

PRISCILA GAMBARY FREIRE

**DANÇA BRASILEIRA E DANÇA NEGRA PARA PIANO SOLO DE
CAMARGO GUARNIERI: UMA ABORDAGEM INTERPRETATIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Antonio Conde Garcia Junior.

CAMPINAS
2007

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

F883d

Freire, Priscila Gambary.

Dança brasileira e dança negra para piano solo de Camargo Guarnieri: uma abordagem interpretativa. / Priscila Gambary Freire. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Eduardo Antonio Conde Garcia Junior.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Guarnieri, Camargo, 1907 – 1933. 2. Piano. 3. Dança.
4. Música-Interpretação. I. Garcia Junior, Eduardo Antonio Conde. II. Universidade Estadual de Campinas.Instituto de Artes. III. Título.

(lf/ia)

Título em inglês: “ Dança Brasileira and Dança Negra for piano by Camargo Guarnieri: an interpretative approach”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Guarnieri, Camargo, 1907-1933 - Piano – Dance

Music-Interpretation

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Antonio Conde Garcia Junior

Prof Dr. Mauricy Martin

Prof Dr. Joel Barbosa

Profª Drª Aci Taveira Meyer

Prof Dr. Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles

Data da defesa: 28 de Março de 2007

Programa de Pós-Graduação: Música-práticas interpretativas

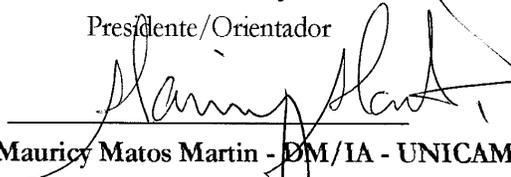
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pela
Mestranda **Priscila Gambary Freire** - RA 40903, como parte dos requisitos para a obtenção do
título de **MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



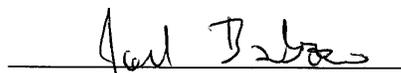
Prof. Dr. Eduardo Antonio Conde Garcia Junior - DM/IA - UNICAMP

Presidente/Orientador



Prof. Dr. Mauricy Matos Martin - DM/IA - UNICAMP

Membro Titular



Prof. Dr. Joel Luis da Silva Barbos - UFBA

Membro Titular

Dedicatória

À Rosa Maria Gambary Freire, com
amor

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida, saúde e oportunidades de estudo.

Ao Prof. Dr. Eduardo Garcia, meu orientador, pelo apoio e incentivo, e por ter depositado confiança em minhas aspirações pianísticas.

Ao Prof. Dr. Mauricy Martin, por ter reconduzido meus estudos, por me estimular, proporcionando maior segurança em minhas possibilidades como pianista.

Aos meus pais, Otoniel e Rosa, pelas palavras de ânimo nos momentos de dificuldades, por terem renunciado aos seus sonhos a fim de que os meus pudessem tornar-se realidade.

A minha irmã Débora, pelo carinho, presença constante e cuidado.

Aos meus amigos, pela amizade e companheirismo.

A todos os pesquisadores, músicos, professores que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desta pesquisa.

RESUMO

Camargo Guarnieri (01/02/1907 – 13/01/1993) é considerado um dos maiores compositores brasileiros. Ele escreveu muitas obras para orquestra, música de câmara, canto coletivo e instrumentos solistas. Para piano, instrumento que dominou com muita desenvoltura e habilidade, dedicou quase duzentas peças.

Além da obra vocal, coral, orquestral e instrumental geral, a produção pianística de Camargo Guarnieri tem sido pesquisada com frequência por estudiosos musicais no Brasil e no exterior. Contudo, pouco se tem produzido cientificamente acerca das *Danças* para piano solo concebidas pelo compositor entre 1928 e 1946.

Por outro lado, tem-se a consciência de que trabalhos científicos direcionados à performance pianística são de grande importância e necessidade para o meio acadêmico e profissional musical. A intenção desta pesquisa está centrada na realização de uma abordagem interpretativa da *Dança Brasileira* e da *Dança Negra*, compostas por Camargo Guarnieri no período supracitado.

Palavras-chave: piano solo, *Danças* de Camargo Guarnieri, abordagem interpretativa.

ABSTRACT

Camargo Guarnieri (01/02/1907 – 13/01/1993) is one of the most important Brazilian composers. His large output includes music for orchestra, chamber music, solo voice, choir and solo instruments. Guarnieri was an accomplished pianist and wrote several pieces for piano.

A significant amount of research has been conducted on Camargo Guarnieri's music both in Brazil and abroad. However, little has been written about the *Danças*, composed between 1928 and 1946.

This paper aims to provide suggestions for interpretation based on the analysis of the compositional and musical resources used by the composer in *Dança Brasileira* and *Dança Negra*.

Keywords: piano, *Danças*, Camargo Guarnieri, interpretation.

SUMÁRIO

RESUMO.....	vi
ABSTRACT.....	vii
1 INTRODUÇÃO.....	1
1.1 JUSTIFICATIVA.....	5
1.2 OBJETIVOS.....	7
1.3 METODOLOGIA/REVISÃO DA LITERATURA.....	7
CAPÍTULO I - MEMÓRIAS DE MOZART CAMARGO GUARNIERI.....	10
1.1 Reminiscências da infância.....	10
1.2 A mudança para São Paulo.....	13
1.3 Mário de Andrade: puro encantamento.....	14
1.4 Os efeitos da “(R)evolução”.....	18
1.5 O encontro com Alfred Cortot.....	21
1.6 Vivências parisienses.....	25
1.7 De Paris para São Paulo.....	27
1.8 A Carta Aberta.....	32
1.9 Camargo Guarnieri: um músico internacional.....	40

CAPÍTULO II - AS JÓIAS PIANÍSTICAS DE MOZART CAMARGO GUARNIERI.....	47
2.1 Exemplos de peças avulsas.....	50
2.2 Exemplos de peças agrupadas.....	100
CAPÍTULO III – DANÇA BRASILEIRA E DANÇA NEGRA PARA PIANO SOLO DE CAMARGO GUARNIERI.....	118
3.1 Dança Brasileira.....	121
Considerações gerais.....	121
Considerações analíticas e interpretativas.....	124
3.2 Dança Negra.....	158
Considerações gerais.....	158
Considerações analíticas e interpretativas.....	161
CONCLUSÕES.....	180
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	183
ANEXOS.....	188

1 INTRODUÇÃO

O movimento nacionalista musical surgiu na Europa na segunda metade do século XIX em reação à incorporação de elementos extrínsecos à cultura do país de origem de um compositor em sua produção musical. Como até a primeira metade do século XIX, a música, em geral, havia sofrido grande influência germânica, os compositores europeus de países diversos sentiram a necessidade de alcançar um caráter musical mais distinto, e passaram a incluir em suas obras uma linguagem musical específica, peculiar, calcada nas suas próprias manifestações folclóricas e artísticas a fim de que pudessem instituir em sua criação uma identidade essencialmente nacional.¹

Dentre os compositores europeus que aderiram à corrente nacionalista destacamos Mikhail Glinka, Frédéric Chopin, Richard Wagner, Bedrich Smetana, Edvard Grieg, Alexeievich Balakirev, Alexander Borodin, César Cui, Petrovich Mussorgsky e Rimsky Korsakov. Estes músicos, embora de diferentes nacionalidades, se dedicaram à composição de peças que vieram retratar, de forma genuína, a arte, as danças e as canções populares de seus países, contribuindo assim para uma maior consolidação e afirmação da música de caráter nacional.

Em alguns países o movimento nacionalista esteve ligado a fatores políticos. Na Tchecoslováquia, por exemplo, a música de Smetana e Dvorak foi considerada um forte arsenal cultural na disputa e na aspiração pela libertação da repressão austríaca. Em outros países, onde o nacionalismo não foi promovido essencialmente por aspectos políticos, tais como Espanha, Itália e França, compositores do gabarito de Isaac Albéniz, Enrique Granados, Giuseppe Verdi e Claude Debussy demonstraram grande interesse em imprimir em suas músicas um estilo peculiar.

Por outro lado, apesar da corrente nacionalista ter sido disseminada de forma vigorosa na Europa, em outros países, tais como o Brasil, o nacionalismo estaria longe

¹ BENNET, Roy. *Uma Breve História da Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986, p. 64.

de ter a mesma repercussão que o movimento tivera no velho continente. A música brasileira, mesmo nos finais do século XIX, ainda estava demasiadamente apegada aos padrões e protótipos tradicionais europeus. Logo, a aceitação dos elementos populares pela cultura nacional encontraria grande resistência por parte de uma sociedade extremamente conservadora.

Devido ao fato da contribuição negra ter sido muito forte em nosso folclore musical, as camadas mais altas da sociedade não hesitavam em desprezar, desvalorizar e ignorar tudo o que fosse proveniente da arte popular. Segundo Mariz, “... ainda em 1920 era preciso disfarçar os sambas sob o título de ‘tangos’ para que pudessem ser lançados e aceitos”.²

No entanto, alguns compositores tais como Antônio Carlos Gomes, Alexandre Levy, Brasília Itiberê e Alberto Nepomuceno passaram a manifestar em sua música o interesse em buscar uma linguagem nacional peculiar. O músico campineiro Carlos Gomes, apesar de utilizar uma roupagem harmônica mais européia do que nacional, é considerado o primeiro compositor a escrever uma peça nacionalista.³ A obra *A Cayumba*, para piano solo, foi composta em 1857 e foi inspirada em uma dança de negros.

No ano de 1887, Alexandre Levy compõe as *Variações sobre tema brasileiro*, a primeira obra para orquestra baseada em um tema do folclore nacional. Antes disso, em 1869, outro compositor, Brasília Itiberê, já havia composto uma peça para piano solo na qual também aproveitou uma melodia popular. Em *A Sertaneja*, Brasília Itiberê empregou o populário *Balaio, meu bem, balaio*.

Paralelamente à importância desses compositores, salienta-se também a figura do músico cearense Alberto Nepomuceno, que foi considerado o principal

² MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2001, p. 113.

³ *Ibid.*, p. 114.

precursor do movimento nacionalista musical no Brasil, fixado posteriormente por Heitor Villa-Lobos.

Nos primeiros anos do século XX, o compositor Heitor Villa-Lobos surge no panorama musical do país como um dos grandes ícones da música brasileira, cujas obras, que foram inspiradas na cultura e folclore popular, tiveram significado especial no que diz respeito à solidificação de uma linguagem nitidamente nacional. Dessa forma, os escritores e artistas modernistas participantes da Semana de Arte Moderna de 1922 encontraram grande representatividade nos seus conceitos, que estavam baseados na defesa da criação de uma consciência artística essencialmente nacional. Vale ressaltar que Villa-Lobos foi participante ativo da Semana, a qual teve importância expressiva no que diz respeito ao fato do compositor ter sido o único músico brasileiro a ter suas obras interpretadas em recitais realizados no decorrer do evento.

Assim como Villa-Lobos, cuja “... figura genial já tinha soltado a âncora da salvação da música brasileira...”, Mozart Camargo Guarnieri também imprimiu em suas obras uma linguagem musical dotada de qualidades nacionais. No entanto, algumas propriedades específicas desta linguagem, tais como a “complexidade da textura musical” e a modernidade de seu sistema harmônico através do uso de dissonâncias,⁴ não permitem a compreensão imediata de sua música em um primeiro contato. Aliás, vale ressaltar que Mário de Andrade já havia prevenido o compositor logo no início de sua trajetória artístico-musical, dizendo que ele iria “sofrer muito em sua vida, porque sua música não se faz amar à primeira vista”.

Considerado um dos mais importantes compositores brasileiros, Camargo Guarnieri foi um dos grandes divulgadores da corrente nacionalista modernista, que teve seu expoente literário na figura do escritor e crítico musical Mário de Andrade. Este muito o influenciou na sua formação humanística e estética. Quando se conheceram em 1928, o escritor já louvara o seu talento musical bem como as qualidades nacionalistas que despontavam de suas obras iniciais, tais como a *Dança Brasileira*, a *Canção*

⁴ RODRIGUES, Lutero. “O compositor Camargo Guarnieri”. *Apollon Musagette*, Curitiba, n. IV, 1991, p. 7.

Sertaneja e a *Sonatina Nº 1* para piano solo, nas quais o compositor não se “alimenta” mais de forma direta do folclore popular;⁵ pelo contrário, baseia-se nesse *populário*, revelando toda nossa brasilidade de uma forma peculiar, “íntima e não-exibicionista”.⁶

O compositor Koellreuther se expressou da seguinte maneira acerca dos elementos nacionais na música de Camargo Guarnieri: “toda sua criação está impregnada de intenso brasileirismo; não desse pseudo-brasileirismo... dos... ‘folcloristas’, e sim de um brasileirismo radicado no mais íntimo da alma...”.⁷ Dessa forma, Guarnieri, ao utilizar elementos musicais alusivos às toadas, às modinhas, às cantigas de roda ou ainda esquemas rítmicos que lembram aqueles utilizados nos candomblés, nos cocos, nas congadas, nos lundus e nas emboladas, denota seu estilo nacional distinto e seu elevado refinamento artístico.

É necessário salientar que, além desse espírito nacionalista, também podemos encontrar outra qualidade marcante nas peças do compositor: a fluência melódica, possível resultado de suas primeiras experiências musicais realizadas ainda na infância, quando passava a maior parte do seu tempo de estudo improvisando livremente ao piano.⁸ Estas improvisações geraram muitas peças para o instrumento. Aliás, além da numerosa obra para piano, Guarnieri também escreveu inúmeras composições das mais ricas e diversificadas para orquestra, para música de câmara, canto coletivo, dentre outras formações. Vale ressaltar que, somente para piano, escreveu *Cinqüenta Ponteios*, *Dez Momentos*, *Dez Valsas*, *Vinte Estudos*, *Dez Improvisos*, *Oito Sonatinas*, *Cinco Suítes*, *Sonata*, *Fraternidade*, *Toada Sentimental*, *Em Memória de um Amigo*, *Acalanto*, *Maria Lúcia*, *Toada Triste*, *Tocata*, *Lundu*, *O Cavalinho da Perna Quebrada*, *Choro Torturado*, *Toada*, *Prelúdio e Fuga*, *Canção Sertaneja*, *Dança Negra*, *Dança Selvagem* e *Dança Brasileira*.

⁵ ANDRADE, Mário de. “Música”. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1935, *apud* VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, p. 31.

⁶ MARIZ, Vasco. *Op. cit.*, p. 245.

⁷ KOELLREUTHER, Hans-Joachin. “Camargo Guarnieri, O ‘Líder’ da Jovem Geração de Compositores Brasileiros”. *Vida*, 1943, *apud* VERHAALEN, Marion. *Op. cit.*, p. 74.

⁸ VERHAALEN, Marion. *Op. cit.*, p. 20.

As três *danças* de Camargo Guarnieri foram compostas em datas diferentes. A *Dança Brasileira* foi escrita em 1928, a *Dança Selvagem* em 1931 e a *Dança Negra* em 1946. Estas duas últimas peças eram por ele consideradas personificações de dois dos “agentes formadores”⁹ da raça brasileira.

Tanto a *Dança Brasileira*, quanto a *Dança Selvagem* e a *Dança Negra*, foram publicadas, gravadas e são apresentadas por pianistas distintos no Brasil e no exterior. A *Dança Brasileira* e especialmente a *Dança Negra* são interpretadas com frequência pelos estudantes de piano em recitais e concursos, nos quais também pode haver a execução de composições do repertório tradicional internacional. No entanto, há a possibilidade de se considerar a ocorrência hipotética de que muitos deles, ao invés de buscarem uma performance mais particular¹⁰ e subjetiva¹¹ na execução de muitas peças do repertório pianístico que pode englobar estas importantes obras da literatura nacional, têm se baseado em concepções interpretativas já existentes.¹²

1.1 Justificativa

Quanto às três *danças* para piano solo de Camargo Guarnieri, torna-se importante destacar que são dotadas de grande riqueza e variedade técnica, artística e rítmica e oferecem ao intérprete possibilidades de dinâmica e de interpretação diversificadas. Portanto, acredita-se que a abordagem que se pretende realizar acerca da *Dança Brasileira* e da *Dança Negra*, que são as mais executadas por pianistas e estudantes, tem sua importância, pois as sugestões interpretativas que serão propostas estarão, de certa forma, tanto contribuindo para uma difusão ainda maior deste material,

⁹ No caso, a união do índio com o negro originaria o brasileiro.

¹⁰ A pianista Magda Tagliaferro relata que sempre prezou por uma interpretação peculiar, não-calcada em conceitos interpretativos já existentes. BENGELL, Norma. *Magda Tagiaferro: o mundo dentro de um piano*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 2004.

¹¹ Eliane Tokeshi comenta que: “ ‘nós intérpretes devemos assumir a subjetividade’. O intuitivo e o emocional devem ser considerados sempre como critérios importantes para a... escolha da interpretação... de qualquer obra”. TOKESHI, Eliane. “Reflexões sobre o conhecimento do fenômeno musical: A teoria analítica de Keith Swanwick”. *Cadernos da Pós-Graduação*, Campinas, 2001, p. 39.

¹² O professor e pianista brasileiro Luís Carlos de Moura Castro relatou em um encontro realizado com a autora desta pesquisa no dia 13/11/05 em Hartford, EUA, que os pianistas que adquirem tal postura não contribuem para a promoção de interesse de sua performance musical.

que representa uma importante contribuição para a literatura pianística nacional quanto oferecendo novas idéias e detalhes de refinamento sonoros que devem ser alcançados na performance de uma obra. É necessário salientar que a interpretação sugerida não deve ser concebida como a única opção interpretativa, uma vez que a intenção deste estudo é demonstrar aos estudantes de piano que há a possibilidade de se realizar uma performance diferencial, não baseada em conceitos interpretativos pré-ocorrentes, com coerência e consciência. Para tanto, será apresentada uma análise dos recursos musicais e composicionais utilizados por Guarnieri na criação dessas obras, pois se presume que o estudo analítico seja necessário “na explicação de pontos específicos das decisões de interpretação”.¹³

Por outro lado, é importante destacar também que a *Dança Negra* e a *Dança Brasileira* foram concebidas por Guarnieri em datas um tanto quanto distintas e, como já foi dito, trabalham diferentes caracteres interpretativos. Na primeira, o pianista deve evocar o ambiente de êxtase e possessão hipnótica dos rituais do candomblé através do trabalho da dinâmica, que na parte central da peça deve atingir o seu clímax. Já a *Dança Brasileira*, que possui *Tempo di Samba*, é uma peça alegre, possui um tema dotado de grande vivacidade com notas repetitivas (que é ampliado na última parte, e que acrescenta um toque especial a toda a peça), que transmite boas reminiscências pueris do compositor.

O presente trabalho busca analisar duas peças escritas em cronologia diversa. Espera-se também que esta pesquisa venha a ser utilizada como material de referência por aqueles estudantes de piano que porventura tiverem o desejo de conhecer ou executar estas importantes obras do repertório pianístico brasileiro e a curiosidade e o interesse em alcançar uma performance convincente peculiar.

¹³ BORÉM, Fausto. “Metodologias de Pesquisa em Performance Musical no Brasil: Tendências, Alternativas e Relatos de Experiência”. *Cadernos da Pós-Graduação*, Campinas, 2001, p. 30.

1.2 Objetivos

Geral:

Realizar uma abordagem interpretativa, calcada em elementos analíticos e extra-musicais, da *Dança Brasileira* e da *Dança Negra*, compostas por Mozart Camargo Guarnieri.

Específicos:

- Realçar recursos composicionais relevantes utilizados pelo compositor na concepção da *Dança Brasileira* e da *Dança Negra*;
- Demonstrar como a análise das obras em questão pode contribuir no sentido de abrir novos caminhos no âmbito da interpretação;
- Despertar o interesse dos estudantes de piano no que diz respeito à necessidade de se alcançar uma performance peculiar, própria, que não esteja fundamentada essencialmente na imitação, na reprodução de uma intenção interpretativa pré-existente.

1.3 Metodologia/Revisão da Literatura

O método utilizado é o analítico,¹⁴ aplicado a uma pesquisa bibliográfica e documental. Foram coletadas e analisadas obras de fundamental importância da doutrina musical, como *Aspectos da Música brasileira* de Mário de Andrade,¹⁵ que enfoca o desenvolvimento da música brasileira partindo de um referencial social e original; *O piano na música brasileira* de Maria Abreu e Zuleika Guedes,¹⁶ que contém

¹⁴ DOMINGUES, M.; HEUBEL, M. T. C. D.; ABEL, I.J. *Bases metodológicas para o trabalho científico*. 2. ed. Bauru: Edusc, 2003.

¹⁵ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1975.

¹⁶ ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na música brasileira*. Rio de Janeiro: Fermata, 1992.

um levantamento da produção para piano de compositores brasileiros; *Momentos de música brasileira* de Lea Freitag,¹⁷ que analisa o desenvolvimento do movimento nacionalista no Brasil; *Camargo Guarnieri: o tempo e a música* de Flávio Silva,¹⁸ que possui uma compilação de textos de diversos autores a respeito do compositor; *Camargo Guarnieri: a história recontada em torno de um concerto* de Maria José Carrasqueira de Moraes,¹⁹ que discute aspectos relevantes da obra do compositor; *Obra e estilo do compositor paulista Camargo Guarnieri* de Nilson Lombardi,²⁰ que apresenta características importantes da linguagem musical do compositor; *Camargo Guarnieri e sua obra para coro* de Débora Siqueira,²¹ que menciona fatos importantes acerca da carreira de Guarnieri; *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri* de Mauricio Almeida,²² que expõe com clareza alguns fatos relacionados à linguagem nacionalista utilizada pelo compositor; *O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 Improvisos para piano* de Alex Grossi²³ que enfatiza aspectos de grande importância relacionados aos idiomáticos de Camargo Guarnieri; *Modernismo e música brasileira* de Elizabeth Travassos,²⁴ que apresenta aspectos importantes sobre o modernismo e a música brasileira; *The Importance of Afro-Brazilian Music in Heitor Villa-Lobos* de Eduardo Garcia,²⁵ que apresenta em figuras de nota alguns ritmos afro-brasileiros; *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* editado por John Rink,²⁶ que traz artigos valorosos de diversos autores que discutem a análise e a sua utilização na performance

¹⁷ FREITAG, Lea Vinocur. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

¹⁸ SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2001.

¹⁹ MORAES, Maria José Carrasqueira de. *Camargo Guarnieri: A História recontada em torno de um concerto (15-10-1965)*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA – USP, 2001.

²⁰ LOMBARDI, Nilson. *Obra e estilo do compositor paulista Camargo Guarnieri*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA – USP, 1984.

²¹ SIQUEIRA, Déborah Rossi de. *Camargo Guarnieri e sua obra para coro: catálogo, discussão e análise*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA – UNICAMP, 2000.

²² ALMEIDA, Maurício Zamith de. *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA – UNICAMP, 2000.

²³ GROSSI, Alex Sandra de Souza. *O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 Improvisos para Piano*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA – USP, 2002.

²⁴ TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

²⁵ GARCIA, Eduardo Conde. *The Importance of Afro-Brazilian Music in Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. EUA: The University of Arizona, 2002.

²⁶ RINK, John. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

musical; e partituras de Camargo Guarnieri. Vale ressaltar ainda que, no trabalho analítico, que pretende oferecer explicações sobre as opções de interpretação das peças supracitadas, foram utilizados materiais de grande importância da bibliografia composicional-musical existente. Dentre os quais, salientamos *Fundamentos da Composição Musical*, de Arnold Schoenberg; *The Rhythmic Structure in Music*, de Leonard Meyer; *Structural functions in music*, de Wallace Berry; e *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, de Stefan Kostka.

Na primeira fase da pesquisa, além deste fichamento bibliográfico e do processo seletivo das obras musicais de Guarnieri, foi realizado um estudo minucioso sobre as técnicas de análise da música do século XX, com intuito de adquirir um embasamento sólido sobre o assunto.

As três fases seguintes foram dedicadas ao processamento e reflexão das informações obtidas através do estudo dos materiais provenientes dos acervos da *Universidade do Sagrado Coração*, *Universidade de São Paulo* e *Universidade de Campinas*, os quais permitiram a confecção do trabalho e a obtenção das suas conclusões.

CAPÍTULO I - MEMÓRIAS DE MOZART CAMARGO GUARNIERI

1.1 Reminiscências da infância

No final do século XIX, ondas imigratórias foram patrocinadas pelo governo brasileiro, a fim de atrair para o país trabalhadores aptos a substituir o trabalho escravo na agricultura e a executar tarefas necessárias à industrialização e ao desenvolvimento econômico.²⁷ Em uma dessas levas de imigrantes, chegou ao Brasil o casal italiano Rosário Guarneri e Rosa Milazzo Guarneri. Eles viviam em Caltanissetta/Sicília (Itália) com seus filhos e resolveram se mudar para o Brasil na esperança de obter fortunas e proporcionar melhores condições de vida aos três filhos: Libório, Miguel e Ângela.²⁸ Quando chegaram a Santos, a seção de imigração provavelmente equivocou-se na ortografia do sobrenome da família, grafaram *Guarnieri* ao invés de *Guarneri*. Nesta época, Miguel estava com apenas onze anos. Ele, seus pais e irmãos seguiram para São Paulo e logo fixaram residência em Parnaíba, cidade do interior paulista.

Passado algum tempo, Libório, o irmão mais velho de Miguel, mudou-se para o município de Tietê, que era cercado de belezas naturais como as *Cachoeiras de Pirapora*, de *Mandissununga* e de *Pederneiras*. Miguel, que era flautista, pianista e apreciador de ópera, resolveu se instalar com o irmão e, juntos, inauguraram uma barbearia na pacata cidade, onde Miguel conheceu e se casou em 1905 com Géssia Penteado, pertencente a uma família paulista de posses que hesitou em consentir o seu casamento com um barbeiro italiano devido às classes sociais distintas.

Além de Mozart Camargo Guarnieri, que nasceu a 1º de fevereiro de 1907, Miguel e Géssia tiveram outros nove filhos; oito vingaram, exceto Verdi, que veio a óbito aos dois anos de idade. A família do compositor tinha grande inclinação para a área artística. Rossine, por exemplo, era poeta; Bellini, cantor e ceramista; Maria Cecília, pintora; Rozina, contista; Alice, poetisa; Lenira, cantora e pianista, Arizia, pianista e

²⁷ CÁCERES, Florival. *História do Brasil*. São Paulo: Ed. Moderna, 1993, pp. 221-229.

²⁸ Em terras brasileiras Rosário e Rosa tiveram mais um filho.

Dirce, recitante e também pianista. Segundo Verhaalen, todos eram muito apreciados na cidade de Tietê.²⁹

Aliás, foi neste pequeno município que Camargo Guarnieri, filho mais velho de Géssia e Miguel, iniciou aos sete anos de idade o grupo escolar. No entanto, um ano depois, teve que interromper seus estudos primários para auxiliar o pai na barbearia. Nessa mesma época, começou a freqüentar, por exigência de Miguel, um curso de teoria musical cujo conteúdo não lhe interessava e lhe causava tremenda apatia, enfado e aborrecimento.

Por volta da quarta aula, então, Guarnieri resolveu trocar o horário destinado ao aprendizado de teoria musical por brincadeiras em um jardim público localizado próximo a sua residência. Contudo, seu pai só passou a ter conhecimento do que realmente estava ocorrendo quando decidiu conversar com o professor Benedito Flora a fim de se inteirar das atividades musicais exercidas pelo filho durante o curso. Para decepção de Miguel, o professor revelou que Guarnieri não estava assistindo as suas lições já há algum tempo.

Segundo depoimento de Alice Guarnieri, irmã do compositor, Mozart Camargo, além de se dedicar ao estudo da música, também gostava de colecionar selos e fazer experiências com animais. Guarnieri, segundo ela, "... conseguiu, ainda criança, uma campânula de vidro onde colocava aranhas, escorpiões, borboletas que secava para colecionar..."³⁰

Mas paralelo aos seus interesses ao ramo da filatelia e da biociência, Guarnieri, desde cedo, teve afinidade pela música. Está certo que ele detestava o curso de teoria musical do professor Benedito Flora e por isso o abandonou, mas seus pais, Géssia e Miguel, insistindo na vocação musical do filho, resolveram que, a partir de então, eles mesmos o orientariam em noções básicas de solfejo, teoria e piano. O

²⁹ VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 20.

³⁰ Entrevista de Alice Guarnieri a Cynthia Priolli. In: GROSSI, Alex Sandra de Souza. Op. cit., *Anexos*.

instrumento foi alugado por seu pai, e coube a Géssia, sua mãe, orientá-lo nas primeiras lições, nas quais o menino demonstrou muita desenvoltura e facilidade. Pouco tempo depois, Guarnieri passou a praticar em um piano de um clube; tocava todos os dias e dedicava grande parte do seu tempo a improvisação. Conforme relatos de Verhaalen, esta habilidade de Guarnieri verificada ainda na infância, “... foi o início de seu desenvolvimento criativo e teve influência definitiva em sua música, na fluência e espontaneidade que a caracterizam”.³¹

Por volta dos treze anos, Guarnieri teve sua primeira experiência como compositor com a valsa *Sonho de artista*, que inclusive rendeu algumas críticas elogiosas nos jornais da época, tais como: “veio de Tietê uma bela valsa lenta... composição de Mozart Guarnieri. O compositor é ainda um menino... e se continuar será um artista”. Já um outro comentário diz: “com extraordinária vocação para música, ele já faz grandes conquistas. Com apenas treze anos, compôs uma expressiva e admirável peça, dando a ela todo o colorido necessário...”.³²

Seu pai, então, com grande empolgação, entusiasmo e animação resolveu pedir ajuda financeira para amigos, que se organizaram, a fim de editar a peça em São Paulo. A obra continha uma dedicatória de Guarnieri para Virgínio Dias, seu professor de piano em Tietê, que reagiu a ela da maneira mais inesperada, incomum e grosseira possível. Afirmações excêntricas e ofensivas de que Guarnieri nunca “passaria de um barbeiro” interromperam de forma drástica os estudos do jovem compositor com o bizarro professor. Acredita-se que este fato foi preponderante na resolução de Miguel no que diz respeito à remoção da família para São Paulo em 1922, pois já que ele resolvera apoiar, motivar e incentivar o talento de Guarnieri, a opção traria muitos benefícios ao jovem compositor, que teria o privilégio de entrar em contato com os melhores músicos e professores do cenário musical da época.

³¹ VERHAALLEN, Marion, Op. cit., p. 20.

³² Ibid., p. 21.

2.2 A mudança para São Paulo

Em São Paulo, o custo de vida era bem mais elevado do que na pequena cidade de Tietê. Portanto, Guarnieri teve que trabalhar para ajudar no sustento da sua família. Seu pai abriu uma barbearia na própria casa em que moravam na rua Brigadeiro Galvão, e Guarnieri, além de auxiliá-lo nesta tarefa, tocava na *Casa Di Franco*, uma loja de música na qual lia toda a espécie de partituras, no Cine Teatro Recreio, onde seu pai era flautista, e também em um cabaré. Como trabalhava de dia e de noite, tinha um tempo muito escasso para o descanso, que não passava de três horas, pois antes de reiniciar a sua rotina ele ainda precisava se dedicar ao piano, cuja prática era orientada, na época, por Ernani Braga.³³

Depois de alguns anos estudando com Ernani Braga, Guarnieri iniciou um novo curso de piano com Antônio Sá Pereira³⁴, cuja formação deu-se na Alemanha e Suíça. E foi através de Sá Pereira, que mantinha uma grande veneração por Guarnieri, que o compositor conheceu Agostino Cantú, professor italiano de composição. Guarnieri fez algumas aulas com este professor, as quais foram interrompidas em pouco tempo devido à dificuldade de adaptação do compositor às características sensitivas e volitivas do músico italiano.³⁵

Considera-se que apesar das objeções de ordem profissional que estavam sendo enfrentadas por Guarnieri, o compositor estava se integrando de forma positiva no meio musical paulista, pois foi através dos trabalhos musicais por ele desenvolvidos que o grande professor e regente italiano Lamberto Baldi aceitou-o como discípulo em 1926. Guarnieri esteve sob a orientação deste grande professor durante cinco anos, os quais lhe asseguraram um sólido conhecimento contrapontístico. O compositor relatou em entrevista a Silveira Peixoto: “... Baldi... jamais colocou obstáculos em meu

³³ Ernani Braga (1888-1948), além de grande pianista exerceu carreira notável como educador e pesquisador do folclore nacional. Em 1930 dirigiu o Conservatório Pernambucano de Música e realizou várias viagens pelo Brasil e América do Sul para divulgar a música folclórica.

³⁴ Antônio Sá Pereira (1888-1966), pianista. Estudou na Europa e ao retornar ao Brasil organizou o Conservatório de Música de Pelotas no Rio Grande do Sul. É considerado o introdutor do método Dalcroze de iniciação musical no Brasil.

³⁵ VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 22.

caminho. Ele me fez participar da sua orquestra tocando os instrumentos de teclado: piano e celesta... Após o ensaio, almoçávamos juntos e depois eu ainda recebia aulas”.³⁶

Além dessa eficaz experiência adquirida por Guarnieri como instrumentista de formações orquestrais, Lamberto Baldi, que dirigia a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, também possibilitou a ampliação dos horizontes e referências sonoras do compositor, que teve a oportunidade de entrar em contato com obras de grande importância do século XX, as quais foram apresentadas por Baldi em primeira audição no Brasil. Estas vivências provavelmente incentivaram o compositor a produzir suas primeiras obras para orquestra, que foram estreadas com a *Suíte Infantil* escrita em 1929.

2.3 Mário de Andrade: puro encantamento

Em 1928, Camargo Guarnieri teve seu primeiro encontro com o escritor Mário de Andrade. O compositor foi apresentado ao “papa do modernismo”³⁷ pelo amigo e pianista Antônio Munhoz. Nesse período, Guarnieri havia composto a *Dança brasileira*, a *Canção Sertaneja* e a *1ª Sonatina* para piano solo e, atendendo ao pedido de Mário, que queria tomar conhecimento de seu trabalho, executou as duas primeiras obras citadas, as quais deixaram o escritor inebriado com as propriedades nacionais emanadas das referidas peças.

Assim, a partir deste momento, Mário de Andrade passou a desempenhar importante papel no que diz respeito à ampliação dos conhecimentos culturais e estéticos do compositor, pois de imediato percebeu que a música de Guarnieri tinha grande afinidade com suas conjeturas nacionalistas. Mário, inclusive, disponibilizou toda

³⁶ Entrevista do compositor a Silveira Peixoto. *Diário de São Paulo*, Porto Alegre, 1976 *apud* ABREU, Maria. *Camargo Guarnieri – o homem e episódios que caracterizaram sua personalidade*. In: SILVA, Flávio (Org.). *Op. cit.*, p. 39.

³⁷ MARIZ, Vasco. *Op. cit.*, p. 246.

sua biblioteca a Guarnieri que, nesta época, não contava com muitos recursos financeiros para a compra de livros.³⁸

Segundo Verhaalen, "...Guarnieri sempre se emocionava muito ao falar sobre Mário de Andrade". Pronunciou-se sobre o escritor em uma de suas entrevistas: "Devo toda minha formação humanística a Mário de Andrade. Ele foi meu exemplo de caráter, honestidade e bondade...".³⁹

Outro autor, José Eduardo Martins, relata que:

... Mário de Andrade teria sido o eixo paradigmático da opção consciente (do compositor) pela estética nacionalista. A ascendência do autor de Macunaíma sobre Camargo Guarnieri, no período de formação deste, serviria de encorajamento e para sinalizar as únicas diretrizes possíveis em que acreditava e que passavam pelo nacional...⁴⁰

A amizade cultivada por Camargo Guarnieri e Mário de Andrade se prolongou por quase vinte anos. Mário de Andrade era um crítico severo, expressava com franqueza, por vezes com acidez, suas opiniões e concepções. Contudo, acredita-se que a influência do escritor na construção do cabedal artístico, cultural e musical do compositor foi extremamente marcante e necessária. Camargo Guarnieri fez o seguinte comentário em relação ao seu relacionamento com Mário:

Passei a freqüentar sua residência assiduamente. Jantava em casa dele todas as quartas-feiras. Essa convivência ofereceu-me a oportunidade para aprender muita coisa. A casinha da rua Lopes Chaves se agitava como se fora uma colméia. Discutia-se literatura, sociologia, filosofia, arte, o diabo. Aquilo, para mim era o mesmo que estar assistindo a aulas numa universidade.⁴¹

³⁸ SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., p. 40.

³⁹ GODOY, Heleno. "Mário segundo Guarnieri". *Folha de Goiás*, Goiânia, 1970, apud VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 25.

⁴⁰ MARTINS, José Eduardo. Comentários do programa do concerto In Memoriam – OSUSP – 13/03/93, em homenagem a Camargo Guarnieri.

⁴¹ GUARNIERI, Camargo. "Mário". *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, 1943, apud MORAES, Maria José Carrasqueiras de. Op. cit., p. 20.

Aliás, nesta mesma época, Camargo Guarnieri efetivou sua matrícula na Faculdade de Filosofia São Bento, onde estudou por três anos com o estímulo de Mário. Vale ressaltar, ainda, que neste período, mesmo sem ter um diploma, assumiu o cargo de professor de piano e acompanhamento no Conservatório Musical e Dramático de São Paulo. Segundo Verhaalen, “... em 1941, o problema de seu status foi resolvido quando o Conservatório lhe conferiu um título honorário que lhe permitia ensinar também outras disciplinas”.⁴²

Torna-se importante comentar que no mesmo ano em que conheceu Mário de Andrade, Guarnieri compôs a *1ª Sonatina para piano solo*, que rendeu muitas críticas positivas nos jornais da época. Pela primeira vez, na história da música brasileira, um compositor teve a ousadia de utilizar as indicações de andamento e caráter em uma peça, de estrutura formal tradicional, em português. Mário de Andrade relatou que:

... Esta *Sonatina* já escapole dos valores individuais que um artista junta pra mais tarde produzir obras de todos. Vai tomar posição entre as peças ilustres do repertório pianístico nacional. É uma obra linda, inventada por um lírico que possui legítima imaginação musical. Concebida por um artista paciente e sabedor de suas próprias leis.⁴³

Além de Mário de Andrade, Guarnieri também manteve contato com muitos pintores e poetas famosos de sua época, tais como, Cândido Portinari, Anita Malfatti e Manuel Bandeira. O compositor inclusive escreveu em 1930 a canção *O Impossível Carinho* sobre o poema deste escritor, que lhe afirmou certa vez que: “Nunca compositor algum musicou uma poesia minha tão bem como você”.⁴⁴ Neste mesmo período, Guarnieri escreveu a ópera *Pedro Malazarte*, na qual utilizou libreto de Mario de Andrade.

⁴² VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 25.

⁴³ ANDRADE, Mário de. *Música Doce Música*. São Paulo: Ed. Martins, 1976, p. 182.

⁴⁴ RODRIGUES, Lutero. Camargo Guarnieri: aspectos de uma vida. *Apollon Musagète*, Curitiba, 1994, p. 16. In: RAYMUNDO, Harley Aparecida Elbert. *Camargo Guarnieri em fins de Milênio*, p.145, apud GROSSI, Alex Sandra de Souza. Op. cit., p. 17.

Ainda em 1930, Camargo Guarnieri casou-se com a pianista Lavínia Viotti. Desta união nasceu um menino que recebeu o nome de Mário em homenagem ao seu grande amigo escritor e mentor.

Em 1931, o professor italiano Lamberto Baldi, que vivia em São Paulo, transferiu sua residência para Montevideu, Uruguai, pois foi nomeado diretor do Serviço Oficial de Difusão da Rádio Elétrica (SODRE). Guarnieri ficou um tanto quanto inseguro com esta mudança de Baldi, mas continuou a produzir novas composições com a orientação de Mário de Andrade. É interessante relatar que Mário além de amigo do compositor tornou-se um persistente opinante. O escritor iniciava discussões com Guarnieri e divergia enfaticamente de suas opiniões apenas para promover a credibilidade do compositor para com seus conceitos, perspectivas e pontos de vista. Guarnieri, dizia:

... Mário era um homem muito provocador: ele me cutucava, perguntava e quando eu respondia, mesmo que estivesse certo, ele dizia que estava errado só pra empurrar a discussão à frente. Só no final é que me dizia: 'Camargo, você estava certo desde o princípio.'⁴⁵

Contudo, considera-se que, apesar de todas as discussões negativas e positivas, as críticas destrutivas e construtivas de Mário de Andrade, o escritor exerceu um papel fundamental na formação de Guarnieri. Sua contribuição indubitável permitiu a Guarnieri produzir obras de grande profundidade musical e acredita-se que, em partes, isso não seria possível sem a orientação e o auxílio de Mário de Andrade. Este tópico será encerrado com relatos do próprio compositor que exemplificam e comprovam as afirmações acima mencionadas:

O Mário era um homem franco e leal. Às vezes a sua franqueza chegava a desconsertar a gente. Dizia aquilo que achava justo, com a maior frieza.... Com sua prodigiosa intuição ele sabia apontar o ponto fraco da obra que ouvia... Confesso que levei muita pancada... mas tudo serviu para me libertar dos preconceitos que ainda dominavam meu espírito em formação... Quando o conheci, meus conhecimentos eram primários. Ele traçou um plano para desenvolver minha cultura geral... pois naquela época eu não ganhava nem

⁴⁵ Relatos de Guarnieri ao Jornal *Folha de São Paulo*, p. 50., *apud* SIQUEIRA, Débora Rossi de. Op. cit., p. 12.

para comprar livros. Aprendi assim a amar os livros, a respeitar aqueles que realmente sabem, a ser honesto comigo mesmo, a ser franco e leal. Este tem sido o lema de minha vida, e o melhor exemplo que tive foi Mário de Andrade.⁴⁶

2.4 Os efeitos da “(R)evolução”

Em 1932, o cenário paulista tornou-se palco da Revolução Constitucionalista pelo Estado de São Paulo. Guarnieri, durante o combate, prestou seus serviços à defesa civil. Vale ressaltar que algumas peças surgiram dessa experiência do compositor, tais como a *Suíte Piratininga* para piano solo.

É interessante salientar, ainda, que a Revolução também teve outros aspectos positivos para Guarnieri. A diminuição de sua jornada de trabalho ofereceu-lhe a possibilidade de se dedicar mais aos estudos. Segundo Verhaalen, o compositor “passava horas e horas analisando partituras de Schoenberg,⁴⁷ Alois Haba,⁴⁸ Berg⁴⁹ e Hindemith⁵⁰ ...”. Desta forma, sua produção musical passou a “refletir essas influências”. No entanto, Guarnieri em 1934 descobriu que :

(sua) sensibilidade não era compatível com o atonalismo. (Começou), então, a escrever obras que... possuíam tonalidade indeterminada, não eram maiores nem menores, não eram em Dó nem em Ré...⁵¹

Apesar disso, o compositor sempre deixou bem claro que não possuiu fases em seu processo criativo. Em entrevista relatou:

⁴⁶ Relatos do compositor a Heleno Godoy. *Folha de Goiás*, 1970, p. 2.

⁴⁷ Arnold Schoenberg (1874 -1951), compositor austro-húngaro, mentor do sistema dodecafônico de composição.

⁴⁸ Alois Habas (1893 - 1973), compositor tcheco. Recebeu influências de Schoenberg no que diz respeito à produção de uma prática atemática e cromática.

⁴⁹ Alban Berg (1885 - 1935), compositor austríaco, discípulo de Schoenberg, apesar de ter escrito algumas obras tonais como a Sonata para piano op.1 (1908), desenvolveu um estilo marcadamente atonal.

⁵⁰ Paul Hindemith (1895 - 1963), compositor alemão, foi aluno de Mendelssohn. Suas óperas expressionistas lhe fizeram importante. Contudo, produziu um estilo mais neoclassicista.

⁵¹ VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 28.

Não tive propriamente fases no meu desenvolvimento como compositor. O que aconteceu foi que à medida que o tempo ia passando, minha música se tornava cada vez mais enriquecida, adquirindo características específicas, assimilando o desenvolvimento da harmonia, do contraponto, da liberdade formal... Incorporei à minha sensibilidade tudo o que me interessava como compositor.⁵²

Portanto, com base nestes comentários de Guarnieri, pode-se afirmar que a qualidade substancial da música do compositor permaneceu praticamente “inalterada” ao longo do desenvolvimento de sua capacidade inventiva, na qual novos recursos composicionais iam sendo introduzidos a fim de que ele pudesse alcançar o refinamento e o aprimoramento artístico-criativo. Na totalidade de sua produção podemos constatar a utilização de ritmos ricos, harmonias dúcteis e dissonantes, texturas contrapontísticas e estruturas formais tradicionais.

Marion Verhaalen pronunciou-se da seguinte maneira acerca dos elementos rítmicos encontrados na obra do compositor: “os ritmos fortes e incisivos dos côcos e das emboladas, as suaves e ondulantes síncopas das toadas e modinhas... são encontradas com freqüência na música de Guarnieri”.⁵³ Quanto à polifonia, a mesma autora destaca que “sua textura musical é intrincada e essencialmente contrapontística”. Já em relação à linha melódica, “(elas) também são totalmente imbuídas das qualidades emocionais das modinhas e toadas melancólicas”. Quanto à estrutura formal, Guarnieri mesmo dizia: “... (penso minha música) como algo de exprimir o que eu sinto. Não me preocupo com o tonalismo, dodecafonismo, ou seja lá o que for. Me interessa a forma. Por isso adoro Bach e Brahms...”.⁵⁴ Para ele, o domínio formal era essencial para um compositor, pois era justamente a forma que iria promover unidade, coesão, coerência e uniformidade à obra musical. Vale ressaltar, ainda, que mesmo nas estruturas formais tradicionais, Guarnieri também evocou o caráter nacional.

⁵² Relatos de Camargo Guarnieri em entrevista realizada em 1982, *apud* SIQUEIRA, Débora Rossi de. Op. cit., p. 26.

⁵³ VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 82.

⁵⁴ 85 ANOS de memória e arte, p. 20, *apud* SIQUEIRA, Débora Rossi de. Op. cit., p. 27.

Portanto, com base nestes comentários, podemos afirmar que, de modo geral, a propriedade mais latente na obra de Guarnieri é o acentuado caráter nacional. Todos os elementos utilizados pelo compositor, desde os ritmos até os gêneros estruturais foram apoiados e inspirados na cultura popular. E é a integração, a totalidade, a união, a concordância destes elementos, que ditam o estilo de Guarnieri. Ele dizia: "... Eu sempre quis ser um compositor nacional... A minha música deve ser a expressão da quintessência da alma brasileira".⁵⁵

Dessa forma, levando em consideração as informações relatadas anteriormente, pode-se declarar que *A Revolução de 1932* foi de elevada importância para o compositor. O fato de Guarnieri ter mergulhado em um período de reflexão musical, que se iniciou em 1932, lhe deu a possibilidade de experimentar e pesquisar novos paradigmas e, a partir daí, empenhar-se numa busca contínua de elementos, que lhe permitiram evoluir e desenvolver com grande intensidade sua capacidade criadora.⁵⁶ Com isso, o compositor teve a liberdade de incorporar, adaptar, aprimorar, aperfeiçoar, adicionar elementos musicais que vieram a enriquecer sua produção e criação ao longo de sua vida. Vale ressaltar que os novos elementos acrescentados pelo compositor não substituíram os que já haviam sido agregados. Eles foram burilados e só contribuíram para o refinamento artístico e o aperfeiçoamento de sua linguagem musical, que segundo ele:

... chega em mim da mesma maneira que eu falo. É uma coisa puramente espontânea. Se há alguma ligação, é com Deus. Para escrever música eu fico completamente isolado. Só percebo o que escrevi, depois de haver terminado de escrever. Se alguém chegar no momento em que estou escrevendo ficaria admirado por eu estar ausente.⁵⁷

E é justamente a naturalidade e a espontaneidade de sua linguagem nacional que fazem dele um dos grandes compositores do Brasil.

⁵⁵ Relatos do compositor, *apud* SIQUEIRA, Débora Rossi de. Op. cit., p. 23.

⁵⁶ VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 30.

⁵⁷ Relatos de Camargo Guarnieri em entrevista realizada em 1990, *apud* SIