atração (afinidade) de um acorde em relação a outro. Abaixo, temos um exemplo concreto de utilização dessa teoria como afirmação de um centro tonal.

Exemplo 1.1 - Compassos 18 e 19 do *Estudo nº 2* para violão de Guarnieri

Em primeiro lugar, o segundo compasso do exemplo é o repouso final da parte A da peça, que está – segundo seu início tonal – em mi menor. A apojetura sobre a nota mi, que observamos nesse compasso final é composto pelas notas polares de Mi, ou seja, sua oitava e sua quinta superior (si) e inferior (lá). Notamos que nesse compasso de resolução, o compositor evita as sensíveis executadas harmonicamente, mantendo um caráter mais tonal na terminação (o ré# e o fá natural diminuiriam a sensação de resolução tonal, se tocados harmonicamente com o mi, apesar de serem também atrativos de mi e perfeitamente aptos para esse uso na teoria de Costère). Por outro lado, o compasso que antecede essa conclusão – que será analisado de forma pormenorizada no capítulo seguinte - constitui um exemplo flagrante: seu último tempo possui quatro diferentes notas polares de mi: a quarta, as sensíveis superior e inferior e a oitava de mi, como uma espécie de dominante polar que será resolvida no compasso seguinte. Na audição do trecho, a função de dominante desse último tempo do primeiro compasso do exemplo é fortemente percebida, em relação à sua resolução no compasso seguinte. A partir dessa interação entre a teoria de Costère e a teoria tonal,

esperamos aprofundar e categorizar análises a respeito da obra para violão de Guarnieri, tais como: *“ele se aproxima da linguagem atonal, com raros momentos de familiaridade diatônica ou resolução harmônica ou melódica previsível”* ou ainda sobre o *Ponteio*: *“a peça revela forte inclinação para a atonalidade, apesar de conter breves momentos onde surgem acordes mais tonais”* (VERHAALLEN, 2001, p. 366-367).

Costère segue sua teoria criando tabelas de afinidades²⁹ entre entidades e potenciais numéricos para expressar suas relações de afinidades³⁰ (COSTÈRE, 1962, p. 90). Contudo, o aproveitamento que faremos dessa teoria neste trabalho se resume ao conceito de polarização entre os sons e à reciprocidade dessas relações, já que se trata de um trabalho de análise onde essa teoria é coadjuvante e não principal.

Há um fator complicador à aplicação de teorias harmônicas sobre a obra em questão, que consiste no fato de que a análise prévia do material a ser analisado nos revela que em muitos casos há ocorrência de contrapontos cujo efeito vertical resulta em acordes que devem ser vistos mais como uma coagulação de melodias do que como entidades cadenciais (GROSSI, 2002, p. 64)³¹.

Em outras palavras, estamos afirmando que a compreensão harmônica extrapola as questões acordais e pode ser definida também por linhas melódicas sobrepostas, mesmo que verticalmente não tenhamos entidades harmônicas cadenciais ou nem mesmo acordes; mantendo, contudo, o sentido discursivo de lógica tonal claramente delineado. Nesse sentido, observamos que em muitos trechos contrapontísticos da obra de Guarnieri não há cadências definidoras e às vezes, não há sequer acordes. Como elemento complicador, é possível que

²⁹ Costère, segundo o princípio de atração ora citado, segue sua teorização harmônica, elaborando uma tabela de afinidades entre entidades sonoras (conjunto de notas), na qual, após a pesagem atrativa existente entre duas entidades atribui-se um valor de atração e esse valor seria comparado a um valor de referência, para que se concluísse se determinada entidade é mais ou menos polar em relação à outra. Esse tipo de análise não será utilizado em nosso trabalho, pois se destina à análise de entidades sonoras mais complexas.

³⁰ *Déjà vous avons passé en revue quelques entités sonores dont il était nécessaire de connaître le potentiel attractif de chaque son, et le nombre total des affinités naturelles avec les sons extrinsèques* (COSTÈRE, 1962, p. 90).

³¹ Schoenberg (2001, p. 440) também enfatiza as potencialidades das linhas contrapontísticas, em termos funcionais.

uma linha melódica apresente direcionamento harmônico contraditório em relação ao acompanhamento ou a outras linhas polifônicas: “*a independência da sugestão harmônica linear, que pode ou não concordar com a linha do acompanhamento, freqüentemente torna difícil ou impossível a identificação harmônica vertical.*” (VERHAALLEN, 2001, p. 134). O fato de que essas linhas possam inclusive estar em diferentes modos ou tons, engendrando discursos em paralelo - que podem se fundir entre si, se complementar, se retrair e se dirigir a um ponto comum - nos leva a considerar o discurso harmônico de forma mais ampla, sem que por esses fatos se desautorize a análise da harmonia³². Nesses casos em que não há cadência, mas há expressão tonal através de linhas ou outros elementos, utilizaremos o conceito de *região harmônica*. A região harmônica será intuída através da presença de notas pertencentes à determinada escala ou à presença de suas notas características. Assim, quando observarmos no trecho a ocorrência de três bemóis, por exemplo, diremos tratar-se de mi bemol maior ou dó menor. Se o centro se estabelecer sobre outros graus, utilizaremos a terminologia modal eclesiástica, discutida no apêndice A desta tese³³.

Resumindo, o caminho do tonal ao não-tonal, contido na trajetória do compositor de Tietê, nos leva a empreender uma análise harmônica através do sistema tonal e de suas ampliações (modalismos, escalas artificiais, relações colorísticas). Quanto à utilização da corrente funcional ou tradicional para essa análise harmônica tonal, concluímos que uma trama teórica que articule ambas as tradições seja mais eficaz para os fins aqui almejados. Contudo, considerando a objetividade da análise funcional - com terminologia sucinta e mais coerente, do ponto de vista etimológico-harmônico³⁴ -, nos serviremos de seu sistema de

³² Esse assunto pode ser também entendido a partir do conceito de *desdobramento* (*ausfaltung*), expresso no apêndice B dessa tese.

³³ Essa nomenclatura – que considera o número das alterações, referindo-se ao ciclo de quintas - pode aparentar certa insipiência teórica, contudo será de grande valor para delimitarmos campos de trabalho nos quais o próprio compositor não deixou explícita a tonalidade ou o modo.

³⁴ A harmonia funcional, na maioria dos casos, explica em sua cifragem e origem e função do acorde na tonalidade, enquanto a tradicional pode apresentar certas distorções, a exemplo do entendimento que Schoenberg demonstra sobre os modos eclesiásticos, que não condiz com sua prática no Renascimento e tampouco tem relação com a aplicação das características das escalas modais sobre os modos maior ou menor.

cifragem e de sua lógica como primeira opção para nossa análise ³⁵. Por outro lado, a quantidade e a relevância dos autores que publicaram estudos sobre a expansão da tonalidade utilizando-se da lógica tradicional nos levam a considerar essa teoria como referencial. Dentre essas obras, destaca-se a schoenberguiana, que contém um panorama do sistema tonal, elaborado por um dos compositores cuja obra atesta conhecimento pleno do assunto e cujas discussões poderão elucidar os porquês de certos procedimentos de Guarnieri. Essa integração entre ambas as teorias será balizada por Flo Menezes, em especial por sua obra *Apoteose de Schoenberg*, que traz análises justamente envolvendo a teoria harmônica funcional e tradicional, em um texto que se propõe a explicar os caminhos que levaram os compositores da vanguarda, na primeira metade do século XX, à dissolução do sistema tonal (MENEZES, 2001, p. 93-100). Como já explicado, quando não for possível o estabelecimento de relações tonais, nos utilizaremos da teoria de Costère para articular esses trechos atonais ao contexto das atrações tonais, tendo ainda como obra de consulta, o livro *Harmonia do século XX* de Vincent Persichetti ³⁶. Outras considerações sobre a inter-relação entre as teorias harmônicas utilizadas neste trabalho, bem como de alguns conceitos e terminologias advindos dessas teorias encontram-se no apêndice A desta tese.

Concluindo este apanhado teórico, ressaltamos que sua elaboração colheu elementos de diferentes correntes analíticas, concatenados a partir de conhecimentos prévios da linguagem musical do autor, com o objetivo de consolidar um conjunto adequado à análise das obras para violão de Guarnieri. Para que possamos sustentar um diálogo analítico contendo diferentes visões harmônicas e revelar elementos subjacentes a cada obra,

³⁵ Algumas cadências, como a cadência frígia, são mais facilmente notadas pela cifragem tradicional e por isso nos utilizaremos dela e de casos específicos. Esse tipo de cifragem ocorrerá no texto em concomitância com a cifragem funcional.

³⁶ Persichetti, em seu *Harmonia do século XX*, apresenta um panorama das técnicas utilizadas por compositores do século passado, de forma didática, reunindo enciclopedicamente diversos estilos, sem maiores aprofundamentos. Adotaremos essa publicação como um livro de consulta para os trechos de harmonia menos discursiva encontrados na obra de Guarnieri, por tratar-se de um livro genérico, que traz um panorama dos procedimentos harmônicos encontrados no repertório de concerto escrito na primeira metade do século XX. Interessante é o fato de esse autor utilizar a produção de Guarnieri como material para elaborar seus conceitos (PERSICHETTI, 2000, p. 120).

realizaremos nossas análises forma discursiva ³⁷ e não apenas com cifras e símbolos, oportunizando assim, o sublinhamento de elementos que passariam despercebidos, em uma análise esquemática linear e ainda evitando quaisquer impossibilidades geradas ao leitor que não esteja habituado com os símbolos analíticos relativos às diversas teorias aqui integradas.

Antes de cada análise, apresentaremos uma descrição das diferenças entre as fontes manuscritas e editadas da obra em questão. Esses manuscritos encontram-se no arquivo do IEB (Instituto de Estudos Brasileiros), na USP, e como não há confirmação de que esses foram os mesmos manuscritos enviados para as editoras, não há como afirmar que diferenças entre esses documentos e as edições foram alterações do editor ou mesmo se foram autorizadas pelo compositor³⁸. Nosso objetivo³⁹ em relação à análise desses manuscritos, é auxiliar a compreensão da escrita instrumental do autor e verificar se os acréscimos dos revisores se resumiam à adaptação instrumental da obra, ou se foram conformadas como alterações da idéia composicional do autor, uma vez que esses manuscritos expressam - se não de forma definitiva, pelo menos de algum determinado momento - o plano do autor para cada obra ⁴⁰. Em meio às análises, essas diferenças entre fontes serão discutidas.

³⁷ Metodologia encontrada nas Publicações de Schoenberg.

³⁸ Veremos diante que algumas alterações realizadas pelo violonista e musicólogo Ângelo Gilardino foram autorizadas pelo compositor através de cartas, mas essas cartas não explicam todas as alterações.

³⁹ As comparações constituem ainda uma fonte prática para que intérpretes possam conhecer essas diferenças sem a necessidade de uma nova comparação nota a nota.

⁴⁰ Esse plano, por ser anterior à edição e muitas vezes, por mostrar claramente a idéia original do autor e as revisões violonísticas posteriores, nos permite novas possibilidades de interpretação dessas peças.

CAPÍTULO II
ANÁLISE DAS PEÇAS INSPIRADAS EM FORMAS POPULARES

2.1 PONTEIO

Sobre o processo de composição do *Ponteio* para violão, sabemos que, no início de 1944, ao final de sua turnê, Carlevaro⁴¹ esteve em São Paulo, indicado a Guarnieri por Villa-Lobos. Guarnieri escrevia sua *Primeira Sinfonia* e durante a estada de Carlevaro em São Paulo, o compositor recebeu o violonista uruguaio de forma familiar na capital paulistana⁴² (ESCANDE, 2005, p. 156). Em entrevista a rádio USP, Carlevaro narrou como foi seu relacionamento com Guarnieri a respeito da composição do *Ponteio*:

Em seguida, fui realizar um concerto em São Paulo e conheci a Camargo Guarnieri, que estava no meu concerto. Foi muito agradável, estava muito feliz, depois fiquei um mês lá [em São Paulo] com ele, que me levou em toda parte, me permitiu ouvir muitas obras suas e me disse que queria fazer uma obra para mim. E então me disse: "eu não sei como fazer... Você teria alguma obra para me trazer, para que eu possa ver como se escreve para violão?" E me ocorreu levar as *Variações de Ponce*. E eu a levei, porque a estava tocando. Uma obra da qual sempre gostei muito. E, bem, no outro dia o vi e ele me disse: "**Nesta obra não vejo nada**". Ele disse também: "você pode tocá-la?" Bem, eu tinha justamente que a tocar em público, e a toquei [para ele]. (CARLEVARO apud GLOEDEN, 2007, p. 30, tradução e grifo nosso).⁴³

A obra citada por Carlevaro— *Variações e fuga sobre Folias de Espanha* - possui forte apelo instrumental e foi encomendada e revisada por Segóvia contudo, apresenta certos desequilíbrios que provavelmente saltaram aos olhos de Guarnieri: em primeiro lugar, não há isonomia estilística na obra: há variações diatônicas, outras cromáticas, outras de influência francesa e outras, ainda, virtuosísticas com harpejos e escalas. Outro possível ponto fraco da

⁴¹ Abel Carlevaro (1916 – 2001): violonista, compositor e pedagogo uruguaio, conhecido pela criação de uma escola técnica cujos princípios trouxeram profundas mudanças na execução do violão nas últimas décadas do Século XX (PEREIRA, 2003).

⁴² Durante aulas particulares de violão, Carlevaro me contou que ia à casa de parentes de Guarnieri, e que chegaram a se avistar com Mário de Andrade.

⁴³ Entonces fui a dar un concierto en San Pablo y conocí allí a Camargo Guarnieri, que estuvo en mi concierto. Fue muy simpático, estaba muy contento, después me quedé como un mes allá, con él, me llevaba a todos lados, me hizo escuchar mucha obra de él, y me dijo que me quería hacer una obra para mí. Y entonces dice: "Yo no sé cómo hacer... ¿tu puedes tener alguna obra que me traigas, para que yo vea cómo se escribe para guitarra?" Y a mí se me ocurrió llevarle las *Variaciones de Ponce*. Y la llevé, porque la estaba tocando. Una obra que a mí me gustó mucho siempre. Y bueno, al otro día lo vi y me dice: "**Yo en esta obra no veo nada**". Dice: "¿Tú puedes tocarla?" Bueno, yo la tenía justamente, para tocar en público, y la toqué. (CARLEVARO apud GLOEDEN, 2007, p. 30, grifo nosso).

obra – sob o ponto de vista da estética *marioandradiana* - era a ausência completa de qualquer elemento popular mexicano e, ainda, o uso tímido do contraponto nas variações. Confirmando o que Carlevaro disse a respeito do desinteresse de Guarnieri sobre o modelo apresentado, vemos que há pouca relação entre o *Ponteio* e as variações de Ponce, fora a utilização do *trêmolo*, que será tratada no capítulo 5 desta tese.

Exemplo 2.1 - Tema e fragmento da Variação II das *Variaciones sobre folias de Espanha* de Ponce: enquanto a exposição do tema apresenta uma harmonia enriquecida, a variação é diatônica e virtuosística.

Contudo, podemos deduzir da continuação da narrativa de Carlevaro, que Guarnieri se impressionou mais com a realização da obra ao violão do que com a peça em si:

E foi um impacto muito grande para mim, porque ele ficou muito emocionado, e no outro dia me trouxe um livro de Mário de Andrade, com uma dedicatória de Camargo falando que havia se emocionado com a obra, como eu a havia tocado e que recentemente havia tomado contato com a obra de Ponce. Então fez o *Ponteio*, e salvo alguma anotação que me pediu para fazer, a título de adaptação ao violão [...] Que dizer que foi obra dele e eu somente tive que dizer “aqui não convém, aqui, isso

sim” - coisas assim. E saiu a obra. E eu a gravei. (CARLEVARO, in GLOEDEN, 2007, p. 31, tradução e grifo nossos).⁴⁴

Carlevaro estreou o *Ponteio* em 10 de Agosto de 1944, no Teatro Sodre de Montevideu (ESCANDE, 2005, p.157) e o gravou no disco *2º Recital de Guitarra*, 1960⁴⁵. Após o retorno de Carlevaro ao Uruguai, temos registro de quatro cartas de Carlevaro a Guarnieri – todas remetidas de Montevideo. Essas cartas encontram-se no acervo do IEB⁴⁶ ainda sem catalogação⁴⁷.

Na primeira carta, de 10 de março de 1944, encontramos, além dos elogios sobre o *Ponteio* – peça a qual o violonista qualifica como inspirado e guitarrístico - a lembrança de que Guarnieri lhe havia prometido um concerto para violão e orquestra. O uruguaio se oferece para auxiliar na escrita violonística desse concerto durante sua próxima estada no Brasil, que se daria em função de um recital a ser realizado em Santos (SP), pelo violonista.

Na segunda carta de Carlevaro a Guarnieri, de 05 de Setembro de 1944, o violonista cita uma carta anterior - que provavelmente não chegou às mãos de Guarnieri-, pedindo autorização para editar o *Ponteio* na Argentina, informando ainda que o estreou em Montevideo, em seu recital de 10/08. Carlevaro também parabeniza o compositor brasileiro por sua primeira sinfonia, da qual diz se lembrar com grande emoção dos excertos ouvidos ao piano durante sua estada em São Paulo. Em suma, mais uma vez Carlevaro se oferece para ajudar na escrita violonística do citado concerto para violão e orquestra de Guarnieri e desta

⁴⁴ **Y fue un impacto muy grande para mí, porque él quedó muy emocionado**, y al otro día me trajo un libro de Mario de Andrade, con una dedicatoria de Camargo, hablando que lo había emocionado la obra, como la había tocado, que recién vino a conocer la obra de Ponce. **Entonces él hizo el *Ponteio***, y salvo alguna anotación que me pidió, a ver cómo puede ser en la guitarra(...)Es decir que, fue obra de él y yo solamente tuve que decir “Acá no conviene, acá esto sí”, y esas cosas... Y salió la obra. Y después la grabé.” (*id.*, *ib.*, p. 31, grifo nosso).

⁴⁵ A gravação de Carlevaro ocorreu pelo selo Antar, Montevideo, sob o catálogo ALP 4002. Essa gravação foi reeditada algumas vezes[□] e além dessa, uma última gravação da obra foi realizada pelo violonista paulistano Everton Gloeden, em seu Disco de Música Latino-americana para violão, editado pela OEA/Inter-America Musical Edicion, 1981. (ESCANDE, 2005, p. 559).

⁴⁶ Deixo aqui registrado a presteza e atenção da professora Dra. Flavia Toni, curadora desse acervo no IEB.

⁴⁷ Por questões legais, não nos é permitido transcrevê-las aqui, apenas dissertar de forma geral sobre seu conteúdo.

vez, pede ajuda a Guarnieri para realizar um recital em Santos (SP) para, por fim, auxiliar no projeto de composição do concerto. Junto com essa carta, seguiu cópia do *Ponteio*.

A terceira carta, de 04 de janeiro de 1947, é também a mais sucinta das missivas. Nela, Carlevaro agradece um cartão de natal que Guarnieri lhe havia enviado, se refere a Guarnieri como maior compositor das Américas e elogia sua música. Carlevaro fala de uma turnê que realizou e de ter encontrado amigos em comum.

A quarta e última carta encontrada no acervo do IEB é de 20 de julho de 1952 e foi enviada a Ronoel Simões (1919 - 2010), com o pedido de que fosse passado seu conteúdo a Guarnieri, por ter perdido o endereço do compositor – talvez esse seja o motivo que tenha por fim sido arquivada pelo compositor junto à sua correspondência. Trata-se de uma carta longa, na qual Carlevaro desmarca recitais por motivo de falecimento em família e pede desculpas pelo fato, além de tratar da questão de alguns manuscritos de Barrios. O fato mais relevante dessa missiva para nosso trabalho é que Carlevaro efetivamente comissiona Guarnieri a escrever uma peça para violão e conjunto de câmara, para o *Festival Sudamericano de Musica*, organizado pelo *Ministério de Instrucción Publica*, e pelo SODRE de Montevideo. Mais uma vez o uruguaio se oferece para auxiliar em problemas puramente técnicos do violão. Como vemos, houve pelo menos a promessa de Guarnieri sobre a composição de um concerto para violão e orquestra, contudo, essa promessa nunca se concretizou, não obstante à insistência de Carlevaro e às possibilidades concretas de financiamento⁴⁸ e/ou execução da obra.

O *Ponteio* foi editado duas vezes: primeiramente pela revista *Guitar Review*, em 1951 – sem indicação de revisor – e depois, comercialmente, pela Ricordi Brasileira, em 1978, sob catálogo nº RB0204, com revisão e digitação de Henrique Pinto (1941 – 2010). Há ainda uma versão manuscrita e sem digitação no acervo do IEB – USP.

⁴⁸ A questão do pagamento pelo comissionamento não fica clara na correspondência, mas as possibilidades concretas de execução são claras.

Em relação à edição da Ricordi, há duas diferenças relevantes que as outras versões apresentam – fora a falta da digitação. A primeira é a nota lá natural do primeiro tempo do C24, que tanto na edição da revista, quanto na versão manuscrita, consta como lá b, e a segunda, a nota ré natural do C36, que consta no manuscrito como ré bemol. Seguramente trata-se de um equívoco de notação do revisor, já que esse, digitou essas notas de forma que mecanicamente fica clara sua intenção de executar as notas indicadas pelo autor nos manuscritos e não as editadas. Apenas a título de elucidação, o *súbito* do C60, se refere à dinâmica, como pudemos constatar da consulta aos manuscritos⁴⁹.

O *Ponteio* possui oitenta compassos em andamento moderado. A textura em colcheias é interrompida por duas seções de *trêmolo* em semifusas, que acompanham uma melodia cantante em colcheias e a exposição dos motivos que constituem o material temático da peça, bem como o desenvolvimento dos mesmos, é bastante evidente. A peça pode ser harmonicamente entendida como uma peça em Lá menor – seu início e final, sobre a tônica Lá menor reforçam essa teoria –, contudo, em meio ao discurso, encontramos trechos de indefinição tonal. Sobre a forma, teceremos considerações após a análise.

A análise melódica dos dois primeiros compassos nos aponta dois distintos elementos compondo esse primeiro motivo: o salto de quarta ascendente, de *ársis* a *tesis*:

Exemplo 2.2 - Primeiro inciso do motivo um, C1 e 2

e o movimento em segunda descendente, também de *ársis* a *tesis*:

Exemplo 2.3 - Segundo inciso do motivo dois, C1, 2 e 3.1

⁴⁹ No Anexo A desta tese, encontram-se as partituras da obra para violão de Guarnieri com numeração de compassos marcada no início de cada pentagrama.

The first staff of music is in 2/4 time, treble clef, and key of D major. It contains the following notes: a quarter rest, an eighth rest, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F#4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C#4.

Relevante, é o relacionamento entre os motivos da peça – em especial o segundo inciso de M1 - que cria um fenômeno polifônico dentro de uma única voz, o qual classificamos como *melodia composta* (ver apêndice B). Muitas vezes, no decorrer dessa análise nos referiremos a *imitações polifônicas*, contudo estas devem ser entendidas no âmbito da *melodia composta*. Outro fator relevante é que habitualmente faremos nesta análise a decomposição da melodia em diferentes planos, a fim de relacionar os diálogos existentes entre esses diferentes planos e suas implicações harmônicas e motivicas, como exemplificado na figura acima. Esta prática se fundamenta através da teoria de Schenker - exposta no apêndice B desta tese - e encontra exemplos na escritura pianística de Guarnieri, na qual a *melodia composta* não é comum, pois a escrita três ou quatro vozes já separa os diferentes planos.

No C5.1, temos a apresentação de um novo material melódico: um motivo, acéfalo e de quatro colcheias, que é concluído na primeira nota do C6 (sol #). Esse motivo (M2) tem função de ligação e soa como uma ampliação do segundo inciso do M1:

45

Exemplo 2.5 - Segundo inciso do motivo um (M1)

e motivo dois (M2)

Os C6, 7 e 8.1 contém o segundo inciso do M1 seguido de sua inversão, formando um complexo imitativo. Nos C8 e 9, encontramos o M2 concluído ascendentemente.

Exemplo 2.6 - Estrutura motivica dos C6 a C10.1

No 1º tempo do C10, temos o clímax melódico da frase, que se dilui em um movimento escalar descendente, articulado no início do C11. No C13 temos um novo complexo imitativo, que a exemplo do encontrado nos C3 e 4 - é formado pelo segundo inciso do M1. Esse novo complexo imitativo se mostra mais desenvolvido e mais denso - pois há baixos em todos os tempos. Os intervalos harmônicos do trecho em questão (C13 a 16) formam novamente um padrão, neste caso o **3-10-3-10-3-10**. Esse procedimento é apontado na teoria schenkeriana como conexão entre diferentes partes (seções, períodos), e ainda segundo Schenker, seu resultado normalmente supera sua função formal pelo valor expressivo que engendra (FORTE, 1992 p.143).

No C16 há o retorno do M1 completo - como ocorrido nos dois primeiros compassos - e no compasso seguinte, há a repetição dessa mesma estrutura com a diferença que o primeiro inciso do M1 - antes um salto ascendente de quartas - é representado por um salto de terça.

Até o C18, todos os motivos apresentam características *cantabiles*, com materiais escalares, poucos saltos e predominância de graus conjuntos. Já o trecho que se estende do

C19 ao C23 consiste em repetições de um motivo cuja amplitude de extensão e os saltos criam uma textura *jocosa*, reforçada pela indicação “gracioso”.⁵¹ Esse novo trecho não apresenta desenvolvimento motivico dos materiais anteriormente expostos e, como veremos adiante, apresenta caráter harmônico distinto do início da peça. A coesão interna desse trecho se dá por estruturas simétricas que serão analisadas juntamente com a harmonia, um pouco adiante. A ligação entre o trecho compreendido entre os C19 e 23 e a seção inicial da peça ocorre pelo M2 resolvido ascendentemente, no C18. Esse motivo já foi utilizado com função de ligação (e resolução ascendente) no C9. No C23, a simetria é abandonada, contudo o caráter melódico do início da peça não retorna até o C29, compasso no qual, novamente o M2 resolvido ascendentemente (C30) serve de ligação para a volta do caráter melódico da peça.

A despeito do caráter improvisatório, entre os C25 e 28, algumas estruturas motivicas podem ser identificadas: a sequência de dois M2 em C25;

Exemplo 2.7 - C24 e 25.1 contêm uma sequência de dois M2, unidos por aglutinação

harpejos em quartas e o salto do baixo (mi – lá) nos C27 e 28, como memória do primeiro inciso do M1;

Exemplo 2.8 - C25 a 27, três harpejos em quartas

E articulações em segundas como memória do segundo inciso do M1.

⁵¹ Sempre que designarmos trechos nesta tese, o faremos incluindo os compassos referidos, ou seja: o trecho compreendido entre o C1 e o C19 inclui também o C1 e o C19.

Exemplo 2.9 - C27 a 28: segundo inciso de M1

Como dissemos, nos C28 e 29 há o retorno do M2, que é imitado por sua variação no C31. Esse processo se estende até o C34 formando um trecho sequencial que antecipa o caráter dos compassos seguintes. Do C35 ao C40, há uma cadência monódica dividida em duas semifrases e o C35 tem função de ligação entre essa cadência e a frase anterior. Assim, do C36 ao C38.1 temos objetivamente a primeira parte dessa cadência, que é constituída pela seqüência de um intervalo de quarta e outro de segunda descendentes, o que nos alude à estrutura interna do M1. A estrutura em quartas justas do C36 seria contradita pelo ré natural, contudo, essa nota consta no manuscrito como ré bemol - que melhor se enquadra no contexto melódico do trecho (ver exemplo abaixo). Por outro lado, no C37, a substituição de um intervalo de quarta por um intervalo de segunda resulta no M2 conduzindo ao mi do C38 – ponto de articulação entre as semifrases. Seja como for, a estrutura intervalar – 2ª e 4ª - do trecho é mantida.

que essa segunda semifrase é também dividida por dois harpejos em quartas e que o segundo harpejo, é interrompido pelo início do *trêmolo*.

Exemplo 2.11 - C38 a 41: o pentagrama de cima traz o trecho com o final tal qual escrito por Guarnieri e o pentagrama de baixo continua o padrão da sequência anterior no final do motivo

Do C41 a 46 temos um trecho em *trêmolo*, no qual a ausência de relações tonais se materializa de forma mais evidente, pois não há arquétipos advindos da tonalidade, como acordes ou fragmentos de escalas, como também não há menção a qualquer centro tonal. O primeiro aspecto que nos chama atenção no trecho em *trêmolo* é que a melodia sob esse *trêmolo* é articulada em semifrases de seis colcheias, em uma fórmula de compasso de dois por quatro. Analisando essa linha inferior, encontramos dois motivos distintos de três notas cada, articulados por um intervalo de quarta mais-que-aumentada: o primeiro em quartas descendentes e segundo, formando um movimento melódico conexo, como exemplificado abaixo.

Exemplo 2.12 - Linha inferior dos compassos 41 a 47.1

Observamos também no exemplo anterior, que a última nota de cada semifrase está exatamente meio tom abaixo do início de da próxima semifrase, o que causa uma sensação de sensível tonal nos enlaces de semifrases. Outra estrutura notável é a linha melódica cromática que se forma dentro das sequências, como uma estrutura interna que dá coesão ao trecho.

Exemplo 2.13 – C41 a 46: linha cromática presente no fluxo de colcheias

Sobre essa estrutura melódica temos o *trêmolo* – voz superior - que assume uma função muito mais harmônica do que melódica⁵², se comportando como uma linha de sustentação harmônica simétrica - em sequências de terças maiores, durando três colcheias cada nota - cujo início encontra-se invariavelmente à distância de um trítone acima da nota inicial de cada sequência em quartas da textura em colcheias.

Exemplo 2.14 – C41 a 46: linha do trêmolo reduzida a figuras longas

Analisando o trecho como um todo, é notável a simetria da linha do *trêmolo*, somada às linhas cromáticas internas presentes no harpejo em quartas (também simétrico) e ainda a sensação de sensível que há nas mudanças desses acordes em quartas – formando um discurso coeso e concatenado a partir de elementos do sistema tonal que por esse motivo é considerado em nossos dias como tradicional, e pelo resultado incomum, tampouco se

⁵² Essa utilização do trêmolo é pouco comum na literatura do instrumento, pois o recurso é normalmente preferido para realizar melodias e aqui o autor o utiliza como um elemento textural.

assemelha a qualquer peça de caráter mais popular. Esse trecho em *trêmolo* encontra seu clímax nos C47/48, como se toda energia dispersa, notas rápidas e diferentes planos fosse condensada nos quatro acordes do trecho.

Após o compasso de ligação (C49), a reexposição - C50-57 – ocorre de forma idêntica à exposição - C1-8. O motivo acéfalo de três notas do C57, concluído na primeira nota do C58 (M2), é repetido por mais quatro vezes, com sua resolução ocorrendo sempre na voz interna de cada acorde. No C58 há *transferência de registro* (ver apêndice B desta tese) da voz superior e no C61 a resolução melódica do motivo ocorre no dó# da voz intermediária, também por transferência de registro.

Exemplo 2.15 - Estrutura melódica dos C57 a C62, evidenciando a utilização de M2

Do C62 ao C65 encontramos o mesmo princípio encontrado nos C3 e 4 e nos C13, 14 e 15, contudo de forma ainda mais desenvolvida. Já no trecho seguinte - C67 a 72 – a melodia assume um caráter escalar, acompanhado por peças (quase sempre) diatônicas, cuja monotonia é evitada por dois elementos: 1º a voz de reforço é alterada no C70.2, criando duas terças maiores paralelas, harmonicamente artificiais; 2º pela inserção de três intervalos harmônicos de 7ª maior, sendo que essas sétimas maiores formam um segundo plano em relação à melodia principal, evitando a monotonia expressa por uma melodia escalar por graus conjuntos e em ritmo constante.

Exemplo 2.16 - Estrutura melódica dos C68 a C71, na qual vemos sétimas harmônicas entremeando a escala descendente

Do C72 ao C76, há o retorno do *trêmolo* (agora, uma quarta aumentada acima), contudo a simetria expressa no trecho em *trêmolo* dos C41 a 46 é quebrada nesse novo trecho pela inserção de um grupo de fusas com um baixo em mi, que articula as frases, anteriormente de seis colcheias. O *trêmolo*, como da primeira vez, se converte em largos acordes (C78 a 80) que concluem a obra.

Passando à questão harmônica, notamos no início da peça, que o M1 e sua repetição resultam em T e D (esta última, menor, ou eólia), ambos em segunda inversão e com apojetura 4-3 (considerando a tonalidade principal da obra como sendo Lá menor).

Exemplo 2.17 - Realização harmônica dos C1 e C2

Já os C3, 4 e 5 se desenvolvem sobre a região de Lá frígio, ou, tonalmente falando, sob influência da região da Sr (Fá Maior)⁵³. Resumindo, temos duas cadências frígias, sendo uma sobre a tônica e outra sobre a dominante, conforme ex. abaixo⁵⁴.

Exemplo 2.18 - Realização harmônica dos compassos 3 a 6.1: cadências frígias sobre a tônica e a dominante

⁵³ No C3, há a ocorrência do acorde de Si b maior – subdominante da Sr -e no C5 a função de Sr torna-se a dominante frígia do acorde de Dominante, com a adição da 6ª. aumentada (Ré #) que tem a função de sensível da Dominante.

⁵⁴ A Cadência Frigia é explicada por Ciro Brisolla (1979, p.90) como uma resolução da DD em D, na qual o primeiro acorde (DD) está em segunda inversão, sem fundamental e com quinta diminuta. Tonalmente, é ligada à escala menor, contudo, sua ocorrência na tonalidade maior é notada. Esse tipo de cadência é bastante comum na obra para violão de Guarneri, especialmente na *Valsa Choro n.1* e nos *Estudos n.1 e 2*.

Do C6.2 ao C8 não há acordes, e a harmonia tem de ser intuída do discurso melódico:

Exemplo 2.19 - Compassos 6 a 9, redução harmônica com as seguintes funções: D, Tr9-8, S, D de Tr com quinta aumentada

Harmonicamente, a Sr com sétima menor do C10, tem a função de dominante frígia da dominante do tom (como se deu no C5), contudo, há que se ressaltar que no C10, a sétima menor (mi b) substitui a sexta aumentada, pois se encadeia (por prolongamento) com a sétima menor da D modal (menor) do acorde do C12. Esse acorde, de D menor, é sucedido pela voz intermediária que apresenta um caminho notadamente tonal, com sexto e sétimo graus alterados, resolvendo-se na tônica. Esse uso da escala menor melódica, com justaposição de suas alterações de subida e descida, sem neutralizações é bastante característica. Nos C13, 14 e 15, a harmonia se apresenta apenas como esquemática - pois se trata de um contraponto a duas vozes, de segunda espécie – mas pode ser analisada como: C13, T e Sr; C14, D da TR e D menor; C15, Sr e S; e o C16, pode ser analisado como Tr. Esse C16 é de análise bastante ambígua e - pela presença marcante da nota mi, pelas quartas consecutivas e pela continuação de uma lógica harmônica na qual os acordes dos primeiros tempos estão em posição fundamental (C14 e 15) - pode ser analisado também como uma D menor.

Exemplo 2.20 - Compassos 16 a 19.1

No C17 há um acorde de dominante da dominante (a terça está enharmonizada por razões melódicas) e no C18, há um “Acorde de Tristão” (ver apêndice A), montado sobre a tônica e cuja função harmônica é de ligação entre dois trechos - como veremos - pois a partir desse compasso, ocorre o uma mudança significativa de caráter da peça.

Até o C19, encontramos a utilização da região harmônica de Lá menor, ainda que de forma livre e com valorização da sonoridade modal e das quartas. Já o trecho que se estende do C19 ao 23 não cadencia nem tampouco traz relações tonais, mas mesmo assim, a repetição de modelos melódicos assume o papel anteriormente desempenhado pela harmonia: o de dar direcionalidade e coesão ao trecho. Dessa forma, considerando-se os apoios melódicos graves dos motivos, temos uma escala cromática descendente, que engendra uma voz intermediária, enquanto os pontos culminantes de cada seqüência baixam por segundas maiores:

Exemplo 2.21 - Compassos 19 a 23: cromatismo da voz intermediária em contraposição à linha em tons inteiros formada pelos pontos superiores da melodia

Sobre a relação entre as seqüências, constatamos que há manutenção da relação intervalar, contudo os cromatismos não permitem que as imitações sejam reais e harmonicamente, as três primeiras notas de cada seqüência formam tríades, contudo sem

relação tonal: Ré menor, Lá b maior (enharmonizando ré # e sol #) e Sol diminuto, respectivamente:

Exemplo 2.22 - Acordes sem relação tonal encontrados nos C19 a 22

Os baixos, neste trecho, formam duas seqüências de quintas descendentes. A última quinta é oitavada (sol b) e se converte em um motivo cromático descendente a partir da última nota do C22, como uma imitação ao cromatismo da voz intermediária:

Exemplo 2.23 - Progressão do baixo encontrada nos C19 a 23

Resumindo, a primeira leitura, o trecho em questão se desenvolve sobre padrões simétricos, contidos a cada compasso e meio, entretanto, a decomposição realizada acima nos revela elementos que permeiam os motivos primários e formam discurso em paralelo. Esses elementos são: a escala cromática na voz intermediária, o descenso em segundas na voz superior, as quintas dos baixos; e os acordes resultantes dos harpejos entre motivos. O resultado é um trecho não tonal, que articula arquétipos oriundos da tradição tonal, conduzido por diferentes padrões simétricos sobrepostos, que conferem unidade ao trecho. Em outras palavras: não há direcionamento tonal, apenas um conjunto de elementos articulados em três seqüências descendentes que conduzem o discurso, numa quebra do caráter até então estabelecido.

Já no segundo tempo do C23, ocorre outra elisão: um trítone formado pelo sol b/ dó - C23.2 – que se resolve no acorde de Ré b maior do compasso seguinte⁵⁵. Nesse acorde de Ré b maior, a nota lá consta como natural, o que formaria um quinta aumentada, contudo no manuscrito, a nota lá é escrita como lá bemol, o que reforça a intenção do autor em escrever uma cadência tradicional em meio a dois trechos de indefinição harmônica, uma vez que no compasso seguinte, a instabilidade harmônica se acentua.

Os acordes sobre os primeiros tempos dos C24, 25, e 27, constituem acordes passíveis de reconhecimento dentro do sistema tonal, mas são articulados de forma errante - sem atração tonal. Mesmo assim, no trecho compreendido entre C25 e 28 encontramos memórias da região harmônica principal da peça (lá menor), seja pelo movimento do baixo (mi – lá) dos C27 e 28 ou pela melodia formada pela linha superior dos harpejos em quartas encontrada nos C25, 26 e 27 e 25.1 (si, dó, lá). A última nota – si b – também polariza lá menor, segundo a teoria de Costère:

Exemplo 2.24 - Redução esquemática dos C25 a 27, evidenciando a polarização da região de Lá menor

A harmonia dos C30 a 35 constitui um pedal de dominante, sobre o qual um acorde arquétipo em quartas descende cromaticamente a cada compasso. Mais uma vez, podemos dizer que o trecho – a despeito dos acordes não pertencerem à tonalidade alguma – mantém relações com a tradição tonal, contudo de forma não ortodoxa, pois mesmo a cadência em quartas dos C35 a 37 se encaminha para o repouso sobre a nota mi (C38).

⁵⁵ Como uma cadência de dominante com sétima, sem fundamental de Ré bemol que se resolve em sua tônica.

O trecho em *trêmolo* encontrado nos C41 a 46 não apresenta nenhum acorde tonal ou resquícios da tonalidade de lá menor. Por outro lado, alguns elementos melódicos pinçados da tradição tonal (como sensíveis e linhas cromáticas) e algumas simetrias melódicas conferem direcionalidade ao discurso harmônico, como já apontado na análise melódica. O clímax da seção ocorre nos C47/48 com acordes em bloco que dão a impressão de concentrar toda a energia dispersa anteriormente nas notas rápidas do *trêmolo*. Essa energia se precipita sobre o primeiro acorde de C48, para depois se dissipar em um harpejo que conduz à reexposição do trecho inicial da peça.

Exemplo 2.25 – Compassos 47 a 50.1

Observamos aqui uma dupla possibilidade de análise harmônica: os acordes constituem entidades em quartas, que servem de conclusão ao material musical anterior e por outro lado podem ser vistos como dominantes com nona e décima terceira menores, que se precipitam cromaticamente sobre o acorde de dominante do tom principal da seção A (acorde de Mi maior, que nesse caso aparece com quarta e nona). Por outro lado, os C47/48 podem ser entendidos como um ponto de articulação entre um período predominantemente atonal, com ampla utilização da harmonia em quartas, que se desenvolveu a partir do C18 – e a volta da seção A, de início predominantemente tonal/modal – articulação essa, bastante dialética por sintetizar características de ambas as seções. Como conclusão desse trecho de ligação, temos a sensibilização descendente da nota lá (através do Si b) que resulta em de um fragmento da escala frígia de Lá no C49. Observe-se que nos C3 e 4 – que serão reexpostos em seguida – encontramos a mesma região de Lá Frígio.

Após oito compassos, o compositor abandona a reexposição literal da seção A em função de sequências melódicas sobre os acordes: Lá b maior em 2ª inversão em C58, Dó maior em 2ª inversão em C59, Si b maior com 4ª. aumentada e 7ª. maior no C60 e Lá maior em 2ª inversão no C61, concluindo em Si b maior em 1ª. inversão no início do C62. Poderíamos obter sucesso na tentativa de relacionamento tonal desses acordes, porém, como já observado o elemento condutor do trecho é o motivico (M2) e a harmonia tem função colorística.

No C63, reitera-se, a seqüência imitativa encontrada nos C3 e 4. O caráter geral do trecho é de forte atração tonal, outorgado principalmente pela polarização da região de dó maior sobreposta aos trítonos que ocorrem no final dos C62 e 63, representando acordes de dominantes secundárias, que se resolvem nos acorde seguintes. O exemplo abaixo mostra esses trítonos e o primeiro resolve, como esperado sobre uma terça que representa a função de Tr (dó maior). O segundo trítono se encaminharia naturalmente a Fá maior (como uma cadência dominante de Sr - Sr, em lá menor) seguindo o padrão de ciclo de quintas que marcou o motivo nas outras vezes que ele ocorreu. Entretanto, o autor inverte cromaticamente as resoluções de cada nota e o trítono que deveria resultar numa sexta (lá –fá) resulta novamente numa terça. Essa resolução quebra a expectativa mais trivial do ciclo de quintas, sem desfazer o aspecto tonal pretendido para o trecho.

Exemplo 2.26 – Resolução de trítonos do C62 a 64

Já o cromatismo é evidenciado no mesmo trecho pela linha da voz intermediária nos C62 a 64.

Ao contrário do primeiro *trêmolo*, esse novo trecho adquire um caráter de pedal de dominante. Não que os acordes formados pelo *trêmolo* sejam tonais, ou que a linha melódica enseje qualquer escala tonal. Apenas, temos o fluxo melódico de quartas da voz intermediária mediado pelo ataque da nota mi grave, que por questões idiomáticas continua soando sobre todo o trecho, acentuado assim o caráter de dominante.

59

claramente um acorde de D com nona menor. Já a conclusão do *trêmolo* - C77 - apresenta três seqüências cromáticas descendentes: a primeira, de sol a re, a segunda de dó a lá e a terceira de sol b a mi. Esses três planos cromáticos dialeticamente engendrados confirmam o tom de lá menor, sem qualquer cadência, pois a voz intermediária se resolve em lá (C77.2) enquanto a linha do baixo se precipita sobre o pedal de dominante do compasso seguinte.

Exemplo 2.29 - Redução esquemática do C77 (com anacruse) ao C80

Enquanto a harmonia sobre o pedal de mi do C78 soa como uma cascata de dominantes individuais⁵⁶ temos na voz intermediária do C78 e 79 a polarização da nota lá (lá#, sol# e lá), o que sugere que nessa voz, a resolução sobre a tônica se antecipa em um tempo. Claro que tonalmente podemos classificar o penúltimo acorde como dominante com sétima, nona menor e quarta acrescentada, contudo a análise linear nos mostra que essa quarta não é de natureza harmônica, mas de natureza linear: nessa voz o repouso é antecipado. Passemos a algumas considerações após essa análise motívica e harmônica.

A obra se apresenta a princípio, como uma composição tonal-modal, com uso da harmonia em quartas dentro desse contexto. Do C19 até o C49, há significativas mudanças na textura melódica e a harmônica, sendo a classificação *atonal livre* ou *pantonal* a mais coerente para o trecho, apesar de às vezes serem utilizadas entidades tonalmente reconhecíveis. O ponto máximo de distanciamento tonal desse trecho encontra-se na seção que vai do C41 ao C46, onde a textura é intensa, as quartas são mantidas como referência harmônica e melódica e o caráter é atonal. O ponto culminante ocorre nos C48 e 49, cujos

⁵⁶ Os dois acordes do C78 poderiam ser vistos como dominante da dominante da dominante sem fundamental com 7ª e 9ª menores e dominante com 13ª e 9ª, porém, considerando que a função do compasso seguinte é uma dominante com 7ª, seria mais lógico considerar o segundo acorde do C78 como dominante menor da dominante, ou seja, Si menor com 6ª e 9ª menor, que resolve na dominante do tom - Mi maior com 7ª e 4ª acrescentada.

acordes, como já dissemos, possuem função e familiaridade tanto no sistema quartal (a antítese do tonal operada nos compassos anteriores se deu por harmonias em quartas), quanto no sistema tonal/modal do início da peça. A volta da seção A ocorre a partir do C50, até o final - C80 - e o caráter harmônico de toda essa reexposição é mais próxima do tonal, apesar da centralidade de Lá menor ser conseguida muitas vezes por elementos não tradicionais. Assim, podemos dizer que formalmente, temos uma seção A, que vai do início da peça ao C49, subdividida em dois períodos: o primeiro, do C1 ao C18, com caráter tonal-modal; e o segundo, do C19 ao C49, com caráter predominantemente atonal/quartal. E uma seção A' a partir do C50, marcada pela reexposição literal de A até C58, e pela manutenção do caráter tonal-modal é até o final da peça. Interessante que em A', a mesma seção em *trêmolo*, que em A teve caráter atonal, passa a tomar parte na estrutura tonal assumindo agora uma nova função: de um pedal de dominante sobrecarregado de tensão (C72 a 76), ao qual seguem-se largos acordes tonais enriquecidos que concluem a obra cadenciando sobre a tônica. Motivicamente, a seção A desenvolve muito mais M1 sendo que M2 serve mais como elemento de ligação, enquanto na seção A', o M2 também aparece desenvolvido.

Os procedimentos técnicos dessa obra nos apontam um conflito subjacente: enquanto o autor procura manter certas estruturas para que a peça pudesse ser reconhecida como um ponteio, observamos uma busca por caminhos não tradicionais (ou não óbvios, para usar um termo de Guarnieri) para a condução dessas estruturas. Assim, a idéia de forma é mantida, contudo o desenvolvimento monotemático não nos permite reconhecer claramente onde termina a exposição e onde inicia o desenvolvimento temático; os elementos melódicos de inspiração popular são necessários, mas sua presença não deve contrastar com o incomum ambiente harmônico; as hierarquias entre melodia e acompanhamento são mantidas, mas o caráter melódico não é temático, mas motivico e o desenvolvimento dos motivos não resulta em melodias cantáveis, mas em um minucioso processo de desenvolvimento, no qual a

fragmentação elimina qualquer possibilidade da peça ser confundida com os modelos populares nos quais se inspira. Sobretudo, a centralidade harmônica é desejada, mas as cadências tonais tradicionais são preteridas e há claramente uma tendência ao atonal nos trechos de desenvolvimento quando a tensão se acumula.

Mesmo assim, alguns procedimentos técnicos demonstra a filiação estética do compositor: mesmo nos momentos menos tonais, há a manutenção de estruturas tradicionais, como seqüências melódicas, simetrias, cromatismos, sensíveis e polarizações; em toda a peça, os acordes em quartas são largamente utilizados tanto harmonicamente como melodicamente e ora proporcionam a sensação de distanciamento da tonalidade, ora de aproximação, dependendo do contexto nos quais se inserem; a referência tonal é alcançada, muito mais por pedais e justaposição de elementos do que por cadências e o mais interessante no artesanato do autor: as passagens entre os períodos tonais e *pantonais* ocorre de forma a minimizar as cesuras. Em todos esses elementos, a horizontalidade de seu pensamento harmônico é fator central.

Assim, observando o artesanato contido na obra, podemos dizer se tratar de uma construção bastante elaborada e um exemplo bem acabado da proposta composicional de pequena forma concebida por Guarnieri. Esse artesanato permite a realização dessa pequena miniatura dentro de uma enorme tensão estética: a necessidade de renovação (preocupação essencialmente modernista) e a preocupação com a filiação à tradição (herdada de Mário de Andrade e de sua formação técnica com Baldi). Voltaremos a esse assunto no capítulo 5 desta tese.

2.2 VALSA CHORO N°1

A *Valsa Choro n° 1* foi composta em 16/02/1954 e dedicada ao seu filho Mário. A peça é possivelmente a obra mais gravada e conhecida do compositor para o instrumento e esteticamente, a mais tradicional e próxima à música popular. É a obra mais gravada do compositor⁵⁷ e foi editada comercialmente em 1978 pela Ricordi Brasileira com revisão e digitação de Henrique Pinto⁵⁸. Há ainda uma versão manuscrita de Guarnieri, no acervo do IEB, datada de 1954 e uma edição na revista São Paulo Musical, n° 32 ano VI, de 1954, também com caligrafia do autor. As diferenças entre as três versões são pequenas, como mostra o quadro abaixo (cujas comparações se dão, em relação à edição comercial da Ricordi):

Compassos	Versão manuscrita	Versão editada pela Revista São Paulo Musical
C13	o crescendo que consta na edição, no final do C14, nesta versão está no C13;	o crescendo que consta na edição no final do C 14; nesta versão está no C13;
C15	o baixo fá # do primeiro acorde é dobrado uma oitava acima; o ré da voz inferior do segundo tempo é notado como re #;	o baixo fá # do primeiro acorde é dobrado uma oitava acima; o ré da voz inferior do segundo tempo é notado como re #;
C17	a ligadura de frase iniciada no C14 chega até o primeiro tempo do C17;	(idem edição);
C24	a última nota do compasso é um ré natural (o sinal de bequadro é notado);	(idem edição);
C27	há duas ligaduras de articulação sobre as colcheias sol-fá# e sol-lá da voz superior;	há duas ligaduras de articulação sobre as colcheias sol-fá# e sol-lá da voz superior;
C30	não há marcação de <i>decrescendo</i> ;	(idem edição);
C31	não há marcação de <i>crescendo</i> ;	(idem edição);
C35	não há marcação de <i>crescendo</i> ;	(idem edição);
C39	não há marcação de <i>decrescendo</i> ;	(idem edição);
C43	A nota sol # (voz superior/segundo	(idem edição);

⁵⁷ Até onde foi possível verificar nesta pesquisa, a primeira gravação foi feita por Carlos Barbosa Lima, em 1959, pela Chantecler /Brasil, sob o catálogo CMG 1.006. 1959; a segunda, por Carlos Groissman em 2000, pela Acqua Records/Argentina, catálogo GCL4315 DDD; e a terceira por Marcelo Fernandes - Brasil, Sonopress/2008, catálogo 065.963.

⁵⁸ Ricordi brasileira, catálogo n° – RB 0205,

	tempo) da edição consta como sol natural;	
C59	A última nota do Compasso (na edição, um sol natural) consta como lá #.	(idem edição);

Quadro 1 – Comparações entre fontes editadas e manuscritas da *Valsa Choro n° 1*

As mais relevantes diferenças nos parecem ser as do C15: enquanto a exclusão de um dos dois fá # era obrigatória por questões instrumentais, a não colocação do sustenido no ré nos parece representar um equívoco do revisor, já que a própria digitação da obra na edição da Ricordi é feita para a nota ré #.

A divergência do C24 nos parece um equívoco do compositor, corrigido nas duas edições, já que há um bequadro na frente de uma nota que não havia sido alterada (o ré), enquanto, sendo realmente a nota mi, o bequadro se faz necessário, já que o mi havia sido bemolizado no mesmo compasso. Corroborando com essa teoria, temos o fato de que na reexposição, a nota aparece corrigida, ou seja, como mi natural. Já a mudança de sol natural para sol #, no C43 e a divergência do C61, serão discutidas durante a análise.

O crescendo do C14, colocado um compasso depois, nos parece apenas um equívoco, enquanto a retirada do fá # que oitava o baixo no C15 se faz necessária, já que o acorde é inexequível, da forma como escrito pelo autor. As demais diferenças, por já estarem implícitas no discurso musical, representam apenas formas do revisor sublinhar as idéias do autor.

Do C62 em diante, há a reexposição da seção “A” da obra e não há diferenças entre exposição e reexposição, motivo pelo qual não seguimos recopiando os apontamentos. Apenas é relevante ressaltar que o ré, última nota do C24, que substitui o mi da edição, na reexposição (C85) consta como mi natural no manuscrito, ou seja, é idêntico à edição.

Como podemos observar, as diferenças entre a edição da Ricordi e a edição da Revista São Paulo Musical são pequenas, o que indica que o revisor da Ricordi –

provavelmente orientado pelo próprio Guarnieri – se baseou na edição da revista de 1954, para realizar sua revisão e digitação.

Passando à análise, *Valsa Choro nº.1* de Camargo Guarnieri possui 89⁵⁹ compassos e constitui a obra para violão mais conservadora do compositor. Escrita em forma ternária (ABA) - com repetição da parte A na primeira vez - e na tonalidade de mi menor, apresenta uma estrutura a três partes - melodia, baixo e acompanhamento⁶⁰ - mas em muitos trechos nos quais o contraponto é mais acirrado, a textura se resume a duas vozes.

A seção A é subdividida em dois períodos, sendo o primeiro do C1 ao C18 e o segundo do C19 ao C27. O primeiro período é formado por uma frase clássica, com antecedente (C1 a C3.1) e conseqüente (C3.2 a C6), seguido de desenvolvimento (C8 em diante).

Exemplo 2.30 - Melodia contida nos C1 a 6

O antecedente dessa frase é formado por uma nota longa seguida de duas bordaduras de colcheias – descendente e ascendente, respectivamente - unidas por aglutinação (ex. acima) e o conseqüente é formado por três seqüências um motivo escalar de três notas curtas e um repouso.

Já nesse conseqüente temos um exemplo da minuciosa elaboração melódica de Guarnieri, pois encontramos um movimento decidido de sol o ré – por grau conjunto -

⁵⁹ Nossa numeração considerou os compassos repetidos na casa dois da repetição de A como 26' e 27', e não renumeramos a repetição com *ritonello* de A, motivo pelo qual nossa análise considera o compasso final com número 89. No livro de Verhaalen, o número citado de compassos é 95.

⁶⁰ Essa escrita a três partes é comum nas valsas populares para violão e representa um resumo dos conjuntos regionais da primeira metade do século XX, nos quais a melodia é tocada pela flauta ou bandolim e a os baixos, pelo violão de sete cordas, enquanto o violão faz o recheio harmônico.

Melodicamente é muito claro o término da frase no C6, mas o início de uma nova frase período no mesmo compasso não é tão evidente, uma vez que a voz principal só retoma o discurso em C8. Por outro lado, há uma analogia clara entre os C3 e 4 e os C9 e 10.

66

desenvolvido a partir do C11, atingindo seu clímax na indicação dinâmica *Forte* do C15 e 16, seguido de uma hemiola⁶¹ nos C17 e 18.

Se uma descrição mais detalhada do trecho em questão se faz desnecessária e até exagerada, alguns apontamentos sobre o manejo melódico podem ser reveladores: o motivo de semínima pontuada seguido de três colcheias é o motivo principal nesse pequeno desenvolvimento e o clímax é alcançado pelo preenchimento dos espaços rítmicos da semínima pontuada, até chegar a uma textura contínua de colcheias, dando efeito de densidade. Esse processo se inicia na voz secundária nos C13 e 14. Nos já citados C15 e 16, podemos observar o procedimento em ambas as vozes e esse contínuo segue nos C17 e 18, apenas na voz superior. A escrita rítmica tem importante função na peça, por trazer variedade ao discurso, evitando um padrão com tendência a monotonia, comumente encontrado em valsas choro. Podemos observar nos C11 e 12 e mais evidentemente nos C17 e 18, que a habitual acentuação a cada três semínimas – que faz da unidade de compasso a mínima pontuada - é substituída por uma acentuação a cada duas semínimas. No C12, o efeito é apenas melódico, mas nos C17 e 18, é utilizado como elemento de articulação para retorno do tema no C19. Outro refinamento rítmico encontrado na seção A é o acompanhamento ternário, marcando cada tempo do compasso, enquanto a melodia apresenta o modelo de semínima e três semicolcheias.

A forma da seção A é análoga às formas monotemáticas do compositor, com uma exposição do material temático, seguido de um desenvolvimento, harmonicamente mais instável e da reexposição do material temático principal, com pequenas variações na harmonia. Logo, podemos dizer que o desenvolvimento formal encontrado na seção A dessa *Valsa-choro* constitui uma espécie de redução da forma do *Ponteio* para violão.

⁶¹ Hemiola é uma mudança na acentuação rítmica, normalmente ocorrida em grupos iguais, como por ex. a mudança de acentuação entre o compasso 6/8 e 3/4.

A seção B se inicia no C27' (segundo compasso da casa dois) e se estende até o C61. Considerando que o tema principal da seção B reaparece no C49, entendemos que essa seção tem forma idêntica à seção A, ou seja: tema, desenvolvimento e reexposição; o que gera dois períodos desproporcionais, pois o primeiro período engloba, além da exposição, um desenvolvimento (por isso, nesse caso, possui 21 compassos) e o segundo consiste em uma reexposição variada (de apenas 13 compassos). A subdivisão da seção B em dois períodos também é confirmada harmonicamente, pois enquanto o primeiro período apresenta acordes mais próximos do campo harmônico de mi menor, o segundo período - em especial a partir do C52 quando a reexposição é abandonada para seguir um desenvolvimento mais livre - passa a ser abundante em acordes de quartas e caminha para regiões harmônicas mais distantes do tom principal, ainda que sem confirmá-las. Em outras palavras, neste caso, o desenvolvimento contido no primeiro período é harmonicamente mais próximo da tônica do que a conclusão do segundo período.

Como característica rítmica do primeiro período da seção B (de C27 a C50), observamos o uso sistemático da alternância entre a subdivisão binária e ternária das colcheias de cada compasso, formando ora acentuações em seis por oito, ora em três por quatro no acompanhamento. Nesse contexto, as subdivisões binárias (em seis por oito) se estabelecem como padrão de acompanhamento, uma vez que dentre os 21 compassos do período analisado, apenas seis compassos possuem subdivisão ternária, ficando os demais escritos em seis por oito. A melodia do trecho em questão é formada por um fluxo contínuo de colcheias, que na maioria das vezes se amolda à escrita do acompanhamento. Em alguns casos, como no C32 e 33, encontramos a voz superior escrita em 3/4 e a voz inferior do acompanhamento em 6/8, resultando em uma polirritmia que enriquece a textura. Merece destaque também o contraponto a três vozes ritmicamente independentes encontrado nos C34 a C36 e C45 e os casos de *melodia composta* dos C38 e C41 a 44.

Do C45 á 48, temos então uma ligação que conduzirá ao retorno do tema principal da seção B, no C48.2. A tessitura grave da melodia do C46 e 47 serve de preparação para a volta do tema principal, possibilitando que essa volta tenha o destaque necessário e a reexposição do tema principal da seção B, que segue literal por mais três compassos, ou seja: até C51. Já no C52 temos o trecho de maior densidade harmônica e melódica da peça, sendo a densidade melódica conseguida pelo fluxo contínuo de colcheias e pelo contraponto de primeira espécie⁶². A seção B é concluída por harpejos e seqüências melódicas diatônicas, que restabelecem paulatinamente o centro de mi menor. É relevante ressaltar que a cadência de retorno à seção A (C60 e 61) tem uma acentuação rítmica binária e não ternária – procedimento análogo ao utilizado para a volta do tema principal da seção A, nos C17 e 18 – tornando dois compasso de três por quatro em três de dois por quarto e por isso, fornecendo um ponto de articulação rítmica binário que chama atenção dentro da padronizada acentuação ternária da obra e constituindo referência formal para divisão das seções.

No início desta análise, afirmamos que a obra é a mais conservadora do autor, em termos de renovação da linguagem, contudo, uma análise mais detalhada revela uma harmonia bastante elaborada⁶³. Logo nos primeiros compassos, observamos que a estrutura contrapontística dificilmente forma acordes óbvios, pois os acordes dessa peça são normalmente resultado do movimento de vozes e trazem antecipações e retardos de classificação dúbia e as cadências óbvias não se efetivam, na maioria das vezes pelo caminho esperado. Esse fato é reforçado pela preferência por harmonias em quartas, evidenciada pelas notas duplas de acompanhamento que ocorrem nos C4 e 5 (ex. abaixo). A presença das

⁶² Contraponto nota contra nota.

⁶³ A preferência contrapontística do autor é óbvia nessa peça, contudo a análise do contraponto não é eficaz para desvendarmos o estilo do autor, pois concluiríamos o óbvio: que o autor utiliza as regras do contraponto clássico tonal com liberdade, ampliando os conceitos de consonância, contudo mantendo velhos gestos, como bordaduras, suspensões e retardos. O que nos interessa de fato em nossa análise é buscar quando essas liberdades ocorrem e principalmente sob qual ambiente harmônico. Justificamos assim, nossa análise harmônica mais voltada às regiões e às cadências dentro de cada região do que a classificação de cada acorde da música. Mesmo assim, em alguns trechos, optamos por uma abordagem minuciosa e mais discursiva da harmonia, para que as conexões entre as diferentes regiões harmônicas envolvidas e os momentos cadenciais e não cadenciais ficassem claros

quartas enriquece a obra, pois ao passo que harmonicamente não alteram as relações entre funções, distinguem o acompanhamento da obra do acompanhamento comum do gênero popular ao qual se refere.

Exemplo 2.32 - Acordes em quartas encontrados no C4

Para análise harmônica do trecho a seguir, foi necessário considerar também a harmonia implícita na melodia, reduzindo-a a partir da subtração de suas ornamentações: C1 = T; C2 = DD (sem fundamental e com nona menor), com uma possível interpretação de resolução da função sobre a dominante menor, no mesmo compasso; C3 = D (com sétima no baixo, ou segundo grau de mi menor), C4 = D da Tr em primeira inv.; C5 = Sr e S (a quarta no acorde pode ser entendida como um recurso colorístico) e C6 = D6-5 (a resolução sobre a 5ª ocorre quando a sétima se apresenta na voz do baixo). A linha melódica do C7 encontra-se sobre a tônica, enquanto a do C8 parece prepara a subdominante do compasso seguinte, esse, claramente sobre a subdominante. Assim, o C9 pode ser entendido harmonicamente como uma cadência IV- V que se dirige sobre sol maior (Tr), contudo, a cadência é interrompida pelo acorde de DD do tom principal no C10, que é resolvido como uma cadência de engano em tom menor, ou seja, se revolve sobre o acorde de Ré maior do C11. Esse Ré maior que por sua vez inicia uma em sentido oposto da encontrada em C9 (dominante e subdominante de sol maior) que ao invés de resolver no sol maior, resolve na tríade de si menor do C12.2. Em outras palavras, a região da dominante menor e da relativa maior do tom de mi menor predominam na harmonia do trecho, pois como vemos na realização harmônica abaixo, os C9 e 11 pertencem a região de sol maior e os C10 e 12.1, à região de Si menor. Já, do C13 ao C15.1, temos a região da subdominante (lá menor), com um descenso do baixo:

Exemplo 2.33 - Realização harmônica dos C9 a 15.1

Assim, o clímax se inicia no C15 com um acorde de segundo grau do tom principal⁶⁴, como uma prolongação da subdominante, e a continuação do compasso afirma a função de dominante. É relevante que o ré do C15 consta como sustenido no manuscrito, o que reforça a função de dominante da harmonia do compasso subentendida no discurso polifônico. No C16, o contraponto a duas vozes resolve a tensão da dominante do acorde anterior e encaminha a harmonia à subdominante, através do esboço da dominante menor no final do compasso. A cadência que conclui o período tonalmente está em C17 e 18: D7 em 3ª inv., T em 1ª inv. e D7 em 2ª inv.. Há então o retorno da função tônica juntamente com o tema, no período b' da seção A, função que logo é substituída pela função de DS (mi com sétima).

Harmonicamente, a polifonia contida no C23 encontra-se na região de mi menor (melódico) e o compasso seguinte, com um definido acorde de fá maior com sétima menor - pertencente à região da subdominante, podendo também ser classificado como pertencente à região de mi frígio – apresenta clara função de preparação da dominante do compasso 25. Contudo sua classificação como dominante da dominante⁶⁵ é teoricamente problemática e por isso, preferimos classificar o acorde em questão como subdominante com sexta no baixo. Essa dominante com sétima e nona menor do C25 é bastante evidente, bastando para sua caracterização completa, considerarmos o dó# do segundo tempo do compasso como nota de

⁶⁴ Esse acorde assume diferentes funções tonais, de acordo com seu contexto e aqui, representa uma prolongação da função de subdominante, porém agora com sexta no baixo.

⁶⁵ A de preparação do acorde de Si dominante (comp.25.1) juntamente com a tensão interna do acorde de Fa Maior com sétima (comp.24) nos levaria a analisá-lo primariamente como uma dominante da dominante, contudo o fato desse acorde inteiramente colocado meio tom abaixo de seu lugar habitual, (Fa#) desfaz toda a lógica tonal de suas sensíveis e nos faz repensar sua função tonal, preferindo classificá-lo como uma subdominante.

passagem, entre a terça e a quinta da função. A resolução na tônica - C26 - dá início a uma elisão que conduzirá a volta de toda a seção A.

Já na seção B, nos C28 a 32 encontramos a cadência: DD, D, T confirmando o tom principal, apesar do início em DD. A região da tônica é predominante em todo o trecho, pois: o acorde de dominante da dominante aparece com a quinta diminuta, evitando a alteração do dó # que diminuiria a atração sobre a quinta da tônica. A sensível ré# (do tom de mi menor) não é utilizada no C30 e uma sequência moldada nas funções de dominante e subdominante da tônica relativa prepara a o acorde de sol maior com sexta que se estende por todo o C31. Nos dois compassos seguintes (C32 e 33) temos novamente a cadência DD, D, contudo encaminhando no C34 para um acorde de mi maior com sétima menor que constitui uma DS. Essa função realiza uma cadência de engano sobre o sexto grau de lá menor (fá maior, com sétima maior e sexta como apojaturas, que resolvem sobre a oitava e a quinta do acorde, respectivamente) e se direciona à sua relativa (ré menor – que em relação à tonalidade da peça, é SS) no compasso seguinte. No C37 temos a subdominante e que se converte em sua relativa (dó maior) servindo de cadência frígia novamente sobre o acorde de dominante do tom principal: si maior.

O C38 apresenta o Fá maior com sétima menor como dominante de Si bemol maior, primeiro acorde de C40. No mesmo C40 temos novamente a cadência frígia, agora de Si bemol resolvendo em Lá maior. Em C41, Lá maior aparece como dominante de Ré menor: com nona menor e sétima. No compasso seguinte, a função de SS (ré menor) é realmente apresentada.

Nos C43 e 44 ocorre o pedal de mi maior como dominante que terá sua resolução sobre o lá maior no início do C45. O sol # do C45 consta do manuscrito como natural. Do ponto de vista analítico, o sol natural aproxima esse compasso da região harmônica anterior e retarda a idéia harmônica de mi como dominante maior, enquanto o sol# adianta a região de

abrangência do mi maior – como dominante. As duas soluções são cabíveis e não sabemos se o autor preferiu o sol # para a versão editada ou se foi um erro do editor, por isso, não há como afirmarmos com segurança qual das notas constitui a versão final.

O pedal de mi (C43 e 44) se dá de forma interessante: sobre o baixo mi, temos no C43 os acordes de lá maior e si maior com sétima (como uma cadência IV – V sobre mi maior), e no C44 essa pretensa cadência perfeita se resolve em mi com sétima – como dominante da lá -, a exemplo do ocorrido nos C33 e 34 – e por fim, repousa sobre Lá maior - acorde que já havia sido utilizado dois compassos antes, como dominante de SS.

Assim, esse encaminhamento harmônico demonstra que o acorde de lá maior do início de C45 tem um peso de resolução. Logo, para que houvesse uma modulação para a região da subdominante maior, seria necessária apenas uma cadência confirmando o tom. Contudo, no lugar dessa cadência, logo no segundo tempo do compasso, o há uma cisura no discurso harmônico e a região polarizada - de três sustenidos - é juxtaposta à outra, com um bemol (e, portanto, distante quatro passos no ciclo de quintas), sem nenhuma preparação. Os elementos unificadores do fragmento em questão são: o movimento predominantemente por graus conjuntos da voz do tenor, o pedal de mi – em ritmo constante -, o desenho melódico da voz principal (C43 e 44) e a nota lá que serve de pivô harmônico, contudo todos esses elementos (com exceção da nota lá) são sumariamente abandonados no C45.2

Se esse corte se mostra abrupto em um primeiro momento, ao afinal concluirmos que o fá maior corresponde à região da subdominante da subdominante, presente desde C36 e bastante enfatizada do C40 ao C42. Outro fato relevante é que o lá do acorde inicial de C45 resulta distante do desenvolvimento melódico da voz superior, tendo um efeito muito mais de resolução harmônica da voz intermediária, ou seja, resolvendo o sol# do segundo tempo do C44. Do segundo tempo do C45 ao primeiro tempo do C47, temos a região de Fá maior polarizada. Uma passagem cromática fá, fa# sol, no baixo, em C47/8 e uma melodia em torno

da nota si, subindo com lá sustenido e baixando com lá natural trazem de volta a tônica, que conduzirá imediatamente à DD do C48.2, onde retorna o tema principal da seção B, em reexposição literal até o compasso 51.

No início do C54, há outra censura harmônica: à função de tônica do compasso anterior, após uma terça do-mi o autor encadeia a um acorde em quartas, de montagem e sonoridade idiomática para o violão, que pode ser classificado como um Si bemol com sétima menor e nona (com a terça em suspenso). Segue-se um contraponto a duas vozes, que leva a um acorde de Lá bemol menor com sétima menor – outro acorde com apresentação intervalar idiomática, por consistir na transposição de uma acorde possível a partir da execução das cordas soltas do instrumento. Segue-se outro contraponto de primeira espécie a duas vozes, agora na região de Sol b maior, que após um breve repouso na terça sol si b – C54 - segue em contraponto análogo, porém na região de Sol menor.

No C55 há outro acorde, resultado de transposição das cordas soltas do instrumento – assim, similar ao acorde do início de C52 – porém neste caso, a partir do Dó # menor, ao qual seguem-se harpejos em quartas na mesma região harmônica. Outro acorde em quartas, no C56 e por fim, no último tempo deste compasso, uma tríade tonal: DD, que resolve sobre o acorde de cordas soltas - lá com sétima e nona, sem a terça – que serviu de modelo para a transposição dos acordes de C52 e C55. Percebemos então a volta a um ambiente tonal e triádico e no último tempo de C57 ressurgem o acorde de mi menor, contudo não como tônica.

O C58 se resume a uma cadência sobre o harpejo do acorde de DD com sétima e com quinta diminuta, que mantém ainda figuras melódicas em quartas - como uma última memória de todo trecho com harmonia em quartas, passado e em consonância com a ocorrência ornamental de acordes em quartas na seção A. Essas figuras em quartas mantêm a

memória do acorde de DD do C58 ainda no C59, ligando-o ao acorde do início do C60⁶⁶. O ambiente tonal é novamente restabelecido com a cadência S com sexta, T em primeira inversão e D com sétima e nona, que prepara para a volta da seção A. Já sobre a divergência entre as fontes, do C61 – na qual o sol consta como lá # - afirmamos que aparentemente, há uma mudança de idéia do autor. Isto porque a mudança do sol natural para lá # representa apenas uma mudança de direcionamento da linha, que ao invés de se encaminhar ao fá do compasso seguinte, se encaminha ao si. Em ambos os caso a atração tonal é mantida e essa modificação, assim como a modificação encontrada no C45, aparenta mais ser uma revisão do autor, do que um erro do editor.

Comparando a peça com o *Ponteio* para violão, podemos dizer que além das texturas, a harmonia e o material melódico recuaram para a direção de uma linguagem mais tradicional. Esse fato pode soar negativo, se tomado em separado, mas levando em conta a feitura da peça, não há demérito na linguagem mais tradicional, pois o acabamento técnico é notável: há busca por soluções criativas evitando o óbvio, e o desenvolvimento dos temas dentro da forma proposta demonstra sólida técnica composicional. Sobretudo, a harmonia, a despeito de declaradamente tonal, evita os *clichês* tonais, procurando cadência frígias ao invés de cadências V-I e muitas vezes justapondo distantes regiões harmônicas sem que com isso haja choques. Os meios para tal são: encadeamento linear do discurso, que conduz a harmonia – e não o contrário – e a afirmação harmônica pela inserção prévia dos acordes ou alterações características de determinada região, sem que se realizem cadências. Assim, quando essa região já preparada é afirmada, ela não soa discrepante, pois já fora previamente preparada, mesmo sem cadências. Por fim, vemos que os modos são intercambiáveis para o compositor, sobretudo por questões colorísticas. Por exemplo: a região da subdominante na seção B se dá

⁶⁶ Teorizemos um pouco mais: como em C59 encontramos a dominante com sétima (contudo sem a sensível), podemos considerar o acorde de mi menor do C57.3 como a subdominante dessa cadência perfeita que conduz ao acorde de início de C60, que se encaixa no lugar da dominante do tom principal, podendo ser classificado como uma dominante menor com sétima em terceira inversão, mas ao mesmo tempo, considerando a continuação do fluxo harmônico pode também ser visto como uma subdominante com sexta.

com Lá maior e não Lá menor e essa região se articula à SS, sem que haja maiores choques, pela relação de quintas entre ambas. Resumindo, seu uso da tonalidade é bastante pessoal e criativo e, considerando os recursos utilizados em outras obras compostas até então, observamos a clara intenção do compositor em limitar os recursos nessa peça. Os motivos, não sabemos: talvez por questões ideológicas ligadas à Carta Aberta (a peça foi escrita quatro anos após o documento e nesse período, o nacionalismo era a tendência dominante no país); talvez apenas buscando simplicidade; ou em prol de uma melhor comunicação com o público ou com os intérpretes; talvez pelo gênero – valsa choro -; talvez simplesmente por ter tido uma idéia mais tradicional e a ter levado a cabo. Realmente, a partir de uma análise como a aqui realizada não é possível responder a essas perguntas. O que é certo é que essa limitação auto-imposta não prejudicou a qualidade do artesanato, nem tampouco a qualidade artística da obra.

2.3 VALSA-CHÔRO Nº 2

A última peça para violão de Guarnieri foi a *Valsa nº 2*, de 1986, que permanece sem edição e sem uma única gravação comercial. A obra foi dedicada ao violonista Jodacil Damasceno (1929 – 2010), que a digitou e enviou essa digitação para o autor, sendo que esses documentos encontram-se no acervo do IEB. Segundo Damasceno, após uma apresentação dos professores da Universidade Federal de Uberlândia - na qual o violonista havia executado a *Valsa-Choro nº1* - o compositor lhe prometeu compor uma segunda valsa para violão, que de fato, chegou às suas mãos, cerca de dois meses após essa promessa. A peça foi estreada pelo próprio Damasceno, em 01/10/1987, no auditório do Departamento de Música da

Universidade Federal de Uberlândia, durante a programação do Festival de Música do Século XX, em 01/10/1987. Trata-se de uma peça refinada, cuja escrita instrumental é absolutamente realizável (ver capítulo 5.1) e não foi em nada alterada pelo violonista⁶⁷.

Uma versão dessa obra, pronta para edição e ausente de digitação encontra-se no acervo do IEB, contudo a obra não foi editada comercialmente. Existe também, no mesmo acervo, uma cópia do manuscrito autógrafo do autor e ainda uma cópia desse manuscrito, porém, como digitação de Jodacil Damasceno. Como não há nenhuma edição comercial, utilizaremos como versão principal neste trabalho, a partitura manuscrita do autor, com digitação do citado violonista.

Com 59 compassos, a *Valsa Choro nº. 2* (1986) é a última obra de Camargo Guarnieri para violão. A forma A B A - com uma pequena Coda, que na repetição de “A” substitui os dois compassos de ligação entre a seção A e B (C27 e 28) - é evidente, bem como o estabelecimento da tonalidade de Ré menor. A escrita é predominantemente contrapontística e somente na coda e no clímax da obra, há a execução simultânea de acordes de mais de três notas.

Os poucos trechos notadamente verticais, isto é, sem independência vocal, são efeitos de paralelismos de reforço a uma voz, como podemos notar no C9.1. Outra característica do contraponto do compositor é a diluição dos acordes na condução vocal, o que dificulta seu reconhecimento, em um primeiro momento. Essa predominância contrapontística – gerada também pela utilização da *melodia composta* - nos leva a analisar o discurso harmônico sob uma leitura horizontal onde os fragmentos de escalas podem nos indicar a região harmônica, uma vez que tudo se dá em uma esfera diminuta.

⁶⁷ A estréia foi citada em entrevista concedida por Jodacil Damasceno a Marcelo Fernandes, por telefone, em 10/6/2010, assim como o fato do violonista não ter alterado o conteúdo da peça. Ambas informações são corroboradas pela documentação, já que não encontramos ingerências com outra caligrafia nos manuscritos do compositor e que há um programa impresso, no qual consta a *Valsa* em questão.

A obra não é temática: na seção A ainda podemos reconhecer linhas mais longas, contudo a voz superior, em muitos trechos não se constitui exatamente em uma melodia condutora do discurso – como as valsas choro populares – mas apenas mais uma voz dentro do discurso polifônico ou ainda, uma linha, articulada em planos polifônicos, pela utilização da *melodia composta*. Nesse contexto, a catalogação minuciosa sobre os motivos existentes nos parece inócua, dada a diversidade melódica e as constantes variações de direções e de continuação desses motivos – fatores esses, resultantes do caráter improvisatório e seresteiro e das necessidades de adequação das vozes secundárias à voz principal. Por outro lado, considerando o aspecto rítmico das melodias, encontramos dois padrões unificadores, ambos com respeito ao prefixo (início) dos motivos, já que a continuação dos motivos é livre. O primeiro desses padrões é tético – representado por uma semínima pontuada e três colcheias e o segundo acéfalo – consistindo apenas em uma sequência de colcheias, que pode ser direta, como no C6 ou pode ser sinuosa, como no C4. A figura abaixo apresenta os prefixos desses dois motivos - M1 e M2 – ocorridos na voz superior. Outra característica melódica importante é a presença de bordaduras sobre as notas principais, ou saltos que tornam a melodia torturada – no dizer de Guarnieri. Todos os exemplos abaixo apresentam essa característica, mas o mais contundente é o exemplo extraído do C5.

Exemplo 2.34 – M1: prefixo tético extraído do C1

Exemplo 2.36 - C4: M2 – prefixo acéfalo

Exemplo 2.35 - C5: variação do M1

Exemplo 2.37 – M2: prefixo acéfalo extraído do C6

A pequena variedade rítmica dos motivos acima é diluída em um fluxo contínuo de colcheias, fluxo esse, resultante da sobreposição das vozes. No C10 encontramos - assim como na coda - a presença de um par de semicolcheias, que constituem as únicas exceções ao contínuo de colcheias da peça.

Seguindo a lógica de análise harmonia a partir das conduções contrapontísticas, observamos que as linhas do baixo e do soprano no C1 denotam que o compasso todo se dá sobre ré menor⁶⁸. Já o C2 apresenta dois planos harmônicos diferentes: enquanto o soprano segue um desenho seresteiro sobre a escala de Ré menor harmônica, as outras vozes apontam claramente para a função de dominante da subdominante, o que confere certa estranheza harmônica ao trecho pelo choque de fá # e fá natural, que por outro lado é minimizada pela lógica tonal na qual ambos os discursos - do baixo e da melodia - conduzem harmonicamente da função da tônica à função da subdominante, contudo, por diferentes caminhos. Esse tipo de deslocamento entre planos pode ser entendido pelo conceito schenkeriano de *desdobramento* (ver apêndice B) e é comum na música de seresta, quando o violão antecipa os acidentes da região para o qual a harmonia caminhará - causando choques melódicos similares aos encontrados neste compasso (PELLEGRINI, 2005. p. 219). No C4, a função S, ora apresentada, é reforçada através do mi b - alteração característica da região.

Já no C6, encontramos uma transferência de Registro, com salto de uma oitava diminuta. Dentro da visão schenkeriana, essa mudança tem diversos propósitos (FORTE, p. 180-183 e 278), mas neste caso específico atende principalmente à necessidade de se articular a melodia e adequá-la às possibilidades do instrumento. Assim, esse salto (de dó # a dó natural) cria um plano superior que se separa do plano melódico do C5. No último tempo do C6 o plano inferior da melodia é continuado pelo re #/mi. Esse tipo de melodia do soprano é

⁶⁸ A função começa com apojetura de 6ª para 5ª, ocorrendo sobre um movimento 1-3-1 no baixo, que segundo a visão schenkeriana teria apenas o ré como nota estrutural.

parcialmente composta, pois ao invés de seguir em dicotomia de planos, a melodia apresenta a junção de ambos os planos no compasso seguinte.

No C7, temos o mesmo tipo de defasagem harmônica encontrada no C2, contudo de forma invertida, ou seja: uma sobreposição de funções T e DS, ambas encaminhando-se à S sendo que neste caso o plano de D da Sr - que anteriormente estava no baixo - encontra-se na voz superior⁶⁹. Toda essa polifonia engendrada na *melodia composta* será evidenciada em uma transcrição polifônica do trecho que realizaremos mais adiante. Neste momento, essa leitura nos proporcionará a compreensão harmônica desses compassos, pois em termos sintéticos, podemos assinalar o claro estabelecimento tonal da peça, através da cadência completa T – S – T- – D (enriquecida pelo reforço da subdominante, por sua dominante individual e completada pela resolução no primeiro grau, que, contudo, têm função de DS, evitando que o discurso harmônico se torne estanque, como evidenciado no ex. abaixo.

Exemplo 2.38 - Redução harmônica dos C1 a 7

Enquanto C7 apresenta pelo menos uma cadência V-I, inequívoca – ainda que I esteja na 2ª inversão -, os C8 e 9 só podem ser interpretados harmonicamente a partir de seus elementos melódicos. Dessa forma, teremos o acorde de Sol menor - S - claramente expresso⁷⁰. O compasso seguinte é construído sobre a D, pelas vozes extremas⁷¹ e sobre esta

⁶⁹ No primeiro tempo do C7, a D de S aparece com suspensão de 4-3 e quando essas suspensão se resolve, o baixo encontra-se na nota mi – de passagem – que faz parte do movimento 1- 2 -3 do baixo. Ainda no 2º tempo do C7 encontramos uma passagem rápida sobre a Sr do tom principal, com a cadência dominante de Sr com 7ª – Sr na 2ª inversão, seguido da dominante de Tr com 5ª aumentada caminhando à 6ª, à qual se encadeia a função de S com 9ª em 1ª inversão. Também interessante em C7 é o fato da linha do baixo apresentar o mesmo movimento 1-3-1 encontrado no baixo do C1

⁷⁰ Nosso raciocínio para essa conclusão harmônica se deu da seguinte forma: o baixo em C8 realiza clara flutuação entre si b e sol e a voz superior se divide em dois planos: no plano inferior a nota ré deve ser vista

esquemática representação da função, há outras melodias compostas enriquecendo o discurso⁷². Esses dois compassos tendem, pela lógica harmônica à tônica - ou pelo menos ao primeiro grau - o que de fato ocorre. A atração do baixo no C10 tampouco é desperdiçada, pois há um retorno à dó natural por semitons.

As notas de passagem presentes na parte fraca do baixo nos C8 e 9 – lá e dó natural, respectivamente - que em uma lógica funcional deveriam ser discretas, são colocadas em evidencia, não só pela sua duração de semínima, mas pela síncope gerada. Os dois acordes sobre o baixo si natural e dó natural, no C9.1 também acentuam esse efeito. Harmonicamente esses acordes são constituídos por quartas - o primeiro, por exemplo, pode ser entendido como uma inversão de uma téttrade de quartas justas sobre o sol# (figura abaixo) - e por se encadearem em bloco (mantendo os mesmos intervalos), apenas acompanhando o movimento do soprano (esse movimento do soprano apenas mantém a estrutura de *melodia composta* do compasso anterior) não ocupam função harmônica tonal, apenas colorística⁷³.

Exemplo 2.39 - Acordes em quartas do C9, em seu estado fundamental

No C9, a linha superior, que soa como uma 13ª maior-menor (bem ao gosto da harmonia tonal) se conclui por uma aproximação cromática (mib) sobre o ré do início de C10, nota que encerra a cadência.

como estrutural e o dó deve se entendido como bordadura *incompleta de prefixo*; no plano superior da *melodia composta* o si b e sol, são as notas estruturais e o lá, nota de passagem.

⁷¹ Essa dominante se estabelece principalmente pelo movimento do baixo de lá à dó #, reforçado pelo movimento da voz intermediária, que tem como notas estruturais lá natural (novamente precedido por uma bordadura incompleta de prefixo, o sol #) e sol natural (o lá b é apenas uma nota de passagem entre lá e sol).

⁷² Destacamos o movimento da parte aguda da melodia cantante que se inicia no compasso anterior (si b lá sol) e segue em C9: fá #, fá e mi b (o dó#- ré pertencem ao outro plano melódico).

⁷³ Sobre o relacionamento entre harmonias quartais e acordes tonais, Persicheti (2000, p.100) observa que: na passagem de um ambiente harmônico triádico para o quartal, é importante que as inversões na harmonia em terças deixem evidentes as quartas mantendo assim um vínculo em comum entre ambos ambientes. Observamos esse procedimento no intervalo formado entre o baixo e a voz tenor na última colcheia de C8 e na primeira de C9, como uma espécie de preparação para o acorde em quartas que se seguirá.

Exemplo 2.40 - Compilação do C8 e 9, com ênfase às notas estruturais

Ainda, temos como enriquecedor do discurso polifônico, o aparecimento de uma nova voz no C9 – que podemos dizer ser uma continuação da nota ré da voz inferior – C8.3 (ver ligadura no terceiro pentagrama do exemplo abaixo). Esse desdobramento da melodia em duas vozes completa a estrutura a quatro partes no C9 (considerando para tal a melodia superior como *composta*, ou seja, como duas vozes).

Exemplo 2.41 - Transcrição dos C6 a C10.1 com realização teórica da polifonia

Acima expomos uma transcrição a três partes (por vezes, quatro vozes) dos C6 a C10. Essa escrita não corresponde exatamente à escrita rítmica do compositor (no que diz respeito à manutenção das vozes) e tampouco é passível de execução ao violão, da forma como se apresenta, entretanto sua transcrição, como realizada, se justifica por nosso objetivo de esclarecer o raciocínio polifônico implícito no trecho. Para sua tal aplicamos, além do

conceito teórico schenkeriano de *melodia composta*, o conceito de *prolongação* (ver apêndice B desta tese).

A passagem do C9 ao C10 é um exemplo do manejo pessoal que o compositor faz da harmonia de origem seresteira. A escala formada pelas notas do baixo - que se volve ao final em um cromatismo - tem sua resolução (por transferência de registro) sobre a nota ré da voz superior (do compasso seguinte), já que o baixo no início do C10 repousa sobre a nota dó natural - 7ª menor do acorde de acorde de Ré Maior. Esse dó do início do C10 – em lugar do ré esperado - fora preparado (polarizado) pela bordadura dó – dó # que lhe antecede. Temos então um exemplo da maneira como Guarnieri constrói um discurso de cores incomuns, sem romper com macroestruturas do sistema tonal, mas fazendo uso de atrações melódicas que suavizam e dão coesão aos elementos inovadores incorporados ao discurso.

O C10 apresenta duas dominantes justapostas: D no primeiro tempo e D da Sr – no segundo e terceiro tempos ⁷⁴. Essas duas dominantes serão resolvidas nos C11 e 12, onde encontramos uma gradual passagem de Sr à S⁷⁵. Notável é o padrão do baixo nos C11/12: um descenso de sib a sol, com ornamentações em terças. Já os C13 e 14 apresentam a cadência II - V sobre Si b maior, em um encaminhamento muito tradicional que se resolve no próprio Si b (Sr) no início de C15. para se ter uma idéia do diatonismo do trecho, desde o C11 até o C14, há apenas uma nota (fá #) não diatônica de Si b maior. Chama atenção a construção polifônica do C14 que, a partir da *melodia composta*, chega a quatro planos.

Em resumo o trecho compreendido desde o C10 até o C15 está sobre a região da subdominante - e seu relativo – e essa região, desde o principio da música, tem sido muito

⁷⁴ A escala que decorre do fá # do primeiro tempo do compasso citado até o si b baixo do compasso seguinte é uma antecipação da região da subdominante relativa - ou também uma escala de ré frígio - pois o encaminhamento em sextas paralelas permite que no curto trecho, todas as notas do modo de ré frígio estejam representadas. Em ambos os casos, podemos dizer que houve uma polarização da região de Si b maior por um processo comum no choro: antecipar as alterações referentes à função que se que atingir (PELLEGRINI, 2005, p. 220).

⁷⁵ O acorde do início do C12 pode ser também entendido como DS sem fundamental, com apojeturas que se resolvem no tempo fraco e cadenciam sobre a função da S no segundo tempo, marcando então a passagem de Sr à S.

mais representada do que a região da dominante. Podemos entender esse fato como a manutenção da predominância de regiões mais sombrias no violão sobre as regiões mais brilhantes, já que a dominante é uma função maior, e mesmo se utilizada como dominante modal - menor – traria alguma luminosidade ao discurso, pela característica do timbre resultante do Lá menor no violão. Em contrapartida, a região maior ligada à S – Si b maior - é também mais intimista e menos brilhante que a D (Lá maior) na paleta timbrística do violão. Voltaremos à essa questão quando tratarmos das questões idiomáticas.

A resolução de C15 na Sr se dá com uma apojatura (segunda aumentada - terça), que, quando da resolução na terça – 2º tempo - a quinta já se encontra aumentada, minimizando a sensação de resolução tonal e por outro lado, evitando uma articulação que traria à cadência um aspecto conclusivo e estanque dentro do discurso. Assim, o Fá # (5ª aumentada) da voz intermediária serve de conector para a continuidade do fluxo dessa voz e como conector entre a frase que se encerra no C15.1 e o novo encaminhamento harmônico e motivico que conduzirá à região da SS no C18.

Desde o C10.2 até o C13.1, a estrutura melódica de quatro notas descendentes gera acentuações em mínimas (hemíolas) que são reforçadas pelo padrão melódico do baixo e que não se relacionam com os motivos previamente expostos. Já no 13.2 (bordadura mi – fá – mi), há o retorno do caráter acéfalo do M2. Esse caráter é mantido nos C15, 16 e 17, pois as resoluções dos motivos (estamos tratando de repetições sequenciais) nas primeiras notas desses compassos fazem com que os novos motivos se iniciem na segunda colcheia de cada compasso. Esse caráter acéfalo dá lugar à volta do M1 no C18.

Nos C16 e 17, a região da subdominante é reforçada pelo direcionamento harmônico rumo à SS, que uma vez exposta (C18) é sucedida pelo acorde de Ré com sétima

⁷⁶. Assim, a sequência Dó menor (C18), Ré com sétima (C19) forma a cadência IV V de sol

⁷⁶ A polarização de dó menor no C16 se inicia harmonicamente indefinida, contudo já no final do compasso, o Dó menor se delineia, e no C17 observamos claramente a dominante de dó menor. As dissonâncias também

menor. Contudo, a cadência perfeita é evitada no C19 e a DS retorna à SS na primeira inversão (esse movimento do baixo sugere a cadência de engano V-VI em menor) e, portanto a região da S não se confirma e o dó natural serve (em C19.3) como sensível para o dó # (terça da dominante), no C20. Em seguida temos uma anacruse que conduz à volta do motivo principal da peça, na tônica.

A reexposição do tema é idêntica ao trecho inicial, até o C23. No C24, a região da Sr retorna (seus acidentes voltam a ser predominantes), com M2 ornamentado em sextas paralelas. O C25 se dá sobre o acorde de Fá maior que ocupa dupla função no trecho: funcionalmente, já representa a D de Si b maior - acorde que encerrará a seção – e como movimento de baixo, é o início da progressão III-IV-V (C25 e 26), que sugere a resolução em I, ou seja, na tônica, mas que é interrompida pela cadência evitada sobre o VI grau (Sr) - no início do C27.

Assim, a função Sr, que encerra a seção A, resulta de uma cadência evitada e ao mesmo tempo se apresenta como um desfecho coerente para a seção. Em primeiro lugar, o vemos coerente porque Si b foi preparado por sua dominante, um compasso antes e, principalmente porque a região da subdominante dominou a maior parte da seção A, pois desde o C10 até o C19, a peça se desenvolve sob a influência da Subdominante, e nos C2, 5/6 e 7/8 a função já se faz relevante sendo que na maioria dos casos, é difícil definir com exatidão se estamos tratando da função de S ou de Sr. Em segundo lugar, porque o final sobre Si b demonstra que o compositor manteve a ambigüidade tonal do trecho até o fim seção e essa ambigüidade faz com que a articulação entre as seções da peça não seja estanque.

Só temos certeza de que ré menor é o tom principal da seção A por seu desenvolvimento formal: no início e na repetição do tema o tom está presente. Já o desenvolvimento do primeiro período de A – a partir do C6 - e a própria conclusão da seção

enriquecem a sonoridade do compasso e sublinham o caráter instável da função de dominante (dominante da SS) . São elas: sétima, nona menor e décima terceira.

se direcionam à região da subdominante e seus satélites. Essa ambiguidade se acentuará na seção B pela utilização de regiões bastante distantes da tônica e só no final da peça teremos uma *coda* concluindo sobre o acorde de Ré menor. Ainda assim, o compositor se utiliza de elementos harmônicos que aludem à região da subdominante e seu relativo: a alteração mi b – característica da região da subdominante do tom, que em outra visão possível – a partir da teoria da Costère - cria uma sensível modal sobre a tônica e substitui assim a tradicional atração que a sensível tonal ofereceria.

A ligação entre as seções A e B ocorre nos C27 e 28, que estruturalmente, apresenta a uma linha sobre as notas mais graves que conduz diatonicamente de si b a mi (C30) entremeada por um segundo plano melódico, dentro da visão de *melodia composta*.

Exemplo 2.42 - *Melodia composta* contida na linha dos baixos nos C27, 28 e 29.1

A seção B é introduzida por um arpejo sobre a função DD nos C29 e C30. Cada nota desse arpejo recebe uma apojetura harmônica⁷⁷, resultando em micro tensões a cada tempo. Harmonicamente o motivo se resolve sobre a dominante menor no C31. Esse compasso (C31) poderia simplesmente se fundido ao C33, pela continuação do discurso harmônico; o C32 constitui uma digressão na região de Lá b. Pela ausência de preparação e pelo fato do discurso retomar sua direção como se o La b não houvesse ocorrido, analisamos essa rápida passagem colorística como um prenúncio da dicotomia entre Fá maior e Fá menor (considerando essa região como intercambiável com seu relativo, La b maior) que marcará a seção B.

⁷⁷ Essas apojeturas harmônicas são consideradas por Schenker como bordaduras incompletas de prefixo (ver apêndice B desta tese).

Harmonicamente, o C33 apresenta as funções de DD menor e D com sétima e apojetura de sexta maior, se encaminhando à tônica no C34. Em outras palavras, uma cadência II V de Ré maior que, contudo, ao se resolver no compasso seguinte, o faz sobre ré menor. Esse procedimento não diminui a atração tonal, contudo é consideravelmente mais rico no aspecto timbrístico da harmonia. Vejamos também no trecho compreendido entre os C29 e 33, como analogamente o autor processa os elementos harmônicos tonais resultando na criação de um idioma próprio: C29 e 30 - Mi maior com sétima e nona menores (dominante da dominante); C31 - Lá menor (dominante menor); C32 - Lá bemol maior (relativa maior de Fá menor – relativa alterada); C33 - Mi com sétima menor e lá com sétima (Sr e D de ré **maior**); C34 - Ré **menor** (tônica)

Observamos que o trecho em questão tem um caminho, que se fosse seguido diretamente - ou seja, se excluíssemos o C32 -, encadearia três acordes em relações de quintas, como seqüências de dominantes individuais (Mi Lá Ré). A esse clássico movimento de fundamentais, o compositor interpõe um Lá b (entre o lá e o Ré) e ainda, realiza o retorno para o Ré **menor** utilizando uma cadência II-V pertencente ao tom de Ré **maior**. Assim, reconhecemos que o discurso é tonalmente tradicional (em relação às proporções de quintas), contudo, a utilização colorística do Lá b, juxtaposta a uma cadência notadamente maior preparando o retorno a Ré menor gera uma sonoridade ambígua que contradiz essa lógica tonal, sem interditá-la.

Os C34 e 35 formam uma seqüência harmônica que muda de acorde a cada tempo, sendo que grosso modo, o C34 está centrado em Dó maior e o C35 já é uma preparação harmônica para o sol menor do C36. O baixo que iniciara um cromatismo no dó natural do C34 segue seu caminho descendente cromático - e com valores dobrados a partir do C36 - até o mi do C38.1 e a harmonia nos C36 e 37 pode ser entendida da seguinte forma: subdominante, dominante da subdominante e dominante da SS com sétima no Baixo. O C38

resolve essa dominante de dó do final do C37 no acorde mi – si – mi e a coesão dessa resolução se dá pelas sensíveis ascendente e descendente sobre as notas mi do acorde. Além disso, a região harmônica do C38 é Dó maior – que resolve a tensão da dominante do final do C37 - apesar do acorde de dó só soar harmonicamente no final do compasso e dos ataques em intervalos de quartas dissimularem sua função tonal. Observamos que a partir do C38, o uso da harmonia é bastante contrastante em relação aos trechos anteriores: em primeiro lugar, o compositor quase não utiliza ataques harmônicos de consonâncias imperfeitas – cerne do sistema tonal; em segundo lugar, notamos que o encadeamento dos acordes é mais colorístico do que tonal e segue uma sequência melódica que mantém uma nota comum, no enlace de acordes com menores relações tonais (Dó maior/Lá b, Si b maior/Si b menor e La b Maior/Mi maior). Analisando o pentagrama superior do exemplo abaixo encontramos respectivamente as seguintes funções harmônicas, correspondentes aos acordes de três notas: T, D de Sr, relativa maior da SSS, Sr, SSSS (ou Sr alterada) e relativa da SSS⁷⁸.

Exemplo 2.43 - Redução rítmico-harmônica dos C 38 a 42

Sob esse contexto acordal, o baixo realiza um movimento independente que interage com a harmonia e que somado à diluição dos acordes acima nos motivos condutores do trecho conferem um aspecto de estranheza, que em uma primeira audição dá falsos indícios de se tratar de um trecho atonal. Voltando à relação entre os baixos e linha superior, notamos

⁷⁸ Uma forma de evitar essa “cascata de subdominantes” é aplicar a definição de *acordes medianes* defendida por Diether de La Mote em seu *Harmonia* (1998, p.155), que indica tais acordes, como acordes em relações de terças que não constituem acordes relativos – como é o caso de Fá menor e de Si bemol menor em relação à Ré menor.

que os C38 e 40 apresentam a mesma região da melodia superior e que os C39 e 41 estão defasados em relação ao plano superior: no C39 o baixo permanece sobre as notas longas mi fá sol, enquanto a voz superior passa a uma clara utilização dos acidentes pertencentes à região da SS, o que provoca tal defasagem⁷⁹, já que há duas regiões no C39: uma região que poderia ser Fá maior no baixo e outra, com três bemóis, no agudo. Podemos dizer que o último tempo do C39 – que forma um acorde de sol menor – é um ponto de interseção que serve de condução harmônica para a região de quatro bemóis do C40 e notamos que nesse C40, a região de Lá b/Fá menor é afirmada da seguinte forma: no primeiro e segundo tempos temos o acorde de Lá bemol com apojetura de 4ª e 6ª (a terça de Lá b surge no último tempo do C40)⁸⁰ e no último tempo, o Fá menor, ou seja: a função da terceira subdominante (SSS) em relação ao tom principal (Ré menor). O clímax da obra ocorre nos C44 e 45 e esse trecho será analisado posteriormente, dada a complexidade de interações entre a condução polifônica e harmônica.

No C48, há a reexposição do trecho compreendido entre C38 e C43 se estende por cinco compassos, ou seja, até C52. Também, o C53 - quase idêntico ao seu original (C43) - apresenta apenas um deslocamento do tempo de execução do único acorde do compasso. Já a partir do C54, o compositor inicia o caminho de retransição ao tom de Ré menor da seguinte forma: os C54 e 55 reafirmam de forma inequívoca a região de Fá maior - região que em C52 fora atingida através da transformação de fá menor em fá maior e em C53 ainda mantinha sua sétima abaixada - e a partir do C56 tem início um pedal de lá - dominante do tom principal da peça - que se estende por três compassos. Sobre esse pedal, há uma harmonia que não cadencia, apenas reforça região de Fá maior (há a alteração do si b na harmonia até C56), sob um movimento melódico descendente por graus conjuntos, mas que tampouco é motivico. Por

⁷⁹ Assim posto, para evitarmos o vocábulo politonalidade, dada efemeridade do fenômeno.

⁸⁰ Podemos dizer que tratamos aqui de um acorde de ré bemol maior, na segunda inversão e com sexta acrescentada, contudo a alusão à região de Lá bemol e o Lá bemol do baixo são mais significativos para a análise do trecho.

tudo isso, esse pedal de lá sobre um acorde de Fá é bastante dialético, já que reforça ao mesmo tempo a dominante que prepara a volta da seção A e a região de Fá, que nesse segundo período da seção B foi polarizado, juntamente com seu homônimo menor. No C57, quando a dominante modal (menor) de Ré, se apresenta claramente, inclusive com sua sétima menor – dissonância característica da sétima, o discurso por fim se define novamente pelo tom de ré menor, que será reexposto.

O retorno à seção A se dá por um motivo escalar ascendente em quartas. Interessante é observar o procedimento harmônico do autor nesse elemento de ligação: no fim do C56, a tonalidade de Ré menor já estava estabelecida e por isso, C57 poderia simplesmente manter a região harmônica, já que é o mesmo do início da seção A. Contudo, o autor, no compasso de ligação entre as seções prefere o modo de Ré dórico, como se avançasse um passo a mais no ciclo de quintas para depois retornar à região pretendida. Outra explicação seria que o autor prefere “colorir” esse compasso de forma a criar alguma instabilidade, a ser resolvida no retorno da tônica. Seja como for, esse procedimento é reconhecido várias vezes neste trabalho. Outro dado relevante é a maneira como o autor contrapõe nesta segunda parte duas regiões harmônicas: uma com quatro bemóis - que chegou a ser alterada até o quinto ou sexto bemóis - e outra com um bemol, que é utilizada como relativa do tom principal e relacionada com a dominante do tom principal: Fá menor/Lá frígio.

Desde o início da seção B, a escrita melódica guarda certa semelhança com procedimentos barrocos, pela presença de motivos em graus conjuntos e de harpejos com retardos. A partir do C33 essa escrita de caráter barroco se acentua pela presença de motivos que transcorrem em seqüências – e também em graus conjuntos - e pela condução polifônica a três vozes. Nos C36 e 37 a melodia passa a ter imitações mais próximas e esse tipo de melodia é encontrada também nos C13 a 16 do *Ponteio* e, de forma variada (não imitativa), no C6 do *Estudo n°2*.

Exemplo 2.44 - Escrita polifônica contida nos C33 a 38.1

Do C38 ao C41, os motivos diretos e por graus conjuntos dão lugar a um novo padrão, mais sinuoso e em forma de harpejo que segue em sequências descendentes sobre a harmonia anteriormente analisada e na anacruse do C42 tem início um trecho melódico cadencial que leva ao clímax da peça no C44 (ver ex. Abaixo).

Exemplo 2.45 - Motivo que será desenvolvido por sequências a partir do C38

Notamos que nos C42 e 43 a melodia novamente caminha por graus conjuntos em um movimento melódico que conduz ao clímax da seção B. Essa melodia é reforçada por quartas inferiores paralelas, contudo no clímax, a voz de reforço assume um caráter contrapontístico e as interações entre as diferentes vozes⁸¹ resulta em um complexo imitativo de pergunta e resposta entre as vozes⁸².

⁸¹ No caso, há quatro vozes evidentes e a escrita do autor chega a sugerir uma quinta voz.

⁸² Novamente ressaltamos que essa transcrição não corresponde à escrita original do compositor e tampouco é exequível em sua literalidade no violão, contudo cremos que esse tipo de escrita seja eficiente para revelar as interações motivicas e a riqueza da escrita polifônica *guarnieriana*.

Exemplo 2.46 - Transcrição polifônica do trecho compreendido entre os C42.3 e 48.1

Assim, fica evidente no exemplo acima que o clímax da seção B é alcançado mais pela intensificação da polifonia e pela tensão gerada pelos dois acordes de cinco notas⁸³ encontrados no início dos C44 e 45, do que pela harmonia. Contudo, notamos que os intervalos de terça – evitados no trecho anterior – voltam a soar, em conjunto com a harmonia em quartas, no clímax da peça - C44 e 45 – e que os acordes do início dos compassos em questão são idênticos, uma vez que o segundo é a transposição exata do primeiro, um tom abaixo. Relevante também é que a disposição dos intervalos desses acordes conferem uma sonoridade frígia a ambos – pela segunda menor acrescentada - e que no caso específico do C44, a recorrência da nota dó # aliada à predominância da nota lá no baixo e na voz intermediária forma uma sonoridade que alude à dominante do tom principal. O pentagrama inferior da transcrição acima comprova essa leitura do C44.

O C46 consiste na continuação melódica iniciada no compasso anterior e o C47 tem função de ligação entre as frases e é construído sobre trítonos (um trítono harmônico e dois melódicos) e um pedal de mi. Assim, podemos dizer que as atrações se dão mais por semitons melódicos do que por intenções harmônicas verticais e que a despeito da presença de terças, a harmonia em quartas segue sendo predominante em todo esse trecho de clímax da seção.

Podemos ainda tecer algumas observações sobre a harmonia da peça no trecho ora analisado: em primeiro lugar, salientamos a importância estrutural de Fá menor/Lá b maior

⁸³ A textura contrapontística gera normalmente nesta peça acordes de três sons. Os acordes de cinco notas – mais densos e sonoros dentro desse discurso – ocorrem nos: C44/45 e C53/54.

como um dos pólos do desenvolvimento harmônico da seção B, uma vez que o baixo dos próximos dois compassos (C41 e 42) oscila somente entre as notas fá e sua sensível, deixando claro o objetivo do autor de polarizar de Fá. Nesse sentido, assinalamos também a mudança de modo de Fá menor, para Fá maior no C42, e a ambiguidade do discurso harmônico nos compassos seguintes que insinua um retorno à região de Fá maior/Ré menor – sobretudo pelo desenho do baixo nos C43 e 44 – mas que por fim, retorna à região com quatro bemóis no C46. Dessa forma, a região da subdominante – que foi preponderante na seção A, se torna aqui apenas um caminho para regiões mais distantes.

A linha dos baixos, a partir do 38, deixa evidente a predominância de fá, enquanto a nota mi funciona como uma espécie de dominante, pela atração polar que o semitom oferece. A dualidade maior/menor é evidente também, pois o caminho do baixo é simétrico como um movimento de mi a La b - retornando mi - e depois de mi a lá, também retornando a mi, como observamos no exemplo abaixo.

Exemplo 2.47 - Linha dos baixos nos C38 a C47

Na reexposição do trecho acima, a nota final da *coda* é o lá, que servirá de dominante (ou nota polar) para atrair a volta da seção A, na tonalidade de ré menor.

Assim, concluindo a questão harmônica, notamos que a partir do C38 até o final da seção, fica evidente que o discurso - a despeito de utilizar arquétipos tonais - é notadamente colorístico e não se faz protagonista na condução das tensões e relaxamentos, ao contrário – ressaltamos - são as sequências motivicas, as incumbidas dessa função. Esse caráter harmônico menos atrativo e mais colorístico segue até o final da seção B, contudo elementos como densidade da polifonia e quantidade de notas atacadas nos acordes passam a

ser centrais para as tensões e relaxamento do discurso. Por outro lado, vemos que as regiões de fá maior, e Fá menor (incluindo aí seu relativo: Lá b) são as principais do trecho, que a região de lá soa como uma espécie de região intermediária (cuja função na *coda* é preparar a volta de A) e que a nota mi constitui uma espécie de dominante (ou nota atrativa) para as três regiões, Lá menor, Fá maior e Fá menor. O trecho da seção B que antecede C38 gira em torno da tônica – ré menor – e de sua subdominante, contudo os C31 a C33 apresentam menor atração tonal.

Sobre o ritmo da peça, sabemos tratar-se de um contínuo de colcheias, praticamente ininterrupto, entretanto, deslocamentos de baixo, defasagens nas repetições motivicas, reagrupamentos de colcheias (hemíolas) e acentos ou ataques de acordes fora da métrica formam um discurso rítmico bastante variado nessa seção B. Hemíolas que sugerem agrupamentos de duas colcheias ocorrem na primeira parte pelo desenho dos baixos já foram assinaladas durante a análise dos C10.2 a 12.1. Na segunda parte, notamos esse procedimento nos C36 e 37 e nos C52 a 54. Já o agrupamento em semínimas pontuadas – como se fosse um tempo composto - ocorre nos baixos do C41 e no C56. Os trechos compreendidos entre os C38 e 41 e 48 e 51 são especialmente ricos ritmicamente pelo deslocamento do motivo melódico em relação ao baixo, assim como os C46 e 47 apresentam métrica incomum enriquecida por sincopas melódicas.

Formalmente, a seção A é dividida em dois períodos, o primeiro do início até C20 e o segundo de C20 até C28. Ambos os períodos iniciam com o mesmo material temático, sendo que no primeiro, há desenvolvimento após o C6 e no segundo, há uma conclusão sobre a região da Sr no C27. Essa forma de estruturação do material temático, com exposição, desenvolvimento e reexposição é característica do autor, como já observado no *Ponteio* e na *Valsa n.º. 1* para violão. Contudo, se a seção A apresenta uma tradicional subdivisão interna a

a'. Já a seção B é bastante mais complexa e a divisão abaixo propõe uma organização formal para a seção:

- **Período a** de C29 ao C37, bipartido em: 1ª frase - C29 a C32 - e 2ª frase - C33 a C37 – de caráter improvisatório.
- **Período b** de C38 a C47, bipartido em: 1ª frase – de C38 a C41 e 2ª frase – C42 a C47 (com clímax nos C44 e 45).
- **Período b'** de C48 a C57, bipartido em: 1ª frase – de C48 a C57 e 2ª frase – C52 a C57, compreendendo pequena *coda* a partir de C55.

Assim do C29 ao C32 temos um trecho improvisatório, em harpejos e do C34 ao C37, um trecho mais motivico e sequencial, notadamente tonal e de inspiração barroca formando o *período A*. E o *período B* se apresenta bastante mais desenvolvido e contrastante em relação ao *período A*, motivo pelo qual entendemos esse período A, apenas uma ponte mais desenvolvida que conduz ao período B. Isto porque a partir do C38 encontramos características mais definidoras da seção: temos um motivo sinuoso, repetido em sequência formando uma harmonia em direção à SSS sobre um baixo contrastante, mas que se movimenta por graus conjuntos; essa sobreposição forma uma harmonia tonalmente menos definida, cuja predominância de quartas e o sistemático evitar das consonâncias imperfeitas formam uma seção que contrasta com a anterior – de harmonia mais triádica e razoável atração tonal.

Estamos então sustentando a leitura de que o trecho ao qual denominamos *período b/ período b'* seja de fato o principal trecho da seção. As características formais da peça no trecho em questão também afirmam nosso posicionamento: a partir do C38, até o final de seção B, temos uma articulação formal resultando em dois períodos - o primeiro do C38 ao C47 e segundo, do C48 ao final. Cada um deles contém uma frase bipartida, sendo que a primeira conduz a um clímax e a segunda conduz a uma *coda* - nos C55 a 57 - que prepara a

volta para a *seção A*. Assim, enquanto do C28 ao C37, a peça tem um aspecto improvisatório e livre, do C38 ao C57, as frases são racionalmente estruturadas.

Como dissemos, essa *Valsa choro* é a última composição de Guarneri para violão e em comparação à *Valsa Choro nº 1* apresenta considerável complexidade, em termos de harmonia e manejo da forma. Na *seção A*, a harmonia é bastante tonal, o contraponto é mais denso e os procedimentos de *melodia composta* tornam muitas vezes o discurso linear em um discurso polifônico. Já na *seção B*, elementos guarnerianos como motivos em sequências, hemíolas e deslocamento de acentos e, sobretudo uma harmonia mais imagética conseguida através da manipulação de elementos tonais – que resultam em um discurso aparentemente atonal - conferem à *seção* um caráter mais complexo e distante das valsas populares. Comparando-se essa peça com a *Valsa choro nº 1*, observamos a *seção A* da Valsa aqui analisada guarda maiores semelhanças com a primeira valsa, enquanto a *seção B* da segunda Valsa está mais próxima do *Estudo nº 3* para violão – obra que antecede a *Valsa Choro nº 2* e que será analisada no capítulo seguinte .

CAPÍTULO III
ANÁLISE DA SÉRIE DE TRÊS ESTUDOS PARA VIOLÃO

3.1 ESTUDO N°1

Esta obra foi editada em 1961 em uma coletânea de obras para violão, organizada por M. Ablóniz, na qual encontramos também composições de Georges Auric (1899-1983), Giorgio Federico Ghedini (1892-1965), Gian Francesco Malipiero (1885-1972), Goffredo Petrassi (1904-2003), Francis Poulenc (1899-1963), Joaquin Rodrigo (1901-1999), Henri Sauget (1901-1989) e Carlos Surinach (1915-1997)⁸⁴.

O manuscrito que se encontra no acervo do IEB tem capa assinada pelo autor, datada de 1958, abaixo da indicação “manuscrito”. Há dois tipos de caligrafia nesse manuscrito: uma à tinta, do autor, e outra à lápis. O texto à tinta se resume à escrita das notas, com poucas indicações de dinâmica ou articulação. Já as marcações a lápis trazem a grande maioria das marcações de dinâmica e a totalidade da digitação. Comparando esse manuscrito com a edição, observamos ser a mesma digitação da mão esquerda, com pouquíssimas mudanças, como comprovaremos a seguir. Observamos também algumas poucas notas que apresentam divergência entre a edição e o original. Como a partitura editada informa que a digitação ali contida é de Isaías Sávio – e não do revisor - intuímos que a digitação manuscrita a lápis foi notada pelo violonista uruguaio. Outro fator corroborante é que a caligrafia a lápis também é passível de reconhecimento – não inequívoco⁸⁵ – como sendo de Sávio. Há um caso especial no C30, em que a notação a lápis aparenta - pela caligrafia e por outros motivos que discutiremos após a comparação e análise - ter sido feita pelo próprio autor.

⁸⁴ Ricordi Italiana: n° de catálogo 129860.

⁸⁵ O autor deste trabalho foi aluno de uma aluna de Sávio e teve contato com dezenas de anotações do mestre uruguaio, contudo a definição peremptória de que essa anotação foi mesmo feita pelo mestre uruguaio só poderia vir de um técnico especializado.

Abaixo configuramos uma tabela com duas distintas comparações: a coluna da esquerda dessa tabela refere-se às diferenças entre a grafia a tinta – realizada pelo autor - e a edição; já a coluna da direita descreve as diferenças entre a edição e as anotações a lápis no manuscrito, sendo que essas anotações incluem algumas adaptações, escritas em pentagramas separados. Esses pentagramas em separado, mesmo quando incluídos na edição, serão assinalados para que se reconheça o grau de ingerência do revisor, que realizou as anotações a lápis (possivelmente, Isaías Sávio) sobre a obra editada. Considerando que as indicações de dinâmica encontradas na edição foram realizadas no manuscrito, em sua maioria, pela grafia a lápis, assim como as indicações de agógica e dos harpejos de acordes, não as incluiremos na tabela abaixo, dada a grande quantidade de observações idênticas que seriam assinaladas na coluna da direita. Assim, a tabela abaixo se refere principalmente às diferenças de notas e de digitações de mão esquerda.

Para referência de cada nota, dada a textura contínua de colcheias da música, será considerado o aspecto métrico e em seguida, será especificado entre parêntesis o nome da nota para evitar quaisquer confusões. Esse critério será utilizado para a comparação entre fontes dos demais Estudos. Passemos às comparações:

Compassos	Notação à tinta (realizada pelo autor)	Notação a lápis
C1		a 5ª colcheia (dó): dedo 4, segunda corda; a 6ª colcheia (fá b): dedo 2; a 7ª colcheia (lá); dedo 1;
C10		a pestana das duas últimas colcheias não está indicada: o acorde está digitado na primeira posição ⁸⁶ ;
C14		a 4ª e 5ª colcheias (sol# e fá) estão indicadas com pestana na primeira casa; a 6ª colcheia está indicada com dedo 2;

⁸⁶ O termo “posição” aqui utilizado tem sentido idêntico ao dos instrumentos de cordas friccionadas. Assim, a indicação “primeira posição” significa que o dedo 1 estará a frente da primeira casa do instrumento.

C17	a 10ª colcheia (mi) consta como mi bemol;	
C25	o dó b do acorde (1ª colcheia) está escrito uma oitava abaixo;	o mesmo acorde foi reescrito em outro pentagrama, ficando – nessa correção a lápis - idêntico à edição;
C26	o baixo mi (primeiro acorde) está escrito como uma semínima;	
C29	o ré b do 1º acorde (1ª colcheia) está escrito uma oitava abaixo;	o mesmo acorde foi reescrito em outro pentagrama, ficando – nessa correção a lápis - idêntico à edição;
C30	o ré b do baixo do segundo acorde e o lá b da voz intermediária do mesmo acorde não são precedidos de bemol na escrita a tinta, ou seja; são naturais. Contudo, ambos bemóis estão notados a lápis com a caligrafia do compositor no próprio pentagrama da peça;	em pentagrama separado, há uma correção do acorde em questão, com as notas ré natural, dó b, fá e si b, na qual o ré natural do baixo é inequívoco para o revisor, já que foi digitado na quarta corda solta. Essa versão constitui uma adaptação da versão notada à tinta pelo autor (sem a adição dos bemóis), contudo não foi incluído na edição;
C31	o ré b do 1º acorde (1ª colcheia) está escrito uma oitava abaixo;	o mesmo acorde foi reescrito em outro pentagrama, ficando – nessa correção a lápis - idêntico à edição;
C34	o baixo do primeiro acorde é enarmonizado, tendo sido escrito pelo autor como mi natural, a invés de fá b, como foi editado;	

Quadro 2 – Comparações entre fontes manuscritas e editadas do *Estudo n° 1*

A análise da tabela acima nos revela que:

- há diferenças de digitação entre o manuscrito e a edição, apenas em três compassos e essas diferenças são praticamente irrelevantes no todo da obra. Se a digitação do manuscrito que consultamos não fosse de Isaías Sávio, essas diferenças de digitação seriam bem maiores, dada a complexa mecânica da obra, que dá margem á inúmeras possibilidades de digitação;
- o mi natural do C17 foi um erro de edição. A nota correta é mi b;
- o mi natural do baixo do C26 foi notado como colcheia na edição, como uma opção de padronização da escrita, já que no original a nota foi escrita como semínima. Esse fato será revisto quando tratarmos da escrita violonística do autor, uma vez que

intencionalmente, Guarnieri deixa incompletos os tempos das vozes dos baixos, escrevendo-os como colcheias, sem adicionar pausas para completar os tempos faltantes;

- as alterações dos C25, 29 e 31, feitas a lápis, em pentagrama separado, pelo revisor, constituem uma proposta no sentido de tornar os acordes mais idiomáticos. Esses acordes não são de execução impossível, da maneira como o autor os escreveu (á tinta), contudo, sua reescrita em posição fechada traz uma conformação digital muito mais cômoda e comum para o intérprete, o que por outro lado, gera problemas de encadeamento com os compassos vizinhos, quando estes não apresentam mudanças de oitava em relação á escrita original. Além disso, a sonoridade resultante dessas mudanças de oitava é uma sonoridade corriqueira no repertório do violão, diferente da incomum sonoridade pretendida pelo autor. Essa questão será revista no capítulo 5.1;
- o C30 nos dá uma idéia de como possa ter ocorrido a dinâmica de composição desse manuscrito. Primeiramente ocorreu a escrita a tinta, realizada pelo autor; depois a revisão a lápis – possivelmente de Isaías Sávio - e por fim, houve uma nova revisão do autor, também a lápis. Isto é observável no C30: na escrita a tinta, o autor deixou de escrever (a tinta) dois bemóis, sobre o lá e sobre o ré, respectivamente. Em seguida, o revisor reescreve esse acorde (sem os bemóis) em pentagrama separado e o digita, excluindo uma nota (o lá b). Como o revisor se deu ao trabalho de reescrever o acorde e digitá-lo, cremos que a colocação dos bemóis a lápis, sobre a partitura não tenha sido feita por ele, já que ambas as soluções são excludentes. Outro aspecto, é que musicalmente, a colocação desses bemóis é óbvia, já que se trata de uma cadência sobre Sol b maior e o acorde em questão – considerando a adição dos bemóis - é sua dominante, como veremos a diante. Assim, por respeito, o intérprete tornou exeqüível

o acorde que o autor escreveu equivocadamente, sem entrar em discussões musicais E ao revisar as soluções propostas pelo intérprete, o autor se deu conta de seu equívoco e corrigiu a partitura, a lápis. Por fim, observamos que os bemóis acrescentados tem seus traços muito mais aparentados aos da caligrafia à tinta do que do restante da caligrafia a lápis. É claro que todo este parágrafo não passa da interpretação do documento, mas nos parece a hipótese mais plausível.

O fato de o autor ter realizado também marcações a lápis, se faz relevante em relação às marcações de dinâmica e dos harpejos, pois efetivamente, o autor assinala à tinta as dinâmicas e os símbolos de *crescendo* e *decrescendo*, apenas nos três primeiros compassos e ao final – C41 a 53 o restante das marcações foram feitas a lápis e essas marcações são muito parecidas às indicações da edição. Essas marcações a lápis nos dariam margem para contestação, caso a análise musical da obra indicasse inconsistência dessas marcações. Por outro lado, como há marcações a lápis realizadas pelo autor – como no caso dos bemóis do C30 – e ainda, considerando que as marcações a lápis constituem uma continuação da idéia indicada pelo compositor, entendemos que esse manuscrito como um todo, deva ser visto como uma versão autorizada da obra.

Exemplo 3.1 - C24 a 32 do manuscrito

Por isso, nos cabe, para finalizar essas comparações, assinalar as demais diferenças de dinâmica e de agógica entre o manuscrito (integrado pelas anotações á tinta e a lápis) e a edição, até agora ainda não assinaladas, sendo essas diferenças, possivelmente fruto das ingerências realizadas pelo revisor da Ricordi. Sobre as diferenças das marcações a tinta, observamos que apenas o *piano* do C43 e o *fortíssimo* do compasso final não estão notados. Já sobre as diferenças entre as marcações a lápis e a edição, listamos a tabulação abaixo:

- ♣ C18: há marcação *Piano* no início do compasso, que não consta da edição;
- ♣ C19: o crescendo é escrito a partir da 5ª colcheia, e não desde o compasso anterior, como marcado na edição;
- ♣ C22: o manuscrito traz, além da marcação “*Forte*”, a indicação *Sonoro*;

♣ C36: a marcação *Fortíssimo* encontrada na edição não consta no manuscrito;

♣ C39: a marcação *Fortíssimo* encontrada na edição não consta no manuscrito; O *Rallentando* da edição não consta do manuscrito;

♣ C41: a marcação *Fortíssimo* da edição não consta no manuscrito; A marcação *Piú lento* não consta do manuscrito.

Sobre os hapejos, observamos algo semelhante com o ocorrido com a dinâmica: a partitura editada apresenta muitos harpejos sobre acordes, que ocorrem a partir do C22, contudo no manuscrito, a apenas o harpejo do primeiro acorde do C24, foi notado à tinta. Os demais harpejos foram notados à lápis e mesmo essas notações a lápis divergem em alguns pontos da edição. Segue abaixo a relação dessas divergências:

♣ C34: o segundo acorde não tem seu harpejo notado no manuscrito, mas não expresso na edição;

♣ C35: o primeiro acorde tem seu harpejo notado no manuscrito, e não na edição;

♣ C36 e C39: o acorde tem seu harpejo notado no manuscrito, mas não na edição;

♣ C42: o segundo acorde seu harpejo notado no manuscrito, mas não na edição.

Analisando as diferenças de dinâmica, agógica e das marcações de harpejos existentes entre o manuscrito e a edição, podemos dizer que em linhas gerais, essas diferenças atuam sobre o discurso musical como um reforço às intenções do autor. Em muitos alguns casos, esse reforço é apenas o explicitar de algo implícito, como no compasso 36, cujo *Fortíssimo* acrescentado constitui apenas a decorrência do crescendo do compasso anterior. Esse procedimento – que cremos ter sido adotado pelo revisor da edição da obra – pode ser entendido como uma continuação do trabalho de Sávio, que supostamente acrescentou a lápis os *crescendo* e *decrescendo* que faltavam no corpo da obra⁸⁷. Sobre a colocação do

⁸⁷ Como já observamos, esses símbolos de *crescendo* e *decrescendo* podem ter sido acrescentados a lápis pelo próprio autor, após a revisão de Sávio.

Rallentando no C39 e do *Piu lento* do C41, apesar de serem modificações mais significativas, cremos que tampouco sejam contraditórias em relação à idéia musical do autor. Constituem apenas uma visão mais segoviana⁸⁸ de edição/revisão musical. As demais diferenças, incluindo as faltas ou excessos de sinais de harpejo, nos parecem meros equívocos, dada a ausência de um elemento musical relevante que justifique tais alterações. Tais diferenças, tampouco são relevantes para a execução, à exceção da ausência da marcação *piano* no C18 e do sinal de crescendo do compasso seguinte. Passemos à análise estrutural da peça.

O *Estudo nº1* de Guarnieri possui cinquenta e três compassos, sendo sua classificação como forma única, a que melhor define a peça, como comprovaremos no decorrer da presente análise. O trecho compreendido entre os C1 a 12 o se mostra especialmente importante por apresentar de forma inequívoca, tanto a tonalidade da peça, quanto o material motivico a ser desenvolvido no decorrer da peça e também a própria estrutura de *melodia composta* sobre a qual se estrutura a polifonia a três vozes. Assim, esse trecho inicial se apresenta como uma espécie de exposição de materiais que serão desenvolvidos no decorrer da peça, razão pela qual, o analisaremos em seu aspecto harmônico, motivico e em relação à maneira como o contraponto decorre em meio à textura.

Sobre esse aspecto da textura, observamos um harpejo contínuo de colcheias que engendra três planos: melodia - normalmente nas notas mais agudas do harpejo; baixo - quase sempre nos inícios de compasso e que só ocorre em outros tempos do compasso para intensificar a textura; e o acompanhamento – que entremeia a melodia e o baixo, incidindo

⁸⁸ Andrés Segóvia, em seu trabalho de comissionar e revisar obras de compositores não violonistas, frequentemente sugeria para os compositores a mudança de notas ou mesmo a exclusão de trechos sobre a alegação de que seriam inexequíveis, contudo, a despeito das mudanças do mestre espanhol sempre resultarem idiomáticas no violão, sua alegação de inexequibilidade nem sempre procedia.

quase sempre nas colcheias pares (partes fracas do tempo) – e forma um contraponto com a melodia⁸⁹.

Como dissemos, o trecho entre C1 e C12 constitui clara apresentação de materiais e tonalmente temos a definição de Fá menor como centro da peça, sendo que os C10, 11 e 12, encerram o período com categórica confirmação da tônica. O exemplo abaixo apresenta uma primeira redução do trecho de doze compassos em questão, na qual são ressaltados o raciocínio contrapontístico do autor juntamente com as relações motivicas existentes, de forma a evidenciar as suspensões harmônicas causadas pela melodia e o raciocínio contrapontístico implícito no *coral elaborado* de Guarnieri (ver apêndice B desta tese).

Exemplo 3.2 - C1 a 12: trecho reescrito de forma a evidenciar a independência melódica das vozes contidas na melodia composta

Assim, fica claro que a voz superior inicia com um motivo curto de três notas apresentado no primeiro compasso e repetido no segundo, exatamente como uma bordadura de terça. Nos compassos três, cinco, sete e oito, esse motivo se apresenta com uma pequena

⁸⁹ Exceções a esse *moto perpétuo* de colcheias – que na verdade se constitui em uma refinada polifonia – ocorrem nos C24, 41/ 42 e na cadência final da obra, C51 a C53 (final da peça). Nesses três casos, a interrupção rítmica tem função de pontuação do discurso musical: sublinhando ritmicamente o ponto culminante da peça, no C24, e demarcando o fim da seção A nos C41/42 - servindo portanto como elemento cadencial para preparar a volta do caráter inicial da peça, que se dará no C43. Outras exceções à rítmica constante da peça (tercinas dos C36, C38, e C40) ou à textura básica acima mencionada serão de compreensão mais precisa a partir do conhecimento de seu contexto e por isso serão comentadas em meio à análise de cada trecho da obra.

variação, não retornando à nota inicial da bordadura, mas mantendo o contorno melódico. Em toda análise dessa peça, esse contorno motivico será denominado M1. Em C4 e C6, encontramos um motivo também de três notas, porém ascendente, com estrutura interválica terça/segunda: como um harpejo incompleto, ao qual denominaremos M2. No C10, vemos uma fusão do M1 e M2, ou seja: o arcabouço melódico do M1 (como uma bordadura) e a subida terça-segunda do M2.

A voz secundária, no mesmo trecho analisado acima, apresenta motivos de quatro notas, sendo que nos C1 a 4, C6 e C7, esse motivo secundário terá contornos parecidos aos do motivo principal. A melodia é cromática, entre os C1 e 4, mesmo buscando o autor, uma escrita diatônica para os semitons desejados. O motivo secundário do C5 consiste em uma escala diatônica ascendente de quatro notas, pertencente à função da subdominante - o que reforça o caráter tonal do trecho. Nos C7, e C9, mesmo evitando o mi natural – sensível - o autor imprime o caráter de dominante, pelo fato do motivo do acompanhamento ter dissonâncias características da dominante de Fá menor⁹⁰. Em conjunto, os C7, 8 e 9 formam uma bordadura com os acordes Dó, Ré b e Dó e em cada um dos acordes há uma dinâmica interna que - a partir da teoria de Costère - fornece a cada um dos acordes o caminho estabilidade/instabilidade, que faz com que cada acorde, ao final sirva de atração para o acorde seguinte⁹¹. Essa leitura – seguindo a teoria de Costère – pode ser confirmada por uma análise tonal, na qual o Dó do C7 se resolve no Ré b do C8, como uma cadência V - IV (de engano), e por sua vez, o Ré b do C8 atrai o Dó de C9 como uma cadência frígia. Podemos

⁹⁰ Especialmente em C7, o cromatismo de dób para sib (essa última, uma dissonância característica da região de dominante) gera tensões internas no acorde. Da mesma forma, no C8, o motivo é iniciado com a sétima maior do acorde, que na sequência se torna menor, e cria atração sobre o acorde seguinte, pois o dób (sétima menor do acorde de ré b) é também – uma vez enarmonizado - a sensível do próximo acorde. Este procedimento faz com que o acorde de Ré b maior resolva a tensão da dominante e posteriormente crie uma nova tensão direcionando para a volta do acorde de Dó, do compasso seguinte.

⁹¹ De acordo com a teoria de Costère, a sétima maior é um intervalo de atração em relação ao próprio acorde (um intervalo polar), enquanto a sétima menor torna o acorde instável em relação a si próprio e esse fato transposto para um contexto tonal faz com que o acorde necessite de resolução (como uma dominante, por exemplo).

então observar como ambas as teorias se complementam na explicação do trecho e, sobretudo, como o autor lançou mão da dinâmica interna de atrações intervalares para amalgamar um discurso que genericamente é denominado cromático nas análises de Verhaalen (2001, p. 369) e Gilardino (1988, vol. p.155).

Nos C10, 11 e 12, encontramos a continuação da estrutura harmônica e temática do início da peça, com ampliações. Essas ampliações do motivo diminuem o ritmo harmônico e essa harmonia relativamente mais lenta dá margem a micro-tensões: no C11, por exemplo, o tratamento harmônico é idêntico ao do C10 (com uma cadência “dominante menor – subdominante” ao final), que reafirma Fá menor como tônica, com certa leveza por evitar a sensível, podendo ainda ser analisada como uma cadência V - IV eólia de Fá - que engendra o pedal de sol do trecho seguinte. Assim, quer por cromatismos, quer por modalismos, a tonalidade é claramente expressa nestes doze primeiros compassos⁹².

Outro exemplo da centralidade de Fá é a progressão do baixo, que desenha uma linha ascendente com ponto culminante no C8, retornado ao fá inicial no compasso 10 (ver ex. abaixo).

⁹² Segue a análise harmônica completa do trecho em questão: C1 - T (com sexta maior, esboçando modo dórico); C2 - D (sem fundamental com sétima e nona menores, com quinta justa no baixo e quinta abaixada como influência da região da subdominante); C3 - T (com sétima menor em primeira inversão) [□]; C4 - DS (em primeira inversão); C5 - S ; C6 - DD (em primeira inversão, com quarta aumentada); C7 - D [□] (com quarta e sétima); C8 - Sr (resolvendo a dominante do compasso anterior, resultando assim em uma cadência de engano) e C9 - D. No C10 (tônica) o compasso é aumentado em uma mínima e nesse tempo ajuntado ao final do compasso a tonalidade de Fá menor é reafirmada por uma cadência D menor e S, em 1ª inversão e, caminhando em paralelo. No C11, temos novamente a tônica e no C12, a mesma cadência do final do C10, que afirma fá menor como centro de forma modal.

Exemplo 3.3 - Baixos nos C1 a 12

Entre os C13 e 21, o manejo dos materiais apresentados no primeiro período (do C1 ao C12) é notável, pois o contorno melódico do M1 reaparece desenvolvido de várias maneiras na voz principal, nos C13 a 17 e nos C20 e 21 conforme exemplificam as figuras abaixo:

Exemplo 3.4 - C13, 14: M1

Exemplo 3.5 - C20 e 21: M1

Exemplo 3.6 - C17: forma mais desenvolvida do M1

O desenho direto do M2 (com um salto de terça e uma segunda) também aparece desenvolvido no trecho em questão. O exemplo abaixo traz o M2 invertido e desenvolvido (observe o intervalo de terça em meio ao movimento escalar).

Exemplo 3.7 - C18 e 19: a inversão ampliada de M2

Já nos C22 e 23 temos uma forma mais desenvolvida do M1, pois a pausa que tornava todos os motivos até então acéfalos é preenchida, resultando em um motivo tético de 6 notas. O original contorno de bordadura do C22 se converte em um contorno de dupla bordadura (grupeto). No C22 o M1 aparece ainda invertido.

Exemplo 3.8 - C22 e 23: forma mais desenvolvida do M1

Em alguns casos como C17, 18 e 20, a voz secundária acompanha o contorno da voz principal, contudo na maioria dos casos, a voz secundária caminha com certa independência, ou mesmo o movimento da voz é inverso ao da voz principal, criando então maior interesse no plano secundário.

O M1, com seu caráter de bordadura, é o mais utilizado, ocorrendo de forma ampliada nos C25, 27, 28, 30 e 32.

Exemplo 3.9 - Motivos melódicos nos C25, 27 e 28

Exemplo 3.10 - Motivos melódicos nos C30 e 32

Nos C33 a 35, a bordadura simples do M1 é invertida e tem seu final variado:

Exemplo 3.11 - C33 a 35: melodia variada, sempre se iniciando com bordadura

Nos C29 e 31 – onde a melodia de ambos é idêntica e só há mudança na harmonia - o preenchimento da primeira colcheia com uma nota ativa do motivo (na exposição, a primeira colcheia sempre ocorria em pausa) faz com que os desenhos escalares descendentes se aparentem ao M2, pois resultam em uma espécie de bordadura, ainda que o caráter escalar seja preponderante.

Exemplo 3.12 - C29 e 31: melodia idêntica

Já os C36 a 39 podem ser entendidos como inversões variadas do M2 e pela direção, podemos afirmar o mesmo dos motivos dos C24 e 26, apesar do caráter improvisatório desses compassos.

Exemplo 3.13 – melodia da voz superior do C 39

Passando para a análise harmônica, após o C13 notamos que o pedal de sol, cuja função tonal é de DD, ocorre entre os C13 e 17 e é ampliado pela alteração da fórmula de compasso a partir do C15, que aumenta em uma mínima os C15, 16 e 17. Sobre esse pedal há um desenvolvimento harmônico que parte da região anterior (Fá menor), realiza uma digressão e só depois se encaminha ao seu objetivo tonal: a dominante. Assim, temos um movimento harmônico ondulatório de aumento e diminuição da atração interna em relação à função de dominante do tom, sendo os C15 e 17 mais próximos dessa dominante⁹³ e o C16, mais distante. Isto porque os intervalos internos do C15 são menos polares de Sol (são mais atrativos de Dó, como já vimos) e no C16 os intervalos são relativamente mais atrativos de Sol (como se o acorde tendesse a firmar-se como centro). No C17, as notas do acorde voltam a ser mais atrativas do acorde de dominante do tom e menos atrativas do próprio Sol, pois esse último compasso do pedal de DD apresenta pela primeira vez a terça da função (si natural) como sensível da D. Apenas nesse último compasso do pedal o acorde de Sol se

⁹³ O C13 está harmonicamente ligado à região de Fá menor eólio; o C14 apresenta uma digressão harmônica de difícil classificação, mas que pode ser considerada como uma DD com quarta aumentada e sétima menor que vai a sexta maior, ficando o restante das alterações justificadas pelo movimento cromático da voz intermediária (Sol#, lá, lá#). Já o C15 contém o acorde de sol maior com sétima menor e nona menor - como apojetura da oitava -, sendo o lá# e o dó#, apojeturas do si e do ré, respectivamente, que por sua vez são notas pertencentes à tríade de DD. Dessa forma, temos um acorde tradicional de DD em tom menor (acrescido da nona menor) e suas apojeturas. No compasso seguinte há certa polarização do próprio Sol, pois o fá natural - sétima menor do acorde - é substituído pelo fá sustenido - que pede resolução na nota sol e é não atrativo do acorde de Dó segundo a teoria de Costère. No C17 o acorde de sol volta à sua função de dominante de dó maior (contudo relacionado com a região de Fá menor, por seus acidentes), pois volta a ter a sétima menor (nota atrativa da terça de dó e não o próprio do sol, como no compasso anterior) e a nona menor, agora não mais como dissonância falsa, mas como nota constituinte da harmonia, que sensibiliza a quinta de dó maior.

descortina claramente com dissonâncias que reforçam sua função DD (quinta diminuta/justa, sétima menor, nona menor e décima terceira)⁹⁴.

No C16, observamos ainda um procedimento harmônico característico de Guarnieri: o de *dar um passo adiante no ciclo de quintas, em relação ao tom pretendido*. Assim, se a intenção é caminhar de Dó a Sol, por exemplo, o autor utiliza os acidentes da região de Ré maior (no caso, o dó# passa a ser utilizado)⁹⁵.

A partir do C18, o baixo deixa de ser uma voz sustentada e sua articulação passa a ser exigida pela notação; por isso, a escrita tende a ser mais linear e o caráter geral torna-se mais instável⁹⁶. Nos dois compassos do pedal de D (C18 e 19), vemos claramente um processo de volta à região harmônica de Fá menor, processo esse que se pode ser observado já desde o último compasso do pedal de DD (C17). Dessa forma, as alterações desde o C17 até o C19 vão paulatinamente desenhando a região de Fá menor e o mi natural do final do C17 (10ª colcheia) consta no manuscrito como mi bemol, reforçando o caráter modal dessa região de Fá.⁹⁷ O C19 se apresenta como uma autêntica dominante de Fá menor, com dissonâncias características da função, em uma escrita harmônica de romantismo tardio: fundamental, terça maior, sétima diminuta e posteriormente menor e nona menor. Essa acorde se resolve

⁹⁴ Como nossa análise está centrada nas classes de acidentes que ocorrem e em suas resoluções, seria possível a alteração de que o lá bemol do C15 também polariza sol, contudo trata-se da polarização da nota sol e não de Sol como tonalidade, pois tonalmente falando, a nona lá b sobre o acorde de Sol lhe confere um caráter de dominante, e já a sétima maior sempre teve seu uso na função de tônica, como uma falsa dissonância e posteriormente tradição se firmou como um adorno afirmativo dessa função. Em outras palavras, quando dissemos que no C16, o acorde de Sol tende a firmar-se como um centro, afirmamos que o acorde tendeu (relativamente aos compassos vizinhos) a se tonificar, pelos intervalos de sétima maior e nona maior que apresentou e dissemos relativamente, pois a quinta aumentada (ré sustenido) mantém a instabilidade da entidade - em contradição com os intervalos acima - formando uma sensível para a terça do acorde de Dó maior.

⁹⁵ O procedimento em questão é bastante comum na literatura clássica, pois pode ser encontrado na cadência “DD sobre a D”; contudo, nesta peça, o procedimento se dá em diversos níveis da estrutura. O C16 é um bom exemplo dessa utilização das regiões harmônicas, pois o acorde que resulta do harpejo sobre o pedal é a própria dominante de Sol (o acorde ré, fá #, lá, dó, mi b - aqui enarmonizado como ré #) que no princípio do compasso aparece com sétima maior e ao final, com sétima menor. Outras ocorrências desse procedimento são encontradas nos C7 e 8, conforme já comentado.

⁹⁶ Essa indicação de articulação do baixo consta inclusive no manuscrito.

⁹⁷ Interessante é que do mesmo modo que o autor, no pedal de DD, expõe a terça maior da função (sua nota mais característica e de maior atração sobre a dominante), apenas nas últimas notas de todo o trecho pedal (nos C18 e 19) o mi natural aparece apenas no último tempo do último compasso desse pedal de dó, ou seja, no final do C19.

deceptivamente em um acorde de Ré b maior, realizando assim, uma cadência de engano sobre o sexto grau⁹⁸.

A partir da tônica com sexta – ou Ta - dos C19 e 20, há um direcionamento rumo a uma maior instabilidade evidenciada pelo afastamento harmônico da região principal e pela ampliação da tessitura utilizada⁹⁹. O enlace tonal dos acordes nos C22 e 23 é bastante tênue, dando a impressão que o autor busca muito mais as sonoridades e as tensões individuais de cada acorde – como forma de colorir o discurso - do que a articulação dos mesmos entre si, a formar um discurso harmônico de fortes atrações tonais. Por outro lado, observando atentamente, vemos que determinadas alterações cromáticas e resoluções – ainda que parciais – conservam atrações advindas da prática tonal, como por exemplo, a passagem de Lá bemol maior para Lá bemol menor, no C22.3, sensibilizando a região do acorde seguinte - Sol bemol maior - que por sua vez se apresenta com caráter temporário de resolução. Nossa tentativa de análise tonal do trecho se baseia no fato de que os pequenos gestos harmônicos contidos dão coesão ao discurso e ainda na constatação de que os compassos em questão se desenvolvem em torno da região de Sol bemol maior, que serve de cadência frígia para o acorde culminante da peça: Fá maior com quinta diminuta e sétima. Um elemento que faz o papel de amálgama entre Sol b e Fá (C23/24) e caracteriza melhor a relação do primeiro acorde resolvendo no segundo é a quinta aumentada de Sol bemol (ré natural) que resolve na sétima de Fá (mi bemol). Assim, a despeito do discurso harmônico não manter fortes atrações

⁹⁸ Este poderia ser um ponto de articulação da seção - marcado pela apojatura de fá da voz do baixo, no início de C20. Contudo, ao contrário, o autor opta por uma resolução parcial – uma cadência de engano - que nos leva a intuir que sua intenção formal é dar continuidade à idéia de desenvolvimento iniciada no C13. Essa afirmação é corroborada pela continuação da textura mais linear – sem prolongação dos baixos - que se estende até C21e exige as possibilidades de entendermos a passagem do C19 para o C20, como um ponto de articulação formal.

⁹⁹ Nos C22 e 23 há três acordes maiores descendentes dispostos em intervalos de segunda entre si: Si b maior com sétima menor e nona menor no baixo, Lá b maior (que ao final se torna menor) com quinta aumentada e Sol b maior com sétima maior (já em C23), que ao final se torna em sétima menor. No final do C23, temos uma cadência de contornos análogos à encontrada no final de C10 ou em C12, porém aqui a cadência não conclui na tonalidade esperada. No C23, os acordes são: Lá b com quinta aumentada, Sol b com quinta aumentada, que, seguindo a analogia com o C10 e C12, seriam respectivamente, D e S de ré b maior, contudo aqui a resolução se dá no acorde de Fá maior com quinta diminuta e sétima menor do C24, como uma cadência frígia.

tonais entre os acordes, tampouco esse discurso nega a existência de uma centralidade tonal. Por isso, o trecho é um bom exemplo de recriação do sistema tonal, mas sem abandono do mesmo.

No C25, o movimento harmônico descendente por semitons prossegue com o acorde de Fá b maior. O incomum movimento de quinta aumentada do baixo (entre o dó no final do C24 e o fá b do C25) nos leva a interpretar o acorde que se forma sobre o dó do baixo do C24, apenas como uma inversão do acorde estrutural de Fá, sem maiores consequências no discurso harmônico. O Fá b maior do C25 apresenta o mesmo encaminhamento de sétimas observado anteriormente: primeiramente sétima maior e em sequência, sétima menor, desse acorde.

No compasso seguinte (C26), o acorde de Fá b passa enarmonicamente a Mi menor com sétima maior, que é alterado no mesmo C26 para um acorde de Mi com sétima maior com baixo em lá. Neste momento contatamos um desvio de fase entre o encadeamento da harmonia superior e o baixo¹⁰⁰. A passagem cromática desde o Sol b do C23 até o Fa b (no exemplo abaixo, escrevemos Mi) do C25 pode ser entendida como uma ampliação da cadência frígia sobre uma dominante em tom menor (ver exemplos abaixo):

Exemplo 3.14 - Cadência frígia ampliada cromaticamente¹⁰¹ ()

¹⁰⁰ No C26, a cadência mi - lá soa tonalmente convincente (como uma dominante individual e sua resolução), enquanto o acorde sobre o baixo lá, ao contrário do lá maior/menor esperado é a própria pretensa D da cadência: Mi maior

¹⁰¹ Guarnieri a escreve de forma diatônica e por isso utiliza o Fá b no lugar do MI. O acorde de lá menor é apenas uma representação do direcionamento da cadência que acontecerá parcialmente no C26.

Os C29 e 30 contêm um trecho tonalmente definido: trata-se de uma cadência I – II - V sobre Sol b maior e sua resolução em Sol b menor com sétima maior no C31 não desfaz o sentido tonal afirmativo desses três compassos. A ligação entre esse trecho em Sol b maior e o trecho anterior - C24 a 26 - se dá pelos C27 e 28 que funcionam como dissipadores do centro tonal de Mi, que mal se firmara. Assim, o C27 permanece na região de Mi, pois contém um *acorde de Tristão* sobre o dó#, com baixo em mi. Esse acorde se encaminha no compasso seguinte para um afastamento da região de Mi, que não direciona a nenhum centro tonal específico, apenas completa a função errante do acorde anterior, apagando a memória tonal e deixando o discurso livre de expectativas futuras.

Classificar o acorde do C28 como um Dó diminuto que tradicionalmente se resolve sobre o acorde de Sol bemol maior com a quinta no baixo (pois o dó natural do baixo serve de sensível ao ré bemol) seria a explicação tonal plausível para o enlace entre os C28 e 29, contudo seu encadeamento não se resolve sobre a quinta de Sol bemol e a única atração efetiva entre ambos acordes é o si natural que desce ao si bemol na voz intermediária.

Exemplo 3.15 - C27 e 28: si natural que desce ao si bemol na voz intermediária e movimento contrário nas vozes externas, gerando um encadeamento que mantém a atração, mas sem sentido tonal

Tampouco encontramos conexão entre as regiões de Mi (C25 a 27) e de Sol bemol (C29 a 31) sob um viés tonal e por isso reiteramos que os C27 e 28 se constituem como harmonias errantes; sua função é de **não** direcionar, deixando livres a possibilidades de encadeamento futuro.

Entre o C32 e C36, observamos novamente uma complexa harmonia, cujo encadeamento de funções tem origem na prática tonal: podemos entender o trecho como um

movimento de quartas - Fá/Sib/Mib – no qual a região de Si bemol é reforçada, por ocupar o maior número de compassos. No C32, o Fá maior com sétima menor tem função de DS e sua resolução no acorde de Si b menor do C33 é reforçada pela presença de acidentes característicos dessa região, em especial, o sol b. O compasso seguinte expõe o mesmo Si b menor, contudo com quinta diminuta no baixo e no seu terceiro tempo, há um *acorde de Tristão* sobre o Si b. No C35, o mesmo acorde de Si b aparece como dominante - com sétima menor e quinta justa - e se resolve tonalmente no Mi b menor do compasso seguinte; no C37, o Mi bemol menor do compasso anterior tem sua quinta diminuída e se caracteriza como um acorde de dominante de Ré bemol. Podemos analisá-lo, portanto, como um acorde de Lá bemol maior com sétima menor e apojatura de quarta para terça, na segunda inversão - e de fato o acorde seguinte é um Ré b menor que resolve essa dominante.

No C39, há o acorde de Sol bemol como dominante (com sétima, nona e décima terceira menores e ainda apojatura de 4-3), que o relaciona com o compasso anterior na forma da cadência II - V (Ré b menor, Sol b). A função de Sol bemol dominante é estendida pela cadência do C40 e se liga ao Dó menor do *Piu lento* de C41 e 42. A apojatura do início do C41 resulta no enlace por sensível enarmonizada (fáb/fá natural) entre o C40 e 41. Segue-se a afirmação da dominante - primeiro como um *acorde de Tristão* e depois, como uma dominante com sétima menor, que conduz ao retorno da região de Fá.

A reexposição não idêntica do período inicial se dá sobre o pedal de tônica que ocorre do C43 ao C50, e o trecho, ademais de restituir a textura inicial da peça, tem função principal de reforçar o centro tonal de Fá menor, enfraquecido após tantas digressões. Harmonicamente, temos o C43 sobre a tônica, os C44 C46, 47 e 48 sobre a S e o C45 sobre a função de DS. Os C49 e 50, pela posição que ocupam no discurso, deveriam ser a conclusão do pedal sobre o acorde de dominante. De fato, excluindo-se o fá do pedal, como membro

ativo da harmonia e considerando-se a enarmonia do fá b como um mi, podemos dizer tratar-se de uma dominante com sétima e nona menor. O problema é que nos compassos seguintes, essa frágil interpretação de uma dominante se descaracteriza pela terça menor - mib - e pelo fá natural, formando um acorde mais próximo do Sol bemol maior, que se resolve no acorde de DD – Sol maior – como uma cadência V - VI (em menor).

Nos três últimos compassos, a estrutura de *coral elaborado*, utilizada em toda a obra, dá lugar a um encadeamento de quatro acordes no estilo coral tradicional, que nos dá a sensação de precipitação máxima da tensão – corroborada pela dinâmica *fortíssimo* – que traz compactada em acordes toda a energia, antes diluída em harpejos. A cadência formada pelos quatro últimos acordes (C51 a 53) apresenta, entre as funções de DD (Sol maior do C51) e D (Dó maior do C52.2), uma dominante frígia sobre a dominante (Ré b com sétima menor).

É relevante ressaltar que essa cadência frígia se apresenta como um procedimento idiomático geral da peça e constitui também um elemento harmônico bastante característico da música de seresta¹⁰², como podemos constatar no exemplo abaixo. Esse tipo de encaminhamento harmônico comum à seresta, concluindo a peça, é um indício da apropriação de arquétipos populares realizado pelo compositor.

¹⁰² Dos compassos 8 a 13 da peça “*Uma Valsa e Dois amores*”, de Dilermando Reis (1916 – 1977), temos um bom exemplo dessa cadência frígia entremeando as relações de quinta entre DD e D, que resulta em um salto de trítono no baixo, exatamente como o utilizado por Guarnieri.

Exemplo 3.16 - Trecho da “*uma Valsa e dois Amores*”, de Dilermando Reis: salto do baixo de fá # (4º compasso do trecho) a dó natural (8º compasso), resolvendo em si. De dó a si há uma cadência frígia entre o movimento de quintas do baixo (de si a fá)

Considerando o caráter improvisatório, a textura homogênea e o ritmo contínuo de colcheias que permeiam toda a obra, o mais correto é considerá-la como monotemática, com exposição de materiais, seguida de desenvolvimento e reexposição. Como não há cortes entre a exposição e o desenvolvimento e ainda considerando a maneira como o compositor escreve a reexposição sem necessariamente repetir o trecho exposto no início da obra, é difícil demarcar as seções e a única articulação óbvia é o retorno ao caráter inicial, que pela proporção acaba representando melhor uma *coda* do que uma seção de reexposição. O discurso harmônico também corrobora para essa classificação formal, uma vez que - a despeito da ausência de armadura de clave e da indefinição harmônica que alguns trechos da peça apresentam - o centro tonal de Fá menor é estabelecido e não há indícios de uma seção harmônica contrastante. O que há, no trecho passível de ser considerado uma seção intermediária, é apenas um desenvolvimento rumo à complexidade harmônica ou a opção por encadeamentos errantes, que de certa forma contrastaria com o caráter inicial – mais definido harmonicamente - mas que pela ausência de elementos extra-harmônicos que justifiquem essa seção B, nos leva a classificar esse *Estudo* como uma forma única, na qual há uma primeira apresentação do material, seu posterior desenvolvimento e por fim, uma breve reexposição

sob um pedal de tônica, mostrando compatibilidade com a forma dos *Ponteios* para piano apontada por Verhaalen (2001, p. 128): “*em geral a melodia inicial reaparece no final do Ponteio, como uma pequena coda.*”.

De qualquer forma, não podemos deixar de marcar a passagem entre o C19 e o C20 como um trecho que poderia servir de articulação entre seções, mas onde o compositor preferiu colocar uma cadência interrompida, suspendendo o efeito conclusivo. Outro elemento que serve de referência estrutural na obra é o ponto melódico culminante que ocorre no acorde do primeiro tempo do C24, sobre o qual, pela primeira vez, há uma interrupção do fluxo contínuo de colcheias. Esse clímax é reforçado através de diversos elementos: harmonia, dinâmica (pela primeira vez aparece a indicação *forte*), rítmica (há interrupção do fluxo de colcheias) e obviamente, tessitura, sendo que a intensificação desses elementos em direção ao clímax se inicia no C22. Também, a partir desse compasso (22) até o C39¹⁰³, aparecem pela primeira vez na peça acordes simultâneos ao baixo, o que acrescenta maior densidade à textura.

Por todo o exposto, o presente *Estudo* é um exemplo da criação com *ethos* popular, sem utilização de citações ou exotismos. O aspecto melódico, com desenvolvimento das pequenas células expostas no início da peça, é unificador e a harmonia estabelece o centro tonal de Fá menor, claramente no início e no fim da peça, deixando um largo período central, no qual, algumas regiões como Sol b e Mi menor são brevemente polarizadas e nas quais também encontramos relações de quintas entre fundamentais. Apesar disso, algumas expansões harmônicas se afastam da tonalidade sem um encaminhamento direto e muitas tensões internas dos acordes, tampouco reforçam o sentido tonal das funções às quais são agregadas. Estes procedimentos não direcionam, harmonicamente falando; apenas “colorem”

¹⁰³ Exatamente nesse mesmo trecho - do C22, até o C39 -, o compositor passa a não completar a voz do baixo, deixando apenas as hastes das colcheias. Sobre esse fato, teremos considerações futuras.

o trecho. Portanto, todos esses elementos, sob uma polifonia dissimulada na estrutura de *coral elaborado*, realizam notável expansão do sistema tonal e resultam em uma abordagem pessoal criativa de elementos advindos da tradição tonal.

3.2 ESTUDO Nº 2

Em 1982, Guarnieri volta a escrever para violão, a pedido do violonista e musicólogo Angelo Gilardino. O compositor continua sua série de *Estudos*, terminando os *Estudos nºs 2 e 3* em 02/10/82 e 11/10/82, respectivamente e editando-os em 1984, pela Edizione Musicale Berben – Ancora – Itália. A dedicatória traz: *Al mio caro nipote Mário*. Mais uma vez, encontramos no acervo do IEB um conjunto de missivas no qual há correspondência passiva e ativa entre Guarnieri e Gilardino, que revela importantes fatos a respeito das obras e do que representava o violão para o compositor.

A primeira carta, de 20/10/82, é de Gilardino para Guarnieri e seu conteúdo trata do contrato de publicação dos dois estudos, que não incluiria o Brasil – fato que deixaria o compositor livre para publicá-los por outra editora no país - e também da questão financeira envolvida. Esta carta é datilografada, entretanto um pós-escrito adicionado à mão pelo violonista coloca a editora Berben à disposição para publicar futuras obras para violão que o autor viesse a compor e ressalta que essas obras seriam igualmente comissionadas. Em 28/10/82, segue a mais uma carta enviada por Gilardino, mas assinada pelo diretor da editora – Fábio Boccosi – confirmando o interesse da editora e o valor proposto.

A resposta curta de Guarnieri a Gilardino data de 11/02/83, se inicia com justificativas do compositor a respeito da demora para responder e trata especificamente da quantia paga pela editora pela publicação dos dois estudos.

Uma nova carta de Guarnieri, de 20/04/83, segue tratando da questão financeira e contém ainda uma autorização do autor para que o Gilardino digitasse a obra como melhor lhe parecesse, contanto que fosse respeitado o fraseado e a dinâmica. O compositor aceita o convite para a composição de novas obras para violão e pergunta qual gênero seria mais interessante, se sonata, sonatina ou estudo.

Em 10/05/83, Gilardino propõe uma única alteração no *Estudo n° 2*, solicitando a exclusão de uma nota de execução impossível, no compasso 21. Há ainda um pedido e exclusão de notas no *Estudo n° 3*, sob a alegação de que a melodia seria prejudicada, caso essas alterações não ocorressem.

A resposta de Guarnieri é de 24/05/83, e contém o agradecimento pelas alterações. O autor ainda se justifica dizendo que não é violonista, e por fim diz que as obras já estão prontas para edição, que ocorre no ano seguinte. A última carta de Guarnieri é de 24/08/83 e trata exclusivamente do contrato entre o autor e a editora.

No acervo do IEB há duas versões de manuscrito do *Estudo n°2*, sendo a primeira uma partitura sem digitação assinada pelo autor em 06/10/1982, e a segunda, uma cópia dessa partitura, na qual há digitações escritas também à mão, contudo com outra caligrafia e também algumas correções de notas e rasuras. A edição foi realizada pela Edizione Musicale Berben, sob n° de catálogo E.2468 B, juntamente com a do *Estudo n° 3* e foi revisada e digitada para a edição da Berben por Ângelo Gilardino.

A comparação abaixo se refere apenas às diferenças entre o manuscrito não digitado (autógrafo do compositor) e a edição. Isto porque a digitação do segundo manuscrito

é de autoria desconhecida e muito diferente da digitação da edição (de toda a peça, apenas quatro compassos não apresentam diferenças de digitação), o que nos leva a crer que não se trata de um rascunho de digitação de Gilardino (o revisor da editora). Dessa forma, optamos por marcar, entre parênteses, apenas as resoluções desse segundo revisor (que digitou o segundo manuscrito), quando essas resoluções implicarem em mudanças de notas, já que, como veremos, essas mudanças se dão em trechos nos quais tais mudanças se mostram necessárias – trechos em que o revisor também foi obrigado a fazer alterações¹⁰⁴.

C1	a indicação de caráter está escrita em português: <i>Tranquilo</i> ; não há nenhuma das duas marcações de crescendo; não há nenhuma das duas ligaduras de frase sobre cada grupo de colcheias; a dinâmica <i>Forte</i> está marcada acima da fórmula de compasso;
C2	não há nenhuma das duas marcações de crescendo; não há nenhuma das duas as ligaduras de frase sobre cada grupo de colcheias;
C3	o acorde do início do segundo grupo de quatro colcheias contém uma nota lá a mais (essa nota foi apagada do segundo manuscrito - de digitação desconhecida - deixando o acorde em questão, de desse outro manuscrito, idêntico ao da edição); Sobe esse acorde há também um acento; não há ligadura de frase;
C4	não há ligadura de frase;
C5	não há sinais de crescendo e decrescendo;
C6	não há nenhuma das três ligaduras de articulação;
C7	não há a ligadura de frase que termina em C8;
C8	não há a ligadura de frase que termina em C9;
C10	não há ligadura de frase;
C11	não há sinais de crescendo e decrescendo; não há nenhuma das três ligaduras;
C13	não há nenhuma das duas ligaduras; não há nenhum dos três acentos;
C14	não há sinal de crescendo; não há nenhuma das duas ligaduras de articulação;
C15	não há nenhuma das duas ligaduras;
C16	não há nenhuma das duas ligaduras; não há sinal de crescendo;
C17	o <i>rallentando</i> se inicia sobre o segundo acorde (quarta colcheia); o crescendo se inicia sobre a segunda colcheia; há acentos sobre cada acorde;

¹⁰⁴ Como não temos certeza de que esses foram os mesmos manuscritos enviados para a editora, não há como afirmar de forma definitiva que as diferenças entre esses manuscritos e as edições foram alterações do revisor da edição, contudo a própria comparação aqui realizada e a consulta às cartas escritas entre o compositor o revisor nos atestam que esses manuscritos são semelhantes à partitura enviada pelo compositor para fosse revisada e editada. Pelo fato do revisor escrever os compassos a serem alterados em carta, concluímos que Gilardino não enviou a partitura alterada por carta, já que caso o tivesse feito, não faria sentido recopiar os compassos no teor da carta. Aliado a isso, o fato desses manuscritos conterem digitações e alterações (com finalidade de tornar a obra exequível) com lógica oposta à edição excluem a possibilidade desses manuscritos digitados e alterados terem sido as partituras que retornaram de Gilardino, após a revisão. Logo, como já afirmado, consideramos essas manuscritos (tanto do *Estudo n°2* quanto do *Estudo n°3*) como cópias da partitura enviada para o editor, que receberam uma segunda revisão paralela – de um violonista até agora desconhecido – mas cujas propostas apresentam menos ingerências no teor da obra, constituindo assim, uma fonte para que intérpretes possam construir suas interpretações.

C18	não há marcação de dinâmica;
C19	não há marcação de dinâmica; não há marcação de <i>crescendo</i>
C20	não há acentos sobre o primeiro acorde; não há nenhuma das ligaduras de frase;
C21	não há nenhuma das ligaduras de frase; o segundo acorde (5ª colcheia) possui uma nota sib entre o mi e o ré do baixo; a notação deixa dúvidas se o bemol está escrito sobre o ré ou sobre esse si, contudo por exclusão, concluímos ser sobre o si (o segundo manuscrito é digitado como se esse ré fosse natural e o si bemol, permitindo a execução completa do acorde, sem exclusão de notas);
C22	não há acentos; não há ligaduras de articulação;
C23	não há ligaduras de frase;
C24	não há ligaduras de articulação;
C25	não há ligados nas tercinas; não há sobre acorde na penúltima colcheia: as notas réb e si não constam no manuscrito;
C26	não há ligaduras de articulação;
C27	não há ligaduras de articulação;
C28	não há ligaduras de articulação; há , antes do C29, um sinal de DC <i>al coda</i> - a conclusão, ainda que sem a reescrita dos compassos é idêntica à edição.

Quadro 3 - Comparações entre fontes manuscritas e editadas do Estudo n° 2

Sobre as diferenças de notas entre os manuscritos e a edição, podemos afirmar que a mudança do C3 foi necessária, já que a execução do acorde não era possível. Já a mudança ocorrida no C21 nos parece ser um equívoco, confirmado pelo autor: o entendimento do bemol sobre a nota si faria com que o acorde fosse possível tal qual está na edição, contudo, se fosse entendido sobre o ré, seria realmente necessária a exclusão do si - como de fato ocorreu na edição. Um agravante à nossa teoria – de que o bemol está sobre o si – é o fato de que o próprio Gilardino se deu ao trabalho de transcrever o compasso 21 em carta ao autor datada de 12/05/1983, pedindo a exclusão do si natural sob a alegação de inexequibilidade; o próprio autor – em resposta à citada carta - permitiu a alteração (como se o bemol estivesse sobre o ré) e se explicou ao revisor dizendo que não era violonista. Teria Guarnieri respondido a Gilardino sem consultar seu próprio manuscrito?

A última diferença de nota encontrada é o acorde do último tempo do C24, que não se encontra no manuscrito. Trata-se de um acorde perfeitamente adequado ao idiomático composicional do autor, mas que não foi escrito pelo mesmo. Esse acorde inclusive auxilia na

realização do crescendo indicado pelo autor, mas constitui um traço de ingerência segoviana, cujo objetivo é potencializar as possibilidades do instrumento¹⁰⁵.

Temos ainda a questão das dinâmicas e articulações: muitas dinâmicas e marcações de *crescendo* foram feitas pelo autor, entretanto, a partitura estava completamente sem ligaduras, sendo suas adições, de responsabilidade do editor.

Passando especificamente para a análise, observamos se tratar de obra formalmente bastante tradicional, com 45 compassos e forma ABA. A seção A se estende do início ao C18 e a seção B, do C19 ao C28. A reexposição de A se dá de forma idêntica à exposição, diferindo apenas pela supressão do C17. Iniciaremos nossa análise da seção A sob o aspecto harmônico e em sequência analisaremos os aspectos motivico e rítmico, bem como suas interações. O primeiro compasso desse estudo encontra-se na tonalidade de Mi menor, definida pela cadência I - VI - V, ou seja, uma cadência frígia sobre a dominante.

No segundo compasso, a harmonia cromática se encaminha à subdominante – Lá menor (que ocorre na última colcheia) - também alcançada por uma cadência frígia (Si bemol maior resolvendo sobre o citado Lá menor). O acorde de Si bemol maior por sua vez, é preparado por sua dominante (Fá maior com sétima menor) que ocorre em início do C2, como uma transformação cromática do acorde antecedente – a própria dominante do tom principal.

¹⁰⁵ Registramos a importância do trabalho de Angelo Gilardino, que com seu profundo conhecimento do repertório violonístico e aguçado senso estético, reconheceu o *Estudo nº 1* e na *Valsa-Choro nº 1*, compostos nos anos cinquenta, como obras de interesse e que mereceriam continuidade (GILARDINO, 1988, p. 155). Assim, seu labor resultou no acréscimo de duas obras ao diminuto catálogo violonístico (composto por apenas por seis peças) de um compositor que é considerado um dos pilares do nacionalismo brasileiro. Suas revisões tampouco estavam, à época, fora da prática das edições ligadas ao repertório violonístico e ainda, muitas alterações são realmente necessárias, dadas as impossibilidades mecânicas que apresentam. Outras alterações são ainda ligadas à adequação da idéia do compositor ao idiomático das obras. Essa visão de revisão violonística foi herdada de Andrés Segovia, que em seu trabalho de comissionar e revisar obras de compositores não violonistas freqüentemente sugeria para os compositores as mudanças de notas ou mesmo a exclusão de trechos sobre a alegação de que seriam inexequíveis (GLOEDEN, 1996). Contudo, a despeito das mudanças do mestre espanhol sempre resultarem idiomáticas no violão, sua alegação de inexequibilidade nem sempre procedia. Dessa forma, se a edição de Gilardino não apresenta fidelidade absoluta aos manuscritos que se encontram no IEB, demonstra a busca pela fidelidade à proposta musical do compositor, no contexto onde estão inseridas. Mesmo assim, em todos os casos, as informações contidas em manuscrito autógrafo do compositor, aqui apontadas, permitirão que intérpretes possam construir suas próprias adequações idiomáticas - talvez sobre estudos da linguagem do compositor, talvez a partir da própria análise das obras para violão.

Exemplo 3.17 - Extrato harmônico dos C1 e 2

Ainda nesses dois primeiros compassos, podemos observar que os quatro acordes de três notas que se dão nas últimas colcheias de cada grupo de quatro colcheias formam uma seqüência cromática descendente de acordes perfeitos maiores a se resolverem na subdominante – Lá menor. Esses acordes formam um discurso em paralelo às transformações harmônicas que os interpolam e ainda em relação ao desenvolvimento motivico do mesmo trecho - que será analisado adiante. Esse discurso em paralelo é teoricamente justificado a partir da capacidade que o ser humano possui de destacar elementos do plano temporal e compará-los entre si, fato assinalado no apêndice A deste trabalho através de citações de Schenker e Flo Menezes.

Exemplo 3.18 - C1 a 3: acordes em movimento cromático descendente, como uma ampliação da cadência frígia

No início do C3, temos um arpejo de dominante sem fundamental com 7ª que, pelo uso do fá natural, apresenta um aspecto intermediário entre um arpejo e uma escala e conduz à tônica com 7ª menor do 2º tempo. Essa tônica se apresenta como um Mi menor com 4ª e 7ª e é disposta de forma a valorizar os intervalos de quartas. É relevante informar que esse acorde trazia ainda um dobramento dessa quarta – lá uma oitava acima do lá constante da edição - que foi retirado pelo revisor, pela impossibilidade de execução da nota. Essa

primeira referência à harmonia em quartas na peça é importante, pois essa harmonia será bastante explorada no decorrer da obra e esse acorde de tônica com adição de sonoridades quartais, ao mesmo tempo que se relaciona com o ambiente triádico e tonal do trecho o qual está incluído, se apresenta como uma antecipação do que está por vir¹⁰⁶.

O C4 apresenta uma seqüência de duas dominantes frígias (Si com 7ª e 5ª. dim / Sib com 7ª Maior) que terminam por se resolver na Subdominante (Lá menor)¹⁰⁷ e o C5 se inicia com um *acorde de Tristão* que será completado com a nota lá (última colcheia do 2º tempo). Esse acorde errante pode pertencer a diferentes tonalidades e distintas funções, contudo aqui o reconhecemos como uma dominante com 7ª, 9ª menor e 5ª diminuta na 2ª inversão¹⁰⁸.

Assim, o mi (última nota do C5) resolve o acorde anterior e assume a função de DS, pela sétima menor se encaminhando ao dó no compasso seguinte. Não podemos falar em acordes, mas esquematicamente os C5 e C6.1 esboçam relações tonais de dominantes. O C6 contém uma seqüência cromática conduzida pela voz do tenor - de dó a lá (esse, já em C7) cuja voz superior acompanha em intervalos de 7ª e que transcorre sob um pedal de tônica. Portanto, desde o início da peça, as estruturas/gestos tonais são constantemente utilizados como elementos para fornecer coesão ao discurso e, apesar do evidente cromatismo, é flagrante o domínio da região de mi menor.

No C8, se opera uma mudança de coloração harmônica pela introdução de novas regiões amalgamadas por intervalos de quartas. Tonalmente são acordes imagéticos a

¹⁰⁶ Uma análise desse acorde sob o ponto de vista de suas polarizações sobre sua tônica nos demonstra que a quarta em substituição da quinta não altera a estabilidade do acorde. Essa estabilidade é enfraquecida neste caso em função da adição de duas sétimas menores (nota ré) que acabam por se originar muito mais em uma coloração modal (mi eólio) que naturalmente enfraquece as atrações tonais e a polarização da tônica mi.

¹⁰⁷ A cadência que se segue no C4 é análoga à do C2, contudo, ao invés do Fá com sétima menor servir de dominante do Si b – como ocorre no C2, o acorde que conduz ao Si b é o próprio Si com 7ª, o que demonstra a similaridade funcional de ambos acordes nesse contexto: Fá Maior com 7ª e Si Maior com 7ª e 5ª diminuta – ambos como dominante de Si b.

¹⁰⁸ Tonalmente, é possível também considerar esse acorde de tristão como uma dominante frígia do mi, que de fato se resolve na última nota desse compasso 5 sobre a nota mi.

princípio e se encerram com uma cadência frígia no início de C9¹⁰⁹. Contudo a linha superior forma um motivo - sempre da quarta para a primeira colcheia de cada grupo de quatro colcheias - formando um fragmento de escala diatônica pertencente à região de Lá menor (exemplo abaixo).

Exemplo 3.19 - C8 e 9.1: voz superior sobre a escala de lá menor harmônica

Dessa resolução da cadência frígia em Mi Maior (DS) no início do C9 até a próxima tríade perfeita – um Lá menor (S) em C11.2, que resolve justamente esse Mi, (D de S) - há uma digressão que explora diferentes regiões encadeadas, aparentemente por processos não tonais. Assim, podemos dizer que o C9 permanece sobre a função de DS, contudo claramente, notamos a influência da região de Si b maior, a princípio enarmonizada (lá#, com função de si b; ré#, com função de mib). No compasso seguinte, encontramos o mesmo processo, só que invertido: a região é claramente a de Si b, contudo o si natural - oriundo da região de mi maior – aparece enarmonizado e depois, explicitamente escrito no mesmo compasso. O C11 começa com um acorde em quartas descendentes que nega a região de Si b e sugere a região de Lá maior (apenas pelos sustenidos do trecho), contudo no segundo tempo do compasso, o acorde que se efetiva é Lá menor em posição fundamental, demonstrando como o modo da função é mais uma questão colorística do que uma questão tonal para o compositor. De qualquer forma, notamos mais uma vez uma relação frígia (ainda que implícita) entre o C9 (Si b) e o C10 (Lá).

¹⁰⁹No C8, temos: Sol com sétima menor, quarta aumentada, nona maior e nona menor (enarmonizada), Lá menor com suspensão 4-3, Fá maior e Mi maior – já no compasso seguinte.

Exemplo 3.20 - Extrato harmônico do final do C10 e C11.1

Os C11.2, 12 e 13 podem ser entendidos como a ampliação da idéia contida no C6, contudo aqui seu efeito é de indefinição tonal, pois tratam-se agora de arpejos em quartas à distância de uma 2ª, que são encadeados pelo decurso cromático da voz superior. No C13, a voz cantante segue seu caminho descendente, evitando apenas o cromatismo de mi para re# (os demais são mantidos) concluindo-se no si b do C14.1 e a sonoridade quartal é mantida nesse compasso pela interpolação de baixos em intervalos harmônicos de quartas sobre a melodia cromática.

Avançando um pouco, temos claramente a conclusão da seção A da peça sobre a tônica Mi no C18 e observamos que essa tônica é alcançada através de sua sensível (re#) e que fora extremamente afirmada pelo pedal de Mi do compasso anterior. Voltaremos a analisar esse compasso mais à frente; o citamos aqui como um marco tonal para o qual a harmonia se direcionará – ainda que por caminhos nem sempre tonais.

O C14 apresenta três sequências de quatro colcheias - correspondendo cada sequência a um harpejo - sendo que essas sequências se direcionam ao acorde da Lá bemol maior do início de C15 pelo seguinte caminho: 1ª sequência: Si b menor; 2ª sequência: Lá b maior; 3ª a sequência: Sol Maior, resolvendo-se no Lá b com sétima e nona maiores do C15. O exemplo abaixo demonstra o fato de esses acordes formarem uma bordadura completa – Lá b, Sol, Lá b, que tem o acorde de Lá bemol como centro - e que ainda é precedida pelo segundo grau de Lá b, o Si b menor.

Exemplo 3.21 - Extrato harmônico dos C14 e 15.1

Os intervallos harmônicos de sétima menor que caminham à sexta maior no final de cada um dos motivos tem função de atração interna, como uma micro-tensão: no primeiro caso, o fá b constitui uma sensível sobre a quinta do acorde de Lá b, enquanto o sol é a sensível de Lá b. Aparentemente, essas sensíveis estão em ordem contrária, pois a quinta lá b / mi b se dá antes da nota que atrai sol/fá b, entretanto, essa tensão é seguida pelo acorde de Lá b em outra voz (baixo e tenor) e efetivamente serve de atração para esse acorde. Como resultado, notamos que o Lá b começa na terceira colcheia dessa primeira sequência, é inserido por uma micro-tensão – uma falsa dissonância – e se confirma nas duas primeiras colcheias do tempo seguinte, ou seja: com exceção do Si b menor inicial, que dura apenas duas colcheias, os demais acordes duram quatro colcheias (um tempo) com a particularidade de que esses acordes estão deslocados, pois a fundamental e a terça desses acordes - que ocorrem nas primeiras colcheias de cada um dos grupos de quatro colcheias - constituem apenas a confirmação da harmonia começada no intervalo harmônico de 5ª - duas colcheias antes. O exemplo abaixo resume essa explicação:

Exemplo 3.22 - Início do C14: realização harmônica evidenciando a falsa dissonância dentro do acorde de Lá bemol

O processo se repete sobre o acorde de Sol maior com o mesmo expediente: sua quinta: sol - ré, seguido de uma falsa dissonância com a terça e a nona menor de sua

dominante (acorde de Ré), que serve de dissonância passageira para atrair o próprio acorde de Sol, o qual retorna na cabeça do terceiro tempo do compasso em questão. Os dois últimos intervalos harmônicos do C14 seguem exatamente o mesmo procedimento das duas primeiras sequências, contudo seu encaminhamento conduz ao Lá b do compasso seguinte e por isso consideraremos a quinta (fá # - dó #) como dissonância dentro do contexto acordal de Sol, que se confirma como um acorde maior com sétima, dominante do acorde seguinte – Lá b. Essa atração de Sol sobre o Lá b é amplificada por ser a maior região harmônica do compasso (6 colcheias) e é corroborada pela tradicional cadência V – VI de tonalidades menores, que arquetipamente permite que um acorde de dominante se resolva, não só uma quarta acima de sua fundamental, mas também meio tom acima, também com grande força atrativa.

Por tudo isso, podemos dizer que o trecho polariza Lá bemol e que o mesmo se articula ao compasso anterior, notadamente em mi, pelo processo motivico - que analisaremos adiante e principalmente por meio de uma dupla sensível: o mi do baixo e o si natural do tenor, ambos no C13, caminhando respectivamente ao fá do baixo e ao si b do tenor do C14.1, conforme ilustra o exemplo abaixo:

Exemplo 3.23 - Movimento cromático que harmonicamente liga os C13 e 14

Após o La b de C15, há um *acorde de Tristão* deslocado uma colcheia da cabeça do segundo tempo. Esse acorde normalmente é um acorde errante, com possibilidade de enlace em diversas tonalidades e neste caso, sua função é a de reaproximação do tom principal (Mi menor), tom esse, que terminará o trecho, apenas três compassos adiante.

O marco claro nessa reaproximação de Mi menor é o acorde do segundo tempo do C15 – também deslocado uma colcheia. Este acorde pode ser entendido como uma tônica em segunda inversão ou como a dominante com apojeturas. Preferimos afirmar que esse acorde é a síntese das duas funções, ou ainda: o acorde é a verticalização do contexto harmônico do discurso horizontal. Por isso, sua função é simplesmente afirmar a volta da região de Mi menor. Melodicamente, desde o C15 estamos tratando de um motivo notadamente brasileiro, repleto de bordaduras e suspensões que se resolvem e cuja análise pormenorizada será realizada adiante. Apenas apontamos o caráter atrativo dessa melodia no início do C16, onde se desenha uma escala de Mi menor harmônica. No segundo tempo desse mesmo compasso, encontramos já o fá natural (negando o Mi menor harmônico), que do ponto de vista das atrações cardinais¹¹⁰, nada mais é do que a mudança de uma sensível inferior que resolve ascendentemente para uma sensível superior que resolve descendentemente.

Por fim, chegamos ao C17, compasso que serve de cadência final dessa primeira seção do estudo. O compasso apresenta três acordes maiores com quinta aumentada (re-fá#-lá#; mib-sol-si e fá-lá-dó#) que ocorrem nas partes fracas dos tempos sob um pedal de tônica juntamente com um pedal de mi (no baixo), ressaltado pelo fato de suas ocorrências se darem sempre nas partes fracas do tempo, provocando uma notória síncope métrica.

Os dois últimos acordes do C17 – sobre mib e sobre fá – tem suas fundamentais como sensíveis inferior e superior da tônica e o primeiro acorde – sobre ré - é a sensível do segundo acorde, constituindo apenas um passo cromático. Entremeando esses acordes, há uma voz intermediária que realiza um caminho cromático que parte de si e conduz até o mi do compasso seguinte. Assim, tanto o elemento harmônico quanto o melódico conduzem à resolução no Mi do C18, mas de forma não tonalmente tradicional. Essa resolução em Mi, no

¹¹⁰ Atrações cardinais ou polares: ver apêndice A desta tese.

C18, traz uma apojatura que contém a quinta e a quarta de Mi, além do próprio mi na oitava inferior, o que nos soa bastante coerente, dado o fato de que o si e o mi na oitava inferior são reforços harmônicos da tônica e a quarta representa harmonicamente o principal procedimento pelo qual o autor evita o comum/banal¹¹¹. Além disso, seguindo a teoria de Costère, todo o C17 e o C18 são altamente atrativos e relação a Mi¹¹².

Realizaremos uma revisão da seção A - até aqui analisada sob seu aspecto harmônico - agora enfocando o aspecto motivico. Os dois primeiros compassos já apresentam a estrutura em melodia composta, muito característica da escrita violonística do autor. Por exemplo: cada grupo de quatro colcheias é dividido em dois planos, sendo o primeiro composto pelas duas primeiras notas do grupo e o segundo, pelas duas últimas. Como essa estrutura se repete quatro vezes nos dois primeiros compassos, temos a alternância desses dois planos, cada qual com seu motivo, sendo um, formado pelo salto de terça ascendente e outro, pelo movimento de segunda descendente.

Exemplo 3.24 - C1 e 2, motivo 1

Exemplo 3.25 - C1 e 2, motivo 2

No C3, a estrutura composta que nos dois primeiros compassos resultou em um diálogo entre dois planos, é substituída por uma textura mais linear. Observamos que essa

¹¹¹ Essa busca pelo não banal é uma constante no discurso de Guarneri e, sobretudo na pequena forma pode se constituir um desafio, já que o autor não abre mão de um arcabouço tradicional.

¹¹² Esse final da seção A (C18 e 19) é tão exemplar no processo de polarização da nota mi (tônica) sem lançar mão de cadências tonais que o utilizamos como exemplo de polarização no capítulo 1 desta tese.

linha melódica ascendente e descendente, no C3, segue seu caminho descendente passando à voz intermediária, no compasso seguinte. A essa voz se sobrepõe as vozes do baixo e do soprano, que no C4 movimentam-se em paralelo, reforçando-se mutuamente.

A figura abaixo mostra a realização polifônica dos C3 a 7. Ao realizar o trecho a três vozes pretendemos apenas sublinhar o efeito polifônico pretendido pelo autor, pois durante uma execução/audição há que se pensar polifonicamente e esse raciocínio fica evidente na realização abaixo.

Exemplo 3.26 – Redução polifônica dos C3, 4, 5 e 6

Fica evidente no C5 (exemplo acima), que há na voz superior um motivo escalar descendente seguido de um salto de quarta ascendente e que logo após esse motivo, há na voz intermediária um motivo descendente em forma de harpejo. Essas duas vozes desembocam respectivamente em um trecho imitativo e cromático a duas vozes do C6, que se dá sobre um pedal de tônica.

A passagem compreendida entre o segundo tempo do C4 e o primeiro do C5 apresenta certa similaridade ao trecho entre o C4 e C5 da primeira peça para violão de Guarnieri, o *Ponteio*:

Exemplo 3.27 - Excertos dos C4 e 5 do *Estudo nº 2* e C4 e 5 do *Ponteio*: relações motivicas

A passagem compreendida entre a anacruse do C6 e o início do C7 do *Estudo* pode ser comparada - por seu efeito imitativo em dois planos - aos C2 e 3 do *Ponteio*, contudo no estudo, o caráter é cromático e não diatônico como no *Ponteio* e ainda, a voz intermediária – que no *Ponteio* é proporcional à superior – começa no *Estudo* com duas colcheias, contra duas colcheias da voz superior, mas passa à proporção 2:1, sendo então suprimida a parte da voz intermediária. Por isso, a similaridade entre os trechos, aqui assinalada, não se refere à condução harmônica e pouco se refere ao desenho motivico (uma vez que a voz intermediária difere entre os trechos); antes, a similaridade se dá através de um complexo imitativo entre dois planos escritos como uma melodia composta que se encaminha na mesma direção por intervalos de segunda. Esse é um procedimento comum no repertório barroco e quando o autor o utilizou no *Ponteio*, o contexto barroco ficou mais evidente pelo diatonismo presente; já no *Estudo*, o cromatismo e a desproporção entre os planos terminaram por diminuir esse caráter neoclássico. Observamos também que o movimento da voz superior do C6 corresponde ao motivo em segundas da voz superior dos C1 e 2, não obstante, com um deslocamento nas estrutura de colcheias.

Exemplo 3.28 - Voz intermediária no compasso 7: utilização do motivo 1

No C7, a estrutura a três vozes em movimentos de segunda continua, contudo, por ser este um compasso de ligação que conduzirá a uma nova estrutura, a direção desses motivos e seus relacionamentos abandona a forma sequencial do compasso anterior.

Exemplo 3.29 - C6, 7 e 8.1: continuação da elaboração a três vozes

O motivo de segundas descendentes, que em C1 , C2 e C6 formavam sequências e que no C7 serviu de elemento de coesão para seu caráter transitório, volta a constituir sequências no C8. O C9 e o início do C10 formam mais uma vez um trecho de ligação entre as sequências de segundas. O sentido melódico do trecho conjuga o motivo escalar ascendente/descendente como apresentado no C3, intercalado por um harpejo. Como já assinalado, os acordes de Mi maior e Si bemol maior são aqui conjugados.

Exemplo 3.30 - C3: primeira importante ocorrência melódica escalar da peça

Exemplo 3.31 - C9 e 10: modelo escalar análogo ao de C3

A volta ao motivo em segundas se dá no C10.2. e se estende até C13, sendo que neste quarto, último e maior período de ocorrência do motivo há uma importante variação: as sequências de segundas são articuladas por um intervalo de terça menor ascendente. Por isso, podemos dizer também que a sequência se inicia por um intervalo de terça já em C10, como mostra o exemplo abaixo:

Exemplo 3.32 - Motivo principal nos C10 a 13

No C13, o motivo se converte em uma escala descendente, conforme já analisado. Tanto nessa ocorrência como na anterior, o motivo é acompanhado por um *moto* de colcheias que não só preenche os espaços temporais com a harmonia desejada, mas também responde o motivo, por ter a mesma direção do motivo e mesma dimensão – também duas notas, normalmente, quartas. Aqui cabe frisar um aspecto importante: temos separado sistematicamente os planos melódicos de forma a evidenciar a polifonia implícita na melodia composta. Nosso procedimento é legitimado pela própria escrita pianística do compositor quando no *Ponteio* n° 27 para piano, esse mesmo motivo, com o mesmo tipo de acompanhamento é escrito a duas vozes. Esse *Ponteio* consta do capítulo 5.1 desta tese.

No C14, observamos uma reelaboração/inversão do motivo em segundas até aqui desenvolvido, formando dois planos, um de terças ascendentes (que ocorre nos baixos, nas

cabeças de tempo) e outro de segundas ascendentes, que caminham em paralelo, também ascendentemente.

Exemplo 3.33 - C14: plano melódico superior, em segundas que contrastam com as terças do baixo

Já constatamos que harmonicamente o C14 conduz à região de Lá b maior e que essa região é justaposta à região de Mi menor no C16, tendo como acorde transitório o Dó# meio diminuto (*acorde de Tristão*) ainda em C15. Nesses dois compassos (C15 e 16) temos, tematicamente falando, um fato bastante incomum na peça: um longo e sinuoso motivo que é repetido em sequências e ao final dessa segunda repetição se direciona à *coda* da seção; na reexposição de A, representa a própria *coda* da peça, pois o C17 não é reexposto ao final. Dissemos incomum, dada a natureza do material motivico principal da seção: um pequeno gesto melódico em segundas, que forma sequências bastante diretas, normalmente na mesma direção.

O longo motivo do C15 e 16 apresenta duas suspensões melódicas nas duas primeiras notas, que são respectivamente resolvidas nas terceira e quarta notas.

Exemplo 3.34 - Compassos C15 e 16: melodia com suspensões sobre lá/si e sobre mi

Da mesma forma, as três notas que antecedem a nota final do motivo – no primeiro caso, ilustrado acima, a nota mi – são atrativas dessa nota, ou seja, o fá natural e o

ré# são suas sensíveis e o fá#, apesar de ter menos atração sobre o mi, advém da escala de mi menor e por isso, guarda relações tonais com a nota final. A repetição desse motivo no C16 é idêntica, contudo, sobre outro tom e com terminação que conduz à *coda*, como já colocado.

Exemplo 3.35 - C16: repetição do motivo uma terça maior abaixo, com final modificado para intensificar o desfecho sobre mi

Encerrando essa primeira parte, ressaltamos a importância do motivo em segundas descendentes, que gerou quatro períodos distintos: o primeiro entre os C1 e 2; o segundo, no C6 (com anacruse); o terceiro, no C8 (neste caso, combinado com o salto de terça) e o quarto, de C10.1 à C13, devendo ainda se considerar que o C7 e o C14, a despeito de serem compassos de ligação, também guardam relações com esse motivo principal.

Exemplo 3.36 – C1 e 2 (pentagrama superior) e C6 com anacruse (pentagrama inferior)

Exemplo 3.37 - C 8 e 9.1, com anacruse

Exemplo 3.38 - C10.2 a 14.1

Esses trechos já foram amplamente analisados, tanto harmonicamente quanto melodicamente, por isso, apenas ressaltamos os distintos contextos harmônicos em que o motivo principal aparece – cromáticos, diatônicos, quartais e colorísticos - e a importância desse motivo como elemento unificador da peça.

Na curta seção B (apenas 10 compassos), o único motivo utilizado – ademais de escalas e elementos de ligação que revelam o caráter improvisatório da seção – é ainda o motivo principal em segundas da seção A. A exemplo do *Estudo nº1* e do *Ponteio*, poderíamos dizer tratar-se apenas de um desenvolvimento de A, contudo, outros elementos formais demarcam claramente o início e o fim do trecho. Tonalmente, essa opção formal é confirmada, pois, se na seção A, a região de Lá menor é flagrante, na seção B a harmonia passa a ser muito mais instável: do C19 ao C21 ainda mantém alguns acordes maiores e menores (contudo com evidenciação das sonoridades em quarta), mas a partir do C24 pende completamente à harmonia em quartas, sendo que o único acorde triádico em terças desse trecho, tocado harmonicamente, é o Si bemol com sétima maior do C23. Mesmo assim, em boa parte da seção, a direcionalidade do discurso é mantida pelas conduções melódicas que

utilizam o M1 e ainda pelo fato dos acordes em quartas serem transformações de acordes diatônicos, guardando por isso, as funções originais destes.

Exemplo 3.39 - C19 e 20.1

O C19 tem função de ligação entre as seções, como uma micro-cadência – aspecto corroborado pelas indicações do autor: *apressando aos poucos* e *rall*, que são interrompidas pelo *a tempo* do compasso seguinte. Harmonicamente temos dois arpejos de quartas justas e uma evidente sensibilização (dupla) do mi – 5ª colcheia – realizada pelas duas notas que o antecedem.

Por outro lado, é evidente a dupla sensibilização do mi – 5ª colcheia – realizada pelas duas notas que o antecede:

Exemplo 3.40 - Movimento harmônico da primeira metade do C19

O fim desse compasso passa de um cromatismo – que encerra o segundo acorde em quartas – ao modo de Lá eólio. Esse modalismo é confirmado pelo acorde em quartas do início de C20, cujas notas, juntamente com sua anacruse no C19, perfazem a totalidade dos graus pertencentes ao modo de Lá eólio.

Exemplo 3.41 - Final do C19 e início de C20 ao lado da escala de lá eólio: rápida, porém inequívoca passagem *sobre o modo*

No mesmo C20, temos a volta do motivo principal da seção A, que neste caso mantém sua forma rítmica, mas utiliza combinações com intervalos de terças, de forma análoga à encontrada nos C11 a 14. Ligando os motivos principais aos harpejos que os acompanham nesse compasso, encontramos os seguintes acordes: Fá maior com sétima menor e Si b menor (em segunda inversão). No início do C21 há um acorde sobre a nota sol, análogo ao acorde do compasso anterior - contudo um tom abaixo - ao qual se segue um harpejo de Dó menor.

Exemplo 3.42 - C20 e 21: melodia sobre a harmonia, reescrita para evidenciar as conduções e as enarmonias.

O acorde que ocorre sobre a cabeça do segundo tempo do C21 foi alterado pelo revisor e essa alteração já foi discutida no capítulo 1. Conforme a edição, o acorde é de difícil classificação triádica, contudo seguindo a versão manuscrita (ver ex. abaixo), pode ser classificado como um acorde de si bemol maior – com uma enarmonia de lá# na voz superior e um baixo de quarta aumentada acrescentado. Esse acorde se relaciona com o acorde seguinte – Sol # menor – se o considerarmos como um Lá # maior. Assim, a enarmonia lá# / si b passa a fazer sentido, pois o acorde constitui a intersecção entre as regiões anteriores (Si b

menor e Dó menor) e a região seguinte: Ré # menor, ou seja, a escrita do autor traz elementos das regiões anteriores e posteriores ao acorde.

Exemplo 3.43 - C21 extraído da versão manuscrita

Nesse contexto, é possível realizar conexões funcionais entre acordes, como, no C20, o Fá com sétima resolvendo no Si bemol menor; ou o harpejo em quartas sobre a nota sol, do início do C21, servindo de dominante para acorde seguinte (Dó menor) e ainda o Si b (Lá#) baixando à Sol # (ver ex. anterior). Essas conexões são tênues, mas conservam gestos advindos do sistema tonal. O que é necessário afirmar é que a unidade desse pequeno trecho não é outorgada preponderantemente pela condução harmônica, e sim pela interação dos elementos melódicos e harmônicos, fortalecida pela presença do ritmo do motivo principal, que neste ponto da obra, já se afirmou como um elemento unificador.

No C25 ocorre uma mudança na textura: a melodia composta que antes era formada por duas notas no plano superior e duas no plano intermediário, passa a se apresentar nota contra nota. O trecho pode ser entendido como uma dupla sensibilização de mi – na voz superior, realizada por meio de duplas sensíveis e na voz inferior, pelo simples caminho melódico direto de lá b à mi. Esse processo resulta na nota mi em oitava no final do compasso, que tem função de dominante do Lá do compasso seguinte. Tanto a sensibilização da nota mi, quanto o salto de quartas em direção a lá são repetidos no compasso seguinte, como uma confirmação da região de lá, ao que segue o acorde de Si b maior com sétima maior – que confere coloração frígia à região de Lá. As notas finais do compasso também

confirmam a região de Lá menor através de um fragmento de escala. Daqui em diante, a harmonia é bem menos tonal e menos diatônica: dois acordes localizados à distancia de um tom (eis mais uma relação com o motivo principal) e compostos por quatro notas cada um, em intervalos de quartas justas, são divididos em dois planos – voz superior e voz inferior - e completam o C24. Já na continuação do trecho - C25 – consta de um procedimento incomum na linguagem do autor: o aproveitamento da mecânica natural do instrumento para realização de suas idéias musicais. As tercinas desse compasso são articuladas de duas em duas colcheias, criando no fragmento de seis colcheias uma acentuação ternária ao invés de binária. Esse efeito é potencializado pelo fato de as segundas notas de cada ligadura corresponderem às cordas soltas do instrumento. O acorde no final do compasso também é uma estrutura em quartas, contudo esse acorde não consta do manuscrito que possuímos – conforme assinalado no capítulo 1.

Exemplo 3.44 - C25 e 26, extraídos da versão manuscrita

O C26 é similar ao C24, contudo aqui os acordes apresentam cinco notas em intervalos de quartas, e não quatro notas, como no C24. No C26, novamente encontramos a polarização da região de Mi menor eólio, organizada sobre acordes em quartas e o compasso seguinte harpeja um acorde em quartas sobre a nota fá que funciona como uma espécie de dominante frígia da região de Mi, procedimento que já foi citado no C19. A seção A é reintroduzida por uma quarta aumentada que funciona como sensível dupla, se dirigindo para a terça e para a quinta do acorde de tônica que inicia a reexposição.

De maneira geral, temos na seção B um primeiro momento ainda com acordes em terças, com a utilização do motivo principal em segundas. Esse motivo se condensa em um motivo escalar no C22 e a partir de então, deixa de ser citado na seção. Entretanto, as segundas continuam a ser intervalos estruturais, como nos atesta a melodia superior dos C24 e 26.

Processos de dupla sensibilização e atrações por semitons entre acordes por quartas são elementos utilizados para dar direcionalidade ao discurso, gerando uma polarização da subdominante – Lá – no meio da seção, a despeito das digressões harmônicas que mantêm em suspenso um senso tonal mais estrito no trecho.

Uma leitura pós-análise da obra nos revela que a direcionalidade e a centralidade em relação a Mi menor nessa peça são fornecidas por diferentes elementos, tais como: motivos, texturas, fragmentos de escalas ou acordes, sendo que esses elementos – oriundos da prática tonal - não são, na peça, usados necessariamente em conjunto, como na prática tonal tradicional. Além disso, certas ocorrências nessa peça se constituem em associações muitas vezes contraditórias - acordes em terças/acordes em quartas, diatoniasmo/cromatismo, direcionalidade harmônica/justaposição de acordes sem direção tonal.

Sobre a reexposição de A, há que se assinalar a supressão do C17 e o acorde final. Sobre a supressão, podemos dizer que, por se tratar de uma reexposição, o centro tonal de Mi já estivesse devidamente reconhecido, tornando dispensáveis as sensibilizações, a escala cromática e o pedal mi presente no C17. Já sobre o acorde final – um acorde de cordas soltas do instrumento, ou seja: um Mi com sétima menor e quarta – podemos dizer que a despeito de seu pleno idiomatismo, ele próprio sintetiza a harmonia da peça, pois contém intervalos de quartas agregados a um acorde de tônica. Segundo a teoria de Costère, as quartas são mais polarizadoras (reforçam melhor a fundamental) do acorde do que uma formação triádica, logo

uma estrutura como a que tratamos é muito mais estável como fim do que um acorde tonal e, em contrapartida, a presença definidora da terça do modo menor lhe imprime forte caráter tonal.

Seja como for, como já assinalado, a dualidade entre a harmonia em terças e harmonia em quartas é determinante na peça e seu sentido muitas vezes forma discursos em paralelo que não chegam a contradizer a melodia ou a idéia tonal. Por isso, o acorde final é harmonicamente seminal e nos permite uma leitura poética: esse estudo é harmonicamente desenvolvido a partir da sonoridade mais característica do violão, ou seja, o acorde resultante da execução de suas cordas soltas.

3.3 ESTUDO Nº 3

Mais uma vez, encontramos duas diferentes versões manuscritas, sendo uma digitada e outra não digitada. Como este *Estudo* e o Estudo nº2 foram encomendados, revisados e editados por Gilardino numa mesma empreitada, seria natural que essas versões manuscritas fossem semelhantes ou se dessem pelo mesmo caso, contudo esta forte hipótese não se concretiza, pois a caligrafia da digitação do *Estudo nº 2* não é a mesma do *Estudo nº3*. Outra dessemelhança é o fato de que as notas das duas versões do *Estudo nº 2* são idênticas, ou seja, a segunda versão do manuscrito do *Estudo nº 2* é apenas uma cópia digitada da primeira, enquanto no *Estudo nº 3*, a versão não digitada (1ª versão) traz algumas alterações de acordes inexequíveis, que demonstram sinais de apagamento de notas e a segunda versão manuscrita traz uma partitura sem sinais de apagamentos ou rasuras - com uma digitação de

caligrafia distinta da digitação da segunda versão do manuscrito do *Estudo nº2* – e ainda proposições de alterações em alguns acordes, escritos a lápis e em outro pentagrama.

Pelo fato de que as diferenças entre as versões dos manuscritos abarcam também diferenças de notas – e não somente de digitação, como no *Estudo nº 2* - realizaremos uma comparação da partitura editada com ambas as versões manuscritas. O quadro abaixo traz duas colunas comparativas – em relação à edição - sendo que a coluna da esquerda se refere ao manuscrito não digitado e a da direita, ao manuscrito digitado. Pelos mesmos motivos que não analisamos a digitação do *Estudo nº 2*, vamos nos abster de comparar as diferenças entre as digitações neste capítulo (apenas para citar, verificamos diferenças de digitação em relação ao manuscrito, nos compassos 3 e 4 e dos compassos 6 a 21, ou seja, na maior parte da obra).

Compassos	Versão manuscrita sem digitação	Versão manuscrita digitada
C4	Através de uma linha pontilhada, o crescendo é conduzido ao forte do C5;	Através de uma linha pontilhada, o crescendo é conduzido ao forte do C5;
C14	O fá do baixo do 1º tempo consta como fá #;	O fá do baixo do 1º tempo consta como fá #;
C15	Não há o sinal de <i>crescendo</i>	Não há o sinal de <i>crescendo</i>
C16 e 17	Não há as marcações de acentuação sobre as notas do pedal de mi no baixo, contudo há uma linha pontilhada sob todo o trecho;	Não há as marcações de acentuação sobre as notas do pedal de mi no baixo, contudo há uma linha pontilhada sob todo o trecho;
C18	o último acorde não apresenta a nota lá e a nota si natural é marcada si b; há sinais de rasura nesse acorde e também no segundo acorde; a marcação de dinâmica é de crescendo e não de decrescendo e o <i>rallentando</i> não consta do manuscrito;	o segundo acorde contém um ré natural na voz intermediária, escrito à tinta. Esse mesmo acorde é recopiado em pentagrama separado, com caligrafia idêntica à caligrafia da digitação, contudo excluindo a nota ré; da mesma forma, último acorde contém um bemol na nota si da voz intermediária (na edição o si é natural). O acorde é recopiado a lápis, também com caligrafia idêntica à da digitação, com a exclusão da nota lá e a manutenção do si b; a marcação de dinâmica é de crescendo e não de decrescendo e o <i>rallentando</i> não consta do manuscrito;

C19	o acorde do primeiro tempo é notado sem o si natural da voz intermediária (apenas com o si b da voz aguda): há sinais de rasura;	o acorde do primeiro tempo é recopiado a lápis em pentagrama a parte, com a exclusão da nota si (bequadro) da voz intermediária
C20	há sobre o compasso uma indicação em italiano “ <i>come cadenzia</i> ”;	
C22	o segundo acorde não apresenta o mi da sexta corda, que foi rasurado;	
C23	a despeito de o manuscrito ser idêntico à edição, há rasuras nos dois acordes em colcheias (4ª e 7 colcheias);	os acorde em colcheias (4ª e 7 colcheias) apresentam, cada um, duas notas a mais na voz intermediária. São elas respectivamente: dó/sol b e dó b/fá b. Esses acordes são recopiados a lápis, em pentagrama a parte de forma idêntica à da edição.
C24	o acorde da quarta colcheia apresenta rasura;	o acorde da quarta colcheia, de forma análoga ao compasso anterior, apresenta a tinta a nota mi b na voz intermediária, que não consta da edição. Já a solução proposta a lápis, em pentagrama a parte mantém esse mi b e exclui do dó da voz superior;
C26 a 38	A volta de A é notada com sinais de repetição, contudo há 3 compassos a mais no manuscrito (C14 a 17)	A volta de A é notada com sinais de repetição, contudo há 3 compassos a mais no manuscrito (C14 a 17)
C44	o si b do primeiro acorde consta como natural no manuscrito; a despeito ter as mesmas notas da edição, há á uma rasura no segundo acorde;	
C45	o harmônico final não consta do manuscrito;	

Quadro 4 - Comparações entre fontes manuscritas e editadas do *Estudo n° 3*

Após a comparação das duas versões manuscritas acima, podemos concluir que o manuscrito digitado traz à tinta a marcação autógrafa do compositor, sobre a qual foi realizada uma revisão a lápis, provavelmente por um violonista. Do ponto de vista mecânico, alterações propostas a lápis são necessárias no compasso 18 - dada a impossibilidade de execução do trecho ao violão, da forma como foi escrito pelo autor – mas não se justificam nos C19, 23 e 24, já que a escrita original do autor é perfeitamente praticável no violão. As diferenças entre a digitação da edição e a digitação desse manuscrito, encontradas em praticamente toda a obra

e as diferentes soluções dadas aos acordes inexecutáveis do C18 e ainda a diferente adaptação do acorde do C24 em relação à edição nos levam a concluir que essa versão não corresponde à revisão de Gilardino.

A versão sem digitação apresenta rasuras (marcas de apagamento) nos mesmos pontos em que o manuscrito digitado foi alterado a lápis, contudo, as soluções não são idênticas e nem tampouco são idênticas à edição. Já os sinais de dinâmica são idênticos em ambas as versões e apresentam as mesmas divergências com a edição. Assim, podemos dizer que cada manuscrito representa uma diferente revisão da obra, provavelmente realizada por distintos violonistas sobre uma mesma partitura autógrafa de Guarnieri. Se sobre a versão digitada, entendemos não se tratar da revisão de Gilardino, sobre versão não digitada, do mesmo modo, podemos afirmar quase com certeza, se tratar do mesmo caso, dada as diferenças encontradas na comparação entre esse manuscrito e a edição nos C18, 19 e 20. Assim, versão não digitada poderia ter sido feita por qualquer outro revisor ou mesmo pelo autor, após consulta a um violonista – isto porque as alterações da versão não digitada se dão, na maioria das vezes, em pontos onde a execução violonística demandava algum acerto da escrita, seja por impossibilidade ou dificuldade de execução. Por todo o exposto, a versão não digitada assume um *status* secundário neste trabalho, constituindo uma possível versão autorizada pelo autor – já que ela apresenta semelhanças com a edição e que as alterações foram feitas à tinta em uma partitura que foi mantida no arquivo de Guarnieri. Contudo, cujas alterações foram propostas, muitas vezes sem necessidade, por um revisor – provavelmente, um violonista próximo ao compositor.

Resumindo, as notas e demais marcações à tinta da versão digitada desse *Estudo* podem ser entendidas como idéia original do autor, que escreveu acordes executáveis (na verdade, de difícil execução) e que tampouco foram mantidos integralmente na edição. A

comparação entre esse manuscrito e a edição nos permitirá um entendimento de quais alterações foram realizadas por Gilardino, considerando, contudo, esse resultado como passível de questionamento, já que não tivemos acesso à versão enviada por Guarnieri a Gilardino. Ainda mais, considerando a supressão de três compassos na edição – fato que nos leva a duvidar que essa tenha sido a mesma versão enviada para a Editora, na Itália. Seja como for, consideraremos esses manuscritos como fontes primárias e acabadas da idéia musical do compositor, sobre a qual, há diversas possibilidades de entendimentos e resoluções, sem que seja necessário desconsiderar a edição de Gilardino.

Um olhar mais minucioso para a comparação entre a edição e a fonte manuscrita digitada nos revela que:

♫ o fa# do baixo do compasso 14 representa um equívoco do revisor, pois a nota pretendida pelo autor é fá natural e esse equívoco altera consideravelmente a harmonia do trecho. Esse poderia ser o motivo conclusivo para afirmarmos que essa digitação não é de Gilardino, pois a digitação do manuscrito foi feita com uma pestana na segunda casa (considerando então, o fá #) e o revisor não poderia se equivocar quanto à nota, após digitá-la corretamente (a digitação da edição considera o fá natural);

♫ as *tratinas* constantes da edição nos compassos 16 e 17 podem ser entendidas como um equívoco de interpretação da solicitação do autor de manutenção da dinâmica *forte* iniciada no compasso anterior. Apesar de fora das convenções, esse tipo de marcação é comum em seus manuscritos para violão e possivelmente foi incompreendido pelo revisor, já que no compasso três, a mesma classe de marcação é excluída da edição;

♫ o si natural do último acorde do C18, encontrado na edição deve ser entendido como uma opção do revisor: o compositor escreveu nesse acorde a nota lá e a nota si b soando harmonicamente – o que é impossível no violão. A solução do revisor foi tocar a nota lá e a

nota si natural, contudo esta última não estava escrita no manuscrito. Esta opção, apesar de contraditória pode ser entendida como uma tentativa de padronização do editor, já que no penúltimo compasso, o acorde é reexposto, nesse caso, com si natural. Mesmo entendendo as razões do editor, fica claro que o autor pretendia diferenciar os compassos, sendo o primeiro com si bemol e o segundo com si natural;

♣ os acordes dos C23 e 24 constituem uma ingerência de ordem mecânica do revisor, já que a partitura original apresenta brascas, mas possíveis mudanças de posição e a opção do revisor se deu a partir da busca de uma solução mais cômoda, mesmo que para isso fosse necessária a exclusão de notas escritas pelo compositor;

♣ as demais diferenças são de pouca relevância para a compreensão do discurso musical e os demais acréscimos do editor serviram para aclarar a idéia musical do autor.

Formalmente o *Estudo n.º.3* – 39 compassos - apresenta em uma primeira leitura a estrutura A B A', correspondendo A, ao trecho que vai do início até o C18, a seção B, do C19 ao C25.1 e A', de C25.3 ao C39. Contudo essa classificação ternária se mostra desde o princípio, incerta, já que a curta seção B consiste apenas em uma cadência *ad libitum* que se inicia sobre o ponto melódico culminante e é bastante diversa, sob o aspecto textural e motivico. Sob essa análise, a seção B poderia ser considerada como um desenvolvimento formal e considerando o fato do autor escrever habitualmente obras monotemáticas - que se configuram na forma A A' - (VERHAALLEN, 2001, p. 128), poderíamos entender o trecho o qual designamos por seção B (C19 à 25.1), como uma cadência improvisatória expandida, que marca a divisão entre as seções A e A'. Retornaremos esse assunto após análise dos outros elementos da peça. Entrementes seguiremos denominando o referido trecho como seção B.

Harmonicamente, estamos diante da peça para violão de Guarnieri, de maior indefinição tonal e veremos através de uma análise pormenorizada a ser realizada a seguir, que essa indefinição tonal marca todo o decurso da peça e se dá, ora por contrapontos bitonais ou sobreposição de deferentes camadas do discurso (acompanhamento e melodia, baixo e melodia) em diferentes tons, ora por justaposição de melodias ou de acordes pertencentes às diferentes tonalidades, ora por sobreposição de melodias em um tom acompanhadas por acordes em outro tom, ou simplesmente pela adição de alterações. Em outras palavras, o discurso tonal é sempre contradito por algum outro elemento, seja harmônico, melódico, ou apenas um pedal, resultando assim em constante ambiguidade harmônica, pois os rarefeitos momentos tonais são brevemente estabelecidos e negados sistematicamente, como veremos a seguir.

A melodia composta é elemento fundamental e a compreensão das articulações dessa melodia é especialmente importante para a compreensão das articulações motílicas e dos planos harmônicos que caminham em paralelo nesta peça. Os três primeiros compassos já contêm os dois motivos principais, utilizados em toda seção A:

O Motivo 1 se apresenta bipartido e a célula inicial é respondida em espelho:

Exemplo 3.45 - Motivo 1 do tema do *Estudo nº 3*

O M2 é também composto por dois diferentes gestos: o inciso 1 que se define por um movimento escalar descendente (assinalado no exemplo abaixo pela primeira ligadura); e um segundo inciso, que se apresenta como uma linha sinuosa. Esses dois gestos se articulam no

M2, pela nota lá do início do C3 e são desenvolvidos no decorrer da peça, tanto articulados ou ao outro, como de forma independente.

Exemplo 3.46 - Motivo 2 do tema do *Estudo nº 3*

No C2.2 o tema é imitado integralmente (com seu dois motivos), contudo uma quarta abaixo, como se fosse uma invenção barroca. Em todo o desenvolvimento da seção A, o motivo essencial é o M2:

- ♣ no C7 esse M2 aparece integralmente com pequena variação;
- ♣ no C9 o 1º inciso (do M2) sofre uma variação, se tornando um inciso tético de quatro notas descendentes, como uma espécie de desenvolvimento, que será utilizado também no C11;
- ♣ no C10.2, encontramos a inversão desse primeiro inciso do M2 (ou seja, um fragmento escalar acéfalo);
- ♣ nos C6, 11 e 12 o segundo inciso do M2 é utilizado.

Em todas as citações acima (e no decorrer desta análise), o sentido do termo motivo se refere a desenhos ou direções melódicos, mais, do que a estruturas intervalares estritas. Mesmo assim, é possível entender, a partir da análise acima, que o compositor desenvolve a seção A com a máxima economia motívica, sem inserir novos elementos, que não tenham sido expostos nos compassos iniciais. Em contrapartida, o trecho ao qual designamos seção B, apresenta caráter improvisatório e menos motívico. Ainda assim,

podemos dizer que o M2 é utilizado de forma desenvolvida no C21.2 e 22 e na voz superior do C23 e 24.1 e seu inciso 1 é utilizado para reintroduzir a seção A:

Os motivos acéfalos encontrados no início deste *Estudo* – M1 e M2 - podem ser considerados como arquétipos aparentados aos motivos existentes no repertório de choro para instrumento solista. As articulações que a melodia composta opera no contínuo de colcheias reforçam esse caráter e dentro dessa tradição, dois ou três compassos iniciais seriam suficientes para designar a tonalidade da peça – se não de forma inequívoca, pelo menos de forma bastante clara.

Exemplo 3.47 - Início do choro “Pagão” de Pixinguinha: a melodia expressa claramente a harmonia

Contudo, os dois primeiros compassos – incluindo a anacruse – engendram uma estrutura escalar bastante enigmática:

Exemplo 3.48 - Escala utilizada na primeira frase da peça (a escrita cromática foi enarmônica para facilitar a leitura)

A escala acima – que apresenta apenas dois intervallos de tom e os demais de semitom – terá sua gama cromática completada no C4.1, com a utilização do sol bemol e do mi natural,

entretanto, concluir tratar-se de uma obra cromática é um equívoco, dadas as classes de agrupamento melódico sob as quais as notas são organizadas, que formam pequenas células pertencentes a regiões tonais. Sendo assim, podemos dizer que a peça é construída sobre a gama de semitons, não de forma sistematicamente cromática, mas como resultado do encadeamento de distantes regiões tonais.

O trecho inicial o qual estamos analisando nos revelará dois blocos harmônicos distintos, alternados por justaposição. O primeiro, constituído pelas quatro primeiras notas da peça, alude a uma região harmônica com quatro ou cinco bemóis¹¹³ na armadura, que pelo movimento melódico do motivo, pode se entendida como um movimento de lá b sobre ré b. Dessa maneira, ré bemol poderia ser a fundamental, ou poderia ser a terça de si b menor natural (eólio). Esse motivo é justaposto em sequência a um tetracorde pertencente à região de Fá maior (ré dó, si b lá)

No C3.2 temos novamente o motivo inicial em forma de bordadura, agora sobre mi b e resolvendo sobre o acorde de Sol b maior, que fora também preparado pelas alterações do C3¹¹⁴, motivo pelo qual o acorde do início de C3 soa encadeado ao discurso. Além disso, sol b soa após Fá maior, como uma resolução V-VI, o que nos leva a classificar a harmonia desses quatro primeiros compassos como uma cadência T D Sr em Si b menor (ou seja, de engano), com a função de dominante ocupando a maior parte da cadência. Veremos que essa região de Fá seguirá sendo a principal – juntamente com sua antirrelativa – Lá menor – em toda a seção A da peça, enquanto a seção B terá como centro o Si b menor - exposto no princípio da peça como tom principal, mas não desenvolvido na seção A da peça.

¹¹³ Esse tipo de terminologia pode parecer incipiente, contudo, é a que melhor define o a origem harmônica do motivo em questão, deixando abertas algumas possibilidades de relacionamento tonal e cerceando outras. Além disso, as razões outras pelas quais optamos por esse tipo de terminologia estão explicadas no capítulo 2 desta tese, quando tratamos da *região harmônica*.

¹¹⁴ As duas únicas notas do C3 que não pertencem a região de Sol b nesse compasso são o lá do primeiro tempo e o sol do segundo, sendo que o lá deve ser entendido como conclusão do motivo anterior – em Fá maior, enquanto o sol, como uma sensível descendente enarmonizada de sol b.

No C5 temos uma polarização da região harmônica de Ré menor, preparada desde o compasso anterior por sua dominante sem fundamental. No início de C6, o acorde de Sol menor soa resolutivo graças à condução linear e à região de ré como dominante de sol. Intermediando a atração de V-I, que se daria entre a região de ré a resolução em Sol menor – C6 -, temos o acorde de Lá b maior do final do C5.

Melodicamente, a atração sobre o citado acorde de sol menor se dá através da linha inferior da melodia composta do C5.2, que caminha por graus conjuntos ao si b do início de C6 e da a linha superior da mesma melodia, que caminha cromaticamente - de forma indireta, pois passa pela nota lá - à sol. A harmonia, por sua vez, que anteriormente se configurara como um ré menor “turvo” pelo mi grave, se apresenta como uma clara cadência frígia sobre sol menor, sendo a linha do baixo – láb sol - especialmente importante na condução dessa cadência. Em outras palavras, a passagem foi cuidadosamente preparada e tivemos no trecho em questão respectivamente os acordes de Tr, Sr da região de Fá maior. Nos C 5 e 6 a melodia apresenta mordentes e bordaduras, que nada mais são do que polarizações por sensíveis inferior e superior, cujo efeito é a hierarquização das notas, formando pequenos centros de atração sobre a nota ré e sobre a nota dó.

Exemplo 3.49 - Bordaduras que polarizam respectivamente ré, ré e dó nos C5 e 6

No início do C7, sobre a nota dó (previamente polarizada) temos um acorde de Lá menor, que foi preparado de forma esparsa por notas pertencentes à região de Lá menor, contudo inseridas em outros contextos:

Exemplo 3.50 - Trecho extraído dos C5 a 8.1, com menções à tonalidade de lá menor nos C5 e 7.1

Mantendo a polarização entre a região de Lá menor e Fá maior, vemos este acorde (de Fá maior) efetivamente sucedendo o acorde de Lá menor no C8. Após este acorde, as tênues relações tonais até agora estabelecidas, são reduzidas a alguns arquétipos advindos da tradição tonal e esse caráter se estende até o fim da seção A. Ainda assim, tentaremos realizar conexões nesse terreno movediço, a partir de fragmentos melódicos ou harmônicos que se relacionem de alguma forma como referenciais ou funcionais entre si. Em alguns trechos, o grau de distanciamento do que seria um direcionamento funcional clássico é tão grande, que nossas análises poderiam parecer inócuas, porém, demonstraremos ao final, a arquitetura do compositor, que não perde o foco dos centros harmônicos expostos no início da peça.

No C8 e 9, há possibilidade de entendimento tonal, comparando segmentos melódicos e acordes¹¹⁵, contudo o resultado só demonstraria que o compositor utilizou notas pertencentes a determinadas regiões harmônicas e às sobrepôs. O resultado é não cadencial e colorístico - mas mesmo com poucas atrações tonais, seria impróprio para o trecho, o termo atonal. Temos também, desde o C8 até C10.1, uma voz intermediária por graus conjuntos, que após uma bordadura - lá - si - lá - segue cromaticamente em movimento descendente até o

¹¹⁵ O tetracorde da melodia no C8.2 pertence a Si b menor - ou à sua relativa -, contudo essa região é negada pela harmonia que o acompanha. No C8, a melodia ocorre sobre a região de Fá maior com sétima menor (sob essa melodia há também um acorde de Fá maior) - dominante de Si b menor e a única exceção é o fá b do início do compasso que dever ser considerado apenas como uma passagem cromática. Logo, o fá maior da harmonia do C8 - que fora preparado por sua antirrelativa - está defasado do fá com sétima menor ocorrido na melodia do compasso seguinte (C9).

Fa# do C10.1. Essa linha cromática confere direcionamento ao trecho e é reforçada pelo cromatismo da harmonia no C9.

Exemplo 3.51 - Linha intermediária dos C8, 9 e 10.1

A harmonia do C8 e início do C9 consiste em uma bordadura inferior de Fá (fá – mi – fá) que articula-se a outra bordadura – Láb – Sol – Láb . A articulação entre as duas bordaduras ocorre por meio de um acorde de tritão (incompleto), sobre dó#¹¹⁶, no C8.2.

Exemplo 3.52 - Acordes (reencadeados para facilitar a compreensão) dos C8, 9.e 10

Do C11 ao C14 temos a polarização de fá no baixo, através de sua sensível, sua e quinta no C11 e principalmente do pedal de fá dos C12 e 13. No C12, a voz superior – uma melodia composta - realiza um movimento sinuoso reforçado por quartas paralelas em ambos os planos. A sonoridade predominante do compasso é de Fá lídio, com uma exceção na última

116 Esse acorde é normalmente entendido como uma dominante sem fundamental, com terça no baixo, sétima e nona menores, contudo, Guarnieri escreve aqui o acorde com duas sétimas: uma menor – na melodia – e outra maior – na voz intermediária. Essa contradição é explicada pela preferência do autor em manter a linha cromática da voz intermediária, em detrimento da definição das entidades do discurso harmônico vertical. Ainda, uma vez entendido esse acorde de C9.2 com uma acorde de Lá maior sem fundamental, teríamos o início do descenso cromático da harmonia nesse acorde – que representa Lá maior – e não no acorde seguinte – Lá bemol. Essa análise, entretanto, seria só de válida no campo teórico, já que o lá natural - fundamental do acorde do C8.2 – não soa acusticamente e ainda, para que o acorde em questão soasse como uma dominante (Lá) sem fundamental o acorde deveria pelo menos estar em um contexto tonal que justificasse sua função. Por isso, segue o afirmado anteriormente: o trecho analisado (de C8 ao C10) contém duas bordaduras, sendo a primeira Fá – Mi – Fá e a segunda Lá^b Sol Lá^b, articuladas por um acorde errante - de Tristão.

colcheia e esse mesmo compasso (C12) serve de resolução ao instável compasso anterior¹¹⁷. Já sobre a passagem do C12 para o C13, a despeito da manutenção do pedal de fá, encontramos uma tensão interna oferecida pelo acorde mi sol# dó# que reforça a atração sobre a primeira nota do início do compasso posterior, pois, o mi se resolve por graus conjuntos sobre o ré e o dó# da voz superior também¹¹⁸. O sol# do final do C12 – mantido na mesma voz no C13, polariza o lá do C13.2. Assim, esse lá é duplamente sensibilizado, pois o si b que o antecede também o polariza.

No C14 - conforme concluído durante a comparação entre fontes - a nota original do baixo é um fá#, e não um fá natural, como na versão editada. Harmonicamente esse fá sustenido gera um acorde de tristão sobre si e melodicamente os dois últimos tempos do compasso resultam em uma dominante com sétima, de fá. Já no C15, o autor utiliza recursos de polarização da nota mi, como sua repetição, sensíveis inferior e superior e sua quinta, polarização essa, que pode ser entendida como uma resolução do *acorde de Tristão* sobre o fá sustenido, do início do C14. O mi do baixo do C15 segue como pedal nos três compassos seguintes, entretanto a harmonia que se desenvolve sobre esse pedal lhe é contraditória. Há um coral que se inicia sobre uma região harmônica de dois bemóis (si b e mi b), confirmada pelo lá natural do segundo acorde. Em sequência, o terceiro e quarto bemóis surgem (lá b e ré b) e ainda no C16, o quinto e sexto bemóis do ciclo (Sol b e dó b). O sétimo bemol surge no primeiro tempo do C17, completando o ciclo. Esse caminhar para o sentido anti-horário no ciclo de quintas segue por todo trecho em pedal, pois a sexta diminuta – lá/fá b - do final do

¹¹⁷ Essa resolução sobre C12 se dá, em primeiro lugar, pelo movimento do baixo no C11, que nos segundo e terceiro tempos sugere uma dominante de Fá, que parte dessa nota e retorna a ela no início do C12. Melodicamente, C11 apresenta três sequências de quatro notas, estando a primeira dentro da região de Dó maior, a segunda de Fá maior (o acorde é o Dó com sétima) e a terceira em uma região com quatro bemóis – ou mais - como Láb, por exemplo. As segundas maiores da voz intermediária (segundo e terceiro tempos) apenas trazem um caráter mais opaco à harmonia e em geral, podemos dizer que a função de dominante de fá é preponderante nesse compasso, sendo melodicamente interpolada pela última sequência de quatro notas, o que não chega a desfazer a atração desse compasso sobre o seguinte – uma claro Fá lídio com suspensões e resoluções.

¹¹⁸ Neste caso, considerando-se a transferência de registro, explicada apêndice B desta tese.

C17 pode ser vista como uma simplificação de escrita do próximo passo no ciclo de quintas: si dobrado bemol, ao que o autor prefere, para simplificar a leitura, grafar lá natural. Logo, nesses dois compassos, não há retrocesso na direção anti-horário tomada pelo autor e esse rápido movimento harmônico é amenizado pela harmonia em quartas e por um pedal de mi - fatores que lhe diminuem a aspereza que o trecho poderia obter em uma escrita diatônica. Junto com esse paulatino aparecimento de alterações em direção anti-horário no ciclo de quintas, há o abandono da sexta/terça como consonância.

C18 apresenta um direcionamento utilizado pelo autor para cadenciar sobre o acorde de dó menor com sétima maior/menor do C19 e para cadenciar em lá - suspenso por segunda - no compasso final da peça. A escrita original do autor para o C18 trazia acordes de execução impossível, que foram simplificados pelo revisor, mas cujas alterações também acarretaram em mudanças harmônicas, como pode ser observado no exemplo abaixo:

Exemplo 3.53 - C18 e 19.1, conforme versão manuscrita

Concordando com o revisor do manuscrito e discordando da edição Berbén, cremos que a exclusão mais lógica para o último acorde do C18, como notado no manuscrito, seja a da nota lá natural (mantendo-se o si b), pois assim mantém-se a estrutura em quartas da harmonia e se reforça a polarização cromática para o si natural da voz intermediária do acorde seguinte. Discordamos da revisão da Bérben, sobretudo, porque no C18, o si natural

registrado na edição nem se encontra no manuscrito¹¹⁹. Já, na a cadência final da peça, a notação da edição é idêntica à da revisão.

No C19, logo após o acorde de dó menor ora citado, se inicia uma cadência com um arpejo quartal na região de dó menor eólio - sobre a qual é marcado *ad libitum* - que desemboca diretamente em outra tríade em quartas sobre a nota fá (fá si b mi b). Em sequência, tem início um trecho a duas vozes com motivos em segundas descendentes articulados por saltos ascendentes. Harmonicamente, é evidente que o C21 se inicia com um acorde de Si b menor – região polarizada até o final do trecho *ad libitum*. É relevante que para alcançar a região de Si b menor, o autor inicia o C20 com um acorde em quartas sobre fá (como movimento de baixo V- I sobre si b), contudo, todo C20 se desenvolve sobre a região de Sol b maior (com os seis bemóis presentes no trecho). Dessa forma, Guarnieri avança um grau no ciclo de quartas, além do desejado (para ir a si bemol menor – 5 bemóis – há uma digressão por Sol b maior – 6 bemóis) para depois recuar para o tom desejado. Considerando a fraca atração tonal do trecho que antecede esse momento e a utilização de todos os bemóis no ciclo de quintas, nos C16 e 17, a observação sobre o caminho utilizado para se alcançar o Si b menor pode parecer forçosa. Entretanto, após retornar à orientação tonal em torno de dó menor/sol menor no C19, o caminho utilizado pelo autor para alcançar si b menor, foi justamente passar por pela região de sol b e esse tipo de preparação já foi utilizado em outras modulações/passagens anteriormente.

No C22, três saltos de terças melódicas ascendentes, sobem em sequência por graus conjuntos e levam ao fortíssimo de C23. Essa linha melódica condutora do C22 é acompanhada por três acordes em sequência e de escrita enamonizada, sem necessária atração ou repulsão tonal: Sol maior com quinta aumentada, Ré b maior com sétima maior e Mib

¹¹⁹ A este ponto, nos perguntamos se o compositor não teria mandado outra versão, diferente desta, para Gilardino.

maior com quinta aumentada. É fato que sol maior é anti-atrativo de ré bemol, contudo a linha melódica contradiz a retração tonal primária desse acorde de quinta aumentada, que por sua natureza errante termina por se encadear naturalmente com seu vizinho.

No C23, a energia do ritmo pontuado, juntamente com o fortíssimo completam o caráter dramático da seção. Esse compasso apresenta consideráveis diferenças entre a edição e a versão manuscrita que nos está servindo de referência:

Exemplo 3.54 - C22 a 25.1 do manuscrito autógrafo de Guarnieri, digitado por revisor anônimo

Os três acordes alterados - que se encontram nos C23 e 24 - não são de execução impossível no violão, contudo, para que fossem tocados conforme escrito no manuscrito, seria necessária a interrupção da voz superior. Em carta a Guarnieri, o revisor aponta esse problema e propõe a modificação que se encontra na partitura editada, entretanto, considerando o caráter dramático do trecho, que se constitui um clímax da seção (o único *Fortíssimo* da peça), cremos que a interrupção da melodia representa uma questão secundária, que poderia ser prescindida em favor do peso natural oferecido pelos acordes escritos pelo autor no manuscrito. Harmonicamente, esses acordes, da forma como escritos no manuscrito, são formados por três tríades – respectivamente, Sol b, Fá menor e Mi b com quinta aumentada – às quais são agregadas notas com a função de reforçar o efeito percussivo do acorde. Nos C22 e C23, encontramos o retorno do pedal de mi natural, que segue até o retorno da seção Esse

pedal antecipa – como um pedal de dominante - a tonalidade final da obra: Lá menor. Outra antecipação de material é a ocorrência do M2, no C21, que é idêntico ao motivo do C24, que faz a ligação entre o trecho *ad libitum* e a volta da Seção A. Como podemos constatar, há grande coesão motívica na obra, uma vez que os elementos melódicos que formam a primeira frase da peça – C1 a 4 – são reexpostos e variados e que esse procedimento, juntamente com uma estrutura formal objetiva, fornece a manutenção do caráter discursivo - tradicional - da obra, mesmo sob indefinições tonais.

A reexposição de A é idêntica, na edição, até o C15 (da sua primeira exposição) e a resolução no acorde final (um Lá com sétima e de modo suspenso pela substituição da segunda, em lugar da terça) é alcançada pela cadência do C18. Dada a afirmação melódica de dó natural nos três últimos compassos, podemos afirmar que o acorde final constitui uma representação de um lá menor, cuja terça está suprimida. Talvez esse fato possa explicar a supressão dos C14 a 17, entretanto, essa supressão nos parece mais um equívoco do que um ato consciente de mudança de opinião do compositor.

Como a seção A já foi analisada com detalhes, trataremos apenas da resolução sobre o acorde de lá: em primeiro lugar, podemos encontrar três centros harmônicos na obra: Si bemol menor, Fá maior e Lá menor – colocados nessa ordem pelo relacionamento tonal entre si. A esses centros, temos agregadas ocorrências da região de Sol b maior (funcionalmente ligado à região de Si b menor) e do pedal de mi (funcionalmente ligado às regiões de Fá maior e Lá menor). É verdade que essas regiões não se relacionam de forma direcional na peça, ou seja, não há transições tonais entre as regiões havendo inclusive, sobreposições dessas regiões nos diferentes planos do Estudo, fato que turva o entendimento funcional da harmonia. Mas por outro lado, os compassos finais são bastante dialéticos: Fá

aparece tanto como uma região polarizada, quanto como um acorde a se resolver sobre o acorde de lá final.

É interessante que no manuscrito, essa cadência final tem seu último acorde com a nota si natural, como na edição, pois no final da seção A (18), a essa mesma nota constava como si b. O si b teria muito maior atração sobre o acorde final e ainda reafirmaria a região de fá maior. Teria o autor planejado duas versões desse compasso, com apenas essa diferença?

Por fim, apresentamos uma revisão da forma quanto à delimitação da seção A e à existência ou não da seção B: Até o C15, encontramos uma textura contínua e nos C16 e 17, encontramos uma ponte que conduzirá ao ponto culminante, no C18. A estruturação rítmica e a textura desse trecho mostram contraste em relação ao todo da seção A e a harmonia, que antes era instável, mas estruturada principalmente sobre terças passa a ser predominantemente quartal. Todos esses fatores demonstram ser o trecho compreendido entre os C16 e 18, uma ponte para a seção B. Entretanto, a seção B não apresenta nenhum novo tema e se aparenta mais a uma cadência do que uma seção propriamente dita, sendo bastante diversa do ponto de vista das texturas e materiais. Além disso, se considerássemos seu início no C19, teríamos de admitir uma seção com apenas seis compassos – bem desproporcional em relação à seção A. Por isso, somos inclinados a considerar a forma dessa peça como A (C1 a C25.1) e A' (C25.2 a C39) e o trecho por nós anteriormente designado como B deve ser considerado como um desenvolvimento de caráter mais livre e distinto do todo da seção A¹²⁰.

Esse trecho de A, compreendido entre os C19 e 24, nada mais é do que a ampliação do ponto culminante da obra (C19), sob forma de uma cadência e a designação *ad libitum* da seção B confirma essa tese. A importância dessa seção é a clara confirmação da região de Si b menor em um confronto politonal com as regiões de Fá maior e Lá menor. Essa

¹²⁰ Optamos por manter a forma ABA do decurso da análise, e só explicitar nossas conclusões a respeito da forma no final, porque a separação dessa seção cadencial, anteriormente designada como B traz vantagens didáticas, por designar trechos de característica diversa.

dualidade é evidente, sobretudo, pela constância do pedal de mi natural – esse, mais afeito às regiões de Lá menor e Fá maior.

Assim, podemos dizer que a obra apresenta regiões harmônicas como uma menção ao sistema tonal, e não de forma funcional – apesar da existência de pequenos fragmentos funcionais como encadeamentos acordais, suspensões melódicas e pedais. Por outro lado, a escrita harmônica se desenvolve sobre coesas estruturas motivicas e uma tradicional textura de choro, que pouco a pouco se descaracteriza, chegando a uma atmosfera ritmicamente livre, na seção B. Essas características fazem desse pequeno *Estudo* uma obra incomum no repertório violonístico.

CAPÍTULO IV
AS SEIS PEÇAS PARA VIOLÃO DE GUARNIERI E SUA RELAÇÃO
COM O UNIVERSO ESTÉTICO DO COMPOSITOR

4.1 AS OBRAS PARA VIOLÃO DE GUARNIERI NO CONTEXTO DA PRODUÇÃO E DA ESTÉTICA *GUARNIERIANA*

Este capítulo estuda a inserção das peças para violão no contexto da produção *guarnieriana*. Nossa prioridade é - considerando a análise pormenorizada que realizamos - verificar com qual setor da produção *guarnieriana* essas obras se articulam e de que forma elas podem se apresentar como representantes da estética *guarnieriana* para o repertório violonístico - ou seja, quais as vinculações estéticas e ideológicas nelas contidas são trazidas para o repertório do violão. Esta primeira parte é iniciada com a comparação entre as peças para violão e outras peças do compositor de gêneros análogos, passando a questões mais gerais da produção do autor, incluindo a discussão sobre o problema das fases na produção de Guarnieri e a obra para violão nesse contexto. Questões acerca da sensibilidade e emotividade que influem na estética do compositor. Já na segunda parte deste capítulo, a obra de Guarnieri será abordada dentro do embate histórico ocorrido entre nacionalismo e vanguarda.

Partindo da comparação entre obras do mesmo gênero na obra de Guarnieri, notamos que os *Três estudos* para violão guardam poucas relações com a série de *Vinte estudos para piano*. A série de *Estudos para piano* apresenta de maneira geral um caráter mais efusivo: são peças que tendem à virtuosidade, com ritmos coreográficos, sobreposições de texturas/polirritmias, ampla tessitura (explorando os extremos do teclado), grande amplitude dinâmica, construções por seqüências e fórmulas simétricas (MORAES, 1994, p.130), por vezes, seguindo padrões digitais. (ver citação abaixo). Em resumo, são obras extremamente idiomáticas para o piano e com exceção dos *Estudos* de números 7, 8, 13 e 14, todos os outros dezesseis *Estudos* são movidos ou expansivos. As formas são variadas e a harmonia da maioria desses estudos resulta não funcional pelas combinações e sobreposições

de arquétipos advindos da prática tonal/modal. Apenas para que se tenha um exemplo concreto, transcrevemos a análise de Verhaalen sobre dois estudos para piano:

[Estudo nº3,] Composto em 25 de janeiro de 1949, *Apassionato*, *f*, forma ABA, 3 minutos. **Esta é uma peça dramática e difícil na qual a mão direita inicia uma figuração em *ostinato*, com dedilhado 5-4-1 em articulação rápida de uma oitava, com as duas notas superiores em intervalo de meio tom.** A mão direita é extremamente exigida para manter o intervalo de nona. A figuração passa para a mão esquerda na seção central. As duas mãos tocam o mesmo desenho em espelho nos compassos finais. (VERHAALEN, 2001, p. 120-121, grifo nosso).
As linhas melódicas [do *Estudo nº11*] são extremamente angulosas, executadas em velocidade, o que requer agilidade e vigor. A seção central oferece certo repouso para a mão direita pelo surgimento de grupos regulares de acordes. A linguagem é fortemente atonal. (VERHAALEN, 2001, p. 123).

Os *Estudos para violão*, apesar de não constituírem um conjunto homogêneo, possuem características contrárias: são todos lentos, não apresentam construções sobre padrões digitais, todos têm atmosfera seresteira, não apresentam polirritmias e, como veremos no capítulo seguinte, não são pensados como ferramentas para o desenvolvimento técnico. É verdade que os *Estudos para violão* guardam afinidade com a grande amplitude de dinâmica exigida nos *Estudos para piano* e que seu intimismo por vezes dá lugar a fortíssimos mais dramáticos – como o final dos *Estudos 1 e 2* - mas esses elementos são pontuais nas obras e não servem para exemplificar o caráter destas, e mesmo com esse ponto de semelhança, é difícil relacionar os *Estudos para piano* como os *Estudos para violão*. Buscando melhor relacionar esses estudos para violão dentro da produção de Guarnieri, encontramos a observação de Verhaalen sobre a maioria dos *Ponteiros para piano*:

Com relação à forma, Guarnieri dizia que considerava quase todos os *Ponteiros* monotemáticos, com exposição seguida por reexposição. Devido à estrutura irregular das frases, da diferença em extensão, da textura polifônica, das elisões e do encadeamento dos fragmentos, em muitos deles é bastante difícil distinguir onde se localiza, se existe uma seção central, ou se de fato há apenas uma continuação do material principal. Com frequência, um movimento harmônico mais ativo anuncia o clímax da peça e a reexposição do tema. Em geral a melodia inicial reaparece no final do *Ponteio*, como uma pequena *coda*. A brevidade da maioria das peças também torna difícil analisá-las formalmente como escritas em três partes, pois cada qual pode ter apenas algumas frases. (VERHAALEN, 2001, p. 128).

A citação acima, além de pertinente em relação ao *Ponteio para violão*, parece descrever com precisão também o *Estudo n° 1*. Os *Estudos n° 2 e 3* tampouco apresentam dois temas: a seção B de cada um deles é mais um desenvolvimento de caráter improvisatório do que uma seção contrastante¹²¹. Por outro lado, a consideração de Rodrigues sobre as obras tonais de Guarnieri, nas quais o compositor “*não se preocupava em evitar sistematicamente os encaminhamentos tonais, definindo sem rodeios, a tonalidade do princípio e do final da obra*” (ver citação completa na pag. 201) se refere ao período inicial de sua produção – período dos *Ponteios* – e parece também descrever a harmonia dos *Estudos* para violão – sobretudo os de números 2 e 3. Essa premissa tonal parece ser bem menos conciliável com descrições dos *Estudos para Piano*.

Considerando: o grande hiato (quase trinta anos) entre o *Estudo n° 1* e os *n° 2 e 3*; a manutenção de um sentimento nostálgico e do caráter nacionalista; e ainda, a utilização de tradicionais estruturas - como melodias e harmonias ambíguas, mas tonais –, intuímos mais uma vez, a relação desses *Três Estudos* com a série dos *Ponteios*, na qual, *ao contrário do que se poderia esperar, o período de quase trinta anos não mostra qualquer preferência pelos “dialetos” da época*. (VERHAALLEN, 2001, p. 134, grifo nosso). E ainda:

[...] em todos os *Ponteios* de Guarnieri há **uma ambivalência na orientação tonal, ampliando o sentimento de nostalgia** característico de muitos deles. [...] A própria escolha da linguagem harmônica pode ser propositadamente ambígua. Por exemplo, a prevalência das estruturas em quartas imediatamente dilui a exatidão harmônica; a bitonalidade, seja linear ou em acordes, também levanta uma questão importante: relações cruzadas no interior de estruturas verticais ou linhas que se deslocam fazem surgir a questão do modo; a independência da sugestão harmônica que pode ou não concordar com a linha do acompanhamento, frequentemente torna difícil ou impossível a identificação harmônica vertical. (VERHAALLEN, 2001, p. 135, grifo nosso).

Mais uma vez, relacionando uma citação que descreve os *Ponteios* com os *Estudos para violão*, concluímos que esses guardam mais afinidades com a série dos *Ponteios*

¹²¹ No *Estudo Três*, o caráter da seção central é tão instável a seção seria tão curta e ausente de referências claras para seu início, que preferimos considerá-la como parte da seção A.

do que com a série dos *Estudos para Piano*. Interessante é que no *Ponteio* para violão, há mais diversidade idiomática e elementos técnicos virtuosísticos, o que lhe permitiria se enquadrar melhor à categoria de estudo do que os próprios *Estudos* para violão. Além disso, como já dissemos, cada estudo para piano se propõe a resolver aspectos isolados da técnica/execução pianística enquanto os *Estudos para violão* não parecem apresentar essa preocupação¹²². Essa associação entre os *Estudos* para violão e os *Ponteios* também tem seus limites, pois se bibliograficamente as conexões são contundentes, uma audição da série dos *Cinquenta Ponteios* nos apresenta grande diversidade estilística e elementos idiomáticos inerentes ao piano. Essa riqueza de forma nenhuma pode ser relacionada aos os três “modestos” *Estudos para violão*.

As diferenças entre os *Ponteios para piano* e os *Estudos para violão*, acima assinaladas, estão associadas primeiramente aos próprios limites do violão e à provável falta de proficiência de Guarnieri em relação às possibilidades do violão. Voltaremos a esse assunto no capítulo seguinte, contudo, é notório que o virtuosismo do *Ponteio* n° 25, abaixo, com diversidade de agrupamentos rítmicos gerada pelas mudanças de direção melódica, é pouco relacionável com os *Estudos* para violão:

¹²² Voltaremos a tratar das questões técnico-idiomáticas dos estudos para violão no próximo capítulo.

Exemplo 4.1 – *Ponteio no. 25*: polirritmia formada por acentuações resultantes de mudanças no desenho melódico de ambas as mãos

Já a escrita grandiosa e apaixonada do *Ponteio n°6* demandaria uma escrita engenhosa para que se realizasse ao violão:

Exemplo 4.2 – Trecho inicial do *Ponteio n°6* para piano de Camargo Guarnieri

Assim como a sobreposição de diversos planos sonoros independentes – como os encontrados no exemplo abaixo - também demandaria um conhecimento superior das potencialidades do violão:

Exemplo 4.3 - Trecho inicial do *Ponteio n° 10* para piano de Camargo Guarnieri

Continuar exemplificando as impossibilidades do violão em relação à escrita dos *Ponteios* seria inócua, já que o violão é obviamente mais limitado que o piano em termos de possibilidades de realização polifônica e harmônica e sua tessitura e amplitude dinâmica também é reduzida em relação ao piano. Notamos ainda que na série dos *Ponteios*, uma importante inovação do compositor encontra-se no campo do timbre e uma análise rápida da sua escrita aponta elementos como densidade dos acordes, notas oitavadas, texturas, formas especiais de harpejos, apojaturas em meio ao discurso e utilização das regiões extremas do piano como principais recursos para obtenção da riqueza timbrística (ver exemplo abaixo). Nos *Estudos para violão*, essa pesquisa timbrística é bem menos reconhecível.

PONTEIO Nº 17

a Antonieta Rudge

Alegre (♩=126)

p

poco rall. *a tempo*

Poco meno *m.e.*

Exemplo 4.4 - Ponteio nº 17: exploração timbrística do piano, pelo efeito obtido pelas oitavas e pelo efeito que o harpejo adquire na textura da peça

Resumindo, os *Estudos para violão* não se apresentam como pares dos *Estudos para Piano* e poderiam sim, pertencer à série dos *Ponteios*, como exemplos de ponteios lentos. Ainda assim, a exploração das potencialidades do piano, apresentada na série dos *Ponteios* faz com que as diferenças entre o violão e o piano se tornem tão discrepantes que qualquer comparação só possa ocorrer de forma relativa. Mas tomadas as devidas diferenças, alguns *Ponteios* para piano parecem mesmo ser da mesma lavra dos *Estudos para violão* e do

Ponteio para violão. Vejamos o exemplo do *Ponteio* 27¹²³, que no compasso 9, inicia um movimento melódico de segundas na voz superior da mão direita, acompanhado pela própria mão direita e enriquecido pela terceira voz, na mão esquerda. Esse motivo, típico da obra para violão, corrobora as análises realizadas no capítulo 3 desta tese.

Exemplo 4.5 - C7 a 15 do *Ponteio* n° 27 de Guarnieri

O exemplo abaixo traz esse mesmo motivo em diversos contextos da obra para violão: ora invertido, ora como imitação polifônica, ora em um ambiente diatônico, ora sob uma harmonia menos tonal:

Exemplo 4.6 - Motivo principal do *Estudo* n° 2 para violão, extraído dos C1 e 2

¹²³ Esse, assim como os trinta últimos *Ponteios para piano* de Guarnieri, surgiu entre os anos de 1945 e 1959. (MENDONÇA, 2001, p. 402)

Exemplo 4.7 - C36 a 38.1 da *Valsa Choro 2*: motivo invertido e na voz intermediária

Exemplo 4.8 - C13 a 16.1 do *Ponteio*: motivo em imitação polifônica

Exemplo 4.9 - C6 e 7, com anacruse do *Estudo n° 2*.

Outro fator a se considerar é que os *Estudos para violão* foram escritos em dois distintos períodos - 1958 e 1982. Em 1958, a estética da série dos *Ponteios* era a estética principal do compositor – e justamente, o *Estudo n°1*, escrito nesse ano de 1958, parece ser o que melhor se encaixa na série dos *Ponteios*. Contudo, já observamos que no final de sua carreira a situação do compositor era outra: o padrão de sua harmonia era muitíssimo menos tonal e seu nacionalismo estaria também bastante mais diluído, o que distanciaria os dois últimos *Estudos para violão* da série dos *Ponteios* e de certa forma, interditaria prosseguirmos a mesma teorização. Entretanto, se nas obras orquestrais o compositor buscara distanciamento do tonalismo, nas obras para piano o ciclo dos dez *Momentos* parecem ser uma continuação da escrita anterior do compositor, inclusive com algumas peças assumidamente tonais e predominância do caráter intimista e seresteiro, como se fosse uma miniaturização da série dos *Ponteios*, com o poder de síntese característico de um compositor experiente: *essas peças foram compostas entre 1982 e 1988 e todos, com exceção dos de número 3, 6 e 8, são lentos e*

expressivos. Eles estão entre as últimas expressões musicais de Guarnieri e continuam a refletir a personalidade íntima altamente sensível do compositor. (VERHAALLEN, 2001, p. 188). E a musicóloga segue descrevendo o ciclo da seguinte forma:

Nesta coleção de dez *Momentos*, Guarnieri sintetizou a essência da mais pura forma de comunicação expressiva, que também pode ser encontrada em seus *Ponteios* e *Improvisos*. Estes são breves sentimentos musicais surgidos do fundo do seu coração. Estas peças contêm apenas entre dezoito e 41 compassos, sendo que a maioria tem menos de trinta. Até sua típica forma ABA neles aparece depurada. É difícil falar de exposição e desenvolvimento de uma idéia pela brevidade dessas obras. Todas expõem o tema principal, o estendem em um quase-desenvolvimento e depois o reexpõem de forma muito breve. (VERHAALLEN, 2001, p. 192)

Essa citação parece descrever os *Estudos n°2 e 3*, que foram compostos exatamente no mesmo período de composição dos *Momentos para piano*, mas a simplicidade de alguns dos *Momentos* parece não condizer exatamente com os *Estudos para violão*. Após analisar a série para piano, pudemos constatar que a associação entre essas obras para violão e a série dos *Momentos* ocorre muito mais em função do caráter das obras e da forma como elas se apresentam dentro da última fase composicional de Guarnieri, do que de elementos técnico-composicionais¹²⁴. Ainda assim, a relação entre os *Momentos* e os dois últimos *Estudos para violão* é pertinente. Resumindo, os *Estudos para violão* guardam muito maiores relações com elementos da série dos *Ponteios* e dos *Momentos*, do que com a série dos estudos para piano.

Dentro da discussão acima, a comparação do *Ponteio* para violão com os *Ponteios para piano* foi relegada a segundo plano e isso se deveu ao simples fato de que esse *Ponteio* possui claramente maior relação com a série de *Ponteios* para piano e por isso não empreendemos esforços para situá-lo dentre seus pares. É evidente que uma única peça, escrita para um instrumento tão mais limitado harmonicamente e polifonicamente que o piano e ainda, um instrumento no qual o compositor recém adquirira proficiência na escrita

¹²⁴ Nesse plano técnico, algumas associações seriam também possíveis, contudo a ligação mais forte entre as séries se dá em função do caráter.

idiomática (o *Ponteio* é sua primeira obra para violão), não pode sintetizar ou representar uma série de cinquenta peças escritas ao longo de mais de trinta anos para o instrumento do compositor. Assim, todos os argumentos em contrário ao relacionamento dos *Estudos para violão* com a série de *Ponteios* para piano, provenientes da própria diferença de natureza de ambos os instrumentos, são aplicáveis ao *Ponteio para violão*. O que aqui defendemos é que como características gerais da série para piano, temos o intimismo, a escrita polifônica, a harmonia requintada que se expande a partir do tonal e a preferência por andamentos lentos ou moderadamente lentos. E que o *Ponteio* para violão traz essas características. Temos ainda a busca de novos timbres através de texturas e o uso da harmonia, também como timbre, como características comuns do ciclo pianístico e notadamente presentes no *Ponteio para violão* (ver análise do cap. 3 e considerem-se os *trêmolos* e todas as demais características já assinaladas neste capítulo). Sendo um pouco mais ousados, poderíamos afirmar que o *Ponteio* para violão seria o ponteio simbolicamente exemplar, pois o ato de pontear (preludiar) era uma atividade inerente ao violonista e ao violeiro popular e não é exagero dizer que a sonoridade do violão é a sonoridade inspiradora de toda a série:

O tocador sertanejo mantém o hábito de pontear sua viola ou violão e, por isso, geralmente improvisa, preparando o ambiente para a verdadeira execução. Quando denominou seus prelúdios de *Ponteios*, fê-lo com o intuito de ser coerente com sua linguagem de expressão, já que usava uma fraseologia musical representativa de um povo, de uma nação¹²⁵. [...] (MENDONÇA, in SILVA 2001, p. 402)

É interessante que o gênero popular que resulta desse preludiar à viola ou ao violão é denominado popularmente **ponteado** e não **ponteio**, motivo pelo qual compositores mais engajados em nacionalismos baseados em pesquisas folclóricas, como Guerra-Peixe, ao

¹²⁵ Não pretendemos entrar em temas como *povo* e *nação* e tampouco pretendemos afirmar com a citação acima que o uso do vocábulo *ponteio* ou das características do pontear possam representar ou ter representado o povo e a nação brasileira em algum momento. O que pretendemos com a citação acima é demonstrar que tanto o vocábulo ponteio quanto a atmosfera que envolvia os violeiros e violonistas populares inspirou Guarnieri em sua busca por um caráter nacional e na feitura de uma de suas mais importantes séries para piano. As demais representações desse caráter nacional e a visão idealizada que os modernistas faziam do ambiente rural, bem como as apropriações de elementos desse ambiente, serão ainda discutidas neste trabalho.

escrever prelúdios inspirados em estilo popular preferiram chamá-los de ponteado (MENDONÇA in SILVA, 2001, p.421). Guarnieri manteve até o fim da vida o título ponteio, que hoje é emblemático de sua obra e funciona como uma alusão ao popular, mas demonstra – conforme assinalado no capítulo 1 – que suas preocupações musicológicas estavam em um plano secundário e que o que o material popular sempre se apresentou para o compositor, mais como combustível para sua inspiração do que como objeto científico.

Assim como o *Ponteio* para violão, as *Valsas Choro* para violão de Guarnieri têm sua inspiração no violão popular seresteiro e a apropriação feita pelo compositor para que o gênero integrasse o repertório da música culta também se inicia através do piano. Guarnieri compôs *Dez valsas para piano* entre 1934 e 1958 e Verhaalen assim define o ciclo:

Todas são em forma ABA e em tonalidade menor. As principais progressões harmônicas, associadas à tonalidade menor, formam a estrutura harmônica e em geral suas linhas melódicas são bastante cromáticas, usando apogiaturas e ornamentos. Com frequência, a linha melódica interna é dividida entre as duas mãos. É comum as melodias seguirem caminhos diferentes e, quando combinadas com a qualidade linear da escrita e com as linhas verticais, ocorrem dissonâncias que produzem um efeito saudoso, introspectivo, com movimento menos direto que o visto em valsas de outros países. **Definitivamente, essas peças perderam seu caráter de dança em favor de uma idealização nostálgica de inquieta reflexão.** As primeiras cinco peças foram publicadas em conjunto e as cinco últimas receberam edições individuais. (VERHAALEN, 2001, p. 117, grifo nosso).

Já Belkiss Carneiro de Mendonça – uma das principais intérpretes da obra pianística de Guarnieri, que inclusive gravou o ciclo das *Dez valsas* – reitera o caráter nacional dessas valsas:

As Valsas de Camargo Guarnieri diferem das demais pela linguagem empregada. Elas conseguem manter o espírito da valsa brasileira sensível e terna, numa forma diferente de expor, e trazem em si as características *guarnierianas*: melodias diversas superpostas entrelaçam-se e se completam, numa demonstração plena de riqueza expressiva; linhas melódicas são obtidas pelo realce de notas extraídas de desenhos independentes e progressões modulantes unem os elementos. (MENDONÇA, 2001, p. 418).

Comparando as duas visões acima – sobre o ciclo das *Valsas para piano* - com os resultados das análises do capítulo 2 desta tese concluímos também que as valsas para violão poderiam ser consideradas como parte deste ciclo, pois características como o uso de tonalidades menores de forma bastante complexa, o uso de cromatismos, a preferência contrapontística, a presença de melodias modinhas, o caráter saudoso e a tradicional forma A B A são definidoras das *Valsas Choro* para violão. Mas novamente a questão idiomática e os limites do violão em relação ao piano impedem que a afirmação se estabeleça: as valsas para piano possuem três ou até quatro planos bem demarcados, que podem ser compostos por linhas melódicas ou texturas de acompanhamento e o relacionamento entre esses planos é uma característica pessoal do autor, pois muitas vezes não há melodia principal e o discurso lírico é dividido em mais de um plano. A harmonia pode estar deslocada de um plano a outro e o ritmo normalmente apresenta grande variedade, gerado não só por alternância de subdivisões e agrupamentos ternários e binários, mas também por padrões melódicos. Como podemos observar, trata-se de obras de grande complexidade e a aplicação desses recursos sobre um instrumento mais limitado como o violão demandaria profundo conhecimento das potencialidades desse instrumento.

Exemplo 4.10 - C36 a 54 da *Valsa Choro nº 5* de Guarneri

Apenas como exemplo, temos a seção B da *Valsa nº 5* para Piano de Guarneri, iniciada no C38 da figura acima: o motivo principal do C38 (após a barra dupla do primeiro sistema) é constituído pela nota inicial (dó) – que engendra a voz superior – seguida de um movimento no qual a nota lá é pedal e da qual baixa uma voz cromática até o fá# do compasso seguinte. A bordadura lá – sol # - lá – do início do C38 forma um arquétipo que se separa das

últimas colcheias, formando um fraseado rítmico 2 + 1. Esse fraseado será desenvolvido apenas em sua porção binária no C44 e o resultado é o descolamento da acentuação, que culmina na mudança de fórmula de compasso do C46. Do ponto de vista contrapontístico, já observamos que o motivo principal é dividido em dois planos e que além desses dois planos, temos uma voz superior, a voz do baixo e a voz intermediária da mão esquerda que caminha em terças maiores paralelas no C38 e 39.1, e quando seu movimento cessa em C39, a voz do baixo se move, ao passo que o motivo principal passa para a voz superior. Na *Valsa Choro n°2* para violão, encontramos uma tentativa de escrita de complexidade análoga a essa através da *melodia composta*, contudo os limites do instrumento e o pouco conhecimento das possibilidades do mesmo levam o compositor a uma escrita densa e com menos resultados que sua escrita pianística, mas que exemplifica muito bem a estética do compositor. Outro elemento encontrado na partitura acima é a exploração do timbre do instrumento, observável nos C48, 50 e 52 e no acorde do C52.1, cuja função extrapola a função tonal por quebrar a padronização rítmica e justamente pela questão timbrística.

Em linhas gerais, podemos dizer que a *Valsa Choro n°1* está mais próxima do ciclo das *Valsas para piano*, pois muitas vezes observamos hemíolas ou reagrupamentos rítmicos; a textura a duas vozes é bastante eficaz nos trechos de *contínuo de colcheias* e a realização instrumental é fluida, deixando transparecer a forma da peça. Nos momentos em que a textura passa a três vozes independentes, esta também apresenta bom rendimento sonoro. Além disso, a harmonia dessa valsa é bastante funcional e direcional e mesmo o uso das quartas mantém e até amplia as tensões funcionais. Esse encaminhamento harmônico que reforça o discurso de tensões e relaxamentos é comum no ciclo das valsas e incomum nas obras posteriores do autor. Não se trata de uma harmonia simplificada, ao contrário, trata-se do enriquecimento harmônico com fins funcionais e essa harmonia é justamente o oposto dos procedimentos encontrados na seção B da segunda Valsa-choro para violão.

Essa *Valsa choro n.º 2* apresenta na *seção A* harmonia estruturalmente tonal - as dissonâncias são resultado da trama contrapontística e de enriquecimentos modais e não alteram a estrutura tonal com tendência à região da subdominante - enquanto a harmonia de sua *seção B* é bastante imagética e após o C38, praticamente não toma parte nas relações funcionais. Dessa forma, paradoxalmente essa valsa se distingue do ciclo das valsas para piano por sua simplicidade harmônica (na *seção A*) e por sua complexidade harmônica (na *seção B*). Outros elementos de incongruência entre essa valsa e o ciclo de valsas para piano consistem na fragmentação formal da *seção B*, e na condução do baixo nessa mesma *seção*, que em nada se assemelha aos baixos seresteiros. Mais uma vez, o período no qual as obras foram compostas parece ser determinante para a associação da obra no contexto *guarnieriano*, pois a *Valsa choro n.º 1*, de 1954, é muito mais próxima do ciclo das *Valsas para piano* do que a *Valsa Choro n.º 2*. (1986). O que estamos afirmando é que como caráter – assim como os *Estudos n.º 2 e 3* – a *Valsa Choro n.º 2* se associa muito mais à série dos *Momentos*¹²⁶, pois a *seção A* apresenta harmonia demasiado simples e contrapontística e a *seção B*, além de fragmentada, se utiliza de uma harmonia mais imagética – incomum no ciclo das *Valsas para piano*.

Considerando as seis peças para violão como um conjunto, o primeiro aspecto que nos chama a atenção na análise que realizamos é a ausência de citações folclóricas. Esse fato - que foi notado por Verhaalen em suas análises e que foi ratificado nos Capítulos 2 e 3 desta tese -, aliado a um manuseio técnico de acabamento superior, demonstra que essas peças pretenderam se enquadrar nas fases ulteriores de nacionalismo, de acordo com o projeto de Mário de Andrade. Contudo, essa ausência nos leva também a outra direção: a aversão do compositor ao exotismo ou qualquer procedimento que lhe parecesse banal ou simplório.

¹²⁶ Apenas para que se aclare, reiteramos que a série dos *Momentos* – na associação aqui expressa - está sendo referida mais como um norte estético, como um série que prima pela simplicidade em meio a uma fase na qual as obras orquestrais do compositor se tornam assumidamente atonais e sintéticas, do que como um conjunto de procedimentos técnico-composicionais.

Assim, mesmo o elemento virtuosístico deveria estar integrado ao discurso e é fato que nas obras para violão não encontramos demonstrações de virtuosidade: não encontramos uma escala ou harpejo de velocidade e mesmo as fusas do *Ponteio*, constituem um elemento tão integrado à construção da obra (como uma linha de sustentação harmônica) que não soam virtuosísticas. Também não há efeitos percussivos ou um *rasgueado* sequer – elementos esses, comuns e até esperados em obras nacionalistas. Nem os paralelismos harmônicos - tão efetivos na técnica do instrumento como fez Villa-Lobos e Guerra-Peixe e utilizados por Guarnieri nas obras para piano ou para orquestra - são empregados. Comparando a aversão ao exotismo apregoada por Mário de Andrade no *Ensaio* ao exposto acima, encontramos tal compatibilidade, que parece ter Guarnieri seguido dogmaticamente as indicações do esteta, contudo, um olhar mais aprofundado nos revela que essa aversão ao exótico evidenciada por Guarnieri é muito mais uma característica pessoal do que fruto de sua educação estética *marioandradiana*. Vejamos como Rodrigues coloca em perspectiva o assunto, analisando a correspondência entre Mário de Andrade e Guarnieri:

Um dos pontos em que Mário mais insistiu, presente em várias críticas anteriores, encontra-se claramente definido em sua primeira carta: ***“você, de sua própria essência psicológica, já é um escritor difícil, um compositor sem grandes faculdades de amabilidade, que agradem a toda gente.”*** Guarnieri nunca esqueceu essa afirmação de Mário de Andrade e dela até parecia orgulhar-se. Tomou-a como uma verdadeira definição de sua personalidade musical, usando-a sempre para explicar suas dificuldades em tornar-se um compositor de maior popularidade. Ao final de sua vida, a afirmação de Mário já havia adquirido um significado de profecia que se cumprira. Foi reprimenda, é verdade, mas o compositor deu-lhe um peso relativo porque, do outro lado da questão, poderia correr o risco de banalidade e Guarnieri nunca admitiu correr esse risco, mesmo que trouxesse maior reconhecimento popular. O próprio Mário foi cuidadoso ao tratar o problema: ***você tem horror do agradável, por causa desse perigo do agradável que é se confundir com o banal. Está muito bem, esse horror, antes o medo do agradável é mais que justo, e nobilita o artista. Mas o diabo é que o horror do agradável está se tornando preconceito, e se transformando na mania do desagradável [...]***. Guarnieri operou várias mudanças em sua música, ao longo da sua vida, mas não transgrediu com a banalidade. Preferiu aceitar a condição de compositor difícil, como se fosse uma fatalidade, decorrente da natureza de sua própria linguagem musical, à qual sempre foi fiel. (RODRIGUES, 2001, p. 323, grifo nosso).

No texto de Rodrigues, encontramos ainda outra ponderação de Mário de Andrade sobre ausência de efeitos na obra *guarnieriana* – que entendemos decorrer da aversão ao banal e ao belo comum que o compositor alimentava:

Você neste ponto é um anti-francês, é um germânico severíssimo e puro como Schoenberg. Você não procura desenvolver a sua inteligência do efeito, pelo lado mau que ela tem [...]. Durante toda a vida, Guarnieri recusou-se permitir que os efeitos instrumentais ocupassem lugar de destaque em sua música, reservando-lhes um papel secundário, subordinado ao domínio das prioridades formais. Ao mesmo tempo, não permaneceu refratário aos conselhos de Mário de Andrade, buscando sempre experimentar novos efeitos com discrição. Para conciliar essas posições aparentemente contraditórias, a solução encontrada foi a de dar funções formais aos efeitos instrumentais. Por exemplo, um determinado efeito pode ser empregado ao mesmo tempo como figura de acompanhamento e ambientação de tema, caracterizando e limitando o espaço que lhe é reservado na estrutura da obra, que, em consequência, torna-se formalmente mais clara. (RODRIGUES, 2001, p. 325-326, grifo nosso).

Poucos elementos de efeito são encontrados na obra para violão de Guarnieri. Dentre eles, os harmônicos que encerram o *Estudo n° 3* e o já citado *trêmolo* do *Ponteio*, sendo que ambos estão absolutamente integrados ao discurso e à forma das peças.

No aspecto formal, as obras para violão apresentam um desenvolvimento monotemático com reexposição. Já observamos que esse procedimento resulta em uma seção A muito maior que A', pois A comporta a exposição e o desenvolvimento do material temático, enquanto A', apenas a reexposição e conclusão tonal. Esse procedimento foi aplicado no *Ponteio* e nos *Estudos* – motivo pelo qual são obras monotemáticas. Já nas *Valsas*, o procedimento é aplicado a cada parte da peça. Assim, nas valsas, o arcabouço da forma popular A B A é mantido, e o procedimento tema/desenvolvimento/reexposição – que gera uma estrutura A A' – tem função apenas de organizar o material melódico de cada parte, enquanto nos *Ponteios* e *Estudos*, esse procedimento dá forma à própria peça. Podemos dizer que formalmente, apesar de procurar a manutenção do caráter popular, e da forma ternária nas valsas, a solução de Guarnieri para a questão formal envolve procedimentos de desenvolvimento motivico, advindos de uma tradição européia e que deixam evidente sua

formação neoclássica. As melodias – sobretudo nos *Estudos* e no *Ponteio* - são na verdade pequenos motivos, desenvolvidos à exaustão e dificilmente formam grandes linhas. As valsas – sobretudo a *Valsa-Choronº1* - são mais temáticas, e apresentam linhas mais sinuosas e longas, mesmo assim, nos períodos de desenvolvimento, as peças se tornam motivicas e as linhas, fracionadas. Vejamos como Rodrigues relaciona esse rigor no tratamento motivico, que engendra a forma à relação do compositor com Mário de Andrade:

Há outros pontos da correspondência gerada pelo episódio da Sonata que merecem ser comentados, porque também tiveram reflexos na obra posterior de Guarnieri. No primeiro deles, Mário fala sobre o processo de criação: “*acho que diante de uma inspiração dada, suponhamos, um motivo, um tema, etc, você deve imediatamente analisar as possibilidades desse material adquirido e resolver imediatamente sobre o que vai fazer, e mesmo em linhas gerais, qual forma que a criação vai ter*”. Muitas vezes em que conversei com os principais ex-alunos de Guarnieri sobre o seu processo de ensino da composição musical, percebi a admiração de todos pela sua capacidade de antever as possibilidades de emprego futuro de um material temático pré-estabelecido, chegando mesmo a prever a dimensão final da obra em seu nascedouro. (RODRIGUES, 2001, p. 325).

A *Valsa Choro nº. 1* – obra mais conservadora e que guarda certa proximidade das valsas populares de Dilermando Reis (1916-1977) e Ernesto Nazareth (1863-1934) - é uma peça contrapontística e de construção harmônica incomum para o ambiente popular e seu caso também nos indica outra concordância com o *Ensaio*: a da recriação da forma e do *ethos* popular para construção de uma tradição de música de concerto. Nesse sentido, mesmo nos *Estudos*, o caráter seresteiro é mantido, ora pelas linhas melódicas sinuosas, ora por certos encadeamentos – sobretudo a cadência frigia e a cadência de engano – e esse caráter se desenvolve sob um discurso de cunho contrapontístico, denso e complexo, típico da estética erudita nacionalista predicada pelo compositor. Esse contraponto – explícito, ou implícito na *melodia composta* do compositor – é, ao lado de sua preocupação em evitar o óbvio e de sua elaboração motivica, a característica mais marcante das obras para violão e o elemento principal de enriquecimento de sua harmonia. Essa preferência contrapontística como forma de evitar a harmonia vertical e os problemas teóricos advindos do seu uso (ver capítulo 1

desta tese), foi também predicada por Mário de Andrade no *Ensaio*. Contudo, se a harmonia ocorre pelo desenvolvimento das linhas contrapontísticas, encontramos, por outro lado, um plano harmônico que não deixa dúvidas de que para Guarnieri, a harmonia, mesmo diluída em linhas contrapontísticas, era um elemento controlado e preciso em seu discurso. Assim, o uso da tonalidade fugidia ou difusa (ver citação abaixo), encontrado nas obras em questão é uma característica de sua maneira de expandir a linguagem sem abandonar elementos que dessem forma à sua necessidade expressiva. Essa harmonia, pela sobrecarga cromática, chegou a ser chamada de atonal, no início da carreira de Guarnieri, contudo hoje, com certo distanciamento, não é possível considerar como atonais, obras nas quais o estabelecimento e confirmação tonais são evidentes e planejados. O *Ponteio* para violão, por exemplo, é claramente uma peça em lá menor, contudo o desenvolvimento encontrado na seção central não possui tonalidade definida e, como já assinalado, o trecho em trêmolo é assumidamente atonal. As seções centrais da *Valsa choro n°2* e dos *Estudos n°1 e 2* são também tonalmente pouco definidas. Rodrigues aborda essa questão:

Se atonalidade é um conceito controverso ainda hoje, na época em que Mário escreveu suas cartas, as discussões sobre o assunto eram acirradas, não só quanto ao conceito que a palavra representava, como também sobre o emprego da própria palavra ao representá-lo. Alguns dos maiores teóricos do século opinaram sobre o assunto, entre eles Hindemith: “[...] há dois tipos de música que embora não possam ser chamadas “atonal” através da acumulação dos meios de expressão harmônicos, sobrecarregam o ouvido do ouvinte de tal maneira que ele se torne inapto para seguí-las completamente. Um desses tipos, embora parta de premissas diatônicas, opera com o material da escala cromática e concentra em pouco espaço, uma multiplicidade de relações de dominante, alterações e mudanças enarmônicas, que a tonalidade é rompida em grupos harmônicos de pequena duração”. Muitos trechos de obras de Guarnieri contemporâneas da Sonata se enquadram nessa definição. São obras nas quais se percebe que o compositor não se preocupava em evitar sistematicamente os encaminhamentos tonais, **definindo sem rodeios, a tonalidade do princípio e do final da obra, mas usando, ao longo do discurso, procedimentos harmônicos tais como aqueles acima mencionados**. Não se trata, rigorosamente, de música atonal, mas no Brasil da época não só Mário de Andrade como também a maioria dos críticos musicais denominavam-na assim, senão em seu todo, pelo menos em certos trechos. Guarnieri preferia usar o termo tonalidade “fugidia” ou “fugitiva” para esses casos [...]. (RODRIGUES, 2001, p. 324, grifo nosso).

Esse é o expediente harmônico definidor das nas seis peças para violão. Apenas o último estudo poderia ser exceção, por polarizar alguns centros tonais, sem se fixar indubitavelmente em nenhum e por não apresentar a mesma tonalidade no início e no fim da peça – como as outras peças apresentam. A preferência harmônica colorística do *Estudo n° 3*, que justapõe acordes de origem tonal sem necessária atração, é passível de ser classificada como pertencente a uma estética francesa – tendência harmônica muito comum dentro do universo estético do compositor à qual também denominamos colorística:

O uso freqüente da dissonância tampouco tinha, nessa fase [inicial] de sua obra, o objetivo de contestar a tonalidade. Ao contrário da prática européia predominante principalmente da escola alemã, na qual a dissonância era um fator que contribuía para aumentar a tensão harmônica e, por conseguinte, para incrementar a direcionalidade da própria harmonia, Guarnieri pensava a dissonância mais como uma possibilidade colorista e assim sendo, aproximava-se do pensamento francês. (RODRIGUES, 2001, p. 324).

Essa harmonia colorística aparece integrada ao arcabouço tonal das peças para violão, como por exemplo: no trecho compreendido entre os C19 a 29 e entre os C58 e 62 do *Ponteio*; na parte B da *Valsa Choro n°2* (especialmente após o C38); no trecho compreendido entre os C22 a C40 do *Estudo n°1*; na parte B do *Estudo n°2* (apesar de, nesse caso, algumas cadências modais terem sido mantidas). Mas se trechos pendem para essa utilização harmônica mais francesa, esse fato não interdita o contexto tonal das obras, cuja definição é clara no início e final de cada uma delas. É necessário aqui enfatizar o grau de elaboração e complexidade dessa harmonia e ainda a maneira como os procedimentos harmônicos estão integrados ao desenvolvimento melódico-formal e contrapontístico. A manutenção do arcabouço tonal em um momento em que muitos compositores consideravam o sistema como ultrapassado não denota incapacidade do compositor em se atualizar às novas tendências, sobretudo porque, como veremos logo adiante, há uma longa fase de produção do autor na qual o atonalismo é preponderante. O que sua preferência pela manutenção de um arcabouço

tonal revela – além de uma postura de independência em relação à vanguarda - é um artesanato que lhe permite combinar elementos complexos e primariamente excludentes em um discurso que transcorre sem emendas ou estranhamentos. Podemos citar como exemplo a *Valsa choro n°2*, que é composta por duas partes bastante distintas – a primeira com tradicional utilização harmônica e a segunda, de menores atrações tonais (mais francesa, no dizer de Rodrigues), contudo a articulação entre ambas se dá sem que haja choques. O mesmo pode ser dito sobre o *Estudo n°1* e sobre o *Ponteio*.

Já o uso da dissonância como agregadora de tensão às funções tonais também é muito clara em obras como a *Valsa Choro n° 1*, a primeira parte da *Valsa-Choro n° 2* e a exposição do *Estudo n°. 1* e do *Ponteio*. Há ainda que se observar aqui uma característica encontrada na *Valsa Choro n° 1* e no *Ponteio*: quando há necessidade de mais energia, a já sobrecarregada harmonia tonal enriquecida não a ofereceria por meio de dissonâncias, pois como já considerado, o efeito dessas, muitas vezes se diluía em um resultado colorístico e outras vezes, as funções já estavam tonalmente saturadas. Por isso, entendemos que o compositor lançou mão de harmonias em quartas, relacionando regiões distintas para gerar um efeito consideravelmente mais denso, que, apesar de não triádico, toma lugar nas relações funcionais da obra como um todo - formando um grande trecho de dominante, com pequenas tensões e relaxamentos (ver análise do *Ponteio* e da *Valsa Choro 1*). Já na seção B da *Valsa-choro 2*, encontramos o contrário: o trecho compreendido entre os C38 e C43 é de sonoridade quartal¹²⁷; contudo no C44 e 45, quando a seção B se encaminha a seu clímax, temos justamente intervalos harmônicos de terças ou sextas. Essa harmonia “ilumina” a turva harmonia do trecho em quartas e conseqüentemente destaca o trecho, que é o clímax da peça. Notável também é a interação entre a tensão harmônica do trecho em questão, a densidade dos acordes (acordes de cinco notas) e a intrincada trama contrapontística.

¹²⁷ Na realidade, conforme já observamos no Capítulo 2, a atmosfera em quartas é criada a partir da interação entre um baixo independente em tom distinto do tom dos acordes e do fato dos intervalos harmônicos do trecho evitarem as consonâncias imperfeitas.

Como dissemos no capítulo 1 desta tese, preferimos para as análises, considerar que a obra de Guarnieri tenha se desenvolvido do tonal ao não tonal. Isso não significa que não possamos qualificar diferenças entre períodos de sua produção, mas sim que consideramos um desenvolvimento contínuo, em concordância com Jorge Coli: “*é impossível, a não ser por critérios excessivamente artificiais, dividir a obra de Guarnieri em fases*”. (2001, p. 29). Observamos que o próprio compositor preferia evitar a classificação em fases, preferindo a idéia de que sua técnica foi se depurando (ver cap. 1.2 desta tese). Essa visão é corroborada pela declaração do próprio autor:

[...] conscientemente não tenho muitas fases. [...] em 1933 comecei a estudar muito Hindemith e neste período minha música se tornou meio atonal. Mas depois cheguei a conclusão de que aquilo era meio fútil. Então adicionei os elementos que me interessavam e continuei com minha música. (GUARNIERI *apud* RAYMUNDO, 1997, p. 189)

Já outros estudiosos da sua obra apontam os últimos anos da década de sessenta como o início de um período no qual o compositor abandona o relacionamento tonal das alturas, ou pelo menos, no qual este é menos sentido.

Lais de Souza Brasil, após analisar as obras para piano e orquestra do autor, conclui a existência de três diferentes fases, sendo a primeira, de juventude, na qual o “folclore influencia fortemente a escrita, sem ser diretamente citado”, exemplificada pelo *Concerto n° 1* (1931); a segunda, da maturidade do compositor, exemplificada pelos *Concertos n° 2 e 3*, *Choro e Concertino para piano e orquestra*; e a terceira fase – cuja escrita se torna “mais concisa e avançada e os últimos traços remanescentes dos conceitos tonais e harmônicos são abolidos” (p. 465) – exemplificadas pelos *Concertos 4 e 5*. Contudo essa análise é específica para as obras para piano e orquestra. Uma visão próxima a essa é a de Lutero Rodrigues, que, analisando obras orquestrais, aponta o período que sucedeu a *Carta Aberta* como um período de texturas mais claras e diretas – contudo sem nenhum tipo de

folclorismo ou exotismo – e o período final de sua carreira (aproximadamente os últimos vinte anos) como uma nova fase, com pouca relação com a linguagem tonal, fase essa, pouco conhecida. (RODRIGUES, 2001, p. 485 e 496).

A pesar de divergente em um confronto primário, a idéia proposta por Caldeira Filho - de um paulatino desenvolvimento em direção ao atonal – que foi adotada nesta tese não anula as posições de Lutero Rodrigues e Laís de Souza Brasil, já que esses musicólogos concordam com o desenvolvimento do tonal ao não tonal na obra em questão. Vejamos como o próprio Caldeira Filho concorda com o redirecionamento estético do compositor, em crítica à *Seresta para piano e orquestra*:

A Seresta divide-se em três movimentos: Decidido, Sorumbático e Gingando e tem sido noticiada como marcadora de nova fase do compositor, caracterizada pela libertação quanto ao nacionalismo e tonalismo harmônico. Num artista desse valor não é possível nenhuma libertação referente a este ou aquele elemento: a libertação é total ou não existe. E foi o que pudemos verificar com esta reserva: o encaminhamento de Camargo Guarnieri para novos rumos não se deu subitamente com esta composição; antes, vem sendo gradualmente processado de algum tempo para cá, como se comprova, entre outras obras, por alguns Ponteios e pela recente primeira audição do Canto no. 2, para violino. (CALDEIRA FILHO apud VERHAALLEN, 2001, p. 219).

Assim, as visões de Rodrigues e Brasil apontam um momento no qual as mudanças se intensificam e o discurso passa a ser francamente atonal, e o próprio Caldeira Filho concorda com essa visão. Basta verificarmos se as obras para violão também apresentam essa dinâmica ou se, pelo menos alguns reflexos podem ser encontrados na obra para violão.

Sabemos que as obras para violão foram escritas em dois períodos distintos, sendo que no primeiro período temos o *Ponteio* (1944), a *Valsa Choro nº1* (1954) e o *Estudo nº1* (1958) e no segundo período, temos os *Estudos nº2 e 3* (1982) e a *Valsa Choro nº2* (1986). Apenas como exemplo, não há como afirmarmos que o *Estudo nº.1* (do primeiro período) seja menos complexo do que o *Estudo nº2* (do segundo período), assim como o *Ponteio* - primeira

obra do autor – é sob alguns aspectos bem mais complexa que a parte A da *Valsa n°2* – última obra do autor. O que estamos afirmando é que o desenvolvimento da obra para violão não corresponde exatamente ao desenvolvimento encontrado nas obras orquestrais – desenvolvimento esse, que serviu como parâmetro para que se afirmasse a existência de uma fase atonal na obra em questão. Esses exemplos são contraditos pela *Valsa choro n°1*, que apresenta uma clareza intencional, tanto na trama contrapontística quanto na manipulação harmônica e motívica, que pode ser diretamente relacionada com período da Carta Aberta; e pelo *Estudo n°3* e seção B da *Valsa Choro n°2*, que demonstram uma harmonia de menor atração tonal. Esse desenvolvimento irregular encontrado na produção para violão tampouco é uma característica exclusiva do instrumento: observamos que nas pequenas formas, muitas vezes essa teoria do afastamento tonal em direção ao “atonal” não se aplica, pois há obras de caráter atonal no início de sua carreira e obras singelas compostas em seus últimos anos de vida¹²⁸. Por isso, podemos entender a produção para violão como esporádica e não engajada nas questões estéticas centrais do compositor, mas não podemos deixar de assinar o reflexo das fases composicionais *guarnierianas* sobre essas obras.

Dessa forma, fica de fora da obra violonística de Guarnieri o caráter nordestino, com seus ritmos marcados e seus modalismos engenhosos – comuns às obras sinfônicas como o *Concerto para violino* (RODRIGUES, 2001, p. 484) e a muitos *Ponteios* -, assim como não encontramos os enérgicos ritmos obstinados cujas relações de simetria intervalar ou de movimentos mecânicos sobre o teclado parecem sobrepor às relações tonais (MENDONÇA, 2001, p. 414). Ainda, a virtuosidade expansiva e o caráter apaixonado, comuns a muitas de suas obras para piano, simplesmente não figuram nessas seis peças para violão, apesar de

¹²⁸ Apenas como exemplo, citamos: “A última composição para piano solo foi *Improvizando* (1992) no qual, curiosamente o músico volta à simplicidade da escrita das primeiras obras” (Vera Guarnieri, em encarte do CD “O piano de Camargo Guarnieri”) e a esse exemplo, acrescentamos a série dos *Momentos* (1982 - 1988), também mais próxima à tonalidade, e, em contrapartida, a *Sonata n°2 para violino e piano* (1933) que apresenta incomum arrojo harmônico, considerando o contexto histórico brasileiro no qual foi escrita. Contudo, essa não regularidade ocasional não deve ser entendida como sistêmica.

alguns momentos de dinâmicas em *ff* que soam relativamente dramáticos. Estão também ausentes da produção para violão, as incursões do compositor no campo da música serial ou assumidamente atonal: o serialismo – utilizado pelo autor no *Choro para Viola e orquestra* (1975) e no *Quinto Concerto para piano e orquestra* – ou a ausência de parâmetros tonais, notória em seu *Quarto Concerto para piano e orquestra* (VERHAALLEN, 2001, p. 224), e em sua *Sonata* para piano. Em outras palavras, Guarnieri constrói sua escrita para violão dentro de estruturas que fazem com que suas obras nunca ultrapassem certos limites da linguagem musical, mantendo uma linha conservadora em relação às composições da vanguarda européia de seu tempo e em relação à sua própria obra.

Poderíamos ainda afirmar que a menor relação da obra para violão com as pesquisas estéticas ulteriores e com a faceta mais expansiva de sua obra se deve à visão que o compositor manteve acerca do violão. Para os modernistas, o piano era um instrumento associado à burguesia, enquanto o violão era o típico representante da cultura nacional:

À recusa do piano sucede-se portanto a incorporação do violão, o que ilustra um outro aspecto da discussão modernista – compartilhada por algumas vanguardas européias e latino-americanas: a valorização das culturas populares e/ou primitivas. Nesse esforço modernista de aproximar o elevado (associado ao erudito) do baixo (popular), o violão ganha força simbólica como instrumento que possibilita a transição entre esses dois mundos. Dotado de amplos recursos musicais e de grande penetração social - aspecto que o valoriza perante os artistas de orientação nacionalista, não só no Brasil como em outros países -, o violão começa, a partir dos anos 20, a interessar cada vez mais a grande parte dos músicos eruditos. (NAVES, 1998, p. 26).

Isso nos dá pistas dos motivos pelos quais Guarnieri se mostrou aberto para compor sua primeira obra para violão. Mas é claro que Guarnieri jamais preteriu o piano. Essa entrada do violão para o ambiente da música culta no Brasil – fora o caso de Villa-Lobos – ocorreu em um primeiro momento muito mais no plano simbólico, já que até o início da década de 40, o repertório de concerto brasileiro contava apenas com as obras de Villa-Lobos, e com algumas transcrições que Lorenzo Fernandes fizera de suas próprias obras pianísticas e

que sequer constavam do repertório dos violonistas. Assim, o violão era um elemento emblemático e idealizado, associado à seresta e à modinha, ou seja, à música sentimental, lenta e triste.

A leitura de Guarnieri não é diferente: em suas obras para piano, quando o elemento inspirador do tema ou da escrita instrumental é o violão, encontramos também a associação direta ao caráter seresteiro: “[o *Estudo*] n°14, “*sem pressa*”: foi escrito lembrando o violão (MENDONÇA, 2001, p.416 – grifo nosso) ou “o caráter emocional figura nos títulos expressivos: *Lentamente, Preguiçoso, Com moleza, Calmo e Saudoso, Choro*. Apesar do rebuscamento hábil e requintado do contraponto, o **caráter seresteiro é sentido no bordejo dos violões**”. (MENDONÇA, 2001, p. 418, grifo nosso). Ainda, segundo Verhaalen, Guarnieri escreveu ao pé da página do *Ponteando*, da *Sonatina n°1* para piano: “esta modinha deve ser tocada sem rigor no tempo, mas bem contada a melodia, com contracantos imitando o bordejo do violão” (VERHAALEN, 2001, p. 152). É interessante que o caráter mais rítmico (que poderia, obviamente ser também associado ao violão) é normalmente associado à viola caipira: “o caráter característico da viola caipira [...] se faz evidente no acompanhamento ostinato do primeiro tema e na vivacidade do segundo [tema da *Sonatina n° 1* pra piano solo de Guarnieri]”. (VERHAALEN, 2001, p. 151).

Portanto, a obra para violão de Guarnieri é marcada por um lirismo intimista que caracterizava o violão seresteiro da época, entretanto essa visão do violão não impediu que o autor aplicasse em suas obras para o instrumento o mesmo rigor intelectual de elaboração comum à sua obra pianística (ponteios, momentos, improvisos, toadas, etc.). A maioria da produção teórica a respeito de sua obra afirma ser esse caráter intimista o mais representativo de sua produção e que melhor caracteriza a personalidade do compositor. Em entrevista, o

compositor e ex-aluno de Guarnieri, Sergio Oliveira Vasconcelos-Correa relatou que “[...] para se conhecer bem Guarnieri há que se escutar os movimentos lentos”¹²⁹.

Assim, o conjunto da obra para violão de Guarnieri, a despeito de não ser representativa da diversidade da produção musical do autor, traz algumas páginas de escrita espontânea e que se amoldam perfeitamente ao veículo de expressão – o violão. Esse intimismo se tornou marcante em sua obra, especialmente pelo refinamento e personalidade nele encontrados, que representam a *quintessência da música brasileira* de seu tempo, recriação de formas populares e atmosferas populares em uma linguagem que prima pelo equilíbrio clássico e pela riqueza polifônica. Ele contrasta com a busca de sonoridades **quase** orquestrais, observada na obra de Villa-Lobos (ver capítulo cinco desta tese), mas focando a questão desde o ponto de vista de Guarnieri – um pianista de formação – não é difícil entender os motivos que mantiveram, no ideário do compositor, o violão sempre ligado ao intimismo seresteiro: é impossível para um violão concorrer com o piano em seu caráter mais apaixonado e incendiário (ou virtuosístico), mas já em se tratando de criar ambientes de profundo lirismo, o instrumento se mostra bastante capaz e de certa forma já traz implícita essa carga semântica¹³⁰. Esse violão idealizado – que também pode ser encontrado na obra de outros compositores nacionalistas - pautou as escolhas dos materiais e do caráter da produção *guarnieriana* para o instrumento: pequenas peças, todas em tonalidade menor (ou pelo menos em torno da tonalidade menor), com melodias “torturadas”... **Eis o aspecto da produção Guarnieriana que a obra para violão melhor representa: o lirismo intimista do compositor.**

Mas se essa obra violonística é representativa de um importante aspecto do estilo composicional *guarnieriano* e apresenta considerável riqueza e coesão na articulação de seus elementos internos, ela, ao mesmo tempo, é passível das mesmas críticas que recebe o todo da

¹²⁹ Entrevista concedida em 09/04/2010, na residência do Compositor, na cidade de Guarujá, SP.

¹³⁰ Essa comparação é pertinente, já que estamos tratando de um compositor que compunha para violão a partir do piano.

obra do compositor, em função de sua vinculação estética *marioandradiana*. Jose Maria Neves (1981, p. 13) considerou o nacionalismo *marioandradiano* como uma espécie de realismo musical, justamente pelo fato dos compositores não acompanharem todas as inovações propostas no plano técnico pela vanguarda da segunda metade do século XX, em prol de uma maior comunicabilidade, oferecida pelos elementos populares. Não raro, a produção de Guarnieri é tachada de retrógrada e conservadora¹³¹. Mas observado o discurso do compositor, em diversos períodos de sua vida, encontramos um motivo pessoal, muito mais forte do que a estética aprendida com Mário de Andrade, ou o amor a uma tradição técnica de verve neoclássica. “*A gente só pode gostar de música ouvindo porque música é arte, não é conceitual, é emocional, não quer dizer nada como palavra*”. (GUARNIERI apud DONADIO, 2008, p. 40-41). Em outras palavras, o que se revela como ponto fulcral na obra do autor é a busca pela expressão da **emoção** através de sua arte e essa expressão só se daria a partir de determinadas estruturas musicais consagradas como veículo para tal. Isso quer dizer que a manutenção de certas estruturas do discurso e da técnica são apenas o resultado de sua busca pela expressividade subjetiva - na qual a necessidade de afirmação da brasilidade é apenas um elemento de sua identidade, assim como seu intimismo.

Por isso, a manipulação técnica só tem sentido para o compositor se engendrada pela necessidade de expressão – emoção. O artesanato – tão prezado pelo compositor – não tem valor em si mesmo, assim como a pesquisa estética (ou seja, o processo de desconstrução/construção modernista) com fim em si mesmo não tem sentido: “*como todas as artes, a música tem sua matéria prima: o som. Pretender que essa matéria prima seja tratada no laboratório mecânico ou sob fórmulas matemáticas é, antes de tudo, desumanizar a arte. [...] Eterna é a arte como expressão da emoção humana*”. (GUARNIERI, 2001, p. 16, grifo nosso). Mas mesmo evitando trabalhá-la no “*laboratório mecânico*”, sua linguagem - que

¹³¹ José Maria Neves (1981, p.109) também denominou os neoclassicismos europeus do entre guerras de *neoclassicismo objetivo*.

chegou à franca negação da tonalidade - se libertou da própria sensibilidade que o fizera afirmar *que o atonalismo não o emocionara* (ver citação da carta escrita a Koellreutter, transcrita logo à frente). Essa estética que se vincula à dinâmica de afirmação/superação das estruturas mais tradicionais, herdadas do romantismo (como tonalidade, melodias lineares, formas e texturas tradicionais), para que a comunicação da sensibilidade interior se estabelecesse através da arte, o coloca como par dos modernistas da primeira metade do século passado, como uma depuração do nacionalismo (praticado por Villa-Lobos, por exemplo), no qual essa sensibilidade emotiva herdada do romantismo seguia pulsante ao lado da contestação do *pathos* romântico. Elizabeth Travassos assinala que a sensibilidade romântica era tida como um elemento a ser superado, pelo menos no discurso moderno dos anos vinte.

Quem percorre os textos vinculados à eclosão do modernismo no Brasil constata a recorrência do procedimento de crítica à produção artística que consiste em apontar-lhe o sentimentalismo. A expressão “sentimentalismo romântico” soa como uma espécie de senha que informa sobre quem a usa: é um “moderno”. Responsabiliza-se o romantismo – entendido como período delimitado da história das artes – pela indulgência para com a deformação ou dimensionamento incorreto do sentimento, ao mesmo tempo em que se afirma uma outra sensibilidade, propriamente moderna. Isso ocorre tão sistematicamente que as duas categorias parecem ser relativas uma à outra: definir a sensibilidade moderna é colocar-se em oposição ao sentimentalismo. Nesse embate, românticos e modernos ocupam a mesma arena: o nebuloso universo da faculdade de sentir. (TRAVASSOS, 1997, p. 30).

Mas passadas algumas décadas do movimento modernista, o caráter romântico do movimento foi amplamente constatado e confirmado pelo próprio Mário de Andrade (ANDRADE apud TRAVASSOS, 1997, p. 31). Assim, a aversão ao sentimentalismo romântico não impediu a manutenção da sensibilidade moderna ligada às emoções, como conclui Travassos:

[...] o romantismo dos modernistas catalisou as acusações de sentimentalismo, algumas bastante vagas, outras atribuindo a esse termo sentidos específicos. **As críticas não propunham necessariamente a abolição da sensibilidade, pois a faculdade de sentir permanecia como referência básica na produção e**

apreciação das artes. Quando reclamavam da preferência por certas emoções, como as do amor, pediam o alargamento da sensibilidade; ao duvidar da sinceridade das emoções expressas de forma estereotipada, reafirmavam a possibilidade de expressão verdadeira; diante da exposição imoderada de sentimentos, detectavam uma tendência doentia à compaixão e à dor. (TRAVASSOS, 1997, p.31, grifo nosso).

Logo, não há a negação do modo de sentir do passado, mas sim sua recontextualização em busca da compatibilidade da linguagem com a realidade brasileira do tempo vivido. Reiterando a citação de Travassos, vemos que a visão *guarnieriana* – da manutenção da emotividade como elemento primordial na criação artística – o coloca como um autêntico Modernista cuja personalidade terminou por sublinhar esse aspecto – da expressão. Em outras palavras, a “emotividade necessária da obra de arte” em muito, balizou as escolhas técnicas de Guarnieri. É notável como mesmo em tom pessoal, o autor demonstrava preferir a emotividade em detrimento do conceito ou da ideologia e se apresentava aberto ao atonalismo mais estrito, como podemos observar neste trecho da carta de Guarnieri à Koellheuter em 28/08/1941:

Talvez seja por esse motivo que a música atonal não me proporciona prazer estético, portanto, não me **emociona**, não me comove. Acho não obstante muito interessantes as obras atonais e uma delas é sua *Música de Câmara*. Mas será que a finalidade do artista é produzir obras interessantes? Poderão me responder que [se] eu, pessoalmente não sinto emoção, sou eu o único culpado? Pode ser! [...]. (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 123, grifo nosso).

Faltava então expandir os veículos de condução da sensibilidade do próprio compositor, permitindo que outros arquétipos e sistemas passassem a integrar sua linguagem musical de modo compatível com sua emotividade e isso só ocorreu décadas depois. Esse tipo de postura é sem dúvida sincera, na mesma medida que é pessoal e subjetiva. Como base para defesa ideológica de uma corrente composicional em detrimento a outras, é obviamente discutível – sobretudo, quando se faz uso da fala de Mário de Andrade “*quem não faz música*

nacional é pedra na botina” e se coloca como única possibilidade legítima¹³² -, mas como postura pessoal para criação de obras de arte, podemos dizer exatamente o contrário: a coerência entre a poética do compositor, sua técnica e sua proposta estética fazem de sua obra uma das mais autênticas e bem resolvidas, pois seu caminho foi retilíneo, sem quebras, sem desvios, o que permitiu um desenvolvimento artístico contínuo: “*se você ouvir uma música que eu escrevi em 1928 e ouvir hoje, há uma diferença, mas sempre está presente alguém. E esse alguém sou eu*”. (GUARNIERI apud DONADIO, ano, p. 42). Outra evidência de que sua sensibilidade emotiva designa sua técnica é a frase dita pelo compositor, já no final de sua carreira, a Lutero Rodrigues: “*hoje nem me interessa saber o acorde, o que vale é o som que eu ouço. Aquilo que eu sinto, vou escrevendo*”. (GUARNIERI apud GROSSI, p. 78, grifo nosso).

Lastreados pela discussão até aqui desenvolvida, observamos que a relação entre desenvolvimento/expansão dos parâmetros da linguagem musical e emotividade em Guarnieri não permite mudanças de posicionamento estético através de processos puramente racionais. Isto explica porque o compositor relutou em abandonar a tonalidade e seus axiomas, assim como manteve estruturas, procedimentos e formas da tradição e explica o motivo pelo qual esse afastamento da tonalidade foi lento e gradativo em sua obra. Explica ainda porque mesmo tendo se intensificado em meados dos anos sessenta, esse afastamento da tonalidade não chegou a causar cesuras em seu estilo. Mas se Guarnieri continuou utilizando elementos considerados como ultrapassados pelos compositores das vanguardas que o sucederam, o fez não em um sentido simplista, muito menos banal, pois, como observado, uma de suas principais características pessoais era a aversão ao banal. Nesse aspecto, o evitar dos clichês tonais e a previsibilidade encontrada nas métricas musicais folclóricas era mais que um capricho: era uma auto-imposição - e auto-imposição necessária, assim como a utilização de

¹³² Tampouco podemos descartar a possibilidade desse discurso “blindado” de Guarnieri se constituir apenas como uma defesa aos também ferozes ataques que recebia.

estruturas e arquétipos úteis para condução da emoção subjetiva também o era. Contudo esse processo ocorreu de forma pessoal e não tomou o caminho que os movimentos de vanguarda definiram como desejável. Dissemos ser uma auto-imposição a aversão ao banal e o alargamento dos elementos fornecidos pela tradição tonal, bem como das formas clássicas, especialmente por sua verve modernista.

A questão da desconstrução Modernista é de extrema importância para a compreensão da obra da Guarnieri, contudo não pretendemos aqui discutir o conceito de moderno, principalmente porque o assunto é complexo e dependendo dos elementos que se coloca dentro da discussão, obtemos respostas consideravelmente variáveis. Preferimos apenas colocar em evidência uma característica flagrante do moderno em arte, que diz respeito a desconstruir/reconstruir elementos da linguagem em prol da criação em relações/espacos novos em arte, como se a criação da obra de arte necessariamente passasse pela recriação da linguagem. Nas palavras de Daniel Harvey¹³³:

A imagem da “destruição criativa” é muito importante para a compreensão da modernidade, precisamente porque derivou dos dilemas práticos engrenados pela implementação do projeto modernista. Afinal, como poderia um novo mundo ser criado sem se destruir boa parte do que viera antes? (...) Mas vemos aqui em ação, com uma aparência bem distinta, a oposição entre o efêmero e o eterno. Se o modernista tem de destruir para criar, a única maneira de representar verdades eternas é um processo de destruição passível de, no final, **destruir ele mesmo essas verdades**. E, no entanto, somos forçados, se buscamos o eterno e imutável, a tentar e a deixar a nossa marca no caótico, no efêmero e no fragmentário. (HARVEY, 1992, p. 26)¹³⁴.

Por isso dissemos que o alargamento dos elementos da tradição se mostra como uma auto imposição moderna: porque os elementos fornecidos por essa tradição deveriam ser constantemente destruídos e reconstruídos, sem contudo – no caso de Guarnieri e dos

¹³³ A discussão de Harvey (1992, p.21) sobre a modernidade se funda na frase de Baudelaire: “*é o transitório, o fugidio, o contingente, é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável*”.

¹³⁴ Uma discussão com enfoque musical e com uma articulação abrangente sobre modernidade pode ser encontrada na tese de doutorado “*Um Guaratuja entre Wotan e Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical Brasileiro*” de Luis Guilherme Goldberg (Porto Alegre, 2007). Já Paulo de Tarso Sales (2005 p. 182) estuda o modernismo musical a fim de circunscrever o pós-modernismo e em seus estudos, classifica a incursão de Guarnieri na música atonal como pós-moderno.

primeiros modernistas brasileiros - deixar de se prestar a fins expressivos¹³⁵. Mas nesse sentido da desconstrução, o compositor não tomou o caminho que a modernidade definiu como desejável, como já afirmado.

Uma visão comum nos discursos da vanguarda é a associação do tonal ao simples e do atonal ao complexo. A respeito disso, Fernando Hiroki Kuzo, em dissertação que trata da complexidade em Brian Ferneyhough (1943), orientada por Silvio Ferraz, escreve:

¹³⁵ Um bom exemplo dessa desconstrução do sistema tonal sem sua negação é o início do *Estudo n°2*: nos primeiros compassos temos a ampliação da cadência frigia e o direcionamento à subdominante. Esse trecho é assumidamente tonal, com a presença de acordes funcionais – ainda que a articulação entre eles esteja longe da encontrada no material popular que lhe serviu de inspiração. No C6, a mesma idéia harmônica e motívica dos dois primeiros compassos aparece condensada em um único compasso, sob um pedal de tônica. A pesar do não abandono da centralidade tonal, notamos no C6 e 7.1 uma expansão de seu conceito de forma que a sonoridade resulte distinta da sonoridade tonal, exemplificando a tensão entre a necessidade do novo e do não banal e a manutenção de estruturas (no caso a centralidade tonal) que dêem vazão à sua sensibilidade de verve romântica. O mesmo poderíamos dizer dos C17 e 18: trata-se de uma cadência que se resolve na tônica no C18, mas os procedimentos utilizados não são tonais. A finalidade de afirmar o mi como tônica, sim.

Outro exemplo é da parte B da *Valsa Choro n°2*, na qual após o C38, a sonoridade não se caracteriza como tonal, pelos intervalos harmônicos e pelo atrito das regiões harmônicas do baixo e da melodia. Contudo, a herança tonal se manifesta na utilização de harpejos de acordes de ténue, mas possível relação tonal e pelo direcionamento às subdominantes a condução do discurso. Por outro lado, é a repetição motívica que conduz o discurso no trecho e mais uma vez, notamos uma manipulação pessoal de elementos advindos da tradição que terminam por se rearticular em um discurso que em nada se parece com uma valsa choro tradicional, mas que dentro do arcabouço formal e tonal montado pelo compositor, não chega a negar o gênero. Apenas o recria – isso a partir de formulações eruditas. O mesmo pode ser dito a respeito do próprio arcabouço formal: é fruto da técnica de desenvolvimento do compositor e por isso não é estanque em suas articulações internas como muitas valsas choro populares, logo é uma recriação modernista do gênero. Contundente também é o exemplo do *Estudo n°1* como um todo. Ele é iniciado e concluído de forma que a tonalidade de fá menor encontra-se claramente estabelecida e o distanciamento desse centro tonal ocorre também – via de regra – por procedimento tradicional: um pedal de dominante da dominante seguido de um pedal de dominante (C13 a 19), contudo sob esse pedal a harmonia é bastante densa – tonalmente falando – e logo após a volta à função de tônica, no C 20, temos uma nova etapa no desenvolvimento, e de C22 a 28 as vinculações tonais se tornam tão tênues que é difícil estabelecê-las inequivocadamente. Mesmo assim, os gestos e arquétipos - como acordes de tritão e cadências frigias – mantém a compatibilidade harmônica com a visão tonal, enquanto mais uma vez, o discurso é conduzido pelo desenvolvimento motívico de materiais expostos no início da obra. Esse exemplo é flagrante.

Por fim, citamos o exemplo do Ponteio, no qual O trecho em trêmolo (do C41 ao C46) não possui absolutamente nenhuma vinculação tonal e está inserido em uma obra assumidamente em lá menor. Ele é alcançado por um trecho no qual a tonalidade não é negada, mas também não é afirmada por elementos tradicionais (cadências, sensíveis, escalas, harpejos, etc.) e sua manutenção se dá por gestos desconexos entre si (especialmente saltos de quartas e cromatismos). A harmonia atonal, em quartas do trecho em trêmolo também é precedida por um trecho no qual as quartas, através de cromatismos, ainda tomam parte nas tênues relações tonais. Por fim, o próprio trecho em trêmolo, em questão apresenta elementos em sua estrutura interna (cromatismos, simetrias, sensíveis) que aludem à tradição. Cremos ser esse o melhor exemplo dentre as obras para violão de como a linguagem pessoal do compositor se expande chegando a momentos que se tomados isoladamente dariam impressão de dissolução da tonalidade, mas que estão normalmente integrados à obra. Esse tipo de procedimento exige um notável artesanato, para que as contradições entre o sistema e sua negação não fragmentem a obra e lhe subtraíam atributos como unidade e coesão. Assim, a complexidade dessa obra se dá, não pelo afastamento completo da tonalidade, mas pela tensão gerada por suas contradições intrínsecas. Outro aspecto da complexidade *guarnieriana* é sua riqueza em planos sonoros, que se traduz nas melodias compostas e nos corais elaborados, encontrados na obra para violão. Dessa forma, observamos que essas seis pequenas peças se apresentam como densas e compostas a partir de um artesanato superior, e são exemplificadoras do dilema tona/atonal. Sob esse olhar, o fato do autor não ter abandonado a tonalidade como norte conceitual só acentua a força expressiva contida nas obras.

A progressão evolutiva das pesquisas de Schoenberg, que o levou ao dodecafonismo, parte de um vocabulário pós-wagneriano para chegar a uma suspensão da linguagem tonal, ou, utilizando a classificação corrente, na sua fase “atonal” (1908-1915). As suas três peças para piano, op.11 (1908), marcam definitivamente o desaparecimento dos axiomas da teoria tonal na escrita de Schoenberg. [...] De acordo com Paz (loc. cit.) há uma inversão total dos axiomas tradicionais. Este momento é de crucial importância para compreendermos os aspectos da **complexidade** originada na obra de Schoenberg [...]. Assim, a emancipação da dissonância opera na música “pantonal” de Schoenberg, o que Adorno chama de “emancipação dos meios de representação” (ADORNO, 1998:161), **numa tentativa de “purificar a música de elementos previamente concebidos”** [...]. (KUZO, 2003, p. 28, grifo nosso).

Trata-se de uma visão hegemônica de complexidade, na qual a tonalidade fica sendo representante de um passado irremediavelmente perdido, por ser entendida como *elementos pré concebidos* em um radicalismo moderno, para o qual a linguagem do passado não apresenta possibilidade de reaproveitamento artístico ¹³⁶. É interessante que a música de Guarnieri também participa da desconstrução da tonalidade, contudo como esse objetivo não é o principal objetivo do compositor e essa desconstrução ocorreu em processo a lento - isso para que se adequasse tanto à estética *marioandradiana*, quanto à sensibilidade emotiva do compositor -, sua busca pela desconstrução passou a ser desconsiderada pela vanguarda que o rivalizava. Disso podemos intuir que seu estigma de reacionário advinha mais de sua postura conservadora frente às mudanças propostas de forma conceitual do que por sua produção musical em si.

Mas se Guarnieri se manteve propositalmente fora da discussão da arte contemporânea, suas hegemonias e de seu caminho, não se pode afirmar a partir disso que sua arte seja individualista ou que o compositor não estivesse preocupado com aspectos que suplantassem a produção de uma obra tecnicamente exemplar dentro da tradição por ele defendida:

¹³⁶ O problema é que essa leitura desconsidera a recepção e o fato da avassaladora maioria dos ouvintes terem compreensão apenas do sistema tonal em seu estágio mais elementar.

O músico não é um ser diletante que cria pelo prazer de brincar ou inventa pelo egoísmo de se representar a si mesmo. Há uma escravidão maravilhosa do artista a tudo quanto o rodeia e que, pelas sínteses e confissões benfazejas da arte, ele deve transportar para um mundo mais real e eterno que a fugidia realidade. Sem essa correlação íntima do artista e do mundo que o fez, em que ele vive, o criador não está completo. Poderá ser um eco de visagens distantes e desgarradas, não será jamais uma voz viva e necessária. (GUARNIERI apud NEVES 1981, p. 69).

Até aqui discutimos elementos técnicos e estéticos da obra para violão de Guarnieri no âmbito do próprio universo estético do compositor e, em um sentido mais amplo, observamos como sua sensibilidade emotiva balizou seu desenvolvimento, formando uma produção de inegável acabamento técnico, cuja estética e poética se fundem em uma coerência poucas vezes encontrada na música brasileira. Para cumprirmos os objetivos desta tese, ainda nos falta estudar o relacionamento da pequena produção para violão de Guarnieri dentro do repertório violonístico e também estudar as questões idiomáticas ligadas a essa produção. Contudo, como uma breve digressão necessária - na busca de entendermos a estética *guarnieriana* em relação ao contexto da música brasileira de seu tempo e de melhor compreendermos as críticas que geraram o estigma de conservador que o compositor adquire após o incidente da Carta Aberta, bem como suas implicações sobre o problema desta tese - elaboramos a segunda parte deste capítulo.

4.2 NACIONALISMO E VANGUARDA: POSSÍVEIS IMPLICAÇÕES SOBRE O OBJETO DESTA TRABALHO

Sabemos que estamos tratando de um compositor fortemente influenciado pela estética *marioandradiana*, chegando a ser um exemplar empreendedor do projeto do esteta paulista e nosso cuidado em estabelecer essa vinculação e também seus limites advém dos

fortes ataques que o compositor recebeu em função da defesa e aplicação dos preceitos de Mário de Andrade, que centravam – como vimos - na construção de uma música de concerto com características nacionais. Abaixo, segue uma crítica relativamente recente ao projeto em questão:

A escolha da música erudita (arte para uma minoria ínfima de ouvintes) como representação genuína da nacionalidade prendeu-se à tradição letrada (texto escrito) e à tradição oral (arte auditiva). Uma outra problemática, em função do enaltecimento da música erudita como o ponto nodal da representação da identidade nacional e cultural, incidiu na valorização do caráter coletivo da obra musical. Por essa razão, Mário valorizava a ópera [...]. Em 1942, Mário de Andrade criticava, de um lado, uma possível adesão dos compositores eruditos brasileiros ao dodecafonismo schoenberguiano, [sic] implodindo, assim, temas e melodias inspiradas no cancioneiro brasileiro e, de outro, a falta de técnica da maioria dos compositores brasileiros (com exceção de uns três ou quatro) para consolidar o nacional na estética da música erudita, fundamentando uma idéia de identidade cultural e de brasilidade. Mário continuava insistindo na criação de uma utopia do som nacional como o retrato sonoro do Brasil. (CONTIER, 2004, p. 21-22).

Mas a despeito de críticas como essa – que serão discutidas no decorrer deste sub-capítulo - podemos dizer também que o nacionalismo *marioandradiano* foi a corrente estética mais bem delineada do modernismo brasileiro, até a eclosão do movimento Música Viva, nos anos quarenta do século passado. Nos anos trinta, tínhamos Villa-Lobos, que regressara ao país, se aliara à empreita de Getúlio Vargas e estava experimentando uma simplificação em sua linguagem composicional, simplificação essa, marcada pela composição do ciclo das *Bachianas Brasileiras* – em oposição ao ciclo do *Choros*, da década anterior (NEVES, 1981. p. 78). Tínhamos também outros compositores atuantes, como Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone, mas em meio a esse contexto, é possível afirmar que nos anos trinta, um dos compositores que maiores inovações técnicas estava realizando era de fato Camargo Guarnieri e que em relação a seu norte estético – o nacionalismo *marioandradiano* - o compositor algumas vezes se apresentara como demasiado inovador, tecnicamente falando¹³⁷. Além disso,

¹³⁷ Podemos observar na crítica à *Segunda sonata para violino e piano*, registrada em carta de Mário de Andrade a Guarnieri, como o esteta paulista era restritivo em relação a determinados procedimentos harmônicos: “No segundo tempo, me horroriza essa vontade do mal, essa perversão que hoje reputo incontestável que é a **dissonância pela dissonância** (...) notas com uma malvadeza insuportável durante páginas. O que é isso? Não é música nada. **Tecnicamente são dissonâncias**”. (ANDRADE apud SILVA, 2001, p. 206, grifo nosso). É

Guarnieri, nos anos quarenta, passou a ter um espaço definido nos círculos musicais, recebendo atenção de críticos, e prêmios internacionais através da execução do projeto nacionalista *marioandradiano*. Nesse contexto, nasce o Movimento Música Viva e suas idéias inovadoras desestabilizam essa acomodação nacionalista.

O Música Viva buscava atualização estética e renovação na audição e para tal empreendeu uma verdadeira cruzada – liderada por Hans J. Koellreutter – que incluía criação e difusão de programas de rádio, seminários, cursos sazonais, atividades didáticas em universidades, publicações em periódicos e articulação de um grupo de jovens e talentosos compositores, dentre os quais encontramos Eunice Katunda, Claudio Santoro, César Guerra-Peixe e Edino Krieger. O grupo pretendia a criação e o fomento de uma música atual e técnicas como o dodecafonismo eram parte desse projeto. Nas palavras de Kater:

O principal objetivo do Música Viva, como vimos, foi implantar um movimento de renovação na realidade musical da época. (...). A fim de atender à meta reivindicada desde a origem do movimento, foi exercido um discurso de dupla direção: por um lado combatendo o forte tendência de aquietamento e acomodação predominante no ambiente artístico e musical; por outro, seduzindo e estimulando a participação compromissada, de jovens músicos junto à criação e suas problemáticas atuais. (KATER, 2001, p. 165).

Essa proposta solapava as bases do projeto seguido por Guarnieri, pois propunha reforma tão profunda na estrutura musical, que o aproveitamento do material folclórico nas composições se tornava quase impossível. Outro aspecto é que o nacionalismo - segundo a visão mais radical do Música Viva, expressa a partir de 1946 – passara a ser considerado como um “estágio” da arte universal. (Manifesto 1946 ¹³⁸ apud SILVA, 2001, p. 129)¹³⁹. Por

verdade que Andrade, posteriormente, elogia a mesma *Sonata*, a ponto de “*desdizer*” suas críticas anteriores, e o próprio Guarnieri justifica as críticas do esteta pelo fato da partitura da Sonata consultada pelo esteta não conter as diânmicas (pois não estava acabada) e por isso, resultar em disonâncias muito mais contundentes do que o simples efeito de ambiência pretendido pelo compositor em alguns trechos. Entretanto, entendemos que as palavras de Mário de Andrade transcritas e grifadas acima não perdem seu peso por esse fato.

¹³⁸ Manifesto 1946 – Declaração de princípios. Música Viva, Rio de Janeiro, n° 12, de janeiro de 1947.

¹³⁹ A incompatibilidade entre dodecafonismo e nacionalismo, defendida por Guarnieri, parece advir muito mais da representação que o dodecafonismo assumia perante o compositor e do fundamento estético do sistema cunhado por Schoenberg (de negação da tonalidade), do que da técnica em si, cujo alargamento poderia muito

outro lado, aos olhos de Guarnieri, o projeto *marioandradiano* mal começara a desabrochar - uma vez que Villa-Lobos, por sua tendência à citação folclórica, sua facilidade para o efeito e sua manipulação formal menos estruturada não materializava os ideais do esteta paulista, sobretudo na sóbria leitura *guarnieriana* – e por isso não havia motivos para renovação tão drástica quanto a proposta pelo Música Viva. E de fato o choque entre os dois movimentos foi contundente: “[...] a implantação do dodecafonismo pelo movimento Música Viva não só coloca duplamente em xeque o ideário nacionalista como acentua as contradições fundamentais já tão visíveis no interior da sociedade brasileira do pós-guerra”. (KATER, 2001, p. 115). Esses embates de princípios geram um manifesto panfletário e violento escrito por Guarnieri contra o Música Viva: a chamada Carta Aberta de 1950.

Mas se esse arcabouço de fundamento ideológico pode ser entendido como motivador principal de Guarnieri para escrever o manifesto em questão, outros fatores bem menos nobres poderiam ter sido também relevantes para a elaboração de um texto tão violento. Carlos Kater (2001, p. 165) indica uma possível defesa de território por parte de Guarnieri, sobretudo porque o Música Viva crescera tanto – assim como Koellreutter – que ameaçava a hegemonia do projeto nacionalista:

A Carta Aberta teria assim por meta essencial aglutinar nacionalistas sob a bandeira de orientação estalinista, os adversários históricos e os dissidentes radicais do Música Viva, arregimentando um contingente capaz de limitar os avanços progressivos da empresa pedagógica capitaneada por Koellreutter com notável sucesso.

Sabendo que o Música Viva se desarticulava, em grande parte, pelos efeitos do jdanovismo (KATER, 2001, p.95-100), a tese de Kater exposta acima termina por ser refutada por Flávio Silva quando este conclui que “(...) De fato, a Carta Aberta desagradou tanto aos comunistas, quanto aos anticomunistas - o que mostra, no segundo caso, a dificuldade de

bem servir à composições nacionalistas, desde que tomado com liberdades. Foi exatamente o que ocorreu em obras dos anos quarenta, de Guerra Peixe e dos anos setenta do próprio Guarnieri.

Rossini em obter um texto mais conforme ao que esperava” (SILVA, 2001, p. 109.). E Flávio Silva assim o coloca, em concordância com a proposição de Lutero Rodrigues, que afirma como determinante a influência do irmão de Guarnieri – **Rossini** – na elaboração do documento¹⁴⁰.

Abandonando a linguagem musical que lhe era tão familiar para aventurar-se a **escrever, certamente sob a influência de seu irmão Rossini**, um texto tão polêmico onde encontramos conceitos extra-musicais nada familiares ao compositor e onde até os assuntos musicais predominantes estavam impregnados de conotações políticas. (RODRIGUES, 2001, p. 496, grifo nosso).

De qualquer forma, o documento assinado por Guarnieri foi realmente afrontador e dogmático, como destacado em seu excerto abaixo:

O Nosso país tem um folclore musical dos mais ricos do mundo, quase totalmente ignorado por muitos compositores brasileiros que, inexplicavelmente preferem **carbonizar o cérebro** para produzir música segundo os princípios aparentemente inovadores de uma **estética esdrúxula e falsa**. Como **macacos, imitadores vulgares, como criaturas sem princípios**, preferem imitar e **copiar nocivas novidades estrangeiras**, simulando assim que são “originais”, “modernos” e “avançados” e **esquecem deliberada e criminosamente**, que todos temos uma Amazonas de música folclórica - expressão viva de nosso caráter nacional – à espera de que venham também estudá-lo e divulgá-lo para engrandecimento da cultura brasileira [...]. (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 144, grifo nosso)¹⁴¹.

¹⁴⁰ O socialismo jdanovista – doutrina oficial do partido comunista nos anos quarenta - contribuiu para a desarticulação do projeto de Koellreutter e é possível associar essa doutrina às idéias de Mário de Andrade (mas sem vinculação direta entre ambos), por sua preocupação com uma arte socialmente funcional: “*Tanto o Ensaio como o “Prefácio” podem ser vistos como textos que expressam o lado dogmático do “Mário trezentos”, cuja vertente libertária transparece em Macunaíma (do mesmo ano do Ensaio) e em O banquete (do mesmo período do “Prefácio”). O lado dogmático relaciona-se diretamente com o “realismo socialista”, doutrina esboçada desde 1917 – pelo menos – e definida em congresso de 1934 na Rússia soviética, quando foi considerada como o método aprovado para os artistas soviéticos em geral. Essa doutrina encontraria sua versão mais acabada nos documentos de Andrei Jdanov difundidos a partir de 1946. Gilberto Mendes referiu-se às “palavras de Mário em seu Ensaio, sacralizadas, escritas uns 25 anos do manifesto de Jdanov, o que lhe dava uma autoridade profética”.* (SILVA, 2001, p. 132). Mas essa relação não pode ser diretamente estendida a Guarnieri, pois o compositor pouco se deixou influenciar pelas aspirações políticas de Mário de Andrade. O discurso *guarnieriano* se utilizava dos argumentos de Andrade em relação à arte socialmente funcional para defender a estética do nacionalismo, mas o envolvimento político sempre foi secundário em sua personalidade, a pesar da Carta Aberta de 1950 citar claramente os jargões do realismo socialista. Como coloca Flávio Silva, seria desconhecer por completo a personalidade do compositor imaginar ou afirmar maiores afinidades entre o pensamento jdanovista e o pensamento de Guarnieri no tempo da Carta Aberta. (SILVA, 2001, p. 108). Logo, se há realismo socialista na Carta Aberta, é de influência alheia, como argumenta Rodrigues.

¹⁴¹ Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil, de Camargo Guarnieri. São Paulo, 7 de novembro de 1950.

Por isso, não pretendemos aqui defender a forma ou o conteúdo da Carta Aberta. Tampouco nos alongaremos sobre o fato. Apenas julgamos extremamente importante registrar que essa carta não apresenta uma influência acentuada na obra do compositor - mas sim sobre a visão posterior que parte da comunidade acadêmica e musical passou a fazer deste - **e é justamente a obra que está sendo estudada na presente tese**, e não o posicionamento político ou a atuação do compositor na sociedade brasileira e se abordamos esse incidente, o fizemos mais por seus desdobramentos do que pelo incidente em si. Assim colocado, ponderamos o incidente “Carta Aberta” compartilhando da visão de Jorge Coli:

A carta foi um episódio bizarro. O menos militante, o mais sofisticado e discreto dos compositores, o camerista laureado é que escreve manifesto-panfleto de grande violência, cujo impacto foi forte e desencadeou a polêmica apaixonada que se sabe. No final de sua vida, e para sua infelicidade, o que prevaleceu foi a imagem de um compositor intolerante e conservador. (COLI, 2001, p 30).

A pesar dessa Carta Aberta ter provocado muito mais problemas do que vantagens para o compositor, não se pode negar que durante a década de cinquenta, por uma série de razões, o nacionalismo – de várias orientações, mas principalmente a *marioandradiana* – passou a ser a estética preponderante para os compositores brasileiros. (NEVES, 1981. p. 137). Sem maiores aprofundamentos, podemos citar como causas para esse fato, o II Congresso de Compositores e Críticos Musicais (Praga, 1948)¹⁴², assim como a própria desarticulação do Grupo Música Viva e – no caso específico da escola *guarnieriana* - o crescente reconhecimento internacional alcançado por Guarnieri. Só nos anos sessenta, com o retorno de compositores jovens que haviam saído para estudar composição no exterior, é que o cenário brasileiro volta a ter uma oposição mais expressiva à estética nacionalista e em 1963, há a conclusão do Manifesto Música Nova, ocorrida em Santos - SP que novamente enfileirava compositores de vanguarda em busca da pesquisa estética e de novos paradigmas

¹⁴² Esse Congresso oficial do Partido Comunista, do qual participaram Músicos como o pianista Arnaldo Estrela e o Compositor Ligado ao Música Viva, Claudio Santoro, tinha norte o realismo socialista de Andrei Jdavov, que em muitos aspectos é relacionável com as idéias desenvolvidas por Mário de Andrade. (SILVA, 2001, p. 132).

para a arte brasileira. Esse movimento propunha reformas muito mais profundas no conceito de música erudita do que o Música Viva e a questão técnica é o exemplo mais contundente desse fato, como podemos observar no texto abaixo – extraído do Manifesto Musica Nova de 1963¹⁴³:

Superação definitiva da freqüência (altura das notas) como único elemento importante do som. Som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. Música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída. Extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos “Alea”, acaso controlado). Reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macro-estrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suíte, sonata, sinfonia, divertimento, etc... os chamados “estilos” fugato, contrapontístico, harmônico, assim como os conceitos e regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, eclipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) deve-se substituir uma posição analógico-sintética refletindo a nova visão dialética do homem e do mundo: construção concebida dinamicamente integrando o processo criativo (vide conceito de isomorfismo, in “plano piloto para poesia concerta”, grupo noigandres. (KATER, 2001, p. 353).

Resumindo, se para o Música Viva, a atualização técnica dizia respeito à libertação da tonalidade e de estruturas do passado, mas incluía a manutenção do modo de fazer, dos meios de expressão e de parte da sensibilidade, para o **Música Nova**, as mudanças deveriam ser mais profundas e por isso sua proposta de atualização estética solapava os fundamentos da música erudita como concebida por Mário de Andrade e defendida por Guarnieri, pois a proposta buscava a recriação a partir da tradição apenas por analogia, não por manutenção de hiper-estruturas como: forma, harmonia, melodia, contraponto e tema; pois estas eram consideradas superadas. As notas, como base da composição passam a ser substituídas pelo som, o que resulta em um material muitíssimo mais amplo. Por isso, o Manifesto Música Nova, punha em xeque a validade do projeto *marioandradiano* como

¹⁴³ Nos anos sessenta, outros compositores, como Jorge Antunes (1942) e Marlos Nobre (1939), passaram a se opor à estética nacionalista, contudo, nos utilizamos do manifesto em questão para exemplificar essa oposição da nova vanguarda ao nacionalismo, pelo valor documental e pelo grau de especificidade e objetividade que um manifesto oferece.

caminho para a criação de uma música contemporânea brasileira e, por conseguinte, toda a produção nacionalista – ou pelo menos lhe encerrava em uma sala à qual se escreveria à porta: **arte do passado** - o que explica a reação sempre tão passional de Guarnieri em relação à vanguarda.

Mas as reformas propostas pelo Música Nova não se consolidavam prioritariamente no plano técnico, apesar deste ser o elemento que melhor evidencia as diferenças entre os movimentos. Na verdade, o que era propalado pelo movimento era a necessidade de uma arte que condissesse com os novos tempos, tanto em termos de inspiração, como de comunicação, como fica evidente no trecho do manifesto transcrito abaixo:

Redução a esquemas racionais – logo, técnicos – de toda comunicação entre músicos. Música: arte coletiva por excelência, já na produção, já no consumo [...]. Elaboração de uma “teoria dos afetos” (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (música no rádio, na televisão, no teatro literário, no cinema, no “jingle” de propaganda, no “stand” de feira, no estêreo doméstico, na vida cotidiana do homem), e tendo em vista um equilíbrio informação semântica – informação estética, ação sobre o real como “bloco”: por uma arte participante. (KATER, 2001 p.352).

Dessa maneira, as mídias e a comunicação contemporânea eram vistas com otimismo pelo movimento, contrastando com a visão nacionalista herdada de Mário de Andrade, na qual o rural seria o legítimo popular e o urbano midiático, o popularesco. Podemos intuir que a esperança do Música Nova era a que, uma vez lutando com as mesmas armas da música veiculada pela mídia e uma vez dentro desses veículos de comunicação, a música de vanguarda fosse compreendida pelo público como música culta e crítica e se constituísse um passo a frente dos nacionalistas, por considerar o Brasil real e não o idealizado e por lutar por uma arte que favorecesse o desenvolvimento social e cultural e combatesse o subdesenvolvimento do país em sua esfera cultural. O documento traz ainda crítica mais direta à visão do rural idealizado, desnudando a situação do cenário rural brasileiro:

Cultura brasileira: tradição de atualização internacionalista (p.ex., atual estado das artes plásticas, da arquitetura, da poesia), apesar do subdesenvolvimento econômico, estrutura agrária retrógrada e condição de subordinação semi-colonial. Participar significa **libertar** a cultura desses entraves (infra-estruturais) e das super-estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado cultural imediato alheio à realidade global (logo, provinciano) e insensível ao domínio da natureza atingido pelo homem. (KATER, 2001, p. 353, grifo nosso).

Entendemos que os signatários do manifesto se colocavam com “libertadores culturais” - ou pelo menos fomentavam a atuação de tais libertadores - se utilizando das novas mídias e da ciência mais moderna para comunicar/produzir as novas linguagens que estavam sendo desenvolvidas em culturas “menos desatualizadas” para a cultura brasileira. Não há como questionar o posicionamento estético do Música Nova em prol de avanços na linguagem musical, com fins estéticos, assim como não há como questionar o fato do país ser subdesenvolvido e agrário e ter bem menor participação nas questões econômicas e políticas mundiais na época do que tem hoje, motivo pelo qual, entendemos a crítica do Música Nova como legítima e engajada nos problemas de seu tempo. O problema consistia primeiramente na crença de que a vanguarda guiaria o povo e superaria questões sociais em uma esfera prática, se utilizando de uma arte, cuja técnica utilizada resultava em produção que destoava mais do conceito popular de música do que a idealização nacionalista. Isso ignora um dos problemas principais da arte contemporânea – o da recepção – e supervaloriza a atualidade da arte, como se essa atualidade e a atenção dos compositores ao tempo vivido, desse conta dos problemas de comunicação decorrentes da técnica e estética propostas. Enio Squeff assim pontua a postura da vanguarda:

Na pretensão de que a arte pode ir além do estágio social, superando pela inventiva o que o real processo econômico não poderia suscitar, muitos segmentos da vanguarda cederam a uma irreal hipótese de trabalho, tanto mais irreal quanto passaram a ignorar a sua própria situação na sociedade brasileira. Se a invenção vai a frente da sociedade, cabe à sociedade segui-la, ainda que isso seja impossível. (...) A ingenuidade do grito guerreiro da vanguarda reside nisso: na supervalorização de suas próprias descobertas – quando não raro, os estalos vanguardistas nada mais

fizeram do que obedecer a programas ideológicos atrelados às necessidades imediatas de certos grupos sociais e do mercado. (SQUEFF, 1982, p. 78).

Outro ponto do Manifesto Música Nova, acima citado e que merece comentários é a associação entre arte nacionalista e subdesenvolvimento, que engendra conexões ulteriores, conexões essas que terminam por se configurar hegemônicas e combativas, como exposto no excerto abaixo, de Arnaldo Contier:

Os compositores da escola Nacionalista passaram a não vincular o folclore com as classes sociais dominadas, mas continuaram a *repetir*, através de múltiplos matizes, a visão liberal-nacionalista de Mário de Andrade a respeito de *Povo*. Nas obras de Mário de Andrade, o conceito de “povo” abrangia a noção de “nação-soberana”, sem nunca identificar a folcmúsica em relação à sociedade de classes. Por esse motivo, os compositores ligados à Escola Nacionalista *lamentam* o desaparecimento progressivo do folclore, na medida em que comparam a imensidão da Bacia Amazônica com a riqueza das nossas manifestações populares, sem se preocupar em inter-relacionar “folclore rico” e “subdesenvolvimento econômico”. A partir dessa concepção mecanicista entre música e ideologia, amplamente divulgada entre os *nacionalistas*, pode-se compreender a atitude combativa desses compositores em relação à técnica dodecafônica, símbolo de uma *cultura importada*, totalmente desvinculada dos anseios do *povo* brasileiro, pois representa uma arte formalista nascida em países sem tradições, ou melhor, onde o folclore praticamente inexistia devido aos avanços tecnológicos. (CONTIER, 2004, p. 13).

O texto acima é de aplicação duvidável em relação à **obra** de Guarnieri, já que o folclórico quase não aparece citado em sua obra mas sim em seu discurso. Entretanto, para que não restem dúvidas, Contier (2004 p. 13) conclui: “*esses princípios estético-ideológicos esboçados por Mário de Andrade exerceram uma profunda **influência**, em especial sobre o seu principal “discípulo” Camargo Guarnieri e seus seguidores*”.

Essa associação entre nacionalismo e subdesenvolvimento, tendo o folclore como elo, coloca na outra ponta da gangorra a associação entre desenvolvimento e música nova – entendendo como tal, as novas técnicas de composição (serialismo integral, música aleatória) e as novas tecnologias. Dessa forma, o projeto nacionalista ganha um estigma reacionário, como se esse movimento prendesse a música brasileira a algum tipo de subdesenvolvimento, colocando o nacionalismo no quadro negro junto com a música comercial. Ou seja, essa

associação, quando transposta ao plano estético é no mínimo ingênua, pois ataca o nacionalismo *guarnieriano* juntamente com o próprio folclore e nem se constitui uma crítica cabível à obra em questão, já que Guarnieri pouco citou de folclore em suas obras. Faltava porém, à vanguarda dar o último e definitivo passo para que a escola *guarnieriana* fosse definitivamente associada a uma arte do passado pelos defensores dos ideais da vanguarda:

O problema da verdadeira vanguarda seria apenas o de dar o passo definitivo, desligando-se não apenas do passado mas das formas que o engendraram, a começar pelas matérias afins com este passado. A harmonia e o contraponto seriam algumas delas; mas o seriam também a forma sonata, a fuga e todos os conteúdos que assimilaram estas formas ou que, por sua vez, os determinaram. [...] a questão que se coloca, então, atinge a própria renúncia da música em sua forma instrumental. Se o passado não é bom para o informal da música contemporânea, ele não é bom sob forma alguma. A hipótese de que a integração entre as matérias que foram determinadas pelas formas subtrai da vanguarda precisamente seu caráter progressista não pode deixar de ser estendida a todo o resto: como usar um piano sem cair precisamente nos processos de usos que este instrumento impôs e que foram determinados tradicionalmente pelos compositores do passado? Como pensar nos instrumentos de uma orquestra tradicional sem relacioná-los imediatamente com a tradição que os fizeram como são – a forma barroca do violino, o mecanismo tipicamente iluminista do sistema *Bohem* das flautas e dos clarinetes? As questões tem necessariamente de sair por aí afora, e não, portanto, porque o passado deve ser preservado. (SQUEFF, 1982, p. 94).

A citação acima coloca o abandono dos instrumentos em favor de novos meios de expressão - música eletroacústica, por exemplo - como um caminho imperativo a partir da lógica predicada pela vanguarda, na qual o passado deveria ser superado, assim como a técnica e as formas por ele legados. Se essa proposta se cumprisse de forma hegemônica, estaríamos falando do fim da tradição de música de concerto entendida como tal: com orquestras, instrumentos e vozes. Para a Música Nova, a idéia do som como material composicional - e não apenas notas - estava contida em seu manifesto, mas o enfoque dado pelo movimento não indicou a manipulação eletroacústica como próximo passo da modernidade. De qualquer forma, o passo foi dado pelas gerações de compositores posteriores ao Música Nova que trabalharam com música eletroacústica e afins sendo que a visão apocalíptica em relação aos tradicionais meios de expressão, a música por eles engendrada e

usos resultaram em um discurso que coloca essa música mais uma vez como a solução artística “correta” para a linguagem musical e sua adoção como o passo lógico que não pode ser retrocedido. Para esta visão, a música de Guarnieri só poderia representar um meio caminho:

Por que a Música Nova encontra, no Brasil, e ao contrário de outros países, tantas dificuldades para conquistar seu próprio espaço, relegando-se infindavelmente a uma insuportável condição de relutância cultural? (...) Em primeiro lugar, defrontamo-nos constantemente com uma hipervalorização da música popular. As dimensões folclórica (autenticamente popular) e popularesca entrecruzam-se por todo lugar e em todo momento, regimentadas pelas leis de mercado (...). **A meio caminho, tem-se a opção híbrida do nacionalismo, que a bem da verdade atrasou em mais de meio século a evolução da música erudita brasileira.** (MENEZES, 1996, p. 12, grifo nosso)¹⁴⁴.

Se esse passo afasta definitivamente Guarnieri da vanguarda, por outro lado o aproxima dinamicamente do repertório de concerto da segunda metade do Século XX (como por exemplo, o repertório para violão solo), na mesma medida que essa vanguarda se afasta desse repertório. Neste pequeno recorte da relação entre vanguarda e nacionalismo, evidentemente deixamos de contemplar tendências e subdivisões do que denominamos vanguarda e nacionalismo. Devemos ressaltar também que a vanguarda foi um movimento mais dinâmico, pois se modificou no decorrer de seu processo, enquanto o nacionalismo se manteve fiel à proposta *marioandradiana*, com pequenas variações de compreensão desta e as mudanças só se operaram no plano técnico.

Mas não seria exagero considerar um compositor que adota a técnica serial e trabalha em total desapego tonal como representante do passadismo musical brasileiro dos anos sessenta e setenta? Em primeiro lugar, sua ideologia nacionalista era condenada por ser

¹⁴⁴ É interessante como as idéias se entrecruzam, como podemos observar na citação acima: mesmo sendo Menezes, pertencente à terceira (ou talvez quarta) geração de compositores contrários à estética defendida por Guarnieri, o folclore é visto por ele como legítimo representante da cultura popular e música midiática, como popularesca – em concordância com a visão de Mário de Andrade e discordando de Contier (CONTIER, 2004 p. 26).

erroneamente¹⁴⁵ relacionada a uma política de direita (o Brasil passava por uma ditadura) e ao realismo socialista. Além disso, é verdade que Guarnieri apresenta toda uma fase atonal, com obras seriais, como observa Rodrigues¹⁴⁶, mas essa fase não chega a dirimir a reação à Carta Aberta em termos bibliográficos e não chega a convencer a vanguarda, uma vez que sua utilização buscava integrar ao seu *metier* os novos elementos e não abandonava alguns arquétipos considerados superados. Tudo isso acentuado pelo discurso de Guarnieri, sempre mais radical do que sua própria música, em se tratando da defesa de seus ideais estéticos.

Em contrapartida, notamos que a própria postura dos participantes do movimento nacionalista legitimava, em parte, o estigma que lhes era imputado¹⁴⁷. Em primeiro lugar porque, se o projeto nacionalista esperava uma identificação entre povo e música erudita através do aproveitamento do material popular, essa identificação já não poderia mais existir nem em tese, uma vez que o material popular utilizado por Guarnieri – rural ou seresteiro – não era o material *popular* conhecido pela *população*. Em outras palavras, o Brasil se urbanizara ao longo da vida do compositor e sua inspiração/idealização do popular, de verve modernista, perdera o sentido identificador que pelo menos teoricamente exerceria. Em segundo lugar, pelo discurso nacionalista apregoado e mantido ao longo das décadas, no qual o nacionalismo correspondia à única, inevitável e necessária condição de ser músico no Brasil. Esse tipo de discurso poderia produzir adeptos nos tempos de Mário de Andrade, mas nos tempos plurais de um Brasil rural urbanizado e de um Brasil urbano que ouve musica rural urbanizada com sotaque *pop* (TINHORÃO, 2006, p. 206-211), uma proposta estética

¹⁴⁵ Eu sempre fui muito rebelde, nunca fiz coisas por interesses pessoais, nunca, e sempre procurei me afastar de tudo que é político e do governo. Tanto que eu vivo completamente sozinho. (GUARNIERI apud DONADIO, 2008, p. 44).

¹⁴⁶ “Por volta de 1965, consolidava-se uma nova fase da obra de Guarnieri, cuja característica mais marcante era a ausência de tonalidade. Surpreendendo aos que julgavam incapaz de empreender novas experiências aos sessenta anos de idade, e descontentando os conservadores que o tinham como seu mais firme partidário, o compositor produziu um **número significativo de obras que não figuram entre suas mais conhecidas criações**”. (RODRIGUES, 2001, p. 494, grifo nosso).

¹⁴⁷ Quando dizemos “participantes do movimento nacionalista” estamos falando em termos ideais, já que estamos tratando de um movimento que durou mais de meio século e que teve a participação de importantes compositores, os quais muitas vezes divergiam entre si, tanto em termos técnicos quanto em termos de postura, em relação à vanguarda.

que se proclame superior pela repetição da idéia *marioandradiana* “*quem não faz música nacional é pedra na botina*” e insista em sua legitimidade sob forma de lei: “[...] *O sentido de minha carta [aberta de 1950] visava somente dois pontos: a defesa do patrimônio artístico nacional e a proibição do ensino da música baseado na técnica dodecafônica como lastro de estudo, de cultura*” (GUARNIERI apud Silva, 2001, p. 104, grifo nosso) está fadada à desmoralização. Digo desmoralização ideológica, já que em termos de produto – obra artística aproveitável para as salas de concerto e execuções públicas com fim estético – a escola nacionalista produziu obras de notável artesanato, que quando justapostas a obras de nomes consagrados da tradição da música de concerto, em uma apresentação pública, demonstram refinamento de linguagem e o resultado *sui generis* conseguidos pelos compositores nacionalistas – conforme sempre foi o projeto *marioandradiano*. Em outras palavras, se o principal legado do Música Nova foi a reflexão sobre a prática musical – incluindo aí uma visão otimista sobre as mídias – e sua recontextualização em termos científicos e sociais - o legado dos nacionalistas foi a construção de um repertório inserido em uma tradição de música de concerto¹⁴⁸. E para a construção desse repertório, o fato de Guarnieri ter se colocado alheio à problemática vivida pela maioria dos compositores do final do século XX, lhe permitiu um desenvolvimento técnico e um refinamento expressivo dificilmente igualado na história da música brasileira - como já observado na primeira parte deste capítulo. Também, nesse sentido da técnica, temos duas faces da mesma nota: de um lado, os nacionalistas – não só liderados, mas inspirados pelo artesanato notável de Guarnieri – com uma espécie de ataque à arte contemporânea pela falta de *metier* dos integrantes da vanguarda brasileira – e de outro lado, temos essa vanguarda afirmando não necessitar mais do antigo

¹⁴⁸ Quando nos referimos à reflexão sobre a prática musical como “principal legado do Musica Nova”, não estamos negando a importância das obras de Gilberto Mendes e Wili Correia de Oliveira, nem tampouco deixando de reconhecer a contribuição de outros signatários do manifesto, como Damiano Cozzela e Rogério Duprat como arranjadores (co-autores) memoráveis da música popular brasileira. Apenas entendemos que as contribuições intelectuais suplantam a produção prática do movimento. Para uma melhor compreensão do legado do Música Nova, ver *Squeff, 1982, p. 78-87; 101-126*.

artesanato utilizado pelos nacionalistas, pois seria um artesanato incompatível com a nova realidade da música e entendemos ambos os ataques como despropositados, já que aplicam seu juízo de valor a obras cujos referenciais são incompatíveis com os critérios de avaliação¹⁴⁹.

Mas por que Guarnieri relutou em acompanhar a vanguarda em sua busca de renovação estética, se essa busca permitia maior liberdade de criação, e não limites à essa? Porque desconstruir ao ponto de desconstruir suas verdades estéticas seria negar seu projeto. Seria por fim negar os instrumentos – como colocamos acima – e se desprender da postura de construção e passar à postura da crítica como objetivo. Sua síntese foi então manter sua chama de modernidade sob os cuidados da tradição, do projeto *marioandradiano* e, sobretudo, de sua própria necessidade de expressão. O encaminhamento tomado pelo compositor evidentemente se reflete na obras para violão, pois apesar dessas obras não terem se afastado radicalmente daquilo que era considerado tradicional em termos harmônicos e melódicos, nossas análises puderam revelar a maneira como o compositor recria a tradição e promove esse alargamento de sua linguagem mantendo o fio condutor que o liga à tradição: quando o compositor abandona a tonalidade direcional, utiliza outros elementos como motivos ou simples gestos melódicos, fragmentos de escalas diatônicas, fragmentos cromáticos e estruturas simétricas. Em outras palavras, seu afastamento da tradição ocorria em elementos alternados para que sempre houvesse a possibilidade de condução da

¹⁴⁹José Maria Neves (1981, p 147) coloca a questão do *metier* de forma a valorizar os compositores de vanguarda: “No plano do aprendizado composicional, vê-se um notável alargamento das exigências pressupostas ao ato criador; não basta mais o conhecimento das normas tradicionais da composição e da cultura popular (que fundamentam o nacionalismo), mas é preciso que o compositor conheça e manipule naturalmente inúmeros processos de estruturação, que adquira um “*métier*” que responde a todas as necessidades da nova expressão, que ele siga paralelamente um caminho de enriquecimento da visão estética que justifique e impulsione a atitude de questionamento e de pesquisa permanentes. Não há dúvida de que a postura nacionalista é muito mais cômoda, de resultados mais imediatos e mais facilmente comprovados; mas não há dúvida também de que a postura experimental pode oferecer maior satisfação criadora e que ela contribui eficazmente no processo evolutivo da linguagem musical.” Contudo, não podemos deixar de observar que o *metier* alcançado pelos principais nacionalistas – além de apresentar alto grau de elaboração, em mesmo em um plano internacional - não foi fruto de um caminho simplificado, tampouco representou qualquer tipo de atalho para a expressão artística. Não é possível ainda, afirmar que faltou a compositores como Guerra Peixe ou Guarnieri, *questionamento e pesquisas permanentes*.

emotividade, por um discurso que não rompesse com a tradição, mas que também não a repetisse.

Assim colocado, podemos empreender uma leitura na qual a postura de Guarnieri se apresenta legítima pela coerência existente entre poética, estética, ideologia e técnica empregadas. Por outro lado, sua postura pessoal autoritária e seu discurso intransigente – ao lado das demais críticas cabíveis à estética *marioandradiana* - conferem de saída, legitimidade às reivindicações das gerações de vanguarda, que tinham por bandeira as mudanças profundas ocorridas no mundo do pós-guerra, mudanças que simbolicamente deveriam ser evidenciadas musicalmente em reformas também profundas e que deveriam contemplar mudanças nos meios de expressão e de concepção do material musical. Sintetizando, temos duas visões de mundo legítimas, distintas, e cujas referências são excludentes: enquanto, para os nacionalistas, a referência é o popular rural (não afetado pela indústria cultural) e a tradição de concerto – que encontra seu referencial mais contundente a partir de Bach e no Século XX caminha por compositores como Bartók e Stravinsky - as vanguardas passam a ter como referência as discussões sobre arte, comunicação e cultura realizadas em outras áreas do conhecimento, como psicologia, sociologia e filosofia. e muitas vezes - a partir dessas discussões - a música de concerto como pensada pela escola nacionalista passa a ter um aspecto de arte burguesa novecentista atrelada a um projeto nacional, também entendido como antiquado. Esse embate é insolúvel e assim posto, nos é possível, de antemão dizer que teoricamente, a vanguarda é mais atrativa para intelectuais e para estudantes de outras áreas pela interação proposta, contudo, sua produção efetiva termina por não ser ouvida, já que a aproximação da obra se deu de forma conceitual e não através do fenômeno auditivo. Daí depreende a postura adotada pelos artistas da segunda metade do século XX (que passam de artesãos a compositores incompreendidos) que já foi aqui comentada e que entendemos apresentar uma pretensão superior às possibilidades que a

própria arte oferece na sociedade contemporânea. É verdade que não faz parte do escopo desta tese um estudo da obra de Guarnieri sob o aspecto de sua recepção – dos ouvintes - e tampouco o faríamos em relação à vanguarda¹⁵⁰. Mesmo assim não podemos nos omitir ao fato de que ambos - nacionalismo *guarnieriano* e vanguardas - deixaram de considerar o público real como interlocutor e se auto-intitularam donos da verdade estética da música de seu tempo, motivo pelo qual nenhuma das propostas conseguiu inserção na sociedade, fora de seus pequenos nichos pré-estabelecidos como assevera Squeff:

Não existe música sem ouvinte, ou obra de arte sem apreciador. Não existe obra de arte que prescindia do “outro”, o que vai julgá-la hoje ou amanhã. Sob este aspecto, os artistas contemporâneos – **mesmo os acadêmicos, ou tradicionais** -, acataram um princípio romântico e mais tarde adotado pela vanguarda, de que cabe ao futuro julgá-los e não necessariamente seus contemporâneos. O dilema é revelador de uma situação em que o artista abandona a postura antiga de artesão para a de artista que é maldito inclusive por atentar contra o sistema artesanal, por si mesmo conservador, adequado à demanda e ao fruidor da obra de arte. (SQUEFF, 1982, p.111-112, grifo nosso).

Como dissemos, não há fim nessa discussão entre vanguarda e nacionalismo musicais: não há dúvidas de que a proposta nacionalista pertencia a uma geração modernista anterior às demais propostas e por isso ficou desacreditada em seu tempo, por aqueles que criam no avanço técnico da linguagem como representação do avanço da humanidade, mas também não há dúvidas sobre a relevância de seu legado para a música de concerto no Brasil. Seria imprudência e falta de objetividade seguir aprofundando o tema tratando dos ataques da vanguarda e dos nacionalistas e reiteramos que não pretendemos resolver esta questão ou mesmo desacreditar quaisquer posicionamentos e só entramos em dita questão porque a

¹⁵⁰ Mais uma vez evitamos o problema da recepção nesta tese. Sabemos que todos os que praticam ou defendem música fora dos ditames da música comercial sofrem com o problema da recepção musical. A obra de Guarnieri não é exceção: apresenta uma complexidade e um grau de expansão dos elementos advindos da totalidade tal, que torna difícil para um intérprete encontrar platéias que a compreenda e aprecie. Por outro lado, nossa defesa é que, uma vez sendo o sistema tonal, o sistema referencial da música midiática, uma proposta estética que não guarde relações com esse sistema (tonal) tem menores chances de ser compreendida do que outras que se proponham a partir da tonalidade (não é sem motivo que Schoenberg não utilizava o termo atonal). É claro que estamos falando apenas de um parâmetro –o harmônico – e que na prática, muitos outros elementos extra-musicais concorrem para que determinada proposta estética seja ouvida, porém a questão tonal não deixa de ser contundente.

música de Guarnieri carrega o estigma aqui colocado e por isso, o assunto passa a ser transversal ao problema dessa tese: *por que essas peças para violão não participam ativamente do repertório dos violonistas?*

Sabemos que esse repertório é um repertório para concertos e, sobretudo um repertório para um instrumento solo e sabemos também que a música de Guarnieri, antes de tudo, pretende que esse repertório tenha obras de caráter nacional, ou seja: pretende a manutenção desse repertório e coloca seu refinamento técnico a serviço da criação desse repertório. Dessa forma, preterir a obra para violão de Guarnieri por questões estéticas, por associá-la a uma postura reacionária, nos parece um paradoxo, pois ela é reacionária, tanto quanto o repertório de concerto é reacionário para a vanguarda mais radical. Já, criticar Guarnieri como se ele fosse reacionário não é plausível, pois, em um momento tardio de sua carreira, já na posição de chefe de escola e com uma obra numerosa e premiada, sabemos que o compositor muda sua orientação estética, escrevendo obras assumidamente não tonais.

Se Guarnieri se aproximou da tradição de concerto em detrimento de uma abordagem mais contemporânea de arte – produção essa que parte de conceitos para a produção artística - sua obra só pode ser adequada para essa tradição de concertos, motivo pelo qual definitivamente não há porque preteri-la dentro do repertório violonístico e seguir tocando Villa-Lobos e Gnattali. Pelo menos ideologicamente falando, já que as questões instrumentais serão analisadas no próximo capítulo.

CAPÍTULO V
AS SEIS PEÇAS PARA VIOLÃO DE GUARNIERI E SUA RELAÇÃO
COM O REPERTÓRIO VIOLONISTICO BRASILEIRO

5.1 IDIOMATISMOS E A RELAÇÃO ESFORÇO

Iniciamos o último capítulo desta tese com algumas constatações sobre as seis peças de Guarnieri: primeiramente, que são representativas da produção mais tonal e intimista do compositor – como pares das peças de mesmo caráter constantes dos ciclos para piano solo – e que esse caráter intimista é justamente uma das características da obra guarnieriana que alcançou maior notoriedade junto aos intérpretes e estudiosos. Em segundo lugar, que essas peças são complexas e fazem uso de uma polifonia incomum que engendra um discurso harmônico denso e mui característico. Além disso, seu desenvolvimento motivico é exemplar, dando às peças um sentido estrutural claro e conciso e fazendo dessas pequenas composições, miniaturas de construções maiores do compositor – estas últimas, também muitas vezes monotemáticas.

Considerando a riqueza intrínseca das peças para violão e a importância histórica do compositor, é difícil entendermos porque esse conjunto não recebe atenção especial dos intérpretes e destaque dentro do repertório brasileiro. A melhor hipótese viria da análise de Vasco Mariz:

se a grande parte de nossos autores nacionalistas prefere agradar pelo exotismo, Guarnieri mantém-se num plano elevado de brasilidade depurada e antiexibicionista, pouco acessível, ao primeiro contato, ao grande público. Ora, esse caráter discreto não atrai o intérprete médio, os estudantes de conservatório [...]. (MARIZ, 2001, p. 381).

Assim, temos de um lado, a complexidade e a falta de apelo exótico como justificativas para a não execução dessas obras, e de outro lado, as críticas¹⁵¹ da vanguarda, centradas na alegação de se tratarem de obras antiquadas e pouco complexas. **Confirmamos e entendemos neste momento o paradoxo exposto na introdução desta tese, pois a complexidade de Guarnieri se opera sem o abandono de arquétipos e estruturas que**

¹⁵¹ Na verdade, as críticas da vanguarda se dão, não sobre essas obras, mas sobre o projeto empreendido por Guarnieri como um todo.

para a vanguarda são consideradas passadistas e isso resulta na negação dessa obra por aqueles que esperam a simplicidade e o populismo da música comercial e também por aqueles que esperam a complexidade associada à negação da tradição. Mas há ainda um fator – de ordem mais prática - que até agora não foi estudado em relação à obra de Guarnieri, e que influi objetivamente para que uma obra encontre êxito entre os intérpretes e resulte como projeto artístico: trata-se do idiomatismo¹⁵².

O apêndice C desta tese traz um estudo geral sobre idiomatismo, aplicado ao violão, bem como uma revisão de terminologias e a demonstração do raciocínio que utilizamos para chegar à seguinte conclusão: não há como estabelecer juízo de valor apenas a partir da análise idiomática de uma obra, mas há como compreender as relações da obra com outras obras do repertório e, mais precisamente, o nível técnico requerido do intérprete. Poderemos ainda com essa análise, observar o grau de relacionamento desses idiomatismos com a estrutura interna da obra musical¹⁵³, contudo o mais relevante dado que a análise

¹⁵² O termo *idiomatismo* tem sua aplicação natural nos estudos lingüísticos, onde está ligado à problemática da tradução literária e das expressões (lexias complexas) de cada língua: “*expressão idiomática é uma lexia complexa, indecomponível e cristalizada em um idioma pela tradição cultural*”, (XANTARA 1998). Na área musical, o termo - e suas derivações - tem sido frequentemente utilizado pelos pesquisadores que estudam fenômenos ligados à prática e à composição musicais, encontrando-se por isso, já incorporado a essa área de conhecimento. Sua aplicação no campo musical pode variar em função de qual objeto é correlacionado a *idioma* e qual é correlacionado à *expressão idiomática*, a partir da definição lingüística acima. Assim, uma primeira significação para o termo é relativa à linguagem pessoal de determinado autor, como na dissertação de mestrado de Alex Sandra Grossi, na qual idioma corresponde ao conjunto de procedimentos técnico-composicionais utilizados por Guarnieri em seus *Improvisos para Piano* e *expressões idiomáticas* corresponderia a cada elemento peculiar à linguagem pessoal do compositor (GROSSI, 2002). Já mais comumente, o termo se aplica a questões instrumentais e nesse sentido, *idioma* é relacionado a *instrumento* e *expressões idiomáticas* aos *elementos musicais* desse instrumento. Nessa significação, o idioma violonístico pode ser definido por: conjunto de elementos musicais peculiares ao instrumento que possibilitam a caracterização e reconhecimento desse instrumento em diferentes contextos. De forma análoga, pontua Scarduelli (2007, p. 139, grifo nosso): “[...] [o conceito de idioma aplicado à música instrumental], refere-se ao conjunto de peculiaridades ou **convenções** que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical”.

Dessa definição de idioma instrumental, se intui o conceito de *expressão idiomática* (ou *idiomatismo*), entendido como: cada elemento peculiar que compõe o idioma do violão, como corrobora Scarduelli “[...] *idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução* (2007, p.139)”. Assim, desde a afinação das cordas soltas do instrumento até efeitos percussivos, passando por harmônicos e *glissandos*, podem ser considerados idiomatismos do violão, assim como uma obra favorecida pela mecânica natural das mãos e que potencialize as qualidades do instrumento e minimize seus limites se constitui como uma obra idiomática. Resumindo, o termo idiomatismo se aplica tanto à sonoridade e aos efeitos peculiares do instrumento, quanto a uma escrita funcional para o mesmo. Para maiores esclarecimentos, ver apêndice C desta tese.

¹⁵³ Sob esse prisma, observamos que há obras cujo elemento gerador é um elemento idiomático do violão e outras obras que apresentam idiomatismos apenas como adornos do discurso musical. Logo, a análise idiomática

idiomática justaposta à análise musical das obras de Camargo Guarnieri pode nos fornecer é se os elementos mecânicos empregados são compatíveis com a idéia musical a ser expressa. Em outros termos: se há equilíbrio ou desequilíbrio na relação esforço/resultado. Assim, passaremos a uma breve análise idiomática de cada peça de Guarnieri, para violão¹⁵⁴.

5.1.1 PONTEIO

Em linhas gerais, a textura em colcheias, em andamento moderado, corrente em toda a peça não oferece maiores dificuldades técnico-instrumentais. A harmonia em quartas se mostra altamente idiomática e já no primeiro compasso, o tema coincide com as três cordas soltas mais graves do instrumento (mi, lá, ré). Ainda tratando da questão

poderia revelar contradições ainda pouco estudadas, já que algumas obras podem conter muitos recursos idiomáticos sem que esses recursos sejam essenciais a essas. Já outras obras podem ter como material gerador algum elemento idiomático do violão e, por outro lado, conter pouquíssima variedade dos demais recursos idiomáticos.

¹⁵⁴ Para tratarmos da questão do idiomatismo e da relação esforço resultado, é necessária a compreensão do diagrama abaixo:

Trata-se da representação parcial da escala do instrumento, na qual a linha horizontal superior corresponde à corda mais grave e a inferior, à corda mais aguda do violão. As linhas verticais representam os trastes, que dividem o braço do violão em casas. A casa em que se encontra o dedo um é a que designa a posição na qual se está tocando (assim como nos instrumentos de cordas friccionadas). Para que se entenda no diagrama de qual posição se está tratando, será colocado um algarismo romano sobre a escala e esse algarismo corresponderá à posição no instrumento, enquanto os algarismos hindu-arábicos colocados sobre as cordas corresponderão aos dedos da mão esquerda do violonista. O *capotasto* (pestana) será notado como uma barra vertical e os toques da mão direita – quando notados – serão determinados pela inicial de cada dedo, sendo i para indicador, m para médio e a para anular. Logo, o diagrama abaixo à esquerda significa dedo 2, em quinta posição, apertando a primeira corda na sétima casa - o que corresponde à nota si; e o diagrama abaixo à direita significa *capotasto* na quarta casa.

harmônica, devemos assinalar que a obra se desenvolve a partir da tonalidade de Lá menor, uma das mais idiomáticas do instrumento, pelo número de cordas soltas potencialmente empregáveis.

Também, as dificuldades oferecidas pelo contraponto são pequenas – comparadas às dificuldades oferecidas por outras obras contrapontísticas do repertório do violão – sobretudo porque a polifonia não é tão densa (os movimentos concomitantes das vozes são ritmicamente simples) e por vezes enseja a utilização de cordas soltas. Além disso, a riqueza melódica desta peça ocorre principalmente pela utilização de melodias compostas, o que traz muito maiores dificuldades para o intérprete compreender o discurso musical e buscar soluções técnicas adequadas, do que dificuldades mecânicas primárias. Por outro lado, há trechos que requerem mudanças de posição¹⁵⁵ para regiões distantes, como os C19 a 26, C71/72 e 73/74, os quais demandam cuidados do intérprete, mas que também são encontrados em obras de compositores violonistas¹⁵⁶.

Nos C9, 18, 24, 27, 47, 62 e 78.1 encontramos acordes já difundidos pela prática tonal (e também pós-tonal) do instrumento, ou seja, acordes idiomáticos. Também idiomáticos, são os acordes formados apenas pela transposição por *capotasto*¹⁵⁷ do acorde formado pelas cordas soltas, ocorridos nos C58, 59, e 61.

Já os acordes do C10, 12, 17, 25, 48, são perfeitamente exequíveis, mas menos comuns dentro da prática violonística. Os três últimos acordes da peça (C78.2, 79 e 80) são,

¹⁵⁵ As mudanças de posição podem ser longitudinais ou transversais em relação às cordas do violão. Logicamente as longitudinais (paralelas às cordas) oferecem maiores problemas, pois muitas vezes há necessidade de se mover por grandes distâncias em frações de segundos. Para maiores informações sobre o assunto, ver CARLEVARO, 1978, p. 94-99.

¹⁵⁶ É claro que tanto mudanças de posição, quanto distensões ou contrações constituem dificuldades que em alguns casos podem ser evitadas através de uma digitação mais racional. Quando esses elementos são colocados no presente texto como dificuldades, significa que esses elementos não podem ser evitados ou, se evitados causariam dificuldades maiores nas passagens seguintes.

¹⁵⁷ *Capotastos* - ou pestanas, como são popularmente denominados - são apresentações nas quais um dedo da mão esquerda aperta simultaneamente mais de uma corda. O *capotasto* completo (ou inteiro) pressiona todas as seis cordas, enquanto os *meio-capotastos* pressionam de duas a cinco cordas. Para maiores informações sobre o assunto, ver CARLEVARO, 1978, p. 127 e 158.

em conjunto, de difícil execução, pelas distensões¹⁵⁸ e mudanças de posição requeridas. Ainda em se tratando de apresentações dos dedos da mão esquerda em acordes¹⁵⁹, observamos a sequência encontrada nos C30 a 34 como mui idiomática, já que estamos tratando da transposição de um mesmo acorde (e mesma apresentação) em diferentes casas do instrumento, sob um baixo pedal e corda solta, o que torna o trecho comparável aos idiomatismo de Brouwer e Villa-Lobos. O mesmo podemos dizer dos acordes do C47.

Figura 1 - Acordes em quartas sobre pestanas, que iniciam os C 31, 32 e 33, respectivamente: idiomatismo pela repetição de uma mesma disposição digital em diferentes posições do instrumento

Mas o elemento mais idiomático dessa obra consiste sem dúvidas nas duas sequências em *tremolo*¹⁶⁰, com acordes em quartas que aparecem nos C41 a 46 e C72 a 76, sendo essa, a primeira vez que o procedimento é registrado na literatura do violão brasileiro. Essas sequências em *tremolo* são idiomáticas, não só pelo fato da utilização do recurso, mas pelo modo como o recurso foi utilizado: nos trechos em *tremolo* do *Ponteio* temos uma saturação da tensão harmônica da peça – que se torna tonalmente indefinida - e o *tremolo*, como elemento idiomático, gera uma dose extra de tensão pela densidade rítmica das fusas. Devemos ressaltar que o *tremolo* estava presente na obra que Carlevaro apresentou a Guarnieri como modelo de escrita violonística (ver cap. 5.3), logo podemos intuir que o compositor desenvolveu sua escrita idiomática para violão a partir do estudo das

¹⁵⁸ Em casas contíguas, normalmente se utilizam dedos contíguos. A distensão ocorre quando dedos contíguos apertam as cordas em casas não contíguas. Ex.: dedo 1 aperta a primeira casa e o dedo dois a terceira casa (CARLEVARO, 1978, p.141).

¹⁵⁹ “Apresentação dos dedos da mão esquerda” diz respeito à disposição dos dedos sobre o braço do instrumento, que dependendo das distâncias entre dedos podem ser mais naturais ou menos naturais. Para maiores informações, consultar o apêndice C desta tese ou CARLEVARO, 1978, p.77.

¹⁶⁰ *Tremolo* é um termo italiano utilizado na literatura violonística para designar a execução rápida de notas repetidas na mão direita, acompanhada por uma ou mais linhas tocadas pelo polegar, de forma que as notas repetidas formam um contínuo melódico ininterrupto e sustentado.

possibilidades e recursos do instrumento e não apenas criando ao piano, pelo menos, nesta peça.

Exemplo 5.1 - Excerto da variação em *tremolo* das “Variações sobre Folia de Espanha”, de Manoel Ponce

Além do *tremolo* nos dois trechos em questão temos acordes em quartas que formam uma disposição digital, inclusive aproveitada como elemento idiomático por Abel Carlevaro em suas obras dos anos 70.

Figura 2 - Disposição digital formada no C46, sobre a qual ocorre o *tremolo*

Ainda que as mudanças de posição demandem precisão em distâncias consideráveis, sobretudo nos trechos de *tremolo*, podemos afirmar que o *Ponteio* é consideravelmente idiomático para o violão e bastante equilibrado em termos de aproveitamento dos recursos do instrumento, rendimento sonoro e qualidade do discurso musical, sendo seu idiomatismo integrado à estrutura a obra.

5.1.2 VALSA CHORO N. 1

Já sabemos tratar-se de uma peça escrita nos moldes das valsas para violão solo, cultivadas dentro da tradição da seresta e cujas características - forma rondó, lânguidas melodias acompanhadas por harmonia simples e contraponteadas por um baixo cantante – deram origens a precedentes idiomáticos. A peça de Guarnieri não é exceção, apesar de apresentar particularidades em função do compositor não ter escrito a obra executando o instrumento, como faziam os violonistas populares. Como no *Ponteio*, o andamento é moderado e a escrita não virtuosística, porém a exigência de *legato* em frases entremeadas de mudanças de posição, os já assinalados contrapontos acirrados e a própria dinâmica de execução desse contraponto se apresentam como elementos menos idiomáticos e tecnicamente dificultosos. O que distingue a *Valsa Choro* de Guarnieri das outras, idiomáticamente falando, é o fato de que o autor já possuía *metier* na composição desse gênero ao piano e por isso suas idéias musicais, a despeito de completamente exequíveis, não se ligam diretamente às demais obras do gênero, comuns ao repertório violonístico, e por vezes demonstram ser fruto da redução de idéias pianísticas ao violão.

A seção A se inicia nas primeiras posições do instrumento e o contraponto a duas vozes não apresenta dificuldades além do esperado para uma textura contrapontística. A partir do C9, a nova textura – com melodia, baixo e acompanhamento definidos – tampouco se apresenta pouco idiomática. Nos C13 e 14, vemos duas linhas independentes de contraponto, que demandam mudanças de posição de mão esquerda em meio às colcheias, o que dificulta o *legato*. Nos C15 e 16 o contraponto passa à primeira espécie (nota – contra – nota) e esse trecho intenso traz mudanças de posição, distensões e contrações, mais uma vez de difícil execução. O acorde do início do C15 é bastante comum na literatura do violão – um *acorde de Tristão* – contudo aqui, Guarnieri escreve o baixo na oitava inferior em relação ao habitual,

requerendo uma grande distensão da mão esquerda, seguida de uma mudança de posição. Essa distensão é desaconselhável e cremos que o baixo tocado na oitava superior seja mais eficaz, do ponto de vista idiomático, já que na oitava onde está escrito, o baixo não se encadeia com nenhuma outra nota.

Nos C23 e 24, retornam os mesmos problemas encontrados nos C15 e 16: a fluência das vozes e a exigência do *legato* e da manutenção da direcionalidade dessas vozes - em um trecho novamente repleto de mudanças de posição não intercaladas por cordas soltas¹⁶¹, e algumas contrações – torna difícil a realização instrumental. Por outro lado, o efeito musical, de forma alguma, se apresenta como virtuosístico. Assim, podemos dizer que a idéia musical é contrária à atividade mecânica no trecho em questão e essa será uma constante na obra de Guarnieri.

Na Seção B, esses mesmos problemas se acentuam: no C28, há uma contração do dedo três no primeiro acorde e nos C32 e 33, as disposições dos dedos são pouco ergonômicas, pois exigem a manutenção de dedos fixos para a realização do baixo, enquanto a voz superior se move, gerando também contrações.

Figura 3 - Disposições digitais formadas no C32.1 e no C33.3, nas quais há separações transversais (ver dedo três e quatro no primeiro exemplo) e as contrações longitudinais se apresentam como pouco ergonômicas

Os três compassos seguintes (C34 a 36) são possivelmente os mais difíceis da música, apresentando os mesmos problemas de manutenção das vozes dos C32 e 33, contudo com distensões transversais mais acentuadas e polifonia a três vozes bastante intensa. Além

¹⁶¹ Informações mais detalhadas sobre as vantagens oferecidas pelo uso de cordas soltas no violão estão contidas no apêndice C desta tese.

disso, os saltos da mão esquerda são inevitáveis e se dão juntamente com distensões dos dedos da mão esquerda.

Figura 4 - Distensão do dedo 4, ocorrida no C34.1, à qual se seguirá uma seqüência de movimentos do mesmo dedo, seguidos de mudança de posição com distensões e contrações¹⁶²

Nos C38 e 39, mais uma vez temos mudanças de posições e distensões, contudo de forma menos contundente que nos compassos anteriores, já que as vozes intermediária e inferior são agora menos cantantes. O cansaço muscular gerado por todos esses elementos mecânicos do início da seção B é mantido do C39.3 ao C43.1, em função dos *capotastos* e dos mesmos elementos anteriores, que são, contudo, menos extremos que nas seções anteriores e são atenuados pelas possibilidades de execução de cordas soltas.

Os C43, 44 e 45 novamente demandam distensões transversais e longitudinais associadas a saltos. O pedal de mi do trecho minimiza essas dificuldades, contudo no C45, o pedal é abandonado e o movimento concomitante das vozes externas oferece uma dificuldade extra. Nos dois compassos seguintes, C46 e 47, novamente a sustentação dos baixos requeridos e a obrigação de realização de um bom *legato* geram desconfortos; o trecho que se segue – C48 a 50 – consiste na reexposição do início da seção B.

Do C52 ao C59, temos a frase culminante da música e por isso, se sente a necessidade de uma intensificação agógica na interpretação - o que caminha em sentido contrário à demanda técnica, já que o trecho concentra um grande número de saltos rápidos, distensões e contrações da mão esquerda. Especialmente nos compassos 52, 53 e 54, temos maior movimento das vozes externas, amplificando as dificuldades apontadas em toda a frase. Entretanto, se mecanicamente o trecho é pouco idiomático, do ponto de vista musical o

¹⁶² Para maiores informações sobre distensões e contrações, ver anexo III, desta tese.

idiomatismo é notável, já que os acordes iniciais dos C52, 53 e 55 são transposições do acorde formado pelas cordas soltas do instrumento. Também, os C58 e 59 são mecanicamente mais funcionais – pois as mudanças de posição são ensejadas por cordas soltas – e as cordas soltas da harmonia do C57 são mui sonoras, também proporcionando relaxamento da mão esquerda. Os C60 e 61, além de abundantes em cordas soltas e ausentes de saltos ou distensões, são favorecidos pelo relaxamento agógico que o fraseado requer.

Por fim, devemos observar o rigor polifônico do autor, que evita preencher acordes para ganho de sonoridade. Apenas como exemplo, caso se tratasse de uma obra escrita por um violonista da tradição da seresta, os acordes do início do C10, do C28 e do C33 seriam preenchidos, cada um com sua quinta, colocada nas vozes intermediárias, já que essa nota já está prevista na colocação dos outros dedos da mão esquerda - no caso dos C10 e 28 - e é uma corda solta, no caso do C33.

De maneira geral, o que observamos em toda a *Valsa Choro* é que há aspectos altamente idiomáticos no plano musical, como os acordes em quartas que aludem às cordas soltas do instrumento. Idiomática ainda é a tonalidade escolhida - Mi menor - que resulta em muitas cordas soltas reverberantes, como o idiomático pedal de mi dos C43, 44 e 45.1. Essas cordas soltas, por um lado, possibilitam mudanças de posição cômodas, mas por outro, necessitam ser apagadas para maior clareza do discurso harmônico.

Em contrapartida temos trechos de execução complicadíssima em momentos que o resultado sonoro é de pouco rendimento. Apenas como exemplo dessa contradição entre idiomatismo e discurso musical, temos o trecho compreendido entre os C52 e 55, no qual a instabilidade harmônica demanda maior tensão agógica e maior sonoridade; contudo a região harmônica em que o trecho encontra-se é de pouco rendimento sonoro e a textura escolhida – contraponto nota a nota - é bem menos eficaz no violão, em termos de rendimento sonoro, do que em outros instrumentos, o que nos leva a perceber que o compositor preparou o clímax da

obra no nível harmônico e textural e o adequou a uma escrita perfeitamente exequível ao violão, mas que tecnicamente (mecanicamente) oferece dificuldades para o efeito pretendido.

Figura 5 - Mudanças de posição contidas nas quatro primeiras colcheias do C53

Assim, nessa peça, não estamos tratando de dificuldades associadas à velocidade, mas ao cansaço gerado pela manutenção de vozes, que demandam distinções, contrações e a manutenção do *legato* sob constantes mudanças de posição. Esse tipo de textura exige a execução de um instrumentista experiente que saiba dosar a tensão e aproveitar ao máximo as possibilidades de relaxamento, contudo toda essa virtuosidade exigida não transparece ao público, já que pelo andamento moderado da peça, pelas sonoridades pouco brilhantes e ainda pela ausência de idiomatismo de efeito, tem-se a impressão de se tratar de obra simples, de pouca exigência técnica. Alie-se a isso, o fato do violão resultar pouco sonoro, como instrumento polifônico, o que naturalmente demanda ouvintes mais atentos para que a execução seja apreciada.

Outro elemento pouco comum no idioma do violão são as apoiaturas realizadas pelos bordões nos C1, 4, 17, 18, 19, 20 e 22 (seção A) e nos C29,34, 48 e 50 (seção B). Essas apoiaturas vão se somar às outras inúmeras notas que necessitam de apagamento (alguns

requeridos por pausa, outros apenas intuídos pelos intérpretes mais refinados que apagam cordas soltas já tocadas ou notas que seguem soando nos *capotastos*), gastando uma quantidade considerável de energia do intérprete em uma atividade de pouco efeito para a maioria do público.

5.1.3 VALSA CHORO N. 2

A escrita da parte A é predominantemente contrapontística e por isso os acordes e inversões que constituem “clichês” no repertório do violão simplesmente não ocorrem. A parte B apresenta alguns trechos improvisatórios mais harmônicos (até C 34), seguidos de uma polifonia a três vozes que se realiza a partir de *melodia composta* (até C38). Por fim, uma polifonia, cujo baixo tem seu movimento reduzido em relação à primeira parte da peça e em relação às demais vozes do trecho (do C38 até o fim da seção). O discurso polifônico possui pouca projeção sonora e somente no clímax da obra há a execução simultânea de acordes de mais de três notas. Por essa sonoridade intimista, em andamento lento, a obra aparenta (mais uma vez) ser consideravelmente menos virtuosística do que realmente é.

Se a trama contrapontística por vezes nos dá possibilidades de escolha de diferentes digitações (como no C1, por exemplo), não raro essas opções gravitam entre a realização de uma mudança brusca de posição em meio a uma frase, e a realização de distensões/contrações na mão esquerda, o que quer dizer: escolher entre o cansativo e o incerto. Esses elementos (mudanças bruscas de posição, distensões/contrações) e ainda a associação desses com *capotastos* ou mudanças bruscas de apresentação¹⁶³ são uma constante

¹⁶³ As apresentações são definidas pela linha formada a partir da colocação cromática dos dedos em uma mesma corda, podendo ser longitudinal e transversal. A apresentação mista, é na prática mais comum e se coloca como uma apresentação intermediária entre duas apresentações anteriormente citadas (CARLEVARO, 1978. p. 78 a 80). Para maiores informações sobre apresentações da mão esquerda, veja também o apêndice C deste trabalho.

na obra. Esses fatores se apresentam já cansativos para a mão esquerda do intérprete e são agravados por um andamento lento, no qual a manutenção das vozes é consideravelmente mais difícil. Logo, há certa desproporção entre a virtuosidade exigida do intérprete e a impressão que a obra causa sobre o ouvinte.

A tonalidade escolhida, apesar de apresentar boas possibilidades de utilização de cordas soltas no violão, não resulta exatamente brilhante nessa obra, pois a região da subdominante – Sol menor - predomina em boa parte da seção A e a região de Fá menor, em boa parte da seção B, sendo que essas regiões são bem menos sonoras no instrumento. Outro fator idiomático ligado à tonalidade da obra é a ausência de *scordatura*: tradicionalmente, para que o violão soe mais potente na tonalidade de Ré menor, os compositores – sobretudo os compositores violonistas – optam pela utilização da *scordatura* da sexta corda, afinando-a em ré, contudo Guarnieri preteriu essa prática, mantendo a afinação tradicional. Todas essas características acentuam a desproporção entre a dificuldade técnica e o resultado sonoro, gerando um paradoxo: o esforço de execução árduo para uma música essencialmente lírica. Por outro lado, as opções contrapontísticas e tonais do compositor reforçam o ambiente intimista e melancólico, logo, estamos tratando, sim, de um idiomatismo sonoro, mas que não se realiza no campo técnico-mecânico.

Mais uma vez estamos diante de uma obra: 1) que demanda muito trabalho e um nível técnico superior do intérprete; 2) que é absolutamente exeqüível; 3) cujo valor musical e refinamento – evidenciados pela análise musical – compensam o esforço empreendido; 4) que infelizmente, apresenta um refinamento composicional que só poderá ser notado por um ouvinte já habituado ao universo da peça (o que não constitui um caso corriqueiro). Assim posto, não é de se estagnar que a obra nunca tenha sido gravada e seja tão pouco executada em concertos públicos.

5.1.4 ESTUDO N. 1

Podemos dizer – a partir da análise musical já realizada - que se trata de uma obra de notável refinamento e que apresenta inventividade harmônica e riqueza melódica poucas vezes igualada. Sabemos também do andamento moderado da peça - escrita na tonalidade de Fá menor e com pouquíssimas interrupções no fluxo contínuo de colcheia. Entretanto, podemos afirmar que estamos tratando da obra mais trabalhosa do conjunto estudado nesta tese e nosso trabalho de análise idiomática será apenas frisar algumas dificuldades de execução encontradas no *Estudo* em questão.

Ressaltamos a importância das cordas soltas para que a escrita se apresente idiomática, tanto em termos de potência sonora¹⁶⁴, quanto do ponto de vista técnico-mecânico¹⁶⁵ e a tonalidade de Fá menor cerceia em muito a utilização das cordas soltas¹⁶⁶. O fato do autor se encaminhar à região da subdominante menor e da dominante menor, também contribui para a restrição do uso das cordas soltas. Um primeiro reflexo dessa dificuldade tonal é a pequena ocorrência de baixos soltos: em toda a peça há apenas sete baixos passíveis de execução em cordas soltas - só para se ter uma idéia, na *Valsa Choro n.1* são sessenta e três. Isto quer dizer que praticamente todo o desenrolar da complexa polifonia implícita na melodia, como consta do *Estudo*, se dará com um dedo a menos da mão esquerda – que deverá estar mantendo o baixo. Além da subtração de um dedo durante toda a peça, os baixos presos soam menos potentes e muitas vezes, as mudanças de apresentação da mão, requeridas pela polifonia, influem no dedo de sustentação do baixo, cortando a vibração do som. É de praxe que para evitar esse fato, o violonista imprima mais pressão sobre o dedo do baixo, o

¹⁶⁴ Harmonicamente as notas tocadas pelo violonista encontram reverberação por simpatia nas cordas soltas, ou mesmo pelo fato das cordas soltas terem sonoridade mais rica e cheia que as cordas presas.

¹⁶⁵ A corda solta não utiliza a mão esquerda, que fica livre para saltos ou mesmo para executar, com menor esforço, outra voz enquanto a corda solta segue soando.

¹⁶⁶ As cordas soltas do violão compreendem apenas notas naturais, sendo os baixos mi, lá, ré; logo, cada bemol acrescentado na armadura de clave significa uma possibilidade a menos de utilização do baixo cordas soltas.

que resulta em maior tensão para a mão e para os outros dedos. Esses, uma vez mais tensos, terão menor eficácia e por isso, maior possibilidade de interferirem na pressão do dedo que sustenta o baixo. Esse ciclo vicioso pode resultar em uma execução demasiadamente tensa e cansativa para mão esquerda, e aliado a isso, temos o fato de que a polifonia das vozes superiores, em uma execução clara, requer da mão esquerda maior quantidade de contrações de distensões dos dedos. Ainda, para realização da linha do baixo com um bom *legato*, muitas vezes há mudanças de posição abruptas, que realizadas sob tensão são também mais complexas. Temos ainda uma considerável quantidade de *capotastos* – muitos deles, encadeados por mudanças de posição – que comportam distensões ou contrações de dedos. Obviamente, essa tensão pode ser seja minimizada por um estudo previamente planejado para tal; contudo, em caso desse estudo não ocorrer, essa tensão pode, inclusive, ter reflexos sobre a atuação da mão direita, prejudicando a sonoridade e o controle da condução de vozes.

Alguns acordes que constam da partitura editada são já usuais da prática tonal do instrumento, contudo nem todos foram escritos nessa posição pelo autor. No capítulo 3.1 notamos a partir da comparação entre fontes, que o revisor (provavelmente Isaías Sávio) realizou alterações a lápis, sobre a caligrafia autógrafa do compositor, possivelmente para que esses acordes soassem mais violonísticos – já que da forma que o compositor escreveu, estão harmonicamente melhor encadeados. Já questionamos quando da comparação de manuscritos sobre a necessidade dessas alterações, contudo, após a análise idiomática da obra, constatamos o valioso trabalho de revisão de Isaías Sávio. Qualquer economia de esforços é importantíssima para que o instrumentista tenha boas condições para o trabalho de preparação, objetivando uma boa fluência durante a execução da obra. Assim, a maneira como o revisor escreveu os acordes evita a possível fadiga gerada pelas distensões contidas nos acordes originais. Trata-se, portanto, de um exemplo ideal de colaboração entre o compositor não violonista e o intérprete.

Outra questão levantada na comparação entre fontes se encontra no capítulo 3.1 e pertinente à discussão idiomática é o fato do compositor não completar ritmicamente a voz inferior, deixando os baixos escritos esquematicamente em colcheias - esse tipo de escrita se inicia no C19 segue até o C39. Entendemos que o compositor assim o fez porque não tinha certeza de quais baixos seriam passíveis de manutenção e quais não, mas mesmo assim preferiu assinalar algumas notas como pertencentes à voz inferior, sem dizer exatamente até quando deveriam soar – motivo pelo qual não preencheu com pausas os espaços das colcheias. cremos - pelos limites de manutenção das vozes que o instrumento apresenta, e pelo caráter harmônico desses baixos, que nos leva a considerar sua a manutenção como preferível – que a escrita já designe a postura do intérprete, ou seja: que se mantenham os baixos quando essa manutenção for possível, prevalecendo o limite natural do instrumento¹⁶⁷.

Exemplo 5.2 - C24 a 26 do *Estudo nº 1*, exemplificando a incompletude proposital da voz do baixo

Assim posto, esse *Estudo* se apresenta uma obra de difícil execução e, ao mesmo tempo, de grande interesse musical, demandando um intérprete experiente, capaz de minimizar a tensão muscular e de dar vazão a um discurso musical mui denso – que justamente pode ser representado no plano emocional por um discurso de grande tensão. Isto

¹⁶⁷ Sergio Abreu (1978), na introdução de sua transição da *Sonata K.87/L. 33*, de D. Scarlatti, comenta sua opção de escrita justamente contrária à opção de Guarneri, escrita essa que também acaba trazendo problemas de notação: “Nesta versão da *Sonata K.87/L. 33* de D. Scarlatti, podem ser observadas duas características pouco comuns à escritura violonística: o uso do pentagrama duplo e o **aparecimento bastante frequente de notas cuja duração, no violão, será menor que a indicada na partitura**. Ambas tem por finalidade proporcionar maior clareza e compreensão do desenvolvimento polifônico da obra. A indicação mais precisa dos valores das notas, substituindo-se certos prolongamentos por pausas, apenas complicaria a escritura e dificultaria a leitura no que se refere à continuidade das vozes. Tal procedimento não era incomum na época de Scarlatti, e, como exemplo famoso, poder-se-ia mencionar o manuscrito original das *Sonatas para violino solo* de J. S. Bach (especialmente as *Fugas*), onde frequentemente são indicados prolongamentos irrealizáveis que, portanto, ficam subentendidos durante a execução, sem qualquer prejuízo musical”

gera um paradoxo, pois o intérprete, ao mesmo tempo em que estará sempre buscando minimizar a tensão muscular, buscará evidenciar a tensão no plano musical. Dessa forma, a música é a menos idiomática de todas as peças de Guarnieri para violão, pois o discurso – de grande refinamento e complexidade – é de difícil realização e nem de longe, aparenta o virtuosismo que exige do intérprete, mantendo mui desequilibrada a relação esforço/resultado. A isso deve ser acrescentado que a densidade da harmonia e a condução do clímax não são reforçadas por qualquer elemento idiomático que pudesse contribuir para a realização sonora do discurso musical e isto se constitui um problema praticamente irreparável na execução, já que a gama dinâmica do violão não favorece essa realização, como o favoreceria a gama dinâmica de um instrumento como o piano, por exemplo.

5.1.5 ESTUDO N. 2

Conforme já analisado, trata-se de um estudo escrito na tonalidade de Mi menor, em andamento lento, caráter tranquilo, compasso 4/4 e textura em colcheias. Como vimos através da análise, seu discurso polifônico é simplificado e se efetiva através da *melodia composta*, sendo a compreensão dessa *melodia composta* e do processo de desenvolvimento do motivo central um desafio para o intérprete. Até o C10, é possível digitar a peça sem qualquer distensão e as mudanças de posição requeridas são, na maioria dos casos, beneficiadas pelas notas passíveis de execução em cordas soltas - benesse fornecida pela tonalidade de Mi menor.

No compasso 11, encontramos uma típica polifonia implícita em uma textura linear, na qual os motivos anacrúsicos de duas notas - característicos da peça - devem ser executados o mais *legato* possível e devem também estar separados do acompanhamento. O

exemplo desse compasso pode ser generalizado para outros trechos monódicos da obra – como os C19, 22, 23 e 28 – e até mesmo para os compassos nos quais há polifonia de fato, acompanhando a *melodia composta*. Esse tipo de execução, na qual se separam os planos de uma mesma melodia, se faz um pouco mais custosa do que a execução linear, escrita de forma simplificada pelo autor na partitura. Contudo, mesmo este zelo interpretativo – que implica em algumas distensões e, sobretudo contrações para que o *legato* seja efetivo – não chega a acarretar maiores dificuldades mecânicas para a peça. O C17, do ponto de vista técnico-mecânico, é o mais complexo da peça - pelos saltos e contrações - assim como é custoso seu enlace com o compasso seguinte. Já o acorde de Lá bemol maior do início do C15 tem seu enlace com o acorde seguinte facilitado pela nota sol – corda solta. O acorde do C16 é de disposição digital complexa, mas o fato de estar inserido dentro de uma textura monódica lenta o torna de fácil execução.

Os acordes em quartas – citações da própria afinação em cordas soltas – são abundantes, tanto transpostos (C11, 12, 13, 19, 21, 24 a 26) quanto de forma natural – (C3, 20, 31 e compasso final). Notamos que o autor não abre mão da condução polifônica a duas ou três vozes, cujas exceções (preenchimentos de acordes com mais de três notas) só se dão por motivos de densidade - ou seja, questões composicionais. Mas quando utilizados, se constituem acordes bastante sonoros e se apresentam idiomáticos, mesmo quando os enlaces são relativamente rápidos e exigem saltos (C24 e 26), pois muitas vezes mantém a mesma montagem dos dedos da mão esquerda em bloco, em diferentes lugares do braço do violão.

Figura 6 - Exemplos de paralelismos que geram pestanas em paralelo no C26 do *Estudo n°2*

Por todo o exposto, essa pode ser considerada como uma das realizações mais idiomáticas do autor, na qual o caráter da obra favorece os idiomatismos e em contrapartida, os idiomatismos favorecem o caráter da obra: há diversas possibilidades de amenização das dificuldades oferecidas pela escrita, sobretudo pelas cordas soltas. Aliada a isso, a própria escrita integra as cordas soltas do instrumento no discurso musical. Até mesmo compassos de tessitura ampla, como o C23, são facilitados por cordas soltas e pelo andamento lento. Essa construção violonística é também – como sublinhado na análise – uma construção musical exemplar do artesanato motivico do compositor, apresentando uma solução criativa para a polifonia (a *melodia composta*) que engendra um discurso harmônico de arcabouço tonal, mas que explora os limites da tonalidade de forma criativa. Tudo isso, dentro do norte estético *marioandradiano* de transposição de elementos da seresta para a tradição de concerto. Sendo assim, reforçamos a posição de destaque que essa obra apresenta dentro do conjunto, tanto em termos de representação da estética e da técnica do compositor (em se tratando de pequena forma), quanto em termos de resultado sonoro.

5.1.6 ESTUDO N. 3

É a mais breve peça de Guarnieri para violão e também a que guarda menor relação com o discurso tonal, contudo, dentre as diversas polarizações harmônicas encontradas na peça, a polarização sobre o centro tonal de Fá maior oferece algumas vantagens em relação aos baixos executados em cordas soltas e reverberações naturais do violão. Outra vantagem é a textura: os planos de acompanhamento e melodia são bastante claros e no clímax da obra, o compositor se utiliza de acordes com mais de quatro notas, o que constitui um reforço idiomático. Aliado a esses elementos, temos o fato de que a obra está

escrita com caráter de choro. Contudo, a obra está longe de se apresentar como uma peça para estudantes: há mudanças de posições complexas e/ou com grandes saltos (C8, 22, 23), acordes de difícil montagem (C9, 10 e 11) para a mão esquerda, algumas distensões, e, sobretudo contrações da mão esquerda (C3, 4, 9, 10, 11 e 18). Trata-se também de um discurso que não se realiza pela simples execução, antes necessita de um trabalho do intérprete para que seja evidenciado – o que termina por fazer dessa pequena miniatura de concerto, uma peça que demanda uma preparação minuciosa.

Retornando a uma questão deixada em aberto durante a comparação dos manuscritos: os acordes dos C22 e 23, que, como já dissemos, constituem uma ingerência de visão mecânica do revisor tentando tornar a obra mais cômoda. Assim entendemos porque a partitura original apresenta bruscas, mas possíveis, mudanças de posição e o caráter dramático da escrita original se adéqua perfeitamente à escrita idiomática e assim analisando, só nos resta afirmar que a alteração do revisor só se justifica para intérpretes que não consigam executar os acordes escritos originalmente. Ou seja, não há porque preterí-los, pois esses acordes completos, escritos no manuscrito, reforçam idiomáticamente a idéia musical e são exequíveis.

Para concluir a peça, mais uma vez o autor se utiliza do acorde das cordas soltas do violão – sonoridade que em um plano simbólico se mostra definidora do violão. Isto mostra que o autor buscava sonoridades idiomáticas quando compunha para o instrumento e apesar de estes objetivos não chegarem até o plano técnico instrumental, sua obra para violão em parte, não pode ser entendida com a simples redução para seis cordas do pensamento pianístico.

5.1.7 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O IDIOMATISMO GUARNIERIANO

Um elemento deixado propositalmente de lado nas análises deste capítulo é o idiomatismo ligado à exeqüibilidade da mão direita. Por tratar-se de peças de andamento lento, e moderado, não há, nesse aspecto, maiores dificuldades. O que há é a demanda de grande refinamento e variedade de toques para que haja uma correta condução do discurso polifônico da peças e das sutilezas harmônicas. Também, como em qualquer discurso polifônico, as peças apresentam a necessidade de execução de acordes com separações dos dedos i m a e esse tipo de separação não é exatamente pouco idiomática, mas exige um intérprete habituado à polifonia. O que nos importa salientar aqui é que essa demanda por um nível técnico superior da mão direita aliada a uma execução, que muitas vezes pode ser cansativa para a mão esquerda, transforma a execução desse conjunto de seis pequenas peças em um *tour de force* para qualquer violonista.

Notamos também que por tratar-se de obras de raciocínio polifônico e elaboração motivica bastante intelectual, certos idiomatismos não se estabelecem: não se trata apenas da falta de idiomatismo gerada pelo pouco convívio que o compositor teve com o instrumento, mas pela própria natureza da linguagem musical contrapontística. Esses mesmos problemas idiomáticos ligados polifonia são verificáveis em obras contrapontísticas de compositores violonistas, como Villa-Lobos Carlevaro e Brouwer, contudo, estes, mesmo em uma escrita polifônica, aproveitam melhor os ensejos de aplicação idiomática, como cordas soltas e apresentações da mão esquerda, minimizando assim as dificuldades oferecidas pelo discurso. Mas essas considerações devem ser vistas caso a caso: a relação entre a proposta musical e o rendimento da realização instrumental do *Ponteio* e do *Estudo n°2* favorece a execução dessa peças. A *Valsa-Choro n° 1* e o *Estudo n° 3* apresentam já um equilíbrio razoável, mas não

podem ser classificados como obras de execução complexa, tendo como parâmetro outras obras contrapontísticas em andamento moderadamente lento. Já a *Valsa Choro n°2* e o *Estudo n°1* são mui desequilibrados na relação entre a proposta musical e o aproveitamento sonoro, pois a proposta musical é rica e complexa e apresenta condensada na pequena tessitura do violão importantes características guarnierianas, contudo o discurso é bastante prejudicado pela falta de idiomatismo mecânico, pelas tonalidades e regiões harmônicas utilizadas e demais motivos aqui já levantados.

Sintetizando essa questão do idiomatismo guarnieriano nas obras para violão, notamos uma dicotomia: a sonoridade das obras é uma sonoridade idiomática, pois muitas vezes o compositor cita o acorde das cordas soltas do violão, em diversas transposições deste. Sua visão do violão – como um instrumento mais afeito ao lirismo seresteiro também aflora em diversos aspectos - como as formas escolhidas, os motivos, o caráter e andamento as obras, a utilização exclusiva de tonalidades menores. Esses elementos tornam as obras para violão idiomáticas a partir da visão idealizada que o compositor fazia do instrumento. Já mecanicamente, a situação se inverte: sua concepção musical extra violonística, e a redução de algumas idéias pianísticas¹⁶⁸, potencializadas por sua preferência contrapontística formam um discurso denso e lento, que demanda engenhosidade na digitação e um profundo entendimento do discurso musical do compositor, para que resulte, instrumentalmente falando. Em outras palavras, no aspecto técnico-instrumental, sua música, é exeqüível, mas pouquíssimo idiomática.

¹⁶⁸ Seu neto, Mario Guarnieri, dedicatário dos *Estudos 2 e 3* afirmou em entrevista que o compositor escrevera os *Estudos* para violão utilizando o piano e essa informação de que o compositor compunha ao piano, se utilizando apenas da mão esquerda é confirmada na tese de doutorado de Edelson Gloeden (2002, p.21).

5.2 O DESENVOLVIMENTO DO REPERTÓRIO DE CONCERTO PARA VIOLÃO SOLO NO BRASIL E A PRODUÇÃO GUARNIERIANA

Para cumprirmos os objetivos desta tese, não basta entendermos essas obras dentro do universo estético ao qual se vinculam, tampouco basta desvendarmos sua complexidade interna ou o porquê de sua dificuldade de execução. Para entendermos a contribuição de Guarnieri para o repertório do violão solista brasileiro, há que se entender a articulação de sua obra violonística dentro desse repertório – mesmo em se tratando de uma produção reduzida. Também, o estudo da dinâmica de desenvolvimento desse repertório, comparada à formação do repertório europeu, demonstrará ser a estréia de Guarnieri como compositor de obras para violão, um marco no repertório brasileiro. Por isso, neste momento faremos um rápido panorama histórico, com a finalidade de compreender o contexto no qual a produção de Guarnieri se insere - portanto, assunto fundamental para avaliarmos sua contribuição para esse contexto.

Sabemos que o violão é um instrumento eminentemente popular por diversos motivos: sua natureza portátil, a praticidade de seu aprendizado para acompanhamento e seu custo reduzido. Contudo, no decorrer de sua história, podemos encontrar o instrumento em mãos de artistas de formação erudita e presente dentro do ambiente ao qual denominamos hoje, música de concerto. Podemos dizer que, especialmente no século XX, os instrumentistas tenham feito esforços conscientes para integrá-lo a esse ambiente – o da música de concerto – e o entendimento sobre como esses esforços lograram resultados se faz necessário nesta tese, porque as obras de Guarnieri ocupam importante papel, justamente sob esse aspecto da história do repertório violonístico. O processo de formação desse repertório apresenta um problema cujas raízes encontram-se na prática violonística do século XIX, na Europa, motivo

pelo qual iniciaremos esse texto sobre o repertório do violão brasileiro discorrendo brevemente sobre o repertório europeu.

Durante as décadas de 1850 a 1870, na Europa, o violão encontrava-se completamente afastado das salas de concerto e era cultivado principalmente por amadores e por alguns poucos virtuosos que se apresentavam em círculos de aficionados¹⁶⁹. Por esse tempo, o construtor Antonio Torres Jurado (1817 – 1892) criou na Espanha, o sistema de construção interna do tampo que possibilitou a ampliação da sonoridade do instrumento (DUDEQUE, 1994, p.77-79) e então se iniciou, principalmente pelas mãos do violonista Francisco Tárrega (1852-1909), o processo de integração do violão ao ambiente da música erudita, que justamente por essa época se definia como tal (CHAPALAIN, 1999, p. 250-253). Tárrega teve uma educação musical consistente - bem diferente dos solistas do violão da época, que primavam, sobretudo pelo virtuosismo – e realizou concertos nos principais conservatórios e teatros da Europa, com um repertório composto de transcrições do repertório pianístico entendido como clássico na época, que incluía obras de Bach, da Escola de Viena e dos Românticos, obviamente com ênfase à pequena forma. Como compositor, sua produção se resumia a pequenas peças de caráter, danças ou temas com variações, com clara influência da música de salão da época (CHAPALAIN, 1999, p. 342 a 344). O principal legado desse violonista – mais que suas obras ou transcrições - foi a formação de uma geração de violonistas de técnica apurada e que buscava maior erudição e aproximação do ambiente da música de concerto da época. Esse afã pela aceitação do violão dentro da música culta se

¹⁶⁹ No início do Século XIX, o violão já possuía afinação e forma idênticas às do instrumento moderno, apesar de dimensões menores. Era muito popular entre a pequena e média burguesia, como uma espécie de substituto ao instrumento aristocrático por excelência - o piano (CHAPALAIN, 1999, p.12 e 13). Esse instrumento oitocentista – chamado em nossos dias de guitarra clássico-romântica - teve rápido declínio de popularidade, em virtude da popularização do piano e da ascensão dos grandes virtuosos do teclado - como F. Liszt, S. Thalberg, Clara Schumann, etc. (CHAPALAIN, 1999, p.173 e 174) – e já na década de 1850 era considerado como um instrumento ultrapassado. Outro fator que concorria para o declínio da guitarra clássico-romântica era de sonoridade menos potente, pois sua estrutura interna não possuía o leque harmônico que nos violões modernos funciona como um distribuidor/amplificador da sonoridade sobre o tampo do instrumento. Por esse motivo, o violão estava afastado das salas de concerto.

tornou o principal objetivo¹⁷⁰ dos violonistas da primeira metade do século XX. O mais relevante nome desse movimento foi Andrés Segóvia (1893 – 1986), cabendo também menção aos discípulos de Tárrega: Miguel Llobet (1878- 1938), Emilio Pujol (1886 – 1980), Domingo Prat (1886 – 1944), Josefina Robledo (1892 – 1972) (GLOEDEN, 1996, p.48) e ao independente professor Josef Zuth (1879 – 1932).

Exemplo 5.3 - Trecho do *Prelúdio nº 7* de Chopin, transcrito para violão por Francisco Tárrega, no qual há adição de *glissandos* que caracterizam o estilo de execução romântico no violão

Os anos de 1920 foram especialmente importantes para o violão, pois em meio a toda efervescência da música moderna em Paris, os recitais de Segóvia, Pujol e Llobet eram bastante comentados e há provas do relacionamento desses violonistas com grandes personalidades musicais desse tempo. (GLOEDEN, 1996, p. 166).

Exemplo 5.4 - Trecho de *Prelúdio nº 2* de Tárrega, sob evidente influência do miniaturismo de Chopin e Schumann

¹⁷⁰ Como resultado, muitos compositores não-violonistas, sobretudo ligados à Vicent D'Indy (1851 – 1931) e Paul Dukas (1865 – 1935) produziram obras para o instrumento (GLOEDEN, 1996, p.160).

Como dissemos, até Tárrega, o repertório original para violão era composto por obras de compositores violonistas e as obras de envergadura, como sonatas e concertos, haviam sido compostas pelos compositores clássico-românticos do primeiro período de popularidade do instrumento ocorrido nas três primeiras décadas do século. XIX. Além disso, não eram tão numerosas e tampouco possuíam a mesma qualidade e exuberância das obras clássicas ou românticas para piano. Esse problema foi minimizado na primeira metade do século XX, através do sistemático trabalho dos violonistas junto aos compositores para criação de um repertório de concerto.

Exemplo 5.5 - Trecho inicial da *Sonata Op. 77* (1934) Mario de Castelnuovo-Tedesco (1895 -1968), obra que sintetiza a busca segoviana: grande forma, harmonia tonal expandida e notável resultado instrumental, suprimindo a carência de obras de grande fôlego e de verve romântica que o violão apresentava

É no comissionamento de um repertório específico para o violão, escrito por compositores “profissionais”, que Segovia encontra seu maior mérito, pois esse novo repertório¹⁷¹, juntamente com a manutenção do repertório praticado por Tárrega e seus

¹⁷¹ É verdade que esse novo repertório – em grande parte composto por obras de envergadura, como sonatas e concertos – atendia ao gosto musical dos interpretes, principalmente ao de Segóvia, que tinha como norte a estética romântica, com suas grandes linhas melódicas e harmonia tonal enriquecida. Se o resultado foi a criação

discípulos, formou um conjunto suficientemente vigoroso para que os violonistas trabalhassem em mínimas condições de igualdade em relação aos outros instrumentistas ¹⁷² (DUDEQUE, 1994, p. 85-90). Dessa forma, a preocupação em integrar o violão ao ambiente da música culta foi constante durante todo o século XX e balizou o trabalho de praticamente todos os grandes intérpretes e professores de violão. Uma das condições fundamentais para que tal fato se concretizasse era justamente que compositores não-violonistas escrevessem para o violão, já que no século XX a composição se especializou e a figura do compositor foi, via de regra, divorciada da figura do intérprete. Por isso, a primeira obra para violão de Guarnieri – o *Ponteio* – possui posição histórica de destaque dentro do repertório do violão brasileiro: trata-se da primeira obra de um compositor não-violonista escrita para violão (GLOEDEN, 2006, p.19 e 20). Encontramos, portanto, certa defasagem cronológica entre o acontecido na Europa e no Brasil, pois nos anos de 1920 já havia no velho continente um forte movimento de compositores não-violonistas escrevendo para violão, incentivados por intérpretes e profissionais de qualidade. No Brasil, a primeira obra concebida nesses moldes é o citado *Ponteio*, que é seguida por obras de Guerra Peixe, Radamés Gnattali, Francisco Mignone e pela produção de mais duas peças de Guarnieri a *Valsa Choro* (1954) e *Estudo n° I* (1958). Voltemos um pouco no tempo para entendermos como o repertório do violão solista se desenvolveu em solo brasileiro.

O violão chega ao Brasil no século XIX como um instrumento acompanhador e rapidamente se integra à vida musical urbana do país. Logo, passa a ser associado à vadiagem e à boemia, ao mesmo tempo, não se difunde nas camadas sociais mais altas, como um instrumento aristocrático, já que essa função era ocupada quase que exclusivamente pelo piano. Assim, no final do século XIX, tocar violão no Brasil significava pertencer a uma

de um repertório relativamente conservador, com pouca participação dos compositores de vanguarda, por outro lado, esse novo repertório ainda ligado à estética romântica vinha justamente suprir a falta do repertório romântico original, já que o violão, em meados do século XIX, encontrava-se em franco declínio dentro do ambiente de concerto.

¹⁷² Devemos ressaltar que a inclusão do repertório dos instrumentos de cordas dedilhadas do renascimento e barroco através da importante pesquisa musicológica, empreendida principalmente por Pujol, também exerceu importante papel na ampliação do repertório do violão.

classe de desocupados (ALFONSO, 2009, p. 32) e a profissionalização da figura do violonista ocorreu no Brasil, concomitantemente à afirmação do violão como instrumento de concerto na Europa.

Esse processo de ascendência social do violão e de profissionalização do violonista se inicia pelo trabalho de violonistas populares, recebe impulso pela presença de concertistas estrangeiros no país e por fim, se consolida a partir de mudanças sociais e econômicas, como veremos adiante. A seguir, trataremos da vida do violonista Américo Jacomino - o Canhoto (1889 – 1928) apenas como um exemplo, para entendermos a situação do violão no período e região em Camargo Guarnieri viveu sua infância e juventude musicais:

Américo Jacomino não vai à escola e estuda com o pai e o irmão mais velho Ernesto, [...] fala fluentemente o italiano, e canta nesta língua, canções napolitanas aprendidas com os pais. [...] Não se sabe ao certo sobre a formação musical da família Jacomino, mas as indicações sobre o início do aprendizado no violão são de que Américo tem o primeiro contato com o instrumento por volta de 1901, através do irmão Ernesto, que também lhe ensina bandolim. [...] Por volta de 1905, com 16 anos, tem contato com o cavaquinho, que passa a estudar seriamente. Nesta época, Américo já está trabalhando como pintor e jornalista. Com o dinheiro compra seu primeiro violão. (ANTUNES, 2002, p. 47).

Canhoto inicia sua carreira em 1907 ¹⁷³, ao lado de Roque Ricciardi – o Paraguassú – apresentando-se em cinemas, teatros e restaurantes. Em 1912, começa a gravar pela Odeon, e em 1916, inicia uma nova fase de sua carreira, com apoio da crítica e uma atuação mais notadamente solista, com apresentações cobertas pela imprensa e uma agenda intensa (ANTUNES, 2002, p. 52). O desenvolvimento de seu trabalho como solista tem importância para a mudança de visão da crítica e da sociedade a respeito do instrumento, como corrobora Antunes, comentando sobre um artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo em 30/08/1916 após um concerto de Canhoto, realizado no Salão do Automóvel em São Paulo, juntamente com um conferência sobre instrumentos musicais realizada pelo Sr. Manuel Leiroz:

¹⁷³ Ano de nascimento de Camargo Guarnieri.

Causa vivo interesse realmente o recital de Canhoto, pois nos dias posteriores vários artigos foram publicados enfatizando as qualidades do violonista e também a conferência, que “reabilitaria o instrumento”. Do ponto de vista histórico o fato interessa sobremaneira para o instrumento em São Paulo, pois pela primeira vez se falou de forma mais “séria” sobre as possibilidades reais que o violão poderia atingir. (ANTUNES, 2002, p. 53).

Um olhar atento sobre a discografia de Jacomino, juntamente com a leitura das críticas de jornais e com a audição de suas gravações que realizamos, pôde nos aludir ao porque do violonista ter alcançado tamanha popularidade: ademais de uma intensa carreira como concertista, suas gravações abrangiam praticamente todos os estilos populares em voga, incluindo música rural, urbana e música de salão; além disso, o refinamento de sua técnica e de sua interpretação o colocava em uma posição privilegiada em relação a seus contemporâneos. Comparando Canhoto a violonistas como Barrios e Robledo – cujas atuações serão pormenorizadas mais à frente, observa Orosco:

Nos programas de Robledo e Barrios encontravam-se normalmente peças de Aguado, Arcas, Bach, Beethoven, Chopin, Garcia Tolsa, Giuliani, Mendelssohn, Paganini, Tárrega etc., além de composições próprias por Agustín Barros¹⁷⁴, enquanto que nos de Canhoto veríamos dentre outras, composições suas cujos títulos (exemplo: *Suplicando Amor*, *Magia do olhar*, *Sonhando*) indicariam uma linha de composição mais ao gosto dos violonistas da época. Provavelmente tenha sido esta uma das razões da explosão de popularidade de Jacomino, que atuou no momento histórico do início da música solística para violão, difundindo suas composições românticas. (OROSCO, 2001, p. 10).

Assim, a carreira de Canhoto nos revela a mudança do contexto do violão solista em São Paulo no decorrer das três primeiras décadas do século XX: se no início o violão era associado à vadiagem¹⁷⁵ e considerado pela crítica como um instrumento “menor” e indigno das salas de concerto, já nos anos 20, a crítica estava bem mais receptiva e a carreira já alcançava status profissional. Isto graças ao enorme campo de trabalho aberto principalmente pelas salas de cinema - onde se escutava violão solo ou em conjuntos maiores - que consistiam em uma diversão “apropriada para as classes sociais mais refinadas”. Canhoto constitui, portanto, um caso emblemático de sua geração: um violonista de formação autodidata, de

¹⁷⁴ Conforme programas musicais em VIOLÃO E MESTRES, n.º 4, 1965. p. 40-41.

¹⁷⁵ Antunes nos relata que por este motivo, o pai de Canhoto havia proibido que se tocasse o violão em casa e em certa ocasião chegou a quebrar o instrumento, para que não fosse praticado.

grande popularidade e considerável desenvoltura instrumental, cujo labor contribuiu para a profissionalização da atividade violonística. Seus colegas de geração que trabalharam no Rio de Janeiro também lograram êxitos nessa mesma empreita e ademais deram diversidade e enriqueceram o repertório do violão solo da época, como foi o caso de João Pernambuco (PE 1883 - 1947), Levino Albano da Conceição (MT 1885 -1955) e Romualdo Miranda (PE 1895?) – todos músicos radicados no Rio de Janeiro, com composições relativamente elaboradas para violão solo, nos moldes do repertório da seresta e da música de salão início do século XX. (ALFONSO, 2009, p. 51-52).

Exemplo 5.6 - Introdução da valsa serenata *Saudades do Rio Grande*: típica peça seresteira do repertório brasileiro para violão no início do século XX

A atividade ligada ao violão solo teve ainda um segundo momento com o crescimento do rádio, que iniciou suas atividades na década de 1920 e teve sua época de ouro com a Rádio Nacional entre as décadas de 1930 e 1950. Dentre os violonistas que atuaram nesse novo cenário, destacamos como relevantes para o repertório do violão solista, Aníbal Augusto Sardinha – o Garoto (1915 – 1955); Armando Neves – o Armandinho (1902 – 1974); e o principal violonista dessa geração: Dilermando Reis (1916 – 1977). O trabalho da grande maioria desses instrumentistas consistia principalmente em acompanhar cantores, de forma que a atividade solista e a composição constituíam atividades secundárias em suas carreiras. A

exceção foi o paulista Dilermando Reis ¹⁷⁶, que realmente alcançou popularidade como solista e compositor, a exemplo de outros instrumentistas populares, como Pixinguinha (1897 – 1973), Benedito Lacerda (1903 - 1958) e Jacob do Bandolim (1918 – 1969).

Por outro lado, o violão erudito – tradição na qual necessariamente as obras de Guarnieri estão inseridas – andava a passos lentos. Um dos primeiros solistas do instrumento foi Ernani Figueredo (? – 1917), que já possuía formação musical quando começou a estudar violão e conta que, para se aperfeiçoar, adquiriu um método de Ferdinando Carulli (1770 – 1841) sem ter, contudo quem lhe ensinasse. Por fim, encontrou um certo colchoeiro (membro naturalmente de uma classe popular) que lhe ministrou aulas de violão. Esse fato demonstra que o instrumento, anteriormente aristocrático, passara completamente à cultura popular, como notamos na fala do próprio Ernani, referindo-se à sua busca pelo aprendizado violonístico: “*só encontrava ironia e referências de menoscabo a tal instrumento que reputavam de qualidade e de técnica insignificantes*” (TABORDA, 2004, p.61). Já nas primeiras décadas do século XX, o pernambucano Quincas Laranjeiras (1873 – 1935), trabalhou pelo ensino e divulgação do violão clássico, ou pelo violão “por música”, como era também chamado na época¹⁷⁷.

Nesse período o grande mestre do violão no Rio de Janeiro foi Joaquim Francisco dos Santos, conhecido por Quincas Laranjeiras. [...] Formou músicos, entre os quais Levino Conceição, José Augusto de Freitas e Antonio Rebello, mas parece não ter havido violonista na cidade que não mantivesse contato e aproveitasse os conhecimentos musicais de Quincas. Foi precursor do ensino de violão para senhoras da boa sociedade, movimento que tomou corpo em fins dos anos 20, contribuindo com a transcrição de canções para as quais provia o acompanhamento, material que passou a publicar no suplemento dominical do Correio da Manhã a partir de 1927. (TABORDA, 1995, p. 70).

Como podemos notar, nos anos vinte do século passado, o violão já freqüentava as casas da alta sociedade carioca e Laranjeira se mostrava como uma espécie de *embaixador*

¹⁷⁶ Pelas gravações de Dilermando Reis, muitos compositores de gerações anteriores, tais como Canhoto, João Pernambuco, Levino Albano da Conceição – esse, o primeiro mestre de Dilermando – foram popularizados.

¹⁷⁷ É relevante assinalarmos que nesse cenário, as confusões terminológicas são freqüentes; assim, Canhoto e sua orquestra, significa Canhoto tocando acompanhado por um conjunto instrumental variado e possivelmente sem partes escritas. Da mesma forma, violão clássico era sinônimo da execução solista de um repertório menos rítmico e ensinado através de partituras.

do violão. Prova disso é o elogioso verbete que recebeu no dicionário de Domingo Prat¹⁷⁸ (1886 – 1944) e ainda ter sido citado por Villa-Lobos como um grande músico de seu tempo. Já em São Paulo, uma citação ao uso do método do italiano Francisco Molino (1775 - 1847) nos dá pistas de que não se tratava exclusivamente de uma arte rudimentar do acompanhamento musical: possivelmente haveria alguns instrumentistas com conhecimento da notação em partitura e alguma desenvoltura como solista, e citações da passagem de um certo Sr. Lisboa, tocando temas de *La Traviata*, demonstra que pelo menos se tinha notícia do repertório em voga na Europa (OROSCO, 2001, p.16). Já nos primeiros anos do século XX, temos registros do ensino profissional do violão:

O professor cubano Gil Práxedes Orozco, residiu em São Paulo, na Rua da Moóca, [...] Para o professor Isaiás Savio (1900-1977), Orozco realizou o primeiro recital de violão de grande importância nesta capital, fato que ocorreu em 1903, no Teatro Santana. Além desses, o violonista italiano Eugene Pingitore, que esteve em São Paulo entre os anos de 1912 a 1915, contribuiu para a troca de informações entre os violonistas locais. (BARTOLONI, 2000, p. 41).

Para termos uma idéia da visão que a imprensa fazia do violão no tempo da chegada dos dois violonistas estrangeiros em terras cariocas, transcrevemos aqui uma crítica publicada no Jornal do Comércio em 7 de maio de 1916:

Os reclamos na pompa de sua fértil adjetivação, elevaram às culminâncias de concerto artístico uma audição de violão. Debalde os cultivadores desse instrumento procuram fazê-lo ascender aos círculos onde a arte paira. Tem sido um esforço vão o que se desenvolve neste sentido. O violão não tem ido além de simples acompanhador de modinhas. E quando algum virtuosi (sic) quer dele tirar efeitos mais elevados na arte dos sons, jamais consegue o objetivo desejado, ou mesmo resultado seriamente apreciado. A arte, no violão, não passou por isso, até agora, do seu aspecto puramente pittoresco (sic). Não quer isso dizer que o popular instrumento não tenha seus apreciadores e mesmo apaixonados. E que os tem em elevado número provou-o a concorrência (sic) de hontem (sic) no salão nobre do edifício do Jornal do Commercio.

Na visão de Taborda (2004, p.67 e 73) comentando justamente essa posição:

¹⁷⁸ PRAT, Domingo. Dicionario Biográfico, Bibliográfico, Histórico y Crítico de Guitarras, Guitarristas y Guitarreros. (Buenos Aires, 1933).

O primeiro passo para reverter este quadro foi dado em julho de 1916, quando o Rio de Janeiro recebeu a visita do violonista paraguaio Augustín Barrios Mangoré (1885-1944), um grande músico e destacado compositor” [...] incentivo ainda maior, foi a visita da violonista espanhola Josefina Robledo, que entre tantos méritos possuía a credencial de ter sido aluna direta de Francisco Tárrega (1852-1909), grande nome do violão espanhol [...].

Como podemos observar, os dois artistas foram de especial importância para o desenvolvimento do violão de concerto no Brasil, e, sobretudo para uma melhoria da imagem sociocultural do instrumento, contudo, algumas particularidades sobre a atuação de ambos merecem ser assinaladas.

Enquanto Barrios era um violonista praticamente autodidata, que acrisolou sua refinada técnica e seu latinoamericano gosto no consistente e conservador ambiente violonístico da Bacia do Prata, tocando em um violão com cordas de aço, Robledo era literalmente uma dama do violão moderno da época, com as mais altas insígnias musicais – ainda mais por ser europeia e discípula do lendário Francisco Tárrega. De qualquer forma, os críticos enxergaram nos dois estrangeiros, condições bem superiores às que encontravam em seus pares brasileiros e não pouparam elogios à arte de ambos, considerando suas execuções como exemplificadoras das possibilidades musicais do instrumento – fato que constitui um grande progresso para o estabelecimento do violão como instrumento de concerto¹⁷⁹.

¹⁷⁹ “O violão, como aqui já uma vez dissemos, é um instrumento que teve no seu longínquo passado um grande esplendor. Caiu mais tarde, maltratado pelas mãos mercenárias de quem lhe não conhecia a estrutura, a alma, nem a capacidade de produção. Modernamente, começa a reabilitar os seus créditos, já interessa os círculos artísticos e documenta nos grandes salões as suas qualidades de instrumento aristocrático. É claro que, para isso, só tendo ao seu serviço, dentro de uma esfera superior de arte, cultores da envergadura de Tárrega, que é o violonista mais maravilhoso que há hoje em Espanha, ou Barrios, o professor paraguaio que ainda não há muito sensibilizou o nosso público ou ainda Josefina Robledo, que ontem à tarde, na audição especial que ofereceu à imprensa, afirmou exuberantemente as suas altas qualidades de ‘virtuoso’, provando ao mesmo tempo como esse instrumento, dominado por mãos autorizadas, pode interpretar os grandes clássicos.”

“Na audição de ontem, a sra. Josefina Robledo deu-nos uma página romântica de Chopin, outra de Schumann, interpretando também Beethoven e Bach. Isto bastaria para lhe pôr em relevo as características da sua técnica. Mas depois interpretou a Jota Aragonesa e La Mariposa, de Tárrega. Essa última composição é cheia de arpejos, que Robledo só com a mão direita, os seus cinco dedos em constante movimento, dando-nos a fina ressonância de um bater de asas nalgum pombal distante (SIC).”

“Pertencem-lhe essa especialidade de efeitos, e só vendo a artista é que se pode fazer uma idéia exata da superioridade com que ela os consegue tirar das cordas do seu instrumento.”

“Em Jota Aragonesa a execução de Robledo obedece a um estilo profundamente sentimental. Sente-se bem através daqueles sons a alma de uma região singular com as suas canções abeberadas de melancolia, que os dedos da artista e o seu espírito enamorado traduzem com suavíssima ternura.”

“Em resumo, a sra. Robledo é, no violão, uma artista finíssima, que o público vai apreciar, dentro em breve, num dos nossos primeiros salões”. (O Estado de S. Paulo 24 de julho de 1917, p. 4 apud ANTUNES, 2002, p. 38).

Assim, podemos dizer que o solo havia se tornado fértil para o crescimento do repertório violonístico nacional, pois os entraves de ordem cultural – como a rejeição da crítica especializada em concertos ou a associação do instrumento com a vadiagem – haviam sido minimizados, sobretudo pelos esforços conjuntos de violonistas populares e de formação erudita. Mas não obstante essas conquistas que o violão brasileiro logrou nas primeiras quatro décadas do século XX, é notório que o repertório dos violonistas seguia, na maioria dos casos, a fórmula estabelecida por Francisco Tárrega – com peças de salão, transcrições e composições de verve popular e o que nos alcança atualmente de toda essa efervescência, em se tratando de repertório brasileiro, são as peças compostas pelos violonistas populares. Uma exceção ao repertório seresteiro que nos foi legado desse período é a obra de Villa-Lobos para violão solo, que compreende três distintos ciclos: *A Suíte Popular Brasileira* (1908 – 1923) e o *Chôros nº.1*, os *Doze Estudos* (1924 – 1929) e os *Cinco Prelúdios* (1940)¹⁸⁰.

Em linhas gerais, podemos relacionar o ciclo dos *Cinco Prelúdios* com o das *Bachianas Brasileiras* (1930-1945) pelo tratamento assumidamente tonal de melodias de inspiração folclórica ou popular, além do emprego de gestos bachianos. Nos *Cinco Prelúdios* predomina a forma ABA e se observa menores exigências técnicas do que na série dos *Doze Estudos*. Já *Suíte popular*, não foi originalmente escrita como um conjunto e não apresenta uniformidade estilística: as quatro primeiras peças foram escritas em forma rondó e se aproximam da música de salão e da música dos chorões do início do século XX. A última peça, o *Chorinho*, tem um caráter mais moderno, por sua harmonia e forma (um A-B-A, bastante desproporcional entre as partes), soa muito mais como uma releitura a maneira neoclássica francesa, do que como um choro tradicional. Essa suíte traz algumas das primeiras obras que conhecemos do compositor e seu mérito está no tratamento da escrita violonística, com encadeamentos e efeitos inusitados para o ambiente do choro, na qual a obra se insere. Inaugura-se assim, o repertório do violão solista brasileiro já dentro do modernismo

¹⁸⁰ Em sua última década de vida, Villa-Lobos compôs ainda o *Concerto para violão e pequena orquestra* (1951) que pode ser considerado como uma obra reiteradora de toda sua produção violonística.

nacionalista, uma vez que essas obras, a despeito de se utilizarem de formas e frases características dos chorões, apresentam refinamentos idiomáticos e de encadeamentos harmônicos que fazem com que consideremos essas peças como apropriações modernistas dos gêneros populares e não como obras populares autênticas.

Exemplo 5.7 - Excerto da *Valsa Choro* de Villa-Lobos, no qual notamos incomuns cromatismos e manutenção de estruturas encadeadas que são típicas do repertório de concerto e ao do Choro

Mas a obra que redimensionou o repertório e a maneira de se tocar o instrumento na primeira metade do século XX foi, sem dúvida, as série dos *Doze Estudos*. Essa série dos *Doze Estudos* – atualmente considerada como divisor de águas do repertório violonístico mundial (PRADA, 2008, p.85) – ficou inédita por mais de duas décadas e, no final de 1943, Abel Carlevaro (1916 – 2001) encontrava-se no Rio de Janeiro, justamente estudando com Villa-Lobos alguns estudos da série¹⁸¹. Segundo o próprio Carlevaro, seu primeiro contato com os *Estudos* para violão se deu na casa de Villa-Lobos, com o pianista espanhol radicado no Brasil Tomás Terán (1865 - 1964), fato que reforça a tese de que a escola violonística local ainda não estava preparada para uma obra da envergadura dos *Doze Estudos* (CARLEVARO, 2007, p.19 a 23). Fica claro ao escutarmos os *Estudos* em questão, que Villa-Lobos procurou dotar o repertório do instrumento, de uma série que fosse comparável aos *Estudos* de Chopin ou Debussy (ZANON, 1993). O resultado foi uma música constituída a partir das

¹⁸¹ Um comparação entre obras do mesmo período em se tratando de Villa-Lobos, corre sempre o risco de se tornar rasa ou mesmo desconexa, contudo um paralelo entre a série dos *Doze Estudos* e a série do *Choros*, pode ser útil para a compreensão da primeira: nela encontramos uma busca exacerbada de novas sonoridades e, muitas vezes, pela utilização de texturas e efeitos, em lugar de elementos melódico-harmônicos ou rítmicos para conduzir o discurso musical, guardando ainda procedimentos contrapontísticos e gestos tradicionais, em algumas obras.

características iminentes do instrumento, e que explorava os limites da técnica, não por ter isso como um fim, mas como resultado de sua própria visão do instrumento. Em outras palavras, o ciclo se apresenta como uma obra notadamente idiomática.

O exemplo do *Estudo n° 12* (abaixo) é bastante ilustrativo: o acorde inicial de lá menor produz uma disposição para os dedos 1, 2 e 3 da mão esquerda que é mecanicamente transposta (*glissando* em bloco) para em diversas posições. Esse elemento idiomático somado ao também idiomático *glissando* constituem elementos composicionais fundamentais para a caracterização da seção A da peça. Podemos observar a marcação da digitação notada pelo próprio compositor, como prova de sua preferência idiomática, mas apesar do procedimento ser fundamental inclusive na harmonia da obra, não podemos dizer que tecnicamente a peça seja pobre, pois além dos blocos formados pelos acordes que reforçam a melodia, notamos que a seção A da peça é construída a partir da escala octatônica e que as quebras na textura constituem opções musicais e não mecânicos-instrumentais.

Exemplo 5.8 - Início do *Estudo n° 12* de H. Villa-Lobos - manuscrito autógrafo

Também, a escrita apaixonada que assinalamos no capítulo anterior no *Ponteio n° 10* para piano, de Guarnieri, é conseguida por Villa-Lobos, com riqueza de textura e

aproveitamento harmônico e timbrístico das cordas soltas do instrumento (marcadas no exemplo abaixo com o número zero no *Estudo n°7* para violão.

Exemplo 5.9 - Excerto do *Estudo n° 7* de Villa-Lobos - manuscrito autógrafo

Outro exemplo de idiomatismo é a utilização das possibilidades extremas de tessitura e textura do instrumento, como encontramos no exemplo abaixo:

Exemplo 5.10 - Excerto do *Estudo n°4* de Villa-Lobos - manuscrito autógrafo

A polifonia também é abordada por Villa-Lobos e também traz dificuldades técnicas, contudo, pelo fato de o compositor ser violonista, fica evidente a intenção de aproveitamento de cordas soltas e o cuidado na escolha da tonalidade¹⁸².

Por fim, como já colocado, os *Cinco Prelúdios* apresentam certa simplificação harmônica, mas sem prejuízo do idiomatismo:

Exemplo 5.11 - Excerto do *Prelúdio nº4* de Villa-Lobos, no qual o compositor faz uso de harmônicos artificiais

Esse breve panorama até aqui realizado - a despeito da incompletude peculiar ao caráter sintético - já nos permite entender o ambiente violonístico contemporâneo à formação de Guarnieri, clarificando o fato de que os violonistas brasileiros daquele tempo viviam ainda um momento de afirmação do instrumento dentro da sociedade e estavam distantes das preocupações de seus colegas europeus. Por exemplo: os esforços empreendidos por Segóvia para que sua arte se diferenciasse do flamenco¹⁸³ - mesmo quando executando música espanhola - se tornavam despropositados, se transpostos ao contexto brasileiro.

Em nosso país, Josefina Robledo e Augustin Barrios, ou Levino Albano e Canhoto desempenharam papéis semelhantes dentro da sociedade, no sentido de provar o valor artístico do instrumento, elevando-o à categoria de instrumento musical, em detrimento

¹⁸² As tonalidades em bemol são especialmente trabalhosas no violão e muitas vezes enfatizamos as vantagens de tonalidades como lá menor ou mi menor, que se utilizam de baixos em cordas soltas. Contudo, encontramos na literatura do instrumento, obras bastante idiomáticas em tonalidades consideradas não idiomáticas. Portanto, não fazemos aqui qualquer apologia ao uso de tonalidade como Lá ou Mi. Simplesmente ressaltamos que essas tonalidades, consideradas menos idiomáticas, quando utilizadas, devem ser abordadas com criatividade, fazendo uso de recursos como *scordaturas* e considerando os problemas de ação da mão esquerda, por exemplo.

¹⁸³ Segóvia foi iniciado ao violão pelos violonistas andaluzes e algumas gravações do mestre testam seu domínio do violão flamenco, contudo, durante toda sua vida, o mestre espanhol primou por se distinguir dos violonistas populares e sempre fez questão de se definir como um artista clássico, que em sua visão, trabalhava dentro de uma tradição superior, a tradição da "Grande Música de concerto" (GLOEDEN, 1996, p. 88)

do antigo estigma do violão como sinônimo de malandragem (ALFONSO, 2009, p 19). Dessa forma, os termos *violão erudito* ou *violão popular*, no começo do século XX, no Brasil, se referem mais à formação e campos de trabalho dos músicos, do que a um repertório específico, como vemos no exemplo abaixo.

Exemplo 5.12 - trecho da canção *Ontem ao Luar*, de grande popularidade e representatividade do repertório da seresta no início do século passado e que fora arranjada para violão pela principal dama do violão erudito - Josefina Robledo –, como um exemplo da circularidade violonística popular/erudito (GLOEDEN, 2006, p. 8)

É nesse ambiente em que as obras de Villa-Lobos - ainda longe da maioria dos violonistas brasileiros - são exceções e o choro e a seresta são a regra, que Guarnieri inicia sua produção violonística, como já dissemos, consistindo em um marco para o repertório, por se tratar do primeiro compositor não violonista a escrever obras originais para violão, por encargo de um intérprete, no Brasil.

É relevante que, mesmo tão inteligente do ponto de vista idiomático, a obra de Villa-Lobos não apresente nenhum trêmolo. Já a obra de Guarnieri – cujo conjunto observamos ser bastante deficiente nesse aspecto - apresenta logo em sua primeira peça, um trêmolo e acordes digitalmente simétricos¹⁸⁴. Ademais, os *Estudos* de Villa-Lobos apresentam estrutura formal bastante tradicional (com exceção do *Estudo n°11*) e harmonia tonal (com enriquecimentos de paralelismos, escalas exóticas, relações por terças maiores, ou trítomos e

¹⁸⁴ Já assinalamos que tal fato se deve, possivelmente, ao exemplo musical fornecido por Carlevaro para que servisse de modelo para Guarnieri: as *Variações e Fuga sobre Folias de Espanha*, obra que contém uma variação em trêmolo.

notas pedais), enquanto o *Ponteio* é formalmente elaborado e inovador, apresentando harmonicamente trechos atonais. Mas o *Ponteio* é inovador em um aspecto pouco celebrado pelo público: é uma obra assumidamente intelectual. As articulações entre as seções internas aparecem sem cortes; a articulação entre a harmonia em quartas/harmonia triádica e entre seções cromáticas e seções diatônicas ocorrem sem cesuras, ou choques, o que demonstra o grau de elaboração técnica da obra. Também, os elementos idiomáticos são efetivos e conduzem aos pontos culminantes da obra, assim como a relação entre esforço/resultado faz da obra uma peça gratificante para os intérpretes, em concertos. Interessante também é o caráter nacional dissimulado pela técnica do compositor, que não permite que seus motivos se assemelhem a canções folclóricas ou que os encadeamentos harmônicos se assemelhem ao popular. Tudo isto difere o *Ponteio* das composições de Villa-Lobos - sem demérito das obras do mestre carioca - pois, se as obras de Villa-Lobos nascem do próprio instrumento e se inserem em um modernismo selvagem de aproveitamento do popular - da grandiloquência às vezes agressiva (mesmo em se tratando do violão) e do lirismo melódico assumidamente popular - e se essas obras potencializam a qualidades do violão como nunca antes (nos referimos especialmente aos *Estudos* par violão), então o *Ponteio* de Guarnieri traz o violão para um outro universo: o da música erudita brasileira arquitetada pela sóbria estética *marioandradiana*, balizada por uma técnica clássica de desenvolvimento e por uma criatividade harmônica exemplares. Por tudo isso, a obra além de importante historicamente, como marco no repertório do violão brasileiro, é também esteticamente e tecnicamente relevante para esse repertório.

Dez anos depois da composição do *Ponteio*, Guarnieri compõe sua *Valsa Choro n.º 1*. Trata-se de uma obra de caráter mais popular e texturas mais simples, sem abrir mão de uma harmonia tonal complexa, que em seu clímax se encaminha para relacionamentos tonais mais distantes, com uso de acordes quartais. Compará-la com a obra homônima de Villa-Lobos seria injustiça com o compositor carioca, já que a *Valsa choro* de Villa-Lobos é uma

peça de juventude que apresenta de forma apenas embrionária o idiomatismo e a engenhosidade encontrada nos *Estudos*. Mesmo assim, podemos enfocar a obra de Guarnieri como continuadora do gênero valsa-choro iniciado no repertório violonístico por Villa-Lobos, ou seja: um tipo de valsa lenta elaborada nos moldes da recriação modernista, com preocupação formal incomum e articulação de elementos impensáveis dentro da tradição seresteira da época. Outro dado relevante, é que os alunos de composição de Guarnieri serão os principais continuadores do gênero na literatura violonística.

Em 1958, Guarnieri escreve seu primeiro *Estudo* para violão. Já assinalamos a especial elaboração harmônica e motívica desse estudo, que o coloca como uma obra exemplar de uma estética incomum para o repertório violonístico. Não podemos afirmar o porquê do título da obra, pois comparado à série de *Estudos* de Villa-Lobos para violão e comparado aos estudos do próprio compositor para piano, esse título parece não corresponder à música que nomeia. Já concluímos no capítulo anterior que esse *Estudo* se articula muito melhor com a série dos ponteios para piano de Guarnieri e neste capítulo já observamos sua enorme desproporção entre o esforço empreendido e o resultado musical obtido.

Por outro lado, é importante ressaltar que como arquitetura musical e como expansão da estrutura tonal sem seu abandono, a obra é uma das mais bem sucedidas de todo o repertório do violão. Os motivos expostos nos primeiros doze compassos são reexpostos e desenvolvidos em toda a peça, assim como a tonalidade de Fá menor, cuja exposição já apresenta grande complexidade harmônica e uma estrutura polifônica a três vozes com notável cromatismo da voz intermediária, como observa também o verbete de Gilardino (1988, vol.2, p 155), já anteriormente citado: “*Ainda mais elusivo, fragilmente assentado sobre uma ambiguidade cromática reveladora da sapiência do autor, o esplêndido Estudo n° 1 (outra jóia da antologia Ricordi-Ablóniz) encerra a melancolia de um canto dissimulando-a*

na textura cambiante harpejada da harmonia” (Tradução de Adélia Issa)¹⁸⁵. Ampliando a afirmação de Gilardino, podemos dizer que a partir da afirmação tonal de Fá menor, o compositor passa a enriquecer o discurso, chegando a trechos limítrofes do conceito tonal, em uma escrita que demonstra grande mestria técnica e uma inspiração nacionalista tão depurada que fica difícil, senão pelo caráter geral da obra, apontar elementos nacionalistas. Trata-se, portanto, de uma das obras primas do repertório do violão, fato corroborado pela inclusão da peça na antológica gravação de Manuel Barrueco. Dessa forma, as três primeiras obras de Guarnieri apresentam uma elaboração intelectual ainda pouco comum, tanto em termos melódicos quanto em termos harmônicos, imprimindo um novo caráter ao nacionalismo, em se tratando de repertório violonístico.

Nessa mesma linha de composições para violão que transcenderam o ambiente estritamente violonístico, temos a *Suíte* (1946) de Guerra Peixe, que se apresenta como uma tentativa de integração entre a técnica dodecafônica e o material musical popular brasileiro (VETROMILHA, 2000, p. 48). Nesse tempo o autor se encontrava em processo de paulatino abandono do dodecafonismo estrito, se encaminhado em direção da estética nacionalista e por esse motivo, essa *Suíte* apresenta um hibridismo incomum.

Vinte anos depois da composição de sua *Suíte*, Guerra Peixe volta a escrever para violão. Trata-se de um prelúdio que integrará sua série de *Cinco Prelúdios* para violão, concluída na década de 1970 e que exemplifica a dimensão da guinada estética vivenciada pelo compositor, que, de dodecafonista assumido, em meados dos anos quarenta, mergulha na orientação estética nacionalista *marioandradiana*, sendo exemplar em um aspecto relegado por Guarnieri: o da pesquisa musicológica. O *Prelúdio* em questão é resultado desse trabalho

¹⁸⁵ *ancor più elusivo, fragilmente poggiato su ambiguità cromatiche rivelatrici della consumata sapienza dell'autore, lo splendido Estudio n° 1 (altro gioiello dell'antologia Ricordi-Ablóniz) avvolge la malinconia di un canto dissimulandola nelle mobili trame arpeggiate dell'armonia.* (1988, v. 2, p. 155)

musicológico, pois apresenta clara influência dos modos nordestinos e da prática do improviso à viola, além de singeleza *naif*, como podemos observar no exemplo abaixo¹⁸⁶.

Exemplo 5.13 - Trecho do *Prelúdio n°5* de Guerra-Peixe

A obra de maior envergadura que Guerra-Peixe escreveu para violão solo é sua *Sonata* (1969), em três movimentos. Segundo Corradi Junior (2006, p. 78), “*esta obra reflete um pouco da diversidade estética advinda de tão distintas e enriquecedoras atividades de fases composicionais experimentadas anteriormente*” e apresenta três movimentos - sendo primeiro movimento em forma sonata tradicional - se constituindo como a primeira obra do gênero no repertório violonístico brasileiro. Temos ainda a série de *Lúdicas* - escrita durante a décadas de 1970 e 1980 – composta por pequenas peças que apresentam sentido didático e ao mesmo tempo foram concebidas para concertos, já que também instrumentadas pelo compositor para violão e cordas. Outro ciclo didático importante é o conjunto das *Breves* – seis pequenas suítes que abordam elementos distintos da técnica do violão, como ligados, harmônicos e oitavas e possuem peças construídas sobre intervalos específicos.

¹⁸⁶ Realizando uma breve análise do excerto do *Prelúdio n° 5*, notamos uma espécie de refrão nos dois primeiros compassos, em lá mixolídio. Esse refrão intercala os vários trechos de improviso da peça, cuja estrutura melódica se dá sobre escalas e harpejos, com poucos saltos e é bem exemplificada a partir do terceiro compasso da figura abaixo. O improviso em questão apresenta as alterações de sétima menor e quarta aumentada (no caso, sobre a escala de ré maior) sobre um ostinato de colcheia pontuada e semicolcheia, o que revela fortes características da música nordestina

1-Uníssonos

Allegretto moderato (♩ 76) GUERRA-PEIXE

energico (N.B.) *dolce, ma burlescamente*

ff *arm. C XII* *p sempre* *energico* *ff* *Poco* *f*

arm. *p cresc. poco a poco* *meno e ritard.* *a tempo* *cresc.* *mf* *p* *energico* *arm.* *ff* *poco rit.*

(N.B.) Uma vez percutido fortemente o mi grave (6), faz-se o harmônico (espaço XII) somente com um dedo da mão esquerda, isto é, sem percuti-lo com qualquer dedo da mão direita.

Exemplo 5.14 - Peça inicial da *Breves IV* de Guerra Peixe, construída intencionalmente com valorização dos uníssonos

Dessa forma, a obra de Guerra Peixe inicia e consolida um relevante setor do repertório Brasileiro: o da produção para estudantes com finalidade estética. Nessas obras, encontramos o mesmo acabamento e as mesmas preocupações estilísticas encontradas em suas obras de concerto, como a *Sonata* ou a *Suíte*, contudo as dificuldades técnicas são minimizadas. O exemplo acima representa bem, tanto essa questão, quanto a questão idiomática: nele notamos o cuidado do compositor em dar instruções detalhadas sobre agógica, dinâmica e outros elementos relativos à interpretação da peça. Notamos também, presença marcante de elementos idiomáticos - como harmônicos e percussão - além do fato de que a peça, apesar de graficamente parecer difícil e de auditivamente soar também como uma obra de dificuldade, é possível de ser executada por um violonista com dois ou três anos de estudo, pois a dificuldade das semicolcheias é minimizada pelo fato do compositor aproveitar posições fixas de mão esquerdas, cordas soltas e harpejos circulares (ver Apêndice C desta

tese). Nesse sentido idiomático, Guerra Peixe teve o violonista e professor Nélío Rodrigues como revisor e principal incentivador de sua produção violonística, a partir da década de setenta, fator que contribuiu para o refinamento da já natural e idiomática escrita do compositor.

Exemplo 5.15 - Trecho da *Lúdicas n°10*, na qual encontramos o uso de *campanelas*, harpejos circulares e *rasgueados* (com indicações precisas sobre sua realização no rodapé da partitura)

Em sua obra, encontramos *campanelas*, ligados, harpejos circulares, tamboras, *rasgueados*, percussões e demais elementos idiomáticos do violão inteiramente integrados ao discurso proposto e à linguagem violonística desenvolvida pelo compositor. Portanto, sua obra é um dos projetos mais diversos e ricos do repertório brasileiro, contendo desde manipulações seriais, até música absolutamente tonal. Como forma de evitar a banalidade que a aplicação de suas pesquisas folclóricas poderia resultar, o compositor lança mão de harmonias artificiais, muitas vezes construídas sobre relações intervalares, elementos simétricos, politonalidade/polimodalidade e demais elementos que evitam o uso direto da atmosfera tonal como encontrada no folclore. Muito de sua elaboração harmônica também é proveniente de elementos idiomáticos do violão e apesar de na maioria dos casos esses elementos estarem integrados à composição, também é verdade que em alguns casos – como por exemplo, o *Prelúdio n°2 (isocronia)* - o idiomatismo acaba se tornando o principal

elemento, o que traz monotonia ao discurso. Em outros casos, a utilização repetida de cordas soltas em conjunto com regiões harmônicas contrastantes em relação a harmonia sugerida por essas cordas soltas também resulta na diminuição do interesse harmônico.

Outro compositor nacionalista é Radamés Gnattali, que trabalhou na Rádio Nacional, ao lado de ícones do violão popular - como Garoto e Dilermando Reis - e pode ser considerado entre seus pares, como o que melhor transpôs barreiras formais entre o erudito e o popular¹⁸⁷. Sua primeira obra – *Tocata em ritmo de samba n° 1* (1950) já demonstra claramente essa síntese: o plano do baixo contrasta com os acordes da voz superior, e toda rítmica do trecho forma um discurso muito característico da música popular brasileira urbana, dos anos quarenta e cinquenta, que já recebia a influência do jazz¹⁸⁸. O *glissando* e as articulações requeridas completam essa ambientação, enquanto a sequência de semicolcheias do terceiro compasso apresenta um caráter rítmico, também de matiz popular, conferido pela alternância entre saltos e graus conjuntos da melodia. Notamos também a desenvoltura da escrita – perfeitamente exequível e de grande efeito instrumental, cuja utilização especial dos baixos e harmônicos resulta em efeito mais percussivo do que melódico ou harmônico, como observamos nos compassos 6 e 8 do exemplo abaixo.

Exemplo 5.16 - Trecho inicial da *Tocata em Ritmo de Samba* (1950), de Radamés Gnattali

¹⁸⁷ Essa postura de Gnattali faz com que atualmente, violonistas populares se interessem por sua obra, que por sua vez concatena elementos populares que são caros a esses violonistas.

¹⁸⁸ Na verdade, os elementos da música popular urbana estavam dispersos em discursos muito mais próximos da tonalidade e Gnattali os condensava e os justapunha em suas composições de forma a amplificar a complexidade contida na música popular, terminando por criar um nacionalismo próprio, mais intuitivo do que de orientação marioandradiana.

A contribuição desse compositor para o repertório é bastante significativa, pois inclui concertos para violão e orquestra, pequenas suítes, além de seu ciclo de *Dez Estudos*, completado em 1960, contudo iniciado muito antes e cujas peças são dedicadas tanto a violonistas populares - como Laurindo de Almeida (1917 – 1995), Waltel Branco (1929) e Garoto - quanto a violonistas assumidamente eruditos - como os irmãos Sérgio (1948) e Eduardo Abreu (1949) e Antonio Carlos Barbosa Lima (1944).

Exemplo 5.17 - Exemplo de *scordatura* requerida pelo autor, inspirada em uma das possibilidades de afinação da viola caipira

Esses *Estudos* são especialmente importantes, tanto pela diversidade estilística que apresentam, quanto pelo idiomatismo, e atestam que Gnattali conhecia bem as potencialidades idiomáticas do instrumento, constituindo nesse sentido idiomático, a contribuição mais contundente para o repertório Brasileiro, depois dos *Doze Estudos* de Villa-Lobos. Do ponto de vista estrutural, notamos nos *Estudos*, tanto a utilização de formas binárias e ternárias, quanto a utilização de formas cíclicas nos *Estudos* de Gnattali (ARMADA, 2006, p. 142). A busca de alargamento das possibilidades do sistema tonal trilha o caminho de Debussy e da canção norte-americana/jazz: com a presença marcante da sonoridade octatônica “baseada em um conjunto de oito notas de alturas distintas que, agrupadas em formação escalar, envolvem a ordenação intervalar alternada de semitom e tom.” (ARMADA, 2006, p. 145).

Exemplo 5.18 - Análise de trecho do *Estudo n. 9*, de Gnatalli, realizada por Ubirajara Armada (2006, p 154), na qual se evidencia a utilização de escalas octônicas

O também nacionalista Francisco Mignone (1897 – 1986) inicia sua produção violonística na década de 1950, com pequenas peças avulsas. Contudo é em 1970, após ter sido incentivado pelo violonista Antonio Carlos Barbosa Lima, em um evento violonístico no Rio Grande do Sul, que Mignone escreveu seus dois grandes ciclos para o instrumento: as *Doze Valsas em Forma de Estudos* e os *Doze Estudos para violão*. Em 1975, concluiu seu *Concerto para violão e pequena orquestra*, estreado por Barbosa Lima e posteriormente ainda escreveu pequenas peças avulsas. José Maria Neves afirma que a notável facilidade e espontaneidade assim como a fluidez de inspiração constituem *o melhor e o pior desse compositor* (NEVES, 1981. p. 64). De fato, suas obras para violão apresentam uma espontaneidade popular que se liga à tradição romântica através de elementos como arpejos de tríades e tétrades, escalas maiores e texturas de melodia acompanhada (e outras), também similares às encontradas na música de salão e no choro – que poderiam confirmar a afirmação de José Maria Neves (GLOEDEN, 2002, p. 49) Por outro lado, notamos um rigor clássico na economia de materiais e na manipulação dos elementos melódicos expostos que nega esse simplismo proposto dubiamente por Neves. Essas características aproximam a obra de Mignone à obra de Guarnieri dentro do repertório violonístico, tanto em termos idiomáticos, quanto em termos estéticos, pois o idiomatismo de Mignone é ainda desequilibrado - o resultado aparenta ser mais simples do que a realização – e especialmente o ciclo das *Doze Valsas* é ainda pouco conhecido e executado, por alguns motivos que se confundem com os

motivos da pouca execução da obra guarnierianas, como a escolha de tonalidades não usuais e o pequeno rendimento sonoro (GLOEDEN, 2002, p. 161).

Valsa em mi bemol menor

Francisco Mignone
(1970)

Edição:
Edelton Gloeden

Lento e meditativo

Ossia

Lento e meditativo

a tempo

Exemplo 5.19 - Exemplo de valsa de Mignone em tonalidade raramente praticada no repertório do violão

Contudo, essas similaridades entre a obra de Guarneri e a de Mignone não resistem a uma comparação mais minuciosa: a obra para violão de Mignone não dissimula a inspiração popular do compositor e sua idéia de recriação do material popular, apesar de se utilizar de processos intelectuais de desenvolvimento motivico e a despeito da coerência harmônica que cada peça apresenta em relação si própria, pretere a erudição buscada e realizada por Guarneri. Notamos que o compositor de Tietê evita não só citações folclóricas, mas também os arquétipos populares mais próximos da música de salão e o faz segundo um critério subjetivo de fuga do banal - enquanto Mignone os apresenta franca e assumidamente.

Fingered by
Carlos Barbosa-Lima

Tempo de chorinho (♩=72)

FRANCISCO MIGNONE
(1970)

a tempo

mf rit.

Exemplo 5.20 - Trecho do *Estudo nº 3* de Mignone, que se refere diretamente ao choro urbano, com alguns elementos rurais, como harmonia modal, sextas e décimas paralelas

Dessa forma, a obra violonística de Mignone se apresenta como um nacionalismo mariondradiano, mas dentro dessa categoria, podemos dizer ser oposto ao de Guarnieri. Outra diferença é que além das peças avulsas, temos na obra de Mignone dois ciclos de fôlego, com diversidade estilística, formados por peças intencionalmente virtuosísticas (GLOEDEN, 2002, P.48), que exploram melhor as possibilidades do violão, tanto em termos de texturas quanto de tessitura. Por isso, a música de Mignone se apresenta mais cativante, pela simplicidade e linearidade da abordagem, pela maior fluidez e ao mesmo tempo, menos intelectual (na maioria dos casos) e menos densa que as construções violonísticas de pensamento polifônico de Guarnieri.

No período inicial de formação do repertório de concerto para violão, escrito por não-violonistas e inaugurado por Guarnieri, destacam-se também os compositores orientados na época pelo mestre de Tietê, como Ascendino Theodoro Nogueira (1913 – 2001), Osvaldo Lacerda (1927) e Sérgio Vasconcelos-Correia (1934). Cronologicamente, o primeiro aluno de Guarnieri a contribuir para o repertório do violão foi Theodoro Nogueira, que em 1949 inicia sua prolífica produção com o *Ponteio da Suíte Mirim*. Segue-se o *Canto Caipira nº 5* (1951), as *Cinco Valsas-Choro* (1955-1960), as *10 Brasileiras* (1957 – 2000), a série de *Doze*

Improvisos (1958 – 1959) e a série de *Quatro Serestas* (1959). Nogueira é também autor de um Concerto para violão e pequena orquestra, de um concerto para viola caipira e orquestra e ainda, sete prelúdios solo para o mesmo instrumento. (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1977, s/n). Sua música é predominantemente modal e contrapontística, apresentando forte inspiração na tradição musical caipira do Estado de São Paulo (MARIZ, 2000, p. 283-284).

Exemplo 5.21 - Trecho inicial do *Improviso n°8* (1959) de Theodoro Nogueira

Esses elementos, somados a uma harmonia que privilegia quartas quintas e sétimas/segundas resultam em uma sonoridade de poucas atrações tonais, pouco rendimento instrumental e acentuada dificuldade técnica (ver exemplo abaixo).

Exemplo 5.22 - Trecho inicial do *Improviso n°6* (1959) de Theodoro Nogueira: harmonia em quartas, e quintas em um ambiente diatônico sem grandes contrastes de tensão e muitos *capotastos* (pestanas)

Sua produção violonística está diretamente associada ao trabalho do violonista e professor Geraldo Ribeiro (1939), que gravou e executou quase a totalidade das obras de Nogueira para violão e, por se tratar de um dos intérpretes mais dotados de seu tempo, talvez a extrema discrepância entre resultado sonoro e realização violonística tenha sido dissimulada aos olhos do compositor. Mesmo assim, estamos falando de uma das mais prolíficas produções para violão solo no Brasil e que praticamente não é executada em nossos dias.

Novamente a pedido de um intérprete – no caso, Elpídio dos Santos – tem início a produção violonística de um compositor de formação coral e pianística ligado à escola guarnieriana: Sérgio Oliveira Vasconcellos-Correa, com sua *Valsa-Choro* (1959), que apresenta forte identificação com a obra homônima de seu mestre, composta cinco anos antes. O compositor disse em entrevista concedida especialmente para a realização desta tese, que ao indagar a Sávio, em 1959, sobre como começar a escrever para violão¹⁸⁹, Sávio o aconselhou a escrever ao piano, utilizando apenas a mão esquerda.

¹⁸⁹

Nesse ano, Vasconcellos-Correa escrevia sua primeira obra para violão.

Exemplo 5.23 - Trecho inicial da *Valsa Choro* (1959) de Sergio Oliveira Vasconcelos-Correia

A peça é constituída de duas seções, está na tonalidade de lá menor e em compasso ternário simples e o exemplo acima expõe procedimentos harmônicos comuns à obra de Guarnieri, como por exemplo, polarizações, *melodias torturadas*, além do tradicional contraponto, mui característico da escola guarnierirana.

Exemplo 5.24 - Trecho inicial do choro “*Manhoso*”, da série *Seis peças para Violão* de Vasconcelos-Correia

Sua *Sonatina* (1978), escrita em três movimentos, é bem mais desenvolvida, e demonstra maior familiaridade do compositor com a escrita violonística - em seu último

movimento, encontramos notável aproveitamento idiomático, o que denota que o compositor empreendeu pesquisas neste campo¹⁹⁰. Já suas *Seis peças para violão* (exemplo acima) apresentam caráter didático, e mesmo nesta categoria, apresentam notável diversidade estilística.

Outras obras do compositor são seus *Estudos* e o *Concerto do Agreste* (1992), estreado e dedicado à violonista paulista Ângela Muner. A maioria da música para violão de Vasconcelos-Correia apresenta harmonia tonal/modal, e por vezes, influência nordestina e da música de seresta, como é comum na estética nacionalista. Em entrevista¹, o autor, afirma que desde criança participava de conjuntos musicais informais e que seu contato com autores do rádio foi referencial. Dentre esses artistas, constavam chorões, como Jacob do Bandolim e Dilermando Reis e o pernambucano Luiz Gonzaga, a quem, segundo Correa se deve grande parte de sua preferência por ambientações nordestinas.

Exemplo 5.25 - Trecho inicial do baião “Aperreado”, da série *Seis peças para Violão* de Vasconcelos-Correia

Lina Pires de Campos (1918-2003), ou Lina Del Vecchio¹⁹¹ foi pianista atuante e aluna de composição de Guarnieri. Sua produção para violão é reduzida, mas expressiva, com

¹⁹⁰ O próprio compositor, na entrevista de 09/06/2010, afirma ter estudado as possibilidades do instrumento para composições de sua *Sonatina* e do *Concerto do Agreste*.

¹⁹¹ “Sou da família Del Vecchio, fabricante de violão, violino, bandolim e cavaquinho. [...] Meu primeiro contato com o piano foi com Atílio Bernardini [Bernardini foi também importante professor de violão], professor italiano de vários instrumentos. Ele vivia na loja com meus irmãos, lecionava violino, bandolim e piano, que, inclusive, era o instrumento dele. (CAMPOS apud DONADIO, 2008 p. 52)

destaque para o *Ponteio e Tocatina*, obra que recebeu menção honrosa no prestigioso concurso de composições para violão, promovido pela FUNARTE (Fundação Nacional das Artes) em 1977. Trata-se de uma obra idiomática e com uma linguagem muito próxima à linguagem de seu mestre¹⁹², em um aspecto que Guarnieri nunca se aventurou na escrita violonística: o rítmico.

LINA PIRES DE CAMPOS

Allegro Moderato - sempre marcato

mf

f sempre bem marcato

cresc.

sf

sf

ff marcato

Exemplo 5.26 - Trecho inicial da *Tocatina para Violão* (1977) de Lina Pires de Campos

Já outras obras de Lina Pires de Campos soam como releituras românticas, com simplicidade harmônica e clareza de texturas, o que não compromete a qualidade intrínseca das peças.

¹⁹² A Introdução à entrevista dada pela compositora ao Centro Cultural de São Paulo assim descreve a compositora: Fervorosa discípula de Camargo Guarnieri, sua atividade como compositora, de linha nacionalista, fez com que se destacasse no meio artístico brasileiro. Teve sua obra executada e gravada pelos mais importantes intérpretes do país (DONADIO, 2008, p. 48).

Exemplo 5.27 - Trecho inicial do *Prelúdio III para Violão* (1975) de Lina Pires de Campos

Toda obra para violão de Osvaldo Lacerda (1927) se resume a apenas três peças¹⁹³: *Ponteio* (1969), *Valsa* (1961) e *Moda Paulista* (1961), das quais apenas a última está editada¹⁹⁴. As peças foram feitas a pedido do professor Manoel São Marcos (1911), para que sua filha, a violonista Maria Lívia São Marcos (1942) – na ocasião, aluna de Lacerda – as executasse. A *Valsa* é dedicada à própria Maria Lívia São Marcos, a *Moda Paulista* ao Prof. Manoel São Marcos e o *Ponteio*, a Isaías Sávio. A *Valsa* e o *Ponteio* são bastante guarnierianas e as analisaremos rapidamente como exemplo da produção dos alunos de Guarnieri.

A *Moda Paulista* – única peça editada - é especialmente idiomática, pelos ragueados e pela utilização de acordes em paralelo associados à cordas soltas nos baixos:

¹⁹³ Segundo o próprio Lacerda, em entrevista concedida ao autor dessa tese.

¹⁹⁴ Ricordi Brasileira, São Paulo, 1971.

Exemplo 5.28 - Trecho inicial da *Moda Paulista* de Osvaldo Lacerda

Contudo, o *Ponteio* para violão de Lacerda (55 compassos, sob a tonalidade de si menor) apresenta estrutura guarnieriana A/A' e é muito mais rica em termos de polifonia. A peça apresenta ainda dois aspectos relevantes em sua construção: o desenvolvimento em forma de *coral elaborado*¹⁹⁵ e a *melodia composta*. Esses dois elementos são utilizados como forma de enriquecer a trama polifônica, à maneira de Guarneri, contudo com uma fluência incomum.

Exemplo 5.29 - C1 e 2 do manuscrito autógrafo do *Ponteio* de Osvaldo Lacerda

Exemplo 5.30 - Redução coral do exemplo acima

O exemplo de *coral elaborado* acima demonstra a condução de harmonias através de fórmulas de encadeamento do baixo, fórmulas essas, muito comuns nos acompanhamentos

¹⁹⁵ Forma de coral instrumentado, no qual as vozes são diluídas em um harpejo, como por ex. no prelúdio em dó maior do Cravo bem temperado de Bach.

de violonistas populares e violeiros. Essas fórmulas geram curtos motivos - como no exemplo acima – que terminam por se figurar como elementos unificadores do discurso melódico. Já figura abaixo é um caso típico de *melodia composta* a dois planos que se imitam, muito encontrada nas obras de Guarnieri. A partir do segundo tempo, temos no plano superior o motivo em segundas - engendrado no exemplo acima - e no plano inferior, esse mesmo motivo em espelho. O Exemplo 5.32 também expõe o mesmo motivo em segundas.

Exemplo 5.31 - C51 extraído do manuscrito do *Ponteio* de Lacerda

Exemplo 5.32 - C13 extraído do manuscrito autógrafo do *Ponteio* de Lacerda

A *Valsa* de Lacerda (noventa e seis compassos, forma A, A', B, na tonalidade expandida de mi menor) é uma peça em andamento moderado que se acelera na seção B. Por seu amplo desenvolvimento melódico e pelo cromatismo¹⁹⁶ impregnado na melodia e na harmonia, essa peça possui um caráter menos lírico-seresteiro - como seria de se esperar das valsas nesse contexto - e mais apaixonado. A independência dos planos é a marca registrada da escola de Guarnieri e esta peça é um bom exemplo de escritura a três partes, cuja voz intermediária – o acompanhamento - é por vezes abandonada em função de uma maior fluência na voz principal, sendo que nesses trechos o contraponto entre o baixo e a melodia torna-se ainda mais independente.

¹⁹⁶ Cromatismo é um termo demasiado vago para qualquer análise mais aprofundada, contudo, adiante trataremos brevemente do procedimento harmônico do compositor e o leitor poderá ter uma idéia mais concreta da maneira como esse cromatismo se opera conjuntamente nos campos harmônico e melódico.

Apenas como um exemplo de harmonia encontrada nessas peças, na figura abaixo, há um caso de dupla polarização (sensibilização) - sobre a fundamental e quinta do acorde de lá - que não incorre em paralelismos pelo atraso da resolução sobre o baixo e que é resultado do motivo em segundas menores iniciado no compasso anterior. Sob esse aspecto é clara a intenção do autor de polarizar as notas mi do início de cada compasso mi pelo uso de suas duas sensíveis - inferior e superior.

Exemplo 5.33 - C 38.3, 39 a 40.1 do manuscrito autógrafo da *Valsa* de Lacerda

Também, há acordes utilizando as cordas soltas do violão, em momento de clímax (ver exemplo abaixo) e esses acordes não engendram tensões tonais, mas reforçam a tensão melódica por serem extremamente potentes e brilhantes. Essa solução, idiomática, é notável, pois estamos tratando da primeira peça do autor para violão e de uma visão idiomática pouco comum na escola à qual o compositor está filiado.

Exemplo 5.34 - C.17 do manuscrito autógrafo da *Valsa* de Lacerda

Dessa forma, notamos que a influência de Guarnieri sobre o repertório do violão não se limita à suas composições, mas é extensível à produção dos compositores ligados à sua escola, e que muito contribuíram para o repertório violonístico brasileiro. Analisamos de forma mais pormenorizada essas obras de Lacerda e Vasconcelos-Correia, apenas como exemplos dessa influência guarnieriana. Como ambos compositores afirmaram não conhecer a

obra para violão de seu mestre ou consultá-la durante a composição de suas próprias obras para violão, podemos concluir que não se trata de citações ou referências, mas da aplicação de uma técnica composicional e de uma estética comuns aos compositores, sobre um mesmo instrumento - incluindo nesse processo a visão simbólica que os autores faziam do violão - como justificativa para muitas opções, como caráter, forma, modelos motivicos e texturas.. Outros compositores ligados a Guarnieri, como Ayton Escobar (1943), Olivier Toni (1927), Eduardo Escalante (1937), Achille Picchi (SP, 1952), Adelaide Pereira da Silva (1928), Dinorah de Carvalho (1895 – 1980) e Antonio Ribeiro também compuseram obras para violão.

Como pudemos observar na produção violonística dos anos quarenta e cinquenta, temos o caso isolado da *Suíte* de Guerra Peixe, das três peças de Guarnieri, e de uma produção mais numerosa de Teodoro Nogueira, além do *Concerto para violão e orquestra* de Villa-Lobos e da ainda tímida produção de Mignone e Gnattali. Entre o final dos anos sessenta e o início dos anos setenta, o repertório do violão foi acrescido de grandes ciclos - como os *Estudos* de Gnattali e Mignone -, de concertos, e da *Sonata* de Guerra Peixe, além de obras de compositores que partilhavam dos ideais estéticos da Escola Guarnieriana. Por isso, a renovação da linguagem do repertório do instrumento só se deu na década de setenta, com as obras de Guerra Vicente (1907-1976), Edino Krieger (1928), Marlos Nobre (1939), Jorge Antunes (1942), Almeida Prado (1943), entre outros. É interessante que alguns desses nomes, como Almeida Prado e Marlos Nobre, foram alunos de Guarnieri em períodos anteriores, e nesse momento estavam engajados em uma estética diametralmente oposta.

O ciclo *Momentos* de Marlos Nobre foi iniciado em 1974 e até 1976 a série já contava com três obras. Os *Momentos* IV a VII foram compostos nos anos oitenta. Outra obra do compositor, estilisticamente ligada aos *Momentos*, é a *Homenagem a Villa-Lobos* (1976). Estas obras apresentam harmonia predominantemente atonal, sob um discurso melódico

muitas vezes fragmentado e, por isso, se afastam bastante da estética predominante do repertório violonístico brasileiro.

Exemplo 5.35 - Trecho do *Momentos I* de Marlos Nobre

No mesmo direcionamento estético das obras de Marlos Nobre escritas durante a década de 1970, temos a *Ritmata* (1974) de Edino Krieger, na qual efeitos improvisatórios e pesquisas timbrísticas dão um aspecto experimentalista à peça. Ambos os autores, já no final do século XX, retornam a uma escrita mais tradicional e próxima do que seria o projeto nacionalista (RAONE, 2007, p. 34).

Exemplo 5.36 - Trecho da *Ritmata* de Edino Krieger

Almeida Prado também contribuiu para essa renovação da linguagem do repertório violonístico, com seu *Portrait* - obra iniciada em 1972 e completada em 1975, dedicada para o violonista Dagoberto Linares – e com o *Livro das Seis Cordas*. Assim como Krieger e Nobre, após esse período de vanguarda, Almeida Prado retorna paulatinamente a uma linguagem mais tonal, contudo enriquecida pelas experiências anteriores. Como exemplo desse processo, temos a *Sonata* (1981), na qual uma melodia rítmica, de curtos motivos (ao gosto villalobiano) é exposta como primeiro tema do primeiro movimento (SCARDUELLI, 2007, p. 20). O próprio Almeida Prado admite a influência de nacionalista em sua *Sonata para violão*, cujo primeiro tema lembra o tema do concerto para pequena orquestra e violão de Villa-Lobos:

Esse tema na verdade é uma célula ameríndia que você encontra muito em Camargo Guarnieri e Villa-Lobos. Trata-se de um *melisma*, uma célula do folclore, porém isso não justifica, ela é do concerto. Mas foi inconsciente, e depois quando me tornou consciente eu não quis mudar, porque não é vergonha você ter algo parecido com o mestre. (PRADO apud SCARDUELLI, 2007, p.39)

Já Claudio Santoro, inicia sua pequena produção para o instrumento no mesmo ano em que Guarnieri escreve seus dois últimos *Estudos* para violão - 1982. A obra para violão de Santoro se resume a *Dois Prelúdios* (1982) dedicados a Turíbio Santos, o *Estudo nº 1* (1982), dedicado a Geraldo Ribeiro e a *Fantasia Sul América* (1983), feita para um concurso de composição. Todas, obras densas e ausentes de tonalidade ou elementos populares. Muitos outros compositores produziram obras importantes, tanto sob a estética de vanguarda, quanto sob os preceitos do nacionalismo. Nomes como João de Souza Lima (1898-1982), Eunice Katunda (1915-1990), Mário Ficarelli (1937), Willy Correia de Oliveira (1938), Ricardo Tacuchian (1939), Rodolfo Coelho de Souza (1952), Pedro Cameron (1945), entre muitos outros, mereceriam destaque em um texto da história do violão brasileiro, porém, para nossos objetivos, os exemplos de obras até aqui destacados, já são suficientes para

entendermos que durante a década de setenta, obras de vanguarda sopraram novos ares sobre o repertório nacionalista em voga. Não obstante, a vertente nacionalista, em sua pluralidade, continuou produzindo obras – muitas vezes de fôlego – que viriam a suprir a carência de repertório do instrumento. Como já assinalado, muitos dos que compuseram obras de vanguarda nos anos de 1970, voltaram na década seguinte a fazer música tradicional, com centros tonais e melodia linear, muitas vezes repleta de elementos populares; o que por fim, resultou em um novo período da história do instrumento, marcado pela pluralidade e ecletismo estéticos.

Dentro dessa atmosfera cosmopolita, na qual nem arroubos de modernidade, nem grandes elaborações intelectuais ou de artesanato musical aparentam novidade é que Guarnieri volta a escrever para violão. Em 1982, temos a continuação da Série de *Estudos*, com os Estudos nº2 e 3. Já observamos a tênue condução tonal do *Estudo Três*, que por sua harmonia peculiar soa como uma espécie de miniatura com a assinatura do compositor. Frisamos também a notável coesão do estudo nº2, tanto no aspecto motivico, quanto no harmônico, com suas atrações tonais obtidas por meios mui particulares. Idiomáticamente falando, o *Estudo nº2* é muito mais equilibrado e apresenta muito maior rendimento instrumental que o Estudo nº3. Por isso, a série termina de forma não convincente e como conjunto tampouco é efetiva, pois se inicia e termina com obras de resultado dificultoso pelo mal aproveitamento idiomático. Essa pequena série não é comparável às séries de Estudos de Villa-Lobos, Gnattali ou Mignone, tanto pela envergadura das obras, quanto por questões idiomáticas. As próprias pretensões do compositor são evidentemente mais modestas. De qualquer forma, não deixa de ser um conjunto inovador no repertório do violão, por serem exemplos da estética e da refinada técnica guarnierianas.

Já, sobre última peça para violão de Guarnieri, a *Valsa Choro nº2*, temos uma visão distinta. Sabemos que sua composição foi fruto do contado do compositor com Jodacil Damasceno e que se trata de uma recriação modernista de um gênero popular. Concluimos

tratar-se de um desafio ao intérprete, mas um desafio efetivada por um gênero singelo, por uma peça lenta e melancólica, cuja textura polifônica da seção A e a incomum harmonia da seção B dificultam em muito a compreensão do discurso. Mesmo assim, dentro do Gênero *Valsa choro*, a obra é notável, pois seu discurso, além de profundamente lírico é complexo e rico, se apresentando como uma notável síntese de recriação modernista. Assim, e considerando todo o exposto sobre as três peças inspiradas em gêneros populares escritas por Guarnieri, podemos dizer tratar-se de três pequenas miniaturas do mais alto acabamento artístico, expressões sinceras de uma estética defendida apaixonadamente, que marcou um longo período da história da música erudita brasileira.

Por fim, um olhar contextual sobre a produção de Guarnieri nos fornece conclusões menos luminosas, mas que nos responde parcialmente às indagações iniciais da tese: em 1982, quando Guarnieri volta escrever para violão e conclui sua breve série de *Três Estudos* para violão, forma um hiato de quase trinta anos entre a data da composição do *Estudo n° 1* e a data da composição do *Estudo n° 2*. Temos portanto, cronologicamente dois blocos: o primeiro, contendo as peças *Ponteio* (1944), *Valsa Chôro n° 1* (1954) e *Estudo n° 1* (1958); o segundo, englobando os *Estudos n° 2 e 3* (1982) e a *Valsa Chôro n° 2* (1986). Esses dois blocos pertencem a dois diferentes períodos da história do violão no Brasil, já que nos anos quarenta e cinquenta do século passado haviam poucos cursos de violão institucionalizados ¹⁹⁷ e o repertório nacional escrito por compositores que tivessem alguma repercussão fora do limitado ambiente violonístico brasileiro era escasso. Já nos anos oitenta – década de composição das três últimas peças de Guarnieri - o violão encontrava-se em situação próxima ¹⁹⁸ à que conhecemos em nossos dias, contando com professores nas principais universidades, tendo presença nos festivais de música e certa representatividade na

¹⁹⁷ A cátedra de violão no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo foi fundada em 1947, por Isaías Sávio (1901 – 1977) e esse fato constitui um dos marcos do violão erudito no país.

¹⁹⁸ Há que se ressaltar que a quantidade de professores e estudantes de violão nas Universidades públicas e privadas aumentou consideravelmente nos últimos anos, assim como o nível geral dos violonistas, contudo sobre esses fatos não há trabalhos acadêmicos - estes apenas são notados pelas provas de vestibulares das universidades públicas.

programação das séries de concertos. Além disso, o repertório brasileiro para violão cresceu em quantidade, qualidade e diversidade estilística no período compreendido entre a composição do *Estudo nº 1* e do *Estudo nº 2*. Compositores como Guerra-Peixe, Mignone, Gnattali e Almeida Prado produziram obras de fôlego para o instrumento nesse ínterim. Nesse contexto, podemos observar que, historicamente, as três primeiras obras – em especial o *Ponteio* – possuem um *status* diferenciado das últimas, pela dinâmica de desenvolvimento do repertório do violão no Brasil, pois **iniciaram** e fizeram parte de um primeiro impulso para formação de um repertório eminentemente nacional e finalmente integrado à música já que, pela primeira vez no repertório brasileiro, um compositor não violonista se voltara para o violão ¹⁹⁹. Mas mesmo com essa importância histórica e estética, as primeiras peças de Guarnieri não chegam a se afirmar no repertório, talvez pelos problemas de compreensão do complexo discurso, ou talvez pela falta de exotismo e apelo popular. As últimas obras acentuam essas características tidas como negativas e ainda participam de um momento histórico do repertório do instrumento no qual não traziam nenhuma novidade.

O conjunto das seis peças que Guarnieri escreveu para violão foi estreado integralmente no dia 11/05/1994, durante a programação do Festival Camargo Guarnieri, ocorrido nos dias 4, 5, 11 e 12 de maio de 1994, no Sesc Ipiranga – SP, por Edelson Gloeden.

Apenas como uma questão secundária, que surge dentro do universo desta tese, temos o fato de que Camargo Guarnieri se relacionou com importantes nomes do violão de seu tempo, como Abel Carlevaro, Ângelo Gilardino, Isaías Sávio, Jodacil Damasceno, Edelson Gloeden, entre outros; e recebeu encomendas de obras maiores para violão, mas manteve uma tímida produção para o instrumento. Após a comparação entre fontes e a apuração de fatos históricos que envolvem a composição dessas peças, observamos também que o autor era

¹⁹⁹ É claro que a obra de Villa-Lobos é o grande marco no repertório violonístico brasileiro - e quiçá mundial – no século XX e que essa obra é muito mais extensa e portentosa que a de Guarnieri. Nossa afirmação em relação à importância da obra de Guarnieri para o repertório brasileiro, se dá em função da maneira como ela foi concebida, de sua linguagem incomum para o repertório em questão e de sua relação com a estética a qual se vincula. As demais comparações entre a obra de Guarnieri e a de Villa-Lobos ocorrerão após a análise idiomática dessas obras.

satisfatoriamente proficiente na escrita violonística e ainda, que esses violonistas muitas vezes propuseram comissionar compositor para composição de novas obras, contudo Guarnieri sempre se manifestou pouco interessado em compor obras de maior envergadura para o instrumento. Por outro lado, ao menos na documentação analisada, Gilardino não levou a diante seu convite para novas obras a serem publicadas pela Berben.

Não há como afirmar com certeza os motivos pelos quais o compositor de Tietê muitas vezes preteriu o violão, mesmo tendo sempre diante dos olhos o bem sucedido exemplo de Villa-Lobos com seus *Doze Estudos*. Especificamente sobre isso, Gilardino escreve: “*No Brasil, a imponente figura de Heitor Villa-Lobos, parece ter inibido mais que incentivado o desenvolvimento da linha de composição para violão*” (1988, vol.2, p 155). Mas a hipótese provável para que o violão fosse preterido por Guarnieri já foi aqui levantada: o compositor tinha por referência uma tradição na qual compor para violão não era uma atividade tão importante quanto escrever para orquestra, piano ou música de câmara. Por outro lado, sua música resultava mecanicamente pouco violonística e o rendimento instrumental não era compatível com o efeito das obras. Somando-se isso à sua complexa linguagem – que pouco agradava aos diletantes - e que por outro lado, carregava o estigma de conservadora para todos os que se orientavam pela estética de vanguarda – temos como resultado uma obra pouco executada, fato que possivelmente desestimulou o compositor a compor mais obras para o instrumento.

À GUIA DE CONCLUSÃO

“De fato, seria dificultoso dar outra razão para a adição da coda, senão aquela de que o compositor quer dizer algo a mais do que já foi dito.” (SCHOENBERG, 2008, p. 224).

Esta tese se propôs a investigar contradições que provavelmente poderiam ser respondidas pelo senso comum: **as obras para violão de Guarnieri trouxeram inovações para o repertório violonístico brasileiro ou sua importância se resume ao fato de um compositor relevante para a história da música brasileira ter escrito para violão? Quais inovações trouxeram? Porque essas obras continuam esquecidas?** E nossos resultados transcenderam a tais questionamentos, uma vez que a obra em questão se mostrou referencial para o repertório violonístico brasileiro, contudo sua importância está justamente ligada ao fato dessa obra representar a estética *guarnieriana* em tal repertório.

Guarnieri foi um dos protagonistas da música erudita brasileira desde os anos quarenta do século passado. Assumiu e defendeu apaixonadamente o projeto *marioandradiano* de formação de uma música de concerto genuinamente brasileira e tal defesa lhe rendeu o estigma de passadista. Isto porque que entre o conceito de música de concerto genuinamente brasileira de Mário de Andrade e o conceito trazido da Europa e defendido pela maioria dos movimentos musicais de vanguarda havia um abismo referencial: enquanto Guarnieri tomava como modelo a figura do compositor artesão, as vanguardas se aproximavam cada vez mais da figura do compositor teórico, cuja música experimentava - ou pelo menos se relacionava - com as ciências.

Mesmo sem resolver essa contradição, pudemos concluir após o estudo de sua obra, que o compositor se afirmou como um importante consolidador dessa tradição musical erudita brasileira, tradição essa, que apresenta a primeira fase de sua modernidade nacional com Nepomuceno e Villa-Lobos. Fazendo uso das palavras de Lopes Graça, Guarnieri é a “consciência esclarecida” dessa escola. Isto porque sua formação neoclássica e seu cuidado de adequação da técnica composicional aos objetivos específicos de cada obra resultaram em um

processo de depuramento técnico, a partir da reflexão e autocrítica. É verdade que em sua obra, o grito da libertação modernista característico da produção dos anos vinte de Villa-Lobos, é ouvido mais debilmente que a voz de sua consciência esclarecida, mas esse fato está mais para uma característica do que para um defeito. A obra para violão é, então, o exemplo dessa estética que Guarnieri desenvolveu a partir dos preceitos *marioandradianos* e de sua formação neoclássica: uma estética que não é conservadora, mas também não se liga à vanguarda; que pretende a criação de obras de concerto a partir da recriação de formas e materiais populares, evitando a citação e o comum. Especialmente, pela personalidade e formação do compositor, as obras para violão são principalmente composições coerentes e equilibradas e seus elementos internos são aproveitados ao máximo. Não há desperdícios não há exageros e não há quaisquer apelos ao banal ou ao popularesco.

Em resumo, constatamos que dentro da proposta estética à qual se vincula, a obra para violão é tão coerente quanto sua produção para outros meios de expressão. É verdade que a obra transparece o pouco conhecimento violonístico do compositor – evidenciado pela desproporção entre esforço/resultado do conjunto. Também é possível que a idealização do violão como um instrumento nostálgico e seresteiro tenha influído no caráter de sua produção, uma vez que todas as peças são lentas ou moderadamente lentas, causando dificuldades para que um intérprete as apresente integralmente dentro de um programa de concerto, sem comprometer o equilíbrio deste ou sem que o concerto assuma um caráter demasiado musicológico. Mas, mesmo em se tratando de uma produção idiomáticamente menos desenvolvida, observamos que o compositor encontra um caminho para realização de seu pensamento contrapontístico: a *melodia composta*. Se a escrita contrapontística estrita, a três ou quatro vozes, apresenta limitações que mesmo para compositores violonistas se apresentam como um desafio e fazem com que suas obras contrapontísticas sejam também desequilibradas na relação esforço/resultado, a obra de Guarnieri se esquia de algumas

dessas dificuldades pela realização polifônica através da *melodia composta* e do *coral elaborado*.

Entretanto, antes de seguirmos o caminho normal de conclusão desta tese, alguns paralelos entre a posição de Guarnieri e o repertório do violão se apresentam como relevantes: conforme constatamos, a primeira obra de Guarnieri para violão – o *Ponteio* – é especialmente importante, já por seu lugar na história do repertório violonístico, como primeira obra de um compositor não violonista a escrever para violão no Brasil. Essa dinâmica e essa integração entre compositor/intérprete é o início de um novo capítulo na história do violão no Brasil. Outro paralelo pertinente diz respeito às posturas de Segóvia e Guarnieri: se Segóvia buscou, no início do século XX, a criação de um novo repertório para seu instrumento, que transcendesse ao ambiente folclórico e de salão, Guarnieri procurou a criação de uma tradição musical erudita brasileira de verve nacional. Assim como a contribuição de Segóvia evitou o caminho das obras de vanguarda e resultou na construção de um repertório de concerto para violão, sobretudo ligado ao romantismo tardio e a neoclassicismos e nacionalismos diversos, Guarnieri evitou o caminho da vanguarda na construção de sua linguagem pessoal, assimilando o que lhe interessava e seguindo seu caminho de forma independente aos *ismos* que se sucederam durante sua trajetória. Ambas posturas foram muito criticadas em virtude do aparente conservadorismo, mais uma vez, porém, devemos registrar que ambos criaram um repertório sobre o qual podemos inclusive tecer críticas. Por isso, defendemos que a postura da construção em arte é sempre mais corajosa do que a da desconstrução. Se a música fomentada por Segóvia era romântica em pleno século XX, essa produção supriu o repertório do instrumento de obras bem acabadas, de grandes proporções e instrumentalmente funcionais – isso, graças às ingerências do violonista espanhol. O fato de serem românticas não acarretou sequer retrocesso, considerando que na segunda metade do século dezenove, o repertório do instrumento entra em declínio, tanto do ponto de vista quantitativo, quanto qualitativo e por isso, o repertório do violão no século XX sofria de uma carência crônica de obras românticas

de maiores proporções. Da mesma forma, quando Guarnieri inicia sua produção, o repertório violonístico brasileiro de concerto era composto praticamente pelas obras de Villa-Lobos - que eram, por sinal, raramente tocadas – e por peças de verve popular.

Por isso, em 1944, o repertório brasileiro para violão era ainda um livro de um único capítulo e Guarnieri inicia o segundo capítulo. Não de forma incipiente, como se esperaria de um compositor que pouco sabia de violão, nem copiando as fórmulas de sucesso villalobianas, mas de uma forma pessoal e absolutamente inovadora em relação a tudo o que já havia sido escrito para violão no Brasil, até então. Para melhor explicar, temos de reiterar alguns aspectos sobre a obra de Villa-Lobos.

O compositor carioca tinha, em primeiro lugar, conhecimento instrumental de violonista, criatividade torrencial e a paixão modernista de primeira água, cuja sensação é de liberdade plena, após a soltura das amarras do academicismo. Assim, podemos entender a mais importante obra do compositor (para violão), obra que se constitui um divisor de águas no repertório do violão mundial: os *Doze Estudos*. Criticados por alguns, comparados aos *Estudos* de Chopin, por outros, a verdade é que, a partir desses *Doze Estudos*, o repertório do violão tomou outros rumos. As idéias neles contidas são relativamente simples, em todos os *Estudos* há presença da contribuição principal da série – o “ovo de Colombo” de Villa-Lobos: seu idiomatismo no sentido de aproveitar as potencialidades sonoras do violão. É inteligência do efeito (no dizer *marioandradiano*) em último grau. Isto porque esses *Doze Estudos* não se apresentam como obra exótica, tampouco como obra avançadíssima para os padrões da vanguarda da época.

Mas, como dissemos, o *Ponteio* de Guarnieri é um típico exemplo e não se liga diretamente à obra de Villa-Lobos, sobretudo no campo idiomático e por isso mesmo constitui um memorável enriquecimento para o repertório do violão nos anos quarenta, assim como a *Suíte* composta por Guerra Peixe em 1946, na qual o compositor buscava já o abandono da técnica serial. Na mesma linha do *Ponteio*, contudo mais conservadora, evidencia-se a *Valsa*

Choro n°1, que apresenta um contraponto notável e muito representativo do estilo guarnieriano. O que impressiona nessa *Valsa* é seu desenvolvimento motivico e seu projeto harmônico altamente intelectuais, mas que não opacam a singeleza da obra. Essas duas obras apresentam boa relação esforço resultado, sobretudo pelas tonalidades escolhidas e por todos os motivos levantados no capítulo 5.1, sendo as obras mais tocadas e conhecidas do conjunto aqui estudado. Em 1958, Guarnieri escreve seu *Estudo n°1* que poderia ser sua principal contribuição para o repertório violonístico, mas que termina por se constituir a obra mais injustiçada desse conjunto, pois a despeito da riqueza da obra e da mesma representar notavelmente algumas das principais qualidades do compositor, o *Estudo* é, tecnicamente falando, um *tour de force* em andamento moderadamente lento. Em outras palavras, a falta de idiomatismo - sobretudo no que diz respeito à relação esforço/resultado, mas também em se tratando de utilizar recursos do violão que sublinhem o discurso musical - faz dessa peça uma página esquecida no repertório brasileiro: gravada por Manuel Barrueco, elogiada por Gilardino, mas praticamente fora do repertório dos violonistas, a pesar de constituir uma das mais bem construídas miniaturas de todo o repertório violonístico.

Como já dito, após o *Estudo n°1*, o compositor abandona a composição para violão por mais de vinte anos e, nesse meio tempo, o repertório do instrumento cresce em quantidade e diversidade. Quando Guarnieri volta a compor para violão, já nos anos oitenta, o cenário musical mudara muito em relação ao primeiro período. Aliado a isso, temos o fato de que, ainda que o *Estudo n°2* seja idiomático e apresente um desenvolvimento motivico e harmônio mui especial, não chega a superar em complexidade o *Estudo n°1* ou em equilíbrio idiomático o *Ponteio* para violão. O *Estudo n°3* tampouco chama a atenção: a parte A possui harmonia colorística aliada a uma melodia linear e forma um discurso ameno; a parte B apresenta uma dramaticidade que não equivale ao efeito prático. Já a *Valsa-choro n°2* é uma obra fora de seu tempo. Nem mesmo compositores nacionalistas estavam se interessando pelo gênero quando ela fora composta e se o fato de estar fora de seu tempo não constitui problema

- segundo nossa própria argumentação - esse fato não deixa de negar o caráter de novidade à peça, que se apresenta como “mais uma valsa choro”. Ainda assim, como recriação modernista de forma popular, essa Segunda *Valsa* de Guarnieri é notável e se comparada a outras valsas-choro do repertório, certamente encontrará lugar de destaque. O idiomatismo, porém, não a favorece e sua complexidade musical sobreposta à sua dificuldade técnica de nível elevado demanda um intérprete de formação intelectual e instrumental superiores. Assim, há incompatibilidade entre o perfil do intérprete demandado pela obra e o gênero à qual a obra pertence.

Cremos que, a esta altura, já tenhamos respondido às indagações principais desta tese, pois as obras são de fato relevantes e trazem inovações para o repertório violonístico brasileiro. Se, no entanto, não são tocadas por violonistas que primam pela qualidade do repertório, os motivos só podem estar ligados ao problema do idiomatismo das peças, à falta de divulgação das mesmas, ou ao estigma do compositor. Por fim, como epílogo deste trabalho, nos resta definir claramente a contribuição de Guarnieri de forma dinâmica em relação ao repertório violonístico.

Considerando o universo estético do compositor e ainda a estruturação das peças e natureza dos materiais, não seria produtivo compará-las com as obras de vanguarda, já que as premissas são distintas e, por vezes, opostas. Por isso, no último capítulo desta tese, demos menor atenção – em termos de análise e aprofundamento – às obras de vanguarda do que às obras dos compositores nacionalistas.

Como pudemos observar, as principais contribuições dos compositores nacionalistas nesse período partem das penas de Guerra Peixe, Mignone e Gnattali, sendo os dois primeiros, mais influenciados pelo nacionalismo *marioandradiano* enquanto o terceiro revela-se mais próximo da música urbana e dos violonistas populares. As contribuições de Guerra Peixe e Gnattali são relevantes no sentido idiomático e especialmente em Guerra Peixe, notamos que muitas vezes, os elementos centrais das obras tem origem nos *toques de*

viola e demais elementos revelados pelas pesquisas musicológicas do compositor - o que constituía novidade para o repertório de concerto. Já as contribuições de Guarnieri e Mignone primam pelo desenvolvimento motivico e pelo rigor no equilíbrio formal. Mignone não camufla sua inspiração popular, enquanto Guarnieri, a partir do princípio de evitar o banal e da busca modernista de desconstrução tonal, desenvolve uma linguagem harmônica pessoal, na qual as atrações se dão, na maioria dos casos, por caminhos não funcionais. Esse fato, aliado ao característico raciocínio polifônico resulta em uma complexidade muitíssimo pessoal e que pode ser considerada a principal contribuição do compositor para o repertório do violão. Tal complexidade é balizada por um minucioso trabalho de desenvolvimento motivico que, na maioria das vezes, define a forma das seções ou da peça. Em síntese, a obra de Guarnieri é significativa por trazer para o repertório violonístico algumas características de um compositor controverso, mas consolidador de uma das correntes composicionais mais bem definidas da história da música erudita brasileira. Essas características podem ser resumidas por um acabamento motivico e formal superiores – mesmo em se tratando de pequenas formas - por uma inspiração modernista-nacionalista de profundo intimismo. Dessa forma, o que entendemos é que a contribuição de Guarnieri para o repertório violonístico foi, a princípio, relevante, mas não cresceu, nem se desenvolveu na mesma medida que o repertório do violão o fez, o que não traz demérito para sua produção final: mesmo desfocada em mais de vinte anos, podemos afirmar que essas últimas obras são um complemento de sua produção inicial.

Podemos afirmar também, que o caminho idiomático-composicional iniciado no *Ponteio* e da *Valsa I* foi, em muitos aspectos, continuado pela obras de seus alunos. Isto porque, nos anos cinquenta, Theodoro Nogueira, Osvaldo Lacerda, e Sérgio Oliveira Vasconcelos-Correia, iniciam suas produções para o violão e, apesar de poéticas distintas e das individualidades estilísticas, essas obras apresentavam características em comum com as obras de Guarnieri – como o rigor contrapontístico e formal e o mesmo apego à estética

marioandradiana. Posteriormente, outros alunos de Guarnieri - como Lina Pires de Campos e Eduardo Escalante, compuseram obras, também nos moldes guarnierianos. Não propomos aqui qualquer relação de dependência entre a produção dos alunos e a obra do professor, contudo, não podemos deixar de notar que o caminho iniciado pelo compositor dos *Ponteios* no repertório do violão dos anos quarenta, foi ampliado – com consideráveis incrementos idiomáticos – pela obra de seus alunos.

Assim, a contribuição de Guarnieri para o repertório violonístico transcende suas próprias obras, pois engendra a criação de um grande setor do repertório brasileiro, ainda pouco explorado. Se idiomáticamente essas obras apresentam pouco rendimento, em relação ao esforço demandado, e isso se faz empecilho para sua execução, devemos lembrar que o progresso técnico-instrumental é sinônimo de tornar o difícil em fácil e o complexo (tecnicamente falando) em simples.

Já, historicamente, podemos entender a obra para violão de Camargo Guarnieri como um passo além, em relação à obra de Villa-Lobos, mas não um passo de descontinuidade, pois a obra para violão de Guarnieri se mostra continuadora dos gêneros iniciados no repertório violonístico por Villa-Lobos (Estudos e Valsas Choro), antes um passo de renovação da estética nacionalista. Essa comparação com a obra do compositor carioca traz uma constatação simples e conclusiva: enquanto a obra de Villa-Lobos consta no repertório violonístico como um projeto desenvolvido, a de Guarnieri, a despeito de promissora, se situa nesse mesmo repertório como uma proposta que não foi levada à sua plenitude pelo compositor - o que não implica desqualificação da obra produzida. Apenas a título de especulação: sobre o *Ponteio*, podemos afirmar que o compositor trabalhou com modelos composicionais de escrita violonística e que o trabalho foi assistido diretamente por um violonista no momento de sua realização. Esses fatos, confrontados com a privilegiada relação entre rendimento idiomático e proposta musical, que o *Ponteio* apresenta, nos leva concluir que se o compositor tivesse despendido mais esforço para compreender as

potencialidades do violão e suas idiossincrasias idiomáticas, teríamos uma obra com outro perfil, provavelmente muito mais desenvolvida e idiomática. Possivelmente estejamos sendo demasiado críticos a esse respeito: sabemos que é pouco razoável esperar que um compositor como Guarnieri apresente tanto interesse e desenvoltura na escrita violonística, quanto na escrita pianística. De certa forma, nossa crítica a esse respeito pode ser entendida como um lamento de um intérprete sobre o fato do compositor não ter contribuído com obras de fôlego para o repertório do violão, o que não deixa de ser pertinente, mas não invalida a importância das seis peças originais para violão como representantes da pequena forma *guarnieriana* nesse repertório.

Por fim, esperamos que a presente discussão (sobre a obra para violão de Guarnieri, em relação ao repertório violonístico) - que demonstrou ser essa obra, uma possibilidade de continuação do nacionalismo modernista, sob um esteio ideológico e técnico mais embasado - corrobore a lúcida afirmação de Lopes Graça:

Se Villa-Lobos é a força impulsiva da moderna música brasileira, Camargo Guarnieri (Tietê, São Paulo, 1907) é a sua consciência esclarecida. Ela, a sua realidade, a sua projecção (sic) mundial, é inconcebível sem estes seus dois grandes obreiros, um, o heróico desbravador de terras virgens, outro, o lúcido construtor das riquezas descobertas. (LOPES-GRAÇA, 1984, p. 223).

REFERÊNCIAS²⁰⁰

²⁰⁰ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

LIVROS E PERIÓDICOS

ABREU, Maria. Camargo Guarnieri: o homem e episódios que caracterizam sua personalidade. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 33-55.

ALFONSO, Sandra Mara. **O violão, da marginalidade à academia**: trajetória de Jodacil Damaceno. Uberlândia: EDUFU, 2009. 268 p.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2011.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música**. São Paulo: Edusp, 1993.

BRASIL, Laís de Souza. Piano e orquestra. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 465-478.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. **A. Theodoro Nogueira**: Catálogo de obras. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1977.

_____. **Sérgio O. de Vasconcellos Corrêa**: Catálogo de obras. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1976.

BRISOLLA, Cyro Monteiro. **Princípios de harmonia funcional**. 2. ed. São Paulo: Editora Novas Metas, 1979. 93 p.

CHAPALAIN, Guy. **La guitare et son repertoire au XIX siècle 1850-1920 novations et permanence**. Paris: Université de Paris-Sorbonne, 1999. 660 p.

CALDEIRA FILHO, João. Camargo Guarnieri: uma trajetória. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 17-19.

CARLEVARO, Abel. **Escuela de la guitarra**: exposición de la teoria instrumental. Montevideo: Dacisa, 1985.

COLI, Jorge. O “nacional” e o “popular”. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 25-31.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais, v. 1, n. 1, out./dez. 2004.

COSTERE, Edmond. **Mort, ou, Transfigurations de l'harmonie**. [Paris]: Presses Universitaires France, 1962. 216 p. Disponível em: <http://books.google.com/books/about/Mort_ou_Transfigurations_de_l_harmonie.html?id=6CkZAQAIAAJ>.

DE BONIS, Maurício. Aspectos e repercussões do pensamento musical de Mário de Andrade. **Ouvirouver**, n. 2, p. 113-131, 2006.

DONADIO, Vera Lúcia. **Tributos**: música brasileira. [recurso eletrônico]. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008. 61 p. em pdf.

DUDEQUE, Norton Eloy. **História do Violão**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica. 3. ed. Editor Marcos Antônio Marcondes. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2003.

ESCANDE, Alfredo. **Abel Carlevaro: um** nuevo mundo em la guitarra. Montevideo (Uruguay): Ediciones Santillana, 2005.

ESCANDE, Alberto; GLOEDEN, Edelson. Abel Carlevaro: a Entrevista de São Paulo. **Revista Música**. Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da ECA-USP. São Paulo, v. 12, 2007.

FERREIRA, Paulo Affonso de Moura. **Osvaldo Lacerda**: catálogo de obras. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1976.

GROSSI, Alex Sandra de Souza. O idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para piano. **OPUS**: Revista Eletrônica da ANPPOM, n.10, dez. 2004. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus10/d_alex.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2011.

GUARNIERI, Camargo. Depoimento. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 15-16.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1992.

KATER, Carlos Elias. **Música viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora, Atravez, 2001. 371 p.

FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. **Introducción al Análisis Schenkeriano**. Trad. Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Obras camerísticas. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 437-446.

GILARDINO, Angelo. **Manuale di storia della chitarra**. Vol 2 – La chitarra moderna e contemporanea. 2ª ed. Ancona (Itália): Bérben Edizioni musicali, 1988.

GLOEDEN, Edelson; ESCANDE, Alfredo. Abel Carlevaro: a entrevista de São Paulo. **Revista música**, São Paulo, v. 12, p. 13-51, 2007.

LACERDA, Osvaldo Costa de. A obra coral. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 391-399.

LACERDA, Osvaldo Costa de. Meu professor Camargo Guarnieri. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 57-67.

_____. O professor Camargo Guarnieri. **Revista Música**, v. 4, n. 1, ECA/USP, São Paulo, maio de 1993.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000. 550 p.

_____. Obras vocais. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 381-388.

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

MENEZES, Florivaldo (Org.). **Música eletroacústica: história e estéticas**. São Paulo: EDUSP, 1996. 279 p.

_____. **Apoteose de Schoenberg**: tratado sobre as entidades harmônicas. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002. 452 p.

MOTTE, Diether de La. **Armonía**. Barcelona: Idea Books, 1998. 289 p.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. 236 p.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. 200 p.

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: Editora 34, 1999.

PAZ, Ermelinda. **O modalismo na música brasileira**. Brasília: Ed. Musimed, 2002.

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão**. Brasília: Musimed, 1984.

PERSICHETTI, Vincent. **Armonía del siglo XX**. Madrid: Real Musical, 2000. 291 p.
Tradução de Alicia Santos.

PRADA, Teresinha. **Violão**: de Villa-Lobos a Leo Brower. São Paulo: Terceira Margem; CESA, 2008.

PUJOL, Emílio. **La Escuela Razonada de la Guitarra**. Vol. IV. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971.

PURROY CHICOT, Pedro. Ensayo-prólogo sobre la teoría de Schenker y el método de investigación. In: FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. **Introducción al Análisis Schenkeriano**. Trad. Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Editorial Labor, 1992. p. 9-60.

RODRIGUES, Lutero. A música, vista da correspondência. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 321-335.

_____. Outros concertos. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 479-500.

SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário Grove de Música: edição concisa**. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980**. São Paulo: Editora UNESP, 2005. 264 p.

SCHENKER, Heinrich. **Five graphic music analyses**. New York: Dover Publications, 1969. 61p.

SCHOENBERG, Arnold. **Funciones estructurales de la armonía**. Trad. Juan Luis Milan Amat. Barcelona: Editorial Labor, 1993. 191 p.

_____. **Harmonia**. São Paulo: Ed. UNESP, 2001. 579 p. Tradução de Marden Maluf.

SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. 672 p.

TACUCHIAN, Ricardo. O sinfonismo guarnieriano. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 447-463.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók**. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997. 236 p.

TINHORÃO, José Ramos. **Cultura popular: temas e questões**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2006. 261 p.

TONI, Flávia Camargo. A correspondência. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 197-300.

_____. Mon Chèr élève: Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri. **Revista do IEB**, n. 45, p. 107-122, set. 2007.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: expressões de uma vida**. Trad. Vera Silva Camargo Guarnieri. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 2001.

VETROMILLA, Clayton. A suíte para violão de César Guerra-Peixe e as vanguardas de '40 e '50. **Cadernos do Colóquio**, 2001.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZANON, Fábio. (01 de maio de 2006). **O violão no Brasil depois de Villa-Lobos**. Mensagem consultada no site “Violão com Fábio Zanon: arquivos dos programas de violão clássico apresentados por Fábio Zanon e transmitidos originalmente pela Rádio Cultura FM de São Paulo”. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>>. Acesso em: 05 de mar. de 2011.

ZUBEN, Paulo. **Ouvir o som**: aspectos de organização na música do século XX. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.185 p.

DISSERTAÇÃO, TESES E EVENTOS

APRO, Flávio. **Os fundamentos da interpretação musical**: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone. 2004. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

ANTUNES, Gilson Uehara. **Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte solística do violão em São Paulo**. 2002. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. Américo Jacomino “Canhoto” e o início do violão solo em São Paulo. In: SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP, 2., 2008, Curitiba, **Anais...** Curitiba: EMBAP, 2008. p. 19-33.

ARMADA JUNIOR, Ubirajara Pires. **Os dez estudos para violão de Radamés Gnattali**: uma análise. 2006. 224 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BARTOLONI, Giacomio. **Violão**: a imagem que fez escola: São Paulo 1900-1960. 2000. 310 f. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, 2000.

BORGES, Luís Fabiano Farias. **Trajetória estilística do choro**: o idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. **Um violinista-compositor brasileiro**: Guinga: a presença do idiomatismo em sua música. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

CORRADI JÚNIOR, Cláudio José. **César Guerra-Peixe**: suas obras para violão. 2006. 255 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

EGG, André Castro. **Fazer-se Compositor**: Camargo Guarnieri 1923 – 1945.2010. 220p.Tese de (Doutorado e História) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas e Sociais, Universidade de São Paulo, 2010.

FESTIVAL Camargo Guarnieri: concertos e apresentações dias 4, 5, 11 e 12 de maio de 1994. São Paulo: SESC, [1994].

FONSECA, Diana Santiago. **Proporções nos *Ponteios* para piano de Camargo Guarnieri:** um estudo sobre representações mentais em performance musical. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2002.

GLOEDEN, Edelson. **O ressurgimento do violão no século XX:** Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia. 1996. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

_____. **As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone:** um ciclo revisitado. 2002. 175 f. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GONÇALVES, Fernando Rauber. **Neoclassicismo e nacionalismo no segundo concerto para piano e orquestra de Camargo Guarnieri.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2009.

GROSSI, Alex Sandra de Souza. **O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 Improvisos para piano.** 2002. 205 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

KOBAYASHI, Ana Lúcia Miwa T. **A escola de composição de Camargo Guarnieri.** 2009. 228 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009.

KOZU, Fernando Hiroki. **A complexidade em Brian Ferneyhough:** aspectos de comunicação e inteligibilidade musical. 2003. 110 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

LIMA, Marisa Ramires Rosa de. **O estudo da teoria de Edmond Costère segundo seu livro *Lois et styles des harmonies musicales*.** 1999. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1999.

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. **A elaboração de arranjos de canções populares para violão solo.** 2003. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MORAES, Maria José Dias Carrasqueira. **A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano.** 1994. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

_____. **Mozart Camargo Guarnieri:** a história recontada: em torno de um concerto (15-10-1965). 2001. 115 f + anexos. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

OROSCO, Maurício T. dos Santos. **O compositor Isaías Sávio e sua obra para violão.** 2001. 274 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos acompanhamentos de Dino sete cordas em samba e choro**. 2005. 250 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

RAYMUNDO, Harlei Aparecida Elbert. **Camargo Guarnieri em fins de milênio: o papel de um compositor nacional na formação da música erudita brasileira**. 1997. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SILVA, João Raone Tavares. **Reminiscências op. 78 de Marlos Nobre: um estudo técnico e interpretativo**. 2007. Dissertação (Mestrado) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SQUEFF, Enio. Reflexões sobre um mesmo tema. In: SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 13-127.

TABORDA, Marcia Ermelindo. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro 1830/1930**. 2004. 228 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

WERNET, Klaus. **Camargo Guarnieri: memórias e reflexões sobre a música no Brasil**. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PARTITURAS CONSULTADAS

ABLÓNIZ, M. (Org.). **Antologia per chitarra**. Milano: G. Ricordi, 1961.

ALCÂNTARA, Pedro; CEARENSE, Catullo da Paixão. **Ontem, ao luar**. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1974.

CAMPOS, L. Pires de. **Prelúdios**. São Paulo: Musicália, 1977. 3 partituras.

_____. **Ponteio**. São Paulo: Irmão Vitale, 1979.

_____. **Toccatina**. São Paulo: Irmão Vitale, 1979.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. **Sonata**. Mainz, Germany: Edition Andrés Segovia; Schott, 1963.

CONCEIÇÃO, Levino Albano. **Saudades do Rio Grande**. Digitação: Domingos Semenzato.

CORREA, Sergio Vasconcellos. **6 peças para violão: Ponteando, Jongo, Valsa de antigamente, Moda, Aperreado, Manhoso**. São Paulo: Editora do Autor, 1986. 6 partituras.

_____. **Valsa chôro n. 1.** São Paulo: Ricordi, 1969.

GNATTALLI, Radamés. **Ten studies for the guitar:** Presto possibile, Valsa seresteira, Movido, Lento expressivo, Allegreto, Ritmado, Comodo, Moderato e pouco rubato, Lento, Dolente. Califórnia, USA: Brazilliance Music Publishing, 1968. 10 partituras.

GNATTALLI, Radamés. **Toccata em ritmo de samba.** [s.l.]: Chantete Verlag Heidelberg, 1990.

GUERRA-PEIXE. **Breves I, II, III, IV, V, VI:** peças fáceis para violão. São Paulo: Opus, 1981.

GUARNIERI, M. Camargo. **Estudo nº. 1.** Milano (Itália): Ricordi, 1961.

_____. **Estudo nºs. 2 e 3.** Ancona (Itália): Edizioni Berben, 1984.

_____. **Ponteio (para guitarra).** São Paulo: Ricordi, 1978.

_____. **Ponteios (para piano) – 1º. Caderno (de 1 a 10).** São Paulo: Ricordi, 1969.

_____. **Ponteios – 2º. Caderno (de 11 a 20).** Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

_____. **Ponteios – 3º. Caderno (de 21 a 30).** Buenos Aires: Ricordi Americana, 1957.

_____. **Ponteios – 4º. Caderno (de 31 a 40).** Buenos Aires: Ricordi Americana, 1959.

_____. **Ponteios – 5º. Caderno (de 41 a 50).** São Paulo: Ricordi, 1970.

_____. **Valsa chôro.** Digitação: Henrique Pinto. São Paulo: Ricordi, 1978.

_____. **Valsa nº. 1.** São Paulo: Ricordi, 1962.

_____. **Valsa nº. 2.** São Paulo: Ricordi, 1962.

_____. **Valsa nº. 3.** São Paulo: Ricordi, 1962.

_____. **Valsa nº. 4.** São Paulo: Ricordi, 1962.

_____. **Valsa nº. 5.** São Paulo: Ricordi, 1962.

_____. **Valsa no. 8.** São Paulo: Ricordi, 1957.

_____. **Valsa no. 9.** São Paulo: Ricordi, 1956.

LACERDA, Osvaldo. **Moda paulista.** São Paulo: Ricordi, 1961.

_____. **Ponteio.** [manuscrito]. São Paulo, 1959.

_____. **Valsa.** [manuscrito]. 1961.

MARÍA PONCE, Manuel. **Variations sur “Folia de España” et fugue**. Mainz, Germany: Schott, 1932.

MIGNONE, Francisco. **Twelve estudos (for Guitar)**. Washington, D.C. (USA), Columbia Music Company, 1973.

NOBRE, Marlos. **Momentos I**. Paris: Editions Max Eschig, 1975.

NOGUEIRA, A. Theodoro. **12 improvisos para violão**. São Paulo: Ricordi, [s.d.].

_____. **Valsa chôro n. 1**. São Paulo: Ricordi, 1971.

REIS, Dilermando. **Dois destinos**. São Paulo: Bandeirante Editora Musical, 1952.

TÁRREGA, Francisco. **The collected guitar works**. Vol. 1. USA: Chanterelle, 1992.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Études pour guitare**. Paris: Éditions Max Eschig, 1952-53. 12 partituras (38 p.). Violão.

GRAVAÇÕES

GROISMAN, Carlos Leonardo. **Compositores de Latinoamérica en la guitarra**. Buenos Aires, Argentina: Recordex, 2000. GCL 4315. D D D. CD. Disponível em: <www.carlogroisman.com.ar>.

LACERDA, Osvaldo. **Entrevista**. São Paulo (SP), 08 de abril de 2010.

MENDONÇA, Belkiss Carneiro. **Improvisos e Momentos**. Encarte do CD “*O piano de Camargo Guarnieri*”. Instituto Casa Brasil de Cultura, 2007.

VASCONCELLOS-CORRÊA, Sérgio. **Entrevista**. Guarujá (SP), 09 de abril de 2010.

ZANON, Fabio. **Programa Violão com Fábio Zanon, no. 87**: Camargo Guarnieri, Lina Pires de Campos, Antônio Ribeiro. MP3-128K/LG MP3-128K. São Paulo: Rádio Cultura FM, 2007. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/>>.

APÊNDICE A - Sobre Harmonia

1 UMA REFLEXÃO

No campo do estudo harmônico, a proposta ideal para estabelecimento de padrões composicionais nas seis peças em questão, seria analisar as progressões e cadências, as entidades harmônicas empregadas (acordes tonais e demais agrupamentos sonoros) e os efeitos conseguidos pelo autor com esses procedimentos, objetivando compreender o relacionamento desses elementos. Esse tipo de análise é, sob alguns aspectos, a que melhor resultado obteria dentro da função de esquadrihar o raciocínio harmônico do autor. Contudo esta proposta só existe em um plano ideal, pois o fato de não explicitarmos o referencial teórico, não implica em sua inexistência, já que é inegável o fato de todo o autor trazer consigo um referencial oriundo de sua experiência, que pode ser mais acadêmico ou mais empírico, pode ser mais pessoal ou filiado à determinada corrente, mas que sempre estará presente (KOBAYASHI, 1998). Em outras palavras, mesmo quando não explícito, o referencial teórico estará presente, contudo nesse caso, com a desvantagem de que o esteio teórico da análise seria resultado exclusivo da formação do analista e não constituiria um *corpus* teórico construído em função da natureza do objeto analisado.

Uma solução radical e bastante coerente, em contrário a não adoção de uma bibliografia para análise advinda de fontes tradicionais, seria realizar nossa análise harmônica apenas a partir da própria produção teórica de Guarnieri (seus textos, aulas, depoimento de seus alunos, etc), mas como o autor não deixou publicações a esse respeito e nosso objetivo final não é especificamente a análise – esse seria por si só um tema para outra tese -, não cabe

aqui a realização de uma pesquisa em fontes primárias para conceituação desse quadro teórico do autor e posterior análise da obra em questão a partir desse material. Estudamos a dissertação de mestrado “A Escola de Composição de Camargo Guarnieri”, de Ana Lucia Kobayshi, que trata em seu segundo capítulo dos aspectos técnicos do ensino composicional de Guarnieri, contudo esse trabalho não constitui uma revisão do objeto com vistas à análise musical, propriamente dita. Levando em conta esse fato, concluímos que a maioria dos preceitos lá apontados dizia respeito a uma metodologia didática do ensino da composição e que por isso eram insuficientes para analisar a realização artística de Guarnieri.

Nossa proposta – como um meio termo entre as duas propostas expressas acima - consiste em definir uma trama teórica advinda de fontes referenciais para análise do discurso harmônico – como Schoenberg, Costère e Persichetti -, considerando os trabalhos acadêmicos que tratam especificamente da produção do autor, que possibilitem a formação de um quadro teórico que informe a origem dos conceitos e forneça princípios gerais, com espaço para que o próprio material analisado nos forneça seus conceitos intrínsecos.

2 DA VISÃO FUNCIONAL E A VISÃO TRADICIONAL DE ANÁLISE DO DISCURSO HARMÔNICO TONAL

Há uma grande quantidade de publicações e teorias que abordam a harmonia tonal, contudo duas correntes de pensamento se destacam dentre os métodos de estudo dessa harmonia: a harmonia tradicional²⁰¹ e a harmonia funcional²⁰². Dissemos correntes de

201 Teoria proveniente da prática barroca do baixo cifrado, cujo objetivo principal era fornecer uma cifra simplificada que possibilitasse ao intérprete a execução de uma trama harmônica sem a necessidade de escrita de todas as vozes, na qual, em um primeiro momento, a nota do baixo foi considerada como a tônica, e

pensamento, pois dentro de cada uma delas há ramificações com discordâncias entre autores e por isso - e considerando ainda a natureza do objeto analisado - procuraremos uma leitura dessas teorias dentro do universo nacional. Claro que não é possível aqui um estudo exaustivo sobre harmonia tradicional ou funcional – isto tornaria o texto enfadonho para o leitor proficiente na área e não seria suficiente para instruir um leitor leigo – por isso, pretendemos apenas expor algumas idéias fundamentais de ambas as teorias, para que se compreenda o sentido da aplicação prática de seus conceitos neste trabalho e se aclarem informações a respeito da terminologia utilizada.

Por sua origem, o que chamamos hoje de harmonia tradicional considera o discurso harmônico a partir do relacionamento de acordes - agrupamentos sonoros organizados em intervalos terças (SCHOENBERG, 2001, p. 451) - que ocorrem sobre as fundamentais, podendo assim ser definida como um estudo sobre a relação de fundamentais e as possibilidades variações harmônicas dos acordes que se formam sobre essas fundamentais (SCHOENBERG, 2001, p. 354 e 512) - tendo como centro o primeiro grau e a partir e para o qual todo discurso se desenvolve. Essa teorização a partir das fundamentais nos leva a dificuldades e inexatidões categoriais, já que as entidades harmônicas tonais mais complexas - encontradas amiúde após o período romântico – possuem nuances que estão longe de serem passíveis de análise qualitativa, apenas pelas relações de fundamentais, sem que haja uma hierarquização de funções. Nesse aspecto, a harmonia funcional é mais efetiva, por conceber o discurso harmônico desde o relacionamento das funções que nele operam, definindo por função *“uma entidade dinâmica, cujo conceito extrapola o conceito tradicional de acorde triádico ou mesmo de graus em uma escala”*. (BRISOLLA, 1979, p. 24 e 25). Isto se faz especialmente relevante, já que a mesma função pode ocorrer, na prática, em diferentes graus

após o “Tratado das Harmonias” de Rameau os acordes passaram a ser considerados como sobreposições terça quinta sobre um baixo dado, deduzindo daí as possibilidades de inversões.

202 Teoria Funcional sistematizada por Hugo Riemann no final do século XIX e que encontrou diversas adaptações regionais, mas teve seu cerne mantido nessas adaptações.

da escala, e que um determinado acorde pode se dar sem sua fundamental, mas manter sua função dentro do discurso harmônico - fatores esses, considerados, mas não sistematicamente estudados na maioria das publicações sobre harmonia tradicional (SCHOENBERG, 2001, p. 282/3 e 347). A teoria funcional permite, por conseguinte, um esquadramento do discurso harmônico de uma obra, tendo sob as vistas seus pontos de apoio harmônico e suas respectivas digressões, dentro de uma visão global das regiões harmônicas integrantes e ainda das interações dos acordes estranhos a determinada região com outras regiões, formando conexões do edifício harmônico como um todo, o que nos leva a ver que sua adoção como ferramenta básica de análise harmônica se apresenta aqui como mais adequada, considerando nossos objetivos, conforme corrobora Monteiro Brisolla:

[...] o sistema de Riemann apresenta consideráveis vantagens: a absoluta clareza das relações tonais; a simplicidade dos símbolos de todos os acordes relacionados com as funções principais; e uma formulação lógica dos acordes cujas designações ultrapassam as possibilidades do sistema do baixo cifrado e que, pertencem à esfera de influências do mesmo centro tonal. (BRISOLLA, 1979, p. 24).

Reiteramos que quando nos referimos à harmonia funcional, na verdade tratamos de um conceito dentro do universo brasileiro – o da existência de funções e das respectivas hierarquizações entre essas funções – e não como a teoria completa e original de Riemann, a qual possui alguns pressupostos, inclusive objetados pelos próprios propagadores dessa teoria, como podemos verificar do texto de Ciro Monteiro Brisola (1979, p. 24).

Também, um dos compositores e teóricos considerado como uma das principais referências no Século XX - Arnold Schoenberg -, produziu dois livros dentro da tradição da análise tradicional – o *Harmonielehre* (1922) e o *Structural Functions of Harmony* (1954) - que juntos, podem ser considerados como um resumo do sistema harmônico tonal desde seus rudimentos até sua expansão e suposta superação, com ampla discussão sobre materiais harmônicos complexos. O *Harmonielehre* – cuja tradução para o

português por Marden Maluf traz o título “HARMONIA” (2001) - atesta que Schoenberg conhecia e reconhecia as hierarquizações funcionais - supostamente sub-utilizadas na teoria trivial da Harmonia Tradicional- já que o desenvolvimento do livro traz como tese a principal a afirmação de que todo o discurso harmônico tonal, por mais amplo e complexo que se apresente, se referir à Tónica como um norte absoluto, concebendo assim seu desenvolvimento através de afastamentos e aproximações em relação a essa tônica central (SCHOENBERG, 2001, p. 225/6). Essa tese aproxima sobremaneira as duas teorias (funcional e tradicional), pois coloca no centro da discussão as relações de aproximação e afastamento do centro tonal – cerne da teoria das funções²⁰³. Esse fato é assinalado na tradução para o português do *Harmonielehre*, já em seu texto de apresentação, escrita por Florivaldo Menezes, referindo-se ao momento de elaboração do livro:

[...] era ainda mais recente a introdução, na teoria musical, do conceito relativo à *harmonia funcional* da tonalidade, de responsabilidade do musicólogo alemão Hugo Riemann (1849-1919) [...] Nesse contexto, *Harmonia* de Schoenberg, ainda que adotando a terminologia convencional de graus, condizente com a metodologia da *harmonia tradicional* (oposta, em princípio, à *harmonia funcional*), contempla com bastante propriedade todos os preceitos de uma concepção verdadeiramente *funcional* da harmonia, conceito este que será de irrefutável importância para Schoenberg em todo o seu percurso criativo, mesmo quando envolto na produção mais radicalmente “atonal” ou dodecafônica, e que se faz presente de modo incisivo em seus escritos sobre harmonia posteriores ao próprio *Harmonia*. (SCHOENBERG, 2001, p. 15/16).

Contudo, por ser o *Harmonia* muito mais um livro didático repleto de reflexões do que um livro de análises²⁰⁴, entendemos que este não constitui uma fonte que possa ser

203 Essa visão funcional, mesmo a partir de um relacionamento de fundamentais é bem comum na literatura norte-americana em voga em nossos dias.

204 Schoenberg escreveu seu *Harmonia* como um caminho para levar um estudante a um determinado grau de proficiência na manipulação do elemento harmônico dentro da composição musical. É bem claro que seu objetivo é didático e muito do que poderia ser reconhecido como de regras em seu texto, não passa de restrições temporárias até que o aluno alcance algum grau de compreensão do discurso e possa então escolher seu próprio caminho (SCHOENBERG, 2001, p. 296, 386). Por outro lado, essa visão didática lhe permite realizar um discurso fundamentado principalmente na observação da tradição, que recebe justificativas psicológicas ou naturais quando estas corroborarem com sua argumentação e mergulha apenas na lógica interna do discurso musical já forjado pelos “velhos mestres”, com conexões lógicas, na maioria dos casos restantes. São justamente esses comentários que dão ao livro o status de obra de referência e nos importam para melhor compreender o

aplicada diretamente para análise²⁰⁵ de uma determinada obra, já que seus objetivos são outros. Por isso o utilizaremos conjuntamente com seu *Funciones Estructurales de la Armonia*²⁰⁶ cujo conteúdo pode ser classificado como um resumo da exposta em *Harmonia*, com algumas ampliações e, sobretudo uma rica análise de exemplos retirados da literatura clássica musical (MENEZES apud SCHOENBERG, 2001, p. 16).

Assim sendo - conforme já exposto no corpo da tese - concluímos que uma trama teórica que articule ambas as tradições – funcional e tradicional - seja mais eficaz para os fins aqui almejados, contudo, considerando objetividade da análise funcional - com terminologia sucinta e mais coerente, do ponto de vista etimológico-harmônico²⁰⁷ - nos serviremos de seu sistema de cifragem e de sua lógica como primeira opção para nossa análise²⁰⁸. Por outro lado, a quantidade e a relevância dos autores que publicaram estudos sobre a expansão da tonalidade utilizando-se da lógica tradicional nos levam a considerar essa teoria como referencial, já que dentre essas obras destaca-se a schoenberguiana, que contém um panorama do sistema tonal, elaborado por um dos compositores cuja obra atesta conhecimento pleno do assunto e cujas discussões poderão elucidar os porquês de certos procedimentos de Guarnieri. Essa integração entre ambas as teorias será pela obra “Apoteose de Schoenberg” de Flo Menezes - que traz análises justamente envolvendo a teoria harmônica funcional e tradicional, em um texto que se propõe a explicar os caminhos que levaram os compositores da vanguarda, na primeira metade do Século XX à dissolução do sistema tonal (MENEZES,

raciocínio harmônico de Guarnieri, pois se trata das reflexões de um dos maiores compositores de seu tempo e, sobretudo, de um teórico que formulou uma nova teoria composicional, formou discípulos e aplicou seus preceitos na prática.

205 Encontramos inclusive em seu conteúdo, certa aversão do autor pela análise principalmente pelos estetas (SCHOENBERG, 2001, p. 384/5 e 562).

206 No original: *Structural Functions of Harmony*.

207 A harmonia funcional, na maioria dos casos, explica em sua cifragem e origem e função do acorde na tonalidade, enquanto a tradicional pode apresentar certas distorções, a exemplo do entendimento que Schoenberg demonstra sobre os modos eclesiásticos, que não condiz com sua prática no Renascimento e tampouco tem relação com a aplicação das características das escalas modais sobre os modos maior ou menor.

208 Algumas cadências, como a cadencia Frigia, são mais facilmente notadas pela cifragem tradicional e por isso nos utilizaremos dela e de casos específicos. Esse tipo de cifragem ocorrerá no texto em concomitância com a cifragem funcional.

2002, p. 93-100) e pelo *Harmonia* (1998) de Diether de La Mote, que traz também uma leitura histórica do desenvolvimento da harmonia da música ocidental desde o século XVII.

3 BUSCANDO PARÂMETROS PARA DEFINIÇÃO DOS TERMOS TONAL E ATONAL

Como já explicitado, a harmonia das obras de Guarnieri parte da tonalidade e caminha em direção do uso mais livre da mesma, ao que alguns estudiosos de sua obra denominam atonal – ou pantonal, seguindo a terminologia de Menezes. Para que possamos compreender unidades tonais e os caminhos utilizados pelo compositor para o afastamento tonal nas obras para violão, partiremos do reconhecimento das cadências, considerando-as como portadoras da gênese do sistema tonal:

A cadência é a realização harmônica mais concisa das relações tonais e também a mais elementar. Na cadência estão sintetizadas as relações mais simples da estrutura harmônica [...]. Sob o ponto de vista harmônico, a cadência está vitalmente ligada às propriedades estéticas das funções. E constitui, também, uma demonstração flagrante da importância dos chamados graus tonais, portanto é essencialmente sobre eles que ela se apoia. (BRISOLLA, 1979, p. 31).

E ainda: “[...] *As cadências são o modo mais eficiente de se afirmar ou estabelecer a tonalidade de uma passagem [...]*” (SADIE, 1994, p. 153). Sendo assim, a catalogação e tipificação dessas unidades (cadências) e suas variantes, considerando quando possível sua origem, nos forneceria a base para a compreensão etimológica do idioma harmônico de um determinado compositor. Em outras palavras, as cadências constituem unidades sintáticas muito características para definição de uma tonalidade ou região harmônica e são facilmente reconhecíveis auditivamente. Para Schoenberg, a cadência

perfeita é definidora da tonalidade, por abranger todas as notas da escala e pela dinâmica de tensões e relaxamentos que engendra (SCHOENBERG, 1993, p. 33). Esse tipo de harmonia que se *direciona* a um centro através de um discurso de atrações e relaxamentos é chamada de discursiva e direcional (MENEZES, 2002, p. 30), em contraposição às harmonias errantes, que podem concatenar acordes de diferentes regiões sem que haja afirmação de quaisquer centros, apresentando, portanto, menor discursividade tonal. Schoenberg afirma inclusive que até encadeamentos com acordes perfeitos ou de sétimas dominantes podem fracassar na expressão da tonalidade (SCHOENBERG, 1993, p. 160) e por isso assumir caráter errante. Por outro lado, há também os ditos acordes errantes, que na acepção schoenberguiana são aqueles que pertencem a muitas tonalidades, como tríades aumentadas, tétrades diminutas, acordes de tritão (menores com sétima menor e quinta diminuta), etc. (SCHOENBERG, 1993, p. 61), e que em muitos casos são usados como ponto de intersecção entre distantes tonalidades.

A visão do sistema tonal acima expressa está intimamente ligada a uma leitura diatônica da tonalidade e as alterações cromáticas estranhas a esse diatonismo em relação à tônica se relacionariam primeiramente a regiões diatônicas das funções principais, relativas e demais possibilidades de digressões, sempre seguindo essa lógica tonal de relacionamento das funções, que tem sua lógica fundante nas relações de tensão e afrouxamento²⁰⁹. Seguindo

209 Antes de seguirmos, há que considerar a natureza da tonalidade menor, como geradora de três escalas em um mesmo campo harmônico (SCHOENBERG, 1993, p. 159 e 32). A primeira, seria a escala menor sem alterações, que geraria tríades. Dessas, destacamos a tríade do quinto grau menor e do sétimo grau como um acorde perfeito maior à qual denominaríamos dominante menor e dominante relativa de origem menor, respectivamente, aqui tratada como lá menor natural ou eólio. A segunda, a escala menor com alteração do sétimo grau - entendida por nós como norma da tonalidade menor (terminologicamente, escala menor harmônica) - gera, além de uma dominante maior, um acorde diminuto no sétimo grau e um acorde aumentado no terceiro grau, todos com função de dominante. Tanto a escala menor antiga quanto a menor harmônica, possuem um segundo grau substitutivo do quarto, com função de subdominante relativa, e que sob a forma de tétrade se configura como um acorde meio diminuto, cuja tradição consagrou como um acorde errante, que muitas vezes serve de eixo para encaminhamento à tonalidades muito distantes. Por fim, escala menor com o sexto e o sétimo graus alterados, que resulta na subdominante maior (dentro do tom menor) e, portanto em sua relativa, como um acorde perfeito menor do segundo grau, é a que se apresenta menos comum e sua aplicação nas análises se dará quando a dominante for também uma acorde maior. Caso contrário, entenderíamos essas alterações como influência do modo dórico sobre tônica ou sobre a relativa menor.

ainda essa lógica, todas as notas ou acordes não diatônicos – e até não tonais - tomariam lugar de algum acorde estrutural e assumiriam a função desse acorde, ou causariam um determinado efeito nesse acorde, sempre se referindo à idéia de afastamento e aproximação em relação à Tônica (MENEZES, 2002, p. 93). Dentro dessa visão, as alterações têm o intuito de criar sensíveis artificiais (SCHOENBERG, 1993, p. 43), polarizando determinadas notas. Esta linguagem harmônica é notadamente discursiva e esses elementos citados como agentes da dissolução do sistema tonal, nada mais são do que exemplos de ampliação do sistema.

Em oposição, temos as harmonias errantes, que ocorrem quando acordes são encadeados sem uma direção tonal clara (SCHOENBERG, 1993, p. 160). Essa utilização da harmonia como justaposição de sons, sem um sentido discursivo direto, é comum, pelo menos, desde o fim do século XIX, em obras Debussyanas, por exemplo, cujos acordes buscam muito mais colorir o discurso do que tomar parte nas relações funcionais tonais (ZUBEM, 2005, p. 37). Esse fato interdita parcialmente a lógica tonal, uma vez que leva ao congelamento do discurso de aproximações e afastamentos, terminando por enfraquecer as relações funcionais – efeito notado por Rodrigues na obra do compositor Tietense.

Esses dois polos de utilização harmônica, que podem ser observados dentro da tradição tonal expandida, serão considerados para a análise da obra de Guarnieri e como a simples cifragem não possibilita maiores aprofundamentos e pode acarretar em inexatidões, realizaremos as análises de forma dissertativa.

4 A QUESTÃO DO MODALISMO E SUA ARTICULAÇÃO COM A ANÁLISE TONAL AQUI DEFINIDA

Outro caminho que encontrou voz para ampliação do coneito tradicional de tonalidade foi a inserção de elementos modais dentro da lógica tonal. Esta parece ser a principio, uma lógica advinda da prática harmônica francesa - que nunca se absteve dos modalismos. Essa modalidade integrada ao tonalismo, se dava tanto pelo encadeamento de relativos de um tom maior em relações de quintas, quanto pela utilização da região da subdominante menor (MENEZES, 2001, p. 61). Outros modalismos são resultado a absorção de elementos populares – modais - por parte de compositores ligados aos ditos nacionalismos musicais.

Observamos que muitas vezes Guarnieri desenvolve o modalismo de forma mais livre e cromática (TACUCHIAN, 2001, p. 449), ou mesmo evita que o modalismo, quando utilizado melodicamente, impregne também a harmonia (RODRIGUES, 2001, p. 497). Outras vezes o autor utilizou modos sintéticos, não encontráveis no folclore, como vemos no exemplo abaixo, e mesmo séries para compor sua música. Contudo, ainda assim, como observa Rodrigues, o autor evitava que esses elementos - modais ou seriais - impregnassem a harmonia, e por isso prejudicassem o equilíbrio da obra (idem ibidem).

Exemplo A.1 - Primeiro, segundo e último sistemas do *Ponteio n. 16*: modo não litúrgico de lá.

A terminologia referente aos modos históricos é bastante diversa, já que os mesmos modos estiveram presentes desde a Grécia antiga, até nossos dias, em locais como mosteiros medievais, salões da nobreza européia, missões jesuíticas, sertão nordestino, rádios urbanas do final do século XX, etc. – sendo que em cada um desses lugares podemos observar em peculiaridades quanto a função, entendimento e aplicação desses modos. Ermelinda Paz, em seu livro “O Modalismo na Música Brasileira” compara essas diferentes nomenclaturas, com ênfase à bibliografia brasileira (PAZ, 2002, p. 189), contudo não pretendemos entrar aqui nessa discussão. Utilizaremos a nomenclatura gregoriana²¹⁰, por ser a mais difundida e encontrada em nossa bibliografia básica (Persicheti, Schenker, Schoenberg, Silva). Essa opção de nomenclatura também foi defendida por seu discípulo Osvaldo Lacerda, em artigo que trata da obra coral do mestre (LACERDA, 2001, p. 392)²¹¹.

Todas essas relações descritas acima (tanto modais, quanto tonais), colocam muitos acordes e notas que não pertencem à escala diatônica como relacionadas diretamente ao tom principal, em consequência de algum modalismo ou das regiões relativas, etc. Outros acordes ainda não foram contemplados nessas conexões, mas podem ser integrados através de conexões secundárias, terciárias, e assim por diante (apenas a título de exemplificação prática: região/acorde da subdominante antirrelativa da subdominante menor em do maior seria o acorde de sol bemol). O instrumento para medição dessas distâncias, a princípio seria o ciclo de quintas (SCHOENBERG, 2001, p. 228/9) e (SCHOENBERG, 1993, p. 9), contudo através de conexões funcionais, regiões como a da subdominante menor, da sexta napolitana ou mesmo da dualidade do relativo menor ou da escala homônima menor (SCHOENBERG,

210 De acordo com essa nomenclatura, cada modo será formado por uma escala de sete notas diatônicas a partir de uma nota inicial e didaticamente, podemos assim definir os modos, considerando apenas notas naturais: Dórico é o modo de ré; frígio, de mi; lídio, de fá; mixolídio, de sol; eólio, de lá e lócrio de si. Cada um desses modos apresenta uma estrutura de intervalos diferente e, obviamente passível de transposição para qualquer outra nota inicial.

211 Guarnieri, provavelmente influenciado por Mário de Andrade, preferia a terminologia grega, na qual o modo de ré, primeiro modo, seria chamado frígio e não dórico, contudo essa terminologia é a menos utilizada, por isso a preterimos neste trabalho.

1993, p. 67), esses caminhos – anteriormente distantes - tornam-se consideravelmente mais próximos (SCHOENBERG, 2001, p. 223) e a vantagem da aplicação da lógica Funcional nesses casos, é explicar a origem desses acordes.

Já o uso da teoria de Costé (explicada no primeiro capítulo deste trabalho) se faz interessante por permitir que entidades acordais não tonais possam ser relacionadas a outra, considerando o grau de atração – polarização – entre as mesmas (ver capítulo 1). Dessa forma, as possibilidades de atrações entre notas, demonstram grande similaridade com o raciocínio seminal da harmonia funcional e resgata essa visão funcional – de hierarquização das alturas - mesmo dentro de um contexto atonal. Uma última observação sobre o relacionamento entre essa teoria a tonalidade/modalismos, seria o fato de que as sensíveis, que constituíram o cerne de uma das correntes de dissolução do sistema tonal - a Wagneriana – (MENEZES, 2001, p. 79) são também privilegiadas por essa teoria.

APÊNDICE B - Sobre a análise de estruturas formais e fraseológicas

“Sou um homem brahmisiano: a forma é minha alucinação.”

A epígrafe acima é oriunda de um comentário próprio Guarnieri e sublinha o fato do compositor ser considerado um neoclássico, sobretudo por seu hábil manejo de grandes estruturas clássicas. Como já sublinhado no corpo dessa tese, nas grandes formas, o compositor demonstra todo seu *metier* neoclássico (TACUCHIAN, 2001, p. 447). Porém, considerando que a totalidade das obras para violão do compositor de Tietê se enquadra no universo da “pequena forma”, buscaremos uma análise que privilegie as filigranas das relações motivicas e evidencie micro-texturas internas das peças, bem como demais procedimentos que possam a dar coesão às obras buscando assim, reconhecer os elementos que caracterizem a linguagem do autor.

A terminologia básica seguirá pelo que há de mais ortodoxo no campo, denominando como *frase*, o elemento estrutural melódico-harmônico com sentido completo, que pode ser dividido em membros de frase, ou *semifrases*. O motivo será sempre um elemento de menores proporções, apto ao desenvolvimento melódico e constituinte da frase e/ou das semifrases. Caso haja gestos muito diminutos que necessitem ser especificados dentro da estrutura de um determinado motivo, os denominaremos *inciso*. O termo *seção* sempre dirá respeito à maior parte formal da peça. Quando sua subdivisão em frases se tornar complexa e de difícil compreensão, utilizaremos ainda o termo *período*, como estrutura forma intermediária entre a seção e a frase. Essa terminologia é encontrada em diversos livros em português, como *Fraseologia Musical*, de E. Scliar, *Forma e estrutura na música*, de Roy Bennet ou *Fundamentos da composição musical* de A. Schoenberg, com pequenas variações,

sobretudo geradas pela aplicação desses termos em obras de grandes proporções – como sonatas e sinfonias – e que se utilizam da forma sonata. Como nossos objetivos estão centrados na análise de obras classificadas na categoria da *pequena forma*, procuraremos dissecar cada frase em elementos menores, que possam ser reconhecíveis, tanto como repetição, quanto como variação, no decorrer da peça, buscando com esse processo a compreensão da relação entre a exposição dos materiais e seu desenvolvimento.

Sobre a articulação entre duas idéias melódicas, na qual há uma nota em comum será designada aglutinação, em oposição à articulação por justaposição, na qual não há notas comuns²¹². A figura abaixo traz outro exemplo sobre o assunto:

Exemplo B.1 - Exemplo de bordaduras superior e inferior articuladas por justaposição e por aglutinação: o segundo caso foi extraído do C2 da *Valsa- choro nº 1* para violão de Guarnieri.

Entendendo o termo *forma* como mais do que as subdivisões internas – essas subdivisões serão comentadas em cada peça, já que a forma ABA e a forma A A' A, muito comuns na pequena forma guarnieriana, não são facilmente distinguíveis entre si (FONSECA, 2002, p. 47), a não ser por meio de análise que as justifique - e considerando os motivos como elementos dinâmicos do discurso, seguiremos a análise formal da obra para violão de Guarnieri em acordo com as idéias de Henrich Schenker (1868 – 1935) sintetizadas no livro de Allen Forte e Steven E. Gilbert e exemplificadas em diversos gráficos editados pelo teórico durante sua vida. Abaixo relacionamos alguns desses elementos comuns à visão schenkeriana os quais, serão utilizados nas análises.

²¹² Os termos *aglutinação* e *justaposição* foram apropriações do autor da terminologia relativa ao processo de formação de palavras na língua portuguesa.

1.1 ELEMENTOS MELÓDICOS

A partir de um estudo das diminuições melódicas, Forte oferece subsídios para que se observe o que é estrutural ou não em uma melodia. O harpejo, a bordadura, as notas de passagem e o salto consonante são os principais elementos melódicos acrescentados a uma estrutura fundamental, e que, analogamente, mas fazendo o caminho inverso, podem ser subtraídos de uma melodia dada para entendermos sua estrutura fundamental (FORTE, 1992, p. 65).

A bordadura pode ser completa ou incompleta, e a bordadura incompleta se divide em bordadura de prefixo e de sufixo, que neste último caso se apresenta idêntica a uma apoiatura (FORTE, 1992, p. 69). O trinado também é classificado como uma bordadura estendida (p. 71).

Exemplo B.2 - C5 da *Valsa n. 4* para piano de Guarnieri: a melodia superior apresenta uma clara bordadura completa

O critério para se estabelecer uma bordadura incompleta é o harmônico. No exemplo abaixo (FORTE, 1992, p. 70) temos o tema e a primeira variação da ária variada de Bach, BWV 989. Observando o tema, podemos reconhecer claramente o caminho harmônico do trecho e então classificar na variação o que são bordaduras e o que são notas estruturais:

EXEMPLO 5. Bach, *Aria variata* (BWV 989)

a. Aria

b. Variación 3

Exemplo B.3 - Bordaduras estão marcadas com B, notas de passagem com P e saltos consonantes com SC

Como observamos, a harmonia é determinante para o estabelecimento dos elementos estruturais da melodia. Contudo, em um trecho onde a própria definição harmônica é incerta, ambos os conceitos – interdependentes – se darão por critérios subjetivos e serão fornecidos por padrões encontrados no próprio processo analítico. Sobre a diferenciação entre notas de passagem²¹³ e bordadura, Forte (1972, p. 77) escreve:

A bordadura é fundamentalmente diferente da nota de passagem por sua função musical, uma vez que sempre atua na forma de adjacência, quer diretamente junto à nota principal ou notas, ou indiretamente, como resultado de uma intervenção de um salto consoante. Assim, a bordadura está sempre relacionada com uma única nota (a nota principal), enquanto que a nota de passagem é uma nota que ligações entre duas notas²¹⁴.

Uma importante interação entre a teoria das polarizações de Costère, e a visão schenkeriana de bordadura como adjacência de uma nota (que segundo o teórico francês, serve de atração ou reforço desta nota) é o exemplo abaixo:

²¹³ Também, em uma utilização mais ampla, as notas de passagem podem ser formadas por fragmentos de escalas – cromáticas, diatônicas, modais – que ligam duas notas estruturais.

²¹⁴ “la bordadura difiere fundamentalmente de la nota de paso en su función musical, puesto que actúa siempre a la manera de una adyacencia, ya sea de forma directamente contigua a la nota o notas principales, o bien indirectamente como consecuencia de la intervención de un salto consonante. De este modo, la bordadura se relaciona siempre con una única nota (la nota principal), mientras la nota de paso representa una conexión que relaciona dos notas.”

Exemplo B.4 - C19 a 23 do *Prelúdio n. 1* do primeiro volume do *Cravo Bem Temperado*, de Bach

Nesse exemplo, o baixo realiza o movimento I IV V, contudo o quinto grau é precedido (reforçado) pelas notas fá # e lá b. Na teoria de Costère, essa é uma autêntica polarização de sol através de suas sensíveis e da mesma forma, a análise de Schenker o movimento principal do baixo se dá entre fá e Sol, sendo o fá sustenido, bordadura inferior indireta, e o lá bemol, bordadura superior direta (SCHENKER, 1969, p. 37).

O **salto melódico consonante** é de conceituação mais complexa, pois com exceção de sétimas e trítomos, quaisquer intervalos podem caracterizar o salto consonante, e mesmo a sétima pode ser considerada com inversão de um caminho obrigatório de segunda, dependendo do contexto (FORTE, 1992, p. 78). O exemplo abaixo ilustra o assunto com uma partitura de Guarnieri: enquanto no primeiro e terceiro compasso do exemplo, encontramos na mão direita uma longa bordadura sobre a nota si - que na visão de Costere, polariza essa nota -, no último compasso, o fá natural, não é harmonicamente pertencente ao conjunto e constitui uma nota de passagem.

Exemplo B.5 - C6 a 8 da *Valsa n. 5*, em lá menor, para piano de Guarnieri

Já o próximo exemplo – continuação exata do exemplo acima – ilustra com exatidão o salto consonante: a sequência rítmica de semínima pontuada e três colcheias é exposta quatro vezes, contudo na primeira e terceira, há um salto de terça entre a primeira e a segunda colcheias, evitando assim que todas as sequências tenham movimento idêntico. Esse Salto é um exemplo típico de salto melódico consonante, e sua nota subsequente, de nota de passagem.

Exemplo B.6 - C9 a 12 da Valsa n. 5 para piano de Guarnieri

1.2 PROLONGAÇÕES

O harpejo, como os demais elementos anteriormente explicitados, pode servir como prolongação²¹⁵ de uma nota estrutural ou ainda como motivo principal (FORTE, 1992, p. 90 e 166).

A idéia de bordadura pode ser ainda aplicada à harmonia (1992, p. 80). Nesse caso, a bordadura harmônica é um acorde estranho entre dois acordes idênticos. Uma

215 Forte desenvolve sua teoria apresentando ainda três subdivisões desse tipo de prolongamento: 1º: *Movimiento desde una nota dada, normalmente un segmento de escala o una arpegiación diatónica descendente (donde la prolongación sigue a la nota que se prolonga)*. 2º: *Movimiento hacia una nota dada, normalmente un segmento de escala o una arpegiación diatónica descendente (donde la prolongación precede a la nota que se prolonga)*. 3º *Movimiento alrededor de una nota dada, muy frecuentemente por medio de una bordadura superior, una bordadura inferior o ambas (que pueden ser, a su vez, prolongadas)* (FORTE, p. 166).

ampliação dessa idéia é o prolongamento harmônico, no qual o acorde prolongado segue psicologicamente (virtualmente) soando, dada sua importância e é repetido adiante. (1992, p. 202).

Exemplo B.7 - C1 a 3 do *Ponteio n. 15* para piano de Guarnieri: prolongamentos do acorde inicial

Este tipo de procedimento pode gerar considerável prolongação de uma determinada harmonia (1992, p. 166), na qual muitos acordes poderão ser considerados de passagem, como se as bordaduras gerassem micro-tensões sobre uma harmonia mais ou menos estável com ocorrência ou não de pedal (1992, p. 144).

Outro conceito análogo a esse é o de prolongação de uma nota (prolongação melódica) no qual, diferentemente das micro-tensões acima descritas - onde há efetivo retorno à nota principal, - uma nota segue soando *psicologicamente* sobre as notas ou acordes subseqüentes observando-se que: “(...) *em geral, a nota prolongada deveria pertencer ao acorde prolongado*” (1992, p. 202). Menezes corrobora essa teoria do prolongamento **psicológico** de uma nota - nota essa que passa a ser passível de relacionamento com outras notas do discurso, formando planos distintos de relacionamento (MENENZES, 2001, P 28).

216 “(...) *em general, la nota prolongada deveria pertenecer a el acorde prolongado.*”

1.3 MELODIA COMPOSTA

Há ainda, na teoria em questão, a observância de um tipo especial de melodia: a *melodia composta*, na qual há diferentes planos sonoros, como que comportando em uma mesma linha uma estrutura polifônica. (FORTE, 1992, p. 127). Uma *melodia composta* pode variar com relação ao espaço e à continuidade (1992, p. 135), ou seja, alguns planos sonoros podem ser menos freqüentes que outros. Também pode ser mais ou menos densa, de acordo com a proximidade ou distâncias de tessitura entre os planos. O exemplo abaixo apresenta uma única melodia com três planos polifônicos. Esses planos são apresentados nos três primeiros compassos e alternados nos compassos seguintes. O primeiro plano é apresentado no C1 e o C2 é uma reposta melódica à esse compasso. O C3 apresenta um novo material, no qual a polifonia a três vozes surge inequívoca com um baixo, a melodia por graus conjuntos na voz intermediária e um pedal de si na voz aguda. Assim, além de três planos nos três primeiros compassos - que podem ser facilmente reconhecidos pela tessitura que cada um ocupa - temos ainda no compasso três uma *melodia composta* formada pelo pedal de si e pelo movimento por graus conjuntos.

Exemplo B.8 - Início do *Prelúdio da Suíte BWV 1006* de Bach para violino solo, cuja versão do próprio Bach para alaúde é comumente adaptada em nossos dias para o violão

Na música para piano de Guarnieri, o recurso é utilizado com menos freqüência, pois o instrumento é naturalmente polifônico e por isso, muitas vezes o autor prescinde do recurso. No caso específico do repertório violonístico, a *melodia composta* é bastante comum, pois a despeito de ser o violão um instrumento harmônico, o mesmo apresenta debilidades para manutenção de uma polifonia estrita e assim, muitos compositores lançam mão da utilização da *melodia composta* como uma estratégia para manutenção do sentido polifônico e a música de Guarnieri não se apresenta como exceção. No exemplo abaixo, temos dois planos na melodia superior, sendo o primeiro composto pelas duas primeiras colcheias e o segundo pelas duas últimas de cada compasso. Essa estrutura se funde a um único plano, no compasso 3.

Exemplo B.9 – Compassos iniciais do *Estudo n. 2* de Camargo Guarnieri

Trata-se ainda de uma herança vinda dos polifonistas que escreveram para instrumentos de cordas dedilhadas desde o Renascimento (exemplo acima), cujo panteão contempla nomes como Da Milano, Dowland, Bach e Weiss e chega até o Século XX, passando pelo classicismo guitarrístico do século XIX .

Exemplo B.10 - Terceira variação das “*Diferencias sobre Guardame las Vacas*”, de Luys de Narvaes. A *melodia composta* gera dois diferentes planos, além do baixo.

1.4 TRANSFERÊNCIA DE REGISTRO

Trata-se da mudança de região (em termos de tessitura) de uma determinada melodia (FORTE, 1992, p. 181).

Exemplo B.11 - Início do Allegro da *Sonata op.14* de Fernando Sor: *melodia composta* e transferência de registro nos C3 e 5

Muitas vezes essa mudança de plano se dá em intervalos de oitava (como no exemplo acima, contudo o procedimento fica evidente já, em saltos de sexta ou sétima, nos quais a melodia poderia ter seguido um caminho mais curto, se utilizasse os intervalos invertidos (ao invés de sexta, terça, ao invés de sétima, a segunda, por. ex.). Forte assevera a grande significação que o evento de transferência de registro pode alcançar.

Exemplo B.12 - Trecho da *Valsa n.3* para piano de Guarnieri, no qual há uma evidente mudança de registro entre o sol e fá sustenido da voz superior.

Outra visão analítica interessante que se forma a partir da transferência de registro é a possibilidade de uma determinada voz encontrar sua resolução em outra oitava e em outra

voz. Muitas vezes as mudanças de registro estão associadas à *melodia composta* ou parcialmente composta, como é o caso do exemplo abaixo.

Exemplo B.13 - trecho da *Valsa n.3* para piano de Guarnieri, no qual a voz inferior dá início a uma *melodia composta* por dois planos (ritmicamente notados) que se articulam com a voz intermediária.

2 CONTRAPONTO

A música de Guarnieri é notadamente contrapontística, pois ele é considerado como um dos mais hábeis polifonistas da música brasileira (MENDONÇA, 2001, p. 401). Em suas atividades didáticas, o autor dava bastante importância ao ensino do contraponto e suas regras eram bastante tradicionais (KOBAYASHI, 2009, p. 62 e 66). Contudo, na prática artística, o autor tratava o tema com maior liberdade, já que as sétimas, segundas e quartas eram utilizadas em tempos fortes, sem preparação e como padrão de sonoridade. Assim entendemos que sua liberdade de imaginação fazia com que seu contraponto se colocasse acima de regras, sendo os intervalos resultantes, podem ser entendidos como incidências de duas ou mais idéias horizontais que desenvolvem seus discursos em paralelo. Por isso, nosso estudo de seu contraponto de dará muito mais no sentido de comparar discursos em paralelo e suas interações, do que através da visão tradicional, pela análise de intervalos e seus procedimentos de preparação. Como auxílio à nossa análise horizontal, nos utilizaremos ainda

de duas ferramentas da análise schenkeriana. São elas o *desdobramento* (*ausfaltung*) e os *padrões interválicos*.

O *desdobramento* é um sinal colocado para assinalar o deslocamento de idéias ou planos musicais - também entendidos como defasagem entre planos - que normalmente soam como estranhezas harmônicas. O exemplo de Forte (1992, p.222) ilustra bem o conceito: as linhas diagonais colocadas entre o baixo e o soprano no gráfico mostram que a despeito das notas ligadas por dita linha estarem temporalmente separadas, essas notas têm importância estrutural e causam prolongações que justificam sua análise em conjunto, ou seja, a realização de seu *desdobramento*. Mais uma vez, a análise harmônica tonal se mostrou o ponto de partida do conceito, motivo pelo qual a teoria em questão apresenta compatibilidade com nossa opção de análise harmônica.

EjemPLO 150. Mozart, *Sonata para piano en La mayor, K. 331, I*

Exemplo B.14 - Exemplo de redução schenkeriana incluindo desdobramento interválico entre o fá da mão direita e o ré da mão esquerda, no segundo compasso.

Forte (1992, p. 222) também assevera: “[...] [o] *desdobramento* é aplicável quando um segmento da linha melódica abarca um intervalo que pertence à harmonia que aparece prolongada nesse momento, e quando este intervalo procede de outro intervalo

desobrado (quer seja vertical, ou desdobrado²¹⁷). O termo é comumente aplicado a intervalos (*unfolding of intervals*), mas seu princípio será aplicado neste trabalho a regiões harmônicas e frases inteiras. Apenas para ilustramos o desdobramento com um exemplo de Guarnieri, analisamos o trecho abaixo. No compasso quatro a harmonia se move à função DS, enquanto a melodia da mão direita permanece na tônica relativa. No compasso sete, de forma análoga, a melodia se adianta à região da dominante da subdominante, enquanto a harmonia segue dentro da função da dominante.

Exemplo B.15 - Compassos iniciais da *Valsa n. 3* para piano de Guarnieri: diferenças entre sol # e sol natural soam mais como defasagem entre linhas do que como dissonância

Esta defasagem – que na teoria schenkeriana é explicada através do recurso do deslocamento – é a que nos interessa para a compreensão do discurso musical guarnieriano, pois o caso acima exemplificado é muito comum na obra para violão do compositor. Assim, não utilizaremos o símbolo schenkeriano referente ao desdobramento – já que não trabalharemos com os gráficos schenkerianos – e mesmo o vocábulo *desdobramento* será de

²¹⁷ Despliegue [desdobramento] es aplicable cuando um segmento de la línea melódica abarca um intervalo que pertenece a la armonía que aparece prolongada en esse momento, y cuando este intervalo procede hacia o desde outro intervalo (ya sea vertical o desplegado)”

pouco uso nas análises, contudo o reconhecimento de **defasagens, (ou desvios de fase)** entre os diferentes planos do discurso musical será de grande importância. Em trabalho que trata do estilo de acompanhamento do célebre Dino do Sete Cordas²¹⁸, Remo Tarazona Pellegrini (2005, p. 219) aponta a existência dessas defasagens entre o acompanhamento e a melodia na tradição do choro, em concordância com a utilização do princípio de desdobramento shenkeriano:

Há diversos momentos em que motivos (ou trechos de motivos) são criados com relação ao contexto do acorde **que se está por atingir**. Tal comportamento foi percebido na análise de Cinco Companheiros, em que motivos eram repetidos perfeitamente sob acordes diferentes mas tendo em comum o acorde a se atingir .

E Pellegrini segue exemplificando: *Do mesmo modo, no exemplo [...] [abaixo], seria difícil haver outra razão para se utilizar uma 2M em cabeça de tempo e a 7M sob acorde menor se não se considerasse o motivo uma antecipação do desdobramento da tríade de A.* (PELLEGRINI, 2005, p. 219).

Exemplo B.16 – Antecipação harmônica

Estudando paramentos em de estruturas polifônicas, Schenker, a partir de sucessões de intervalos harmônicos, forjou o conceito de desenhos interválicos (FORTE, 1992, p. 142). Forte difere esse conceito do conceito da sequência argumentando que o vocábulo *seqüência* é aplicável apenas a melodias, ficando a resultante do comportamento

218 Dino do sete cordas, ou **Horondino José da Silva**, (1918 – 2006) foi um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento da técnica e da maneira de acompanhar ao violão de sete cordas, o qual, dentro do choro assume uma função melódica independente em relação à melodia, realizando um complexo contraponto nos baixos. (PELLEGRINI, 2005).

polifônico a ser estudada sob o conceito de desenho interválico (FORTE, 1992, p. 143). Esses movimentos interválicos podem produzir paradigmas como, por exemplo, 10-10-10 ou 8-5-8-5-8-5, ou ainda, 5-6-5-9, entre muitos outros. Nos Compassos iniciais do *Ponteio n° 26* para piano de Guarnieri: padrões interválicos utilizados no ostinato da mão esquerda, temos um caso de utilização de modelos interválicos - no caso, 5, 4, 5, 4, 5, 4 - na obra de Guarnieri.

Sobre o interesse dessas seqüências de intervalos para uma visão analítica, explica Forte: “*se existe uma função para o desenho interválico é o de conector de harmonias*” (FORTE, 1992, p. 157)²¹⁹.

3 TEXTURA

O termo textura se consagrou como pertencente à análise de obras não tonais, sobretudo aplicado a composições de Varése, Boulez, Xenakis (ZUBEN, p 98, p. 127). Nesse caso, seu conceito está ligado às características de uma determinada massa sonora, que sobreposta à outra – ou outras – resulta em infinitos matizes, efeitos tipos de articulação, etc, constituindo essa sobreposição, muitas vezes a base da própria linguagem.

Utilizaremos aqui o termo - como tomado emprestado da tradição acima descrita – para referir-nos às diversas maneiras encontradas por Guarnieri para condução e articulação do discurso musical nas diferentes peças. Assim, teremos uma textura polifônica, uma textura homofônica imitativa, uma textura polifônica não imitativa, uma textura mais densa ou menos densa – dependendo do número de eventos – uma textura vazia ou cheia - considerando a

219 [...] si existe una función armónica para el diseño interválico lineal, es la de *conector* de armonías: [...] Un diseño interválico lineal puede efectuar una conexión entre dos expresiones de la misma armonía [...] o entre una armonía y otra [...] Estos diseños, a pesar de lo intrínsecamente bellos e interesantes que puedan ser, nunca se utilizan como componentes estructurales principales, sino que siempre aparecen al servicio de un elemento musical que actúa a mayor escala. A partir del concepto de los niveles estructurales que surgirá en las siguientes partes del libro, la base para esta observación será mucho más clara. (FORTE, 1992, p. 157-158).

tessitura de um grupo de acordes e seu preenchimento com, mais ou menos notas (algo como posição fechada e aberta em harmonia, mas com uma abrangência maior) -, uma textura de melodia acompanhada a duas ou mais partes, etc. Dessa forma, o termo textura será aqui aplicado a categorias e subcategorias indistintamente e na maioria dos casos para designar o todo da escrita musical em um determinado trecho.

Ainda na visão Schenkeriana, um tipo especial de textura é encontrada no repertório tonal: trata-se de *coral elaborado* em prelúdios e estudos (FORTE, 1992, p. 247). O *coral elaborado* é uma melodia quebrada em diferentes regiões – logo, uma *melodia composta* - na qual cada plano corresponde a uma voz. Um exemplo clássico é o *Prelúdio 1* do *Cravo bem temperado*:

1. Schenker analisa este prelúdio em *FGMA*, pp. 36-37.

Exemplo B.17 - Compassos iniciais do *Prelúdio n.1* do *Cravo Bem Temperado* de Bach: abaixo temos a redução harmônica do *coral elaborado*

O procedimento também é na obra de Guarnieri:

Exemplo B.18 - Início do *Ponteio n.º 28* para piano de Guarnieri: a melodia da mão direita forma um coral a três vozes, com a voz inferior escrita na partitura e as duas superiores, caminhando em quartas paralelas.

APÊNDICE C – Idiomatismo

Definindo idioma violonístico por: conjunto de elementos musicais peculiares ao instrumento que possibilitam a caracterização e reconhecimento desse instrumento em diferentes contextos, ou, como o faz Scarduelli (2007, p.139, grifo nosso): “[...] *[o conceito de idioma aplicado à música instrumental], refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical*”. Nesse caso, temos, em um primeiro momento, a impressão que o termo idiomatismo aplicado ao violão pode ser traduzido pelos efeitos peculiares que instrumento oferece, afinal não há nada mais emblemático do idioma violonístico que um acompanhamento *rasgueado*.

Exemplo C.1 - Trecho da suíte *Príncipe dos Brinquedos*, do violonista russo Nikita Koshkin: acordes rasgueados sobre cordas soltas e discurso musical construído sobre efeitos idiomáticos, como glissandos e ataques percussivos (estes, assinalados no pentagrama inferior).

Mas dentro de uma visão um pouco mais refinada, que considere a funcionalidade da obra em termos de alcançar resultados sonoros compatíveis com a idéia musical escrita, os

aspectos idiomáticos intrínsecos²²⁰ - como a realização mecânica da obra e as diversas formas de se dispor texturas - se mostram bem mais relevantes. Apesar de nosso objetivo com esta introdução teórica não ser o de catalogar os recursos idiomáticos do instrumento, seguiremos refinando os conceitos de idiomatismo a partir dessa visão de funcionalidade intrínseca para que possamos estabelecer critérios mais precisos para análise idiomática da obra para violão de Guarnieri.

É sabido que estamos tratando de um instrumento de volume reduzido, mas que dentro de sua gama dinâmica tem grandes possibilidades de nuances – qualidades apresentadas também em relação às suas possibilidades timbrísticas e agógicas. Sabemos ser um instrumento polifônico - contudo de mecânica bastante limitadora dessas possibilidades polifônicas. Ademais, sua tessitura não é muito extensa e apresenta também limites mecânicos, já que é praticamente impossível realizar estruturas cantantes nas regiões super-aguda e grave ao mesmo tempo. Quando as limitações são superadas pela escrita, e o discurso musical flui - a despeito das limitações - podemos dizer tratar-se de uma escrita idiomática. Ainda sob esse aspecto, um segundo passo seria a escrita musical justamente, esconder os limites e sublinhar as potencialidades do violão, como fez Villa Lobos em sua série dos *Doze Estudos* (1928). Como exemplo, apresentamos o trecho final da série dos *Doze Estudos* de H. Villa Lobos, a qual se encerra com uma das apoteoses mais efetivas e integradas ao discurso musical da história do instrumento.

²²⁰ Scarduelli divide os idiomatismos do violão em intrínsecos e extrínsecos, contudo, aqui o sentido da palavra intrínseco é literal e não condiz exatamente com definição do violonista citado.

Exemplo C.2 - Manuscrito autógrafo do trecho final da série dos *Doze Estudos* de H. Villa Lobos

Em termos de potência sonora, o uso de cordas soltas ou de notas cujos harmônicos coincidam com as cordas soltas do instrumento trazem vantagens acústicas, pois os harmônicos naturais do instrumento reforçariam a sonoridade resultante (SCARDUELLI, 2006, p. 141). Por esse motivo, o manejo das cordas soltas – tanto sua utilização dentro da composição quanto considerar seus harmônicos em termos de reverberação por simpatia – tem um papel importantíssimo para a criação de uma escrita idiomática e, como veremos a seguir, as cordas soltas proporcionam ainda vantagens sob o aspecto mecânico. Também, efeitos que percutam as cordas ao invés de tocá-las – como *rasgueios* ou *tamboras* – são mais efetivos em termos de potência sonora e por isso podem ser considerados altamente idiomáticos.

Podemos dizer que uma escrita idiomática sob o prisma técnico-instrumental (mecânico) é aquela que é construída sobre movimentos mais naturais para o instrumento, ou movimentos ergonômicos, cuja realização resulta em maior aproveitamento na relação esforço/resultad²²¹. Dentro desse princípio, distensões e contrações dos dedos, *capotastos* requeridas por longos períodos e grandes mudanças de posição (saltos) da mão esquerda do violonista, seriam, por exemplo, menos ergonômicos e por isso, mecanicamente menos idiomáticos²²².

221 Para maiores informações teóricas sobre as implicações da relação esforço resultado na execução ver CARLEVARO, 1978, p. 31-39).

222 Citamos esses elementos como exemplos, já que na prática, o contexto se apresenta muito mais definidor do nível de dificuldade de uma peça do que um elemento técnico isolado.

Figura 7 - Distensões dos dedos quatro (à esquerda) e um (à direita)

Por outro lado, determinadas apresentações de dedos da mão esquerda, como as exemplificadas a frente, são mais naturais para o violonista e por isso, mais idiomáticas, assim como movimentos contínuos da mão direita que não apresentam cruzamentos de dedos²²³, como os harpejos circulares²²⁴.

Exemplo C.3 - Trecho final do *Estudo n. 4* de Abel Carlevaro (acima) e abaixo, o diagrama que corresponde ao primeiro, segundo e terceiro acordes do trecho em questão. Como podemos observar, a disposição digital é a mesma em diferentes posições do braço do instrumento..

No exemplo acima, os acordes em quartas, a despeito de sua função harmônica, formam uma apresentação de dedos bastante cômoda - cada dedo ocupa uma casa em cordas contíguas, sem separações de casa ou de corda - e caminham em bloco, o que reduz a atuação dos dedos somente a um sutil ajuste (pois as posições vão ficando cada vez menores partido

223 Os cruzamentos de dedos ocorrem quando, em cordas diferentes, o indicador toca a corda inferior, cruzando sobre o dedo médio (logo após esse dedo ter tocado a corda), ou o médio toca a corda inferior, cruzando sobre o anular. O polegar também realiza cruzamentos, quando toca uma acorda abaixo de uma determinada corda tocada anteriormente por qualquer outro dedo da mão direita. Os cruzamentos superiores são exemplos exatamente inversos a esses exemplos.

224 Harpejos s em cordas contínuas que possibilitam velocidade.

da região grave à aguda), deixando o trabalho real de mudança de posição resumido ao movimento do braço/antebraço. Em outras palavras, em todo o trecho acima, os dedos da mão esquerda praticamente não realizam nenhuma mudança de apresentação. Já na figura abaixo, vemos uma apresentação na qual os dedos da mão esquerda se encontram dentro do âmbito da posição, mas em cordas distantes, o que gera uma separação transversal de custosa execução:

Figura 8 - Apresentação de dedos com abertura transversal.

No exemplo abaixo, observamos modelos de harpejos circulares, que são realizados sobre movimentos naturais da mão direita, evitam cruzamentos e mantêm a ordem natural i-m-a para harpejos ascendentes e a-m-i para descendentes - procedimento que segundo Pujol são “*fáceis para a velocidade pela natural disposição dos dedos*” (PUJOL, 1971. p. 94.). Essa ordem natural dos dedos é um dos principais fatores idiomáticos para a mão direita.

Exemplo C.4 - Harpejos circulares exemplificados por Emílio Pujol (PUJOL, 1971, p. 97)

Um princípio técnico fundamental para tornar a escrita violonística mais funcional - e por isso idiomática - é alternância de elementos, que permite rápidos relaxamentos

intermitentes entre os elementos²²⁵ e um dos mais característicos usos desse princípio é a escrita de notas correspondentes às cordas soltas, que, intercaladas em meio à execução das cordas presas, podem oferecer breves descansos à mão esquerda, permitindo ainda a realização de grandes mudanças de posição, sem que haja cortes no discurso musical. Os dois próximos exemplos trazem justamente esses procedimentos.

Exemplo C.5 - Estudo n.5 - HVL de Abel Carlevaro

A peça acima é iniciada com o acorde formado pelas quatro mais graves cordas soltas do violão e esse acorde interpola cada novo acorde, dando tempo para a mão esquerda realizar os distantes saltos requeridos. Outro elemento que imprime idiomatismo ao trecho são os ataques harpejados com polegar, escritos depois de colcheias, possibilitando tempo de preparação ao polegar.

Exemplo C.6 - Estudo n.4 de Abel Carlevaro.

²²⁵ Essa idéia da alternância de elementos constitui o fundamento da prática de escalas em praticamente todos os instrumentos de cordas e teclados, já que essa prática exige dedos alternados, ao invés da utilização o mesmo dedo em passagens que exijam maior velocidade.

Já no *Estudo n.4*, vemos uma integração de elementos idiomáticos: as cinco primeiras notas de peça formam uma apresentação fixa de mão esquerda na segunda posição, seguidas de uma corda solta (mi) e de mais cinco notas de apresentação fixa na 8ª posição. O salto - bastante extenso para ser realizado dentro de um mesmo gesto e ausente de articulação - é suavizado pela corda solta entre as duas posições. A seguinte sequência de semicolcheias (iniciada na nota sol) adota o mesmo expediente: agora o salto ainda mais extenso (de 3ª a 12ª posição) é compensado com duas notas soltas (mi e si). Também observamos o cuidado do compositor (que é violonista) em digitar o ataque da mão direita evitando cruzamentos de dedos e buscando movimentos ergonômicos e naturais, como a manutenção da ordem ascendente de ataque dos dedos sob a fórmula i-m-a.

Da mesma forma, via de regra²²⁶, um recurso conhecido como *ligado* pode oferecer um breve descanso à mão direita em passagens de velocidade, o que ajuda a diminuir a fadiga, facultando maior fluência ao violonista²²⁷. Tradicionalmente, o recurso é notado como uma ligadura de articulação entre duas ou mais notas, contudo o ligado é um tipo de ataque no qual a mão esquerda produz a nota sem intervenção da mão direita, golpeando ou beliscando, constituindo respectivamente *ligado ascendente* e *ligado descendente*. O trecho abaixo traz exemplos de ligados notados por Villa Lobos - descendentes (penúltimo compasso) e ascendentes (último compasso) - que possibilitam maior fluência no discurso musical, pois não requerem intervenção da mão direita, diminuindo sua tensão e a dificuldade de coordenação entre as mãos. Observe-se que no compasso final do exemplo, o autor escreve uma ligadura de frase e sob essa ligadura, marca os ligados entre as notas.

226 Dizemos “*via de regra*”, porque todos os recursos acima apresentados possuem limitações de aplicação e seu uso otimizado exige certa proficiência na linguagem do violão. Mesmo assim, são esses os principais recursos idiomáticos que tornam uma obra violonisticamente mais fluente.

227 Nesse caso, surge um novo problema: o da coordenação das mãos, contudo não há dúvidas que o aproveitamento simples desses recursos elementares aliado à utilização de apresentação ergonômicas torna a execução consideravelmente menos cansativa e por isso, mais idiomática.

Exemplo C.7 - Trecho do *Estudo n. 8* de H. Villa Lobos: ligados como forma de melhorar a fluência da textura em semicolcheias e como elemento definidor da articulação

Já no exemplo abaixo, o mesmo compositor assinala uma ligadura sobre a sequência de fusas, que na prática corresponde a um ligado ascendente, seguido de um descendente para o mordente si – dó - si e um segundo ligado descendente, de sol a mi. Assim, nesse caso o compositor indicou a articulação e não o procedimento técnico, enquanto no exemplo anterior – do *Estudo n. 9*, o compositor havia notado o procedimento técnico.

Exemplo C.8 - Trecho inicial do *Estudo n.10* de H. Villa Lobos: a utilização dos ligados é intuída a partir da articulação marcada, contudo não é explicitada na partitura

Esses dois exemplos acima sintetizam um problema encontrado em praticamente toda a literatura do instrumento: em alguns casos, um arco sob notas significa a articulação pensada pelo compositor e em outros casos, significa um procedimento técnico mui idiomático e peculiar do instrumento, que se encontra sacramentado em praticamente todas as produções teóricas a respeito da técnica do violão. Esse problema se agrava quando tratamos de partituras escritas por compositores não violonistas, revisadas por violonistas. Isto porque ao estudar uma partitura assim, não é facilmente identificável se determinada linha constitui uma indicação de articulação notada pelo autor, ou um elemento acrescido pelo revisor para tornar a obra mais idiomática.

A opção mais lúcida em se tratando de revisões seria a proposta por Julian Bream, na qual o procedimento técnico intitulado *ligado* é notado como uma linha pontilhada, deixando intacta a notação de articulação do autor. Dessa Forma, Bream marca os ligados a partir de seu entendimento do discurso musical, contudo essa marcação não necessariamente coincide com as marcações de articulação do compositor, o que evidencia a função do ligado como recurso técnico para alcançar o efeito desejado, sem associá-lo definitivamente a determinada articulação.

Exemplo C.9 - Trecho inicial do *Nocturnal* de Benjamin Briten: a utilização dos ligados é marcada pelo revisor com linhas pontilhadas.

É claro que o instrumentista ao digitar uma obra, naturalmente busca tornar essa obra mais idiomática – e isso pode incluir a utilização desses elementos, mesmo quando o compositor sequer tem consciência deles -, contudo estamos aqui tratando da previsão desses elementos no momento da concepção da obra, integrando recursos idiomáticos e concepção musical, de forma que a obra resulte violonística em sua essência.

Como pudemos constatar, no caso do violão, há pelo menos três maneiras de uma obra se apresentar como idiomática: utilizar os efeitos que são peculiares ao instrumento (rasgueios, tamboras, harmônicos); potencializar as características acústicas do instrumento e tirar proveito de elementos mecânicos que favoreçam sua exeqüibilidade. O primeiro caso de idiomatismo é conceitualmente mais óbvio enquanto que os outros dois se apresentam como uma ampliação do conceito - para acomodar a dinâmica instrumental. São justamente esses dois últimos casos que constituem a abordagem mais comum em trabalhos acadêmicos

ligados ao violão e a abordagem que de fato, melhor expressa a problemática envolvida na questão idiomática do instrumento.

Apenas como exemplo, Luis Farias Borges, em dissertação que trata do idiomatismo desenvolvido por Rafael Rabelo no violão de sete cordas, também deixa claro em suas considerações finais a associação do idiomatismo com a técnica instrumental (BORGES, 2008, p. 146). Também, Thomas Saboga Cardoso em dissertação que trata da obra do violonista popular Guinga salienta que o uso de acordes e apresentações de dedos resultantes de uma tríade, transpostas a diferentes posições do instrumento, assim como o uso de cordas soltas como pedais harmônicos ou como artifício colorístico são influência de Villa Lobos e de Brouwer (CARDOSO, 2006 p. 97-119). Scarduelli, da mesma forma, aponta na obra de Almeida Prado, trechos com os mesmos procedimentos ora citados e também associa esses procedimentos à influência de Villa Lobos (SCARDUELLI, 2007, p. 144-145). É interessante observarmos que as cordas soltas são uma constante nas conclusões desses autores sobre idiomatismos do violão e que dentro das três classes de idiomatismo aqui explicitadas, as cordas soltas se enquadram em todas. Elas são o que há de mais simples em termos de execução – normalmente o primeiro contato de uma criança com o instrumento é tocando o acorde das seis cordas soltas – e ao mesmo tempo constituem um importante elemento facilitador para violonistas profissionais. Para os compositores, constituem a chave para questões timbrísticas e para alcançarem uma escrita idiomática. Em resumo, as cordas soltas são o que há de mais emblemático em se tratando do violão.

Mas o que os estudos sobre idiomatismo ligados ao violão por vezes deixam de lado é o fato de que o idiomatismo tem de estar a serviço da música. Logo, uma escrita idiomática funcional, mais do que uma escrita repleta de recursos idiomáticos, é aquela que aproveita as características intrínsecas do instrumento, potencializando suas possibilidades e fazendo uso dos mais diversos recursos do instrumento **em prol do discurso musical**. É

necessário assim observar, pois na literatura do violão o uso excessivo de certos procedimentos idiomáticos terminou por vulgarizá-los e em períodos de ostracismo da história do instrumento - nos quais o violão passou mais por mãos de compositores diletantes do que de compositores profissionais - os exotismos provenientes do idiomatismo ocupavam posição central, enquanto a qualidade do discurso musical, posição secundária.

ANEXO A – Partituras

A Abel Carlevaro

PONTEIO

Digitação: Henrique Pinto Para Guitarra M. CAMARGO GUARNIERI
S. Paulo, 1944

Improvizando (♩ = 92)

The musical score for 'PONTEIO' is written for guitar in 4/4 time. It begins with a tempo marking of 92 beats per minute and a dynamic of *p cantando*. The score is divided into sections labeled C1, C2, C3, C6, C7, C8, C11, C16, C21, and C26. The music features a variety of techniques, including fingerings, slurs, and dynamics. The piece is marked 'Improvizando' and includes a 'cresc.' (crescendo) section. The score is published by Ricordi Brasileira.

Folha 01, Ponteio, ed. Ricordi Brasileira

C31

cresc.

C36

C41

C43

C45

C47

rall.

C50

p

I.º Tempo

C55

C60

C65

C70

C73

C75

C77

A ABEL CARLEVARO

PONTEIO
— PARA GUITARRA

McAmarghnanini
S. Paulo 1944

IMPROVISANDO (♩ = 92)

1050

Handwritten musical score for guitar, titled "PONTEIO" by Abel Carlevaro. The score is written on ten staves, each beginning with a measure number (C1, C8, C15, C21, C26, C32, C39, C43, C46, C50). The music is in 2/4 time, indicated by the tempo marking "IMPROVISANDO (♩ = 92)". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "cresc." and "rall". The score is written in a cursive, handwritten style.

COPYRIGHT, 1944 by McAmarghnanini

2

C56

cresc. *p subito rall.*

C62

in tempo

C68

C73

C76

C80

rall. *sempre*

Folha 02, Ponteio, Manuscrito

PONTEIO

Camargo Guarnieri (1944)

C1 *improvisando* $\text{♩} = 92$
cantando

p.

C7

C13

harm. 8
pp.

C19

p. *gracioso*

C24

f

C30

cresc.

C36

C42

Folha 01, Ponteio, ed. Guitar Review

C44

C46

C50 *a tempo*

C57 *p. subito. rall. a tempo*

C64

C72

C75 *rall. sempre*

C77

VALSA CHORO

Digitação: Henrique Pinto

Para Violão

M. CAMARGO GUARNIERI

S. Paulo, 16/02/1954

C1 *Lentamente* (♩=100) *p* (*espressivo*)

C2

C5

C9

C13 *cresc.*

C17 *rall.* (*a tempo*)

Folha 01, Valsa Choro n°1, ed. Ricordi

C21

C2

C1

C25

C26'

1.

2.

C28

C2

C3

C32

C2

C5

C36

C7

C1

C40

C5

C3

C2

Folha 02, Valsa Choro n°1, ed. Ricordi

C44

C48

C52

C56

C60

C64

Folha 03, Valsa Choro nº1, ed. Ricordi

C68

C2

C72

C2

cresc.

C76

rall.

C80

(a tempo)

C2

C83

C1

C86

As meu filho Mario

Valsa choro
para violão

Macary / Macary
São Paulo 16
54

lento (♩ = 100)

Violão

(expressivo)

triste

rall. (a tempo)

I

C26 II

C1

C5

C10

C15

C20

C25

C28

C32

C36

Fol. 01, Valsa Choro nº1, Manuscrito

Handwritten musical score for Valsa Choro n°1, Fol. 02. The score is written on ten staves, each labeled with a measure number in the left margin. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Measure numbers and corresponding staves:

- C40
- C45
- C50
- C55
- C60
- C65
- C70
- C76
- C81
- C86

Key markings and annotations include:

- A "2" above the first staff (C40).
- usc* (uscando) written below the staff for measures C55 and C60.
- rall* (rallentando) written below the staff for measures C60 and C65.
- cresc* (crescendo) written below the staff for measures C70 and C76.
- f (sforz)* (sforzando) written below the staff for measure C76.
- rall -- (a tempo)* written below the staff for measure C76.

VALSA CHORO Nº 2

M. Langhini
S. Paulo 12
06
86

Q. L. al. 8. 10. 12.

C1 Calmo e sereno (6)

C6 C2 C8

C11 C6 C3

C16 C3 C2 C4 C5 C3

C21

a. t. m. f.

P. - - - -

rall.

C26

C31

C36

C41

C46

C51

C56

rall.

molto rall.

Melnyk

S. Paulo 12
de
86

Fol. 03, Valsa Choro nº2, manuscrito digitado.

4 M. Camargo Guarnieri
ESTUDO N.º 1 ^{*)}

a Isaias Savio

C1 Moderato ($\text{♩} = 72$)

C4 (*sempre legato*)

C8

C11

C15

C18

C21

cresc:.....

cresc:.....

^{*)} La diteggiatura di questa composizione è di Isaias Savio.

C24 VIII II *ff* *ff*

C27 II

C30 IV I

C33 VI $\frac{1}{2}$ IV VI VI

C36 XI IV IX II *ff* *cresc. e rall:.....*

C40 Più lento III VIII I. Tempo *f* *ff (sonoro)* *p*

C44 I I

C48 X IX VIII I *ff* *fff*

129860

1958

Para Jonias Sario

ESTUDO Nº1
Para violão

Manueto

1958

0750

MODERATO ($\text{♩} = 72$)

C1

C4

C7

C10

C13

C16

Handwritten musical score for guitar, featuring six systems of music. Each system is labeled with a system number (C33, C35, C38, C41, C43, C46) and a key signature (C6, C4, C2, C3, C1, C10, C9, C8, C1). The notation includes standard musical notation (staves, notes, rests, bar lines) and extensive guitar-specific notation (fingerings, bends, slurs, and dynamic markings). The score is written on aged, yellowed paper.

ESTUDO n. 2

M. CAMARGO GUARNIERI

Tranquillo ♩ = 66

C1

C4
 C7
 C10
 C13
 C16
 C19
p *apressando aos poucos*

Proprietà esclusiva per tutti i paesi delle Edizioni BÈRBEN - Ancona, Italia.
 © Copyright 1984 by Edizioni BÈRBEN - Ancona, Italy.
 Tutti i diritti di esecuzione, traduzione e trascrizione sono riservati per tutti i paesi.
 È espressamente vietata la riproduzione fotografica o con qualsiasi altro procedimento, senza il consenso scritto dell'editore.
 Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge (D.P.R. 633 del 22.4.41, artt. 171, 172, 173 e 174).

E. 2468 B.

Fol. 01, Estudo nº2, ed. Bèrben

C22

C25

C28

C31

C34

C37

C40

C43

E. 5408 B.

Fol. 02, Estudio nº2, ed. Bèrben

C23

C27

C44

Fol. 02, Estudio n°2, manuscrito

Tranquilo (♩ = 66)

ESTUDO Nº 2

SS Paul, 6/10/82

C1

C5

C9

C13

C16

C19

C20

4 2 3 4 2 2 4 1 4 2 4 1 2 rall. - - 2 1 ⑥ ⑤ ④ ③ 2 0 0 0

allegretto ass.

C23

1 2 4 2 3 4 2 0 1 3 4 2

C27

4 II 4 2 3 4

4. G. al f. pi. f.

C44

Fol. 02, Estudio nº2, manuscrito digitado

ESTUDO n. 3

Sem Pressa d = 66

The image displays a musical score for the piano and organ accompaniment of 'The Swan' by Maurice Strakosky. The score is organized into six systems, each with a system number (C1, C4, C7, C10, C13, C16) and a corresponding measure number (1, 2, 3, 4). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), 'f' (forte), and 'rall.' (rallentando). Roman numerals (C1, C4, C7, C10, C13, C16) and figured bass numbers (1, 2, 3, 4) are used to identify specific measures and chords. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a music book or manuscript.

L. 2408 D.

Fol. 01, Estudo nº3, ed. Bèrben

CVIII— *ad lib.*

C19 20 CI

C22 *ff* *sonoro* *rall.*

C25 *Tempo I*

C28 30 *cresc.*

C31

C34 *cresc.*

C37 *rall.* *p* *arm. XII*

E. 2408 B.

0950

Sem pressa ($d=66$) 2 ESTUDO Nº 3.
1mo violão

Alamydini
 S.P. 11/10/82

C1

C6

C10

C14

C18

(ad libitum) (come cadenzia)

apressando - - - - -

C22

(Smore)

nucl - - - - -

© 1982

Alamydini
 S.P. 11/10/82

Sem pausa (d=66) **2 ESTUDO Nº 3** *1ma edição* *Melampyri*
 5.8.11/10/02

C1

C6

C10

C14

C18 *(ad libitum)*

C22

apertando

(Sonoro)

nucl

c.c. def. n. f.

ANEXO B – Programas de Concerto

**III FESTIVAL
DE MÚSICA DO
SÉCULO XX**

DE 29/09 A 04/10
100 ANOS DE H. VILLA-LOBOS • 80 ANOS DE M. CAMARGO GUARNIERI

TEATRO RONDON PACHECO • Uberlândia - MG. - 1987

Dia 01 de outubro - 20h30min
Departamento de Formação Musical de UFU

PROGRAMA

1ª PARTE

RECITAL DE VIOLÃO

C. Guarnieri - Valsa-Choro nº 2
(Em Primeira Audição Mundial -
Dedicada a Jodacil Damaceno)

H. Villa-Lobos - 5 Prelúdios para Violão

Violão - Jodacil Damaceno

2ª PARTE

RECITAL DE CANTO-PIANO

C. Guarnieri (1932) - Den-báu
– texto folclórico

C. Guarnieri (1974) - Intermezzo
– poesia de Nísia Nóbrega

C. Guarnieri () - Quatro Cantigas
– poesia do folclore (1949) - A cantiga da mutuca
(1955) - Cantiga
(1956) - Não sei...
(1956) - Vamos dar a despedida

C. Guarnieri (1959) - Canção ingênua
– poesia de Waldísia P. Russio

C. Guarnieri (1969) - Cuziribambo
– texto do folclore

C. Guarnieri (1939) - Vai azulão
– poesia de Manuel Bandeira

C. Guarnieri (1955) - Meus pecados
– poesia de Celso Brant

Secretaria Municipal de Cultura

Programa e estréia da *Valsa Choro* .2

FESTIVAL
CAMARGO GUARNIERI

CONCERTOS E APRESENTAÇÕES
DIAS 4, 5, 11 E 12 DE MAIO DE 1994
SÃO PAULO - BRASIL

SESC
Ipiranga

Capa do programa e estréia da obra integral para violão de Camargo Guarnieri

DIA 11 DE MAIO

1ª parte

• **OBRAS COMPLETAS PARA VIOLÃO SOLO EM 3 ESTUDOS (*)**

- n.º 1 Moderato (1958)
- n.º 2 Tranquillo (1982)
- n.º 3 Sem Pressa (1982)

• **VALSA CHORO N.º 1 (1954)**

• **VALSA CHORO N.º 2 (1986)**

• **PONTEIO (1944)**

Violão

Edelton Gloeden

(*) *Primeira audição Mundial*

• **DUO PARA FLAUTAS (1989) (*)**

Flauta

José Ananias Souza Lopes

Flauta

Rogério Wolf

• **VALSA N.º 9 (1957) (**)**

Violão

Edelton Gloeden

Flauta

José Ananias Souza Lopes

• **SONATINA PARA FLAUTA E PIANO (1947)**

I - Allegro

II - Melancólico

III - Saltitante

Flauta

José Ananias Souza Lopes

Piano

Aida Machado

(*) *Primeira Audição Mundial*

(**) *Transcrição para flauta e violão por Edelton Gloeden*

2ª parte

• **TRÊS IMPROVISOS PARA FLAUTA SOLO**

- N.º 1 - Tristemente (1941)
- N.º 2 - Rítmico (1942)
- N.º 3 - Lamentoso (1949)

Piano

José Ananias Souza Lopes

• **OBRAS PARA PIANO SOLO**

- Ponteio n.º 30 (1955)
- Ponteio n.º 48 (1959)
- Ponteio n.º 49 (1959)
- Ponteio n.º 50 (1959)

• **CHORO TORTURADO (1930)**

• **SONATINA N.º 1 (1928)**

I - Molengamente

II - Ponteados e Bem Dengoso

III - Bem Depressa

Piano

Achille Picchi

DIA 12 DE MAIO

1ª parte

• **ESTUDO PARA INSTRUMENTOS DE PERCUSSÃO (1953)**

Grupo de Percussão do

Instituto de Artes da UNESP

Direção

John Boudler e

Eduardo Giancesella

• **VAMOS À LUANDA (1936)**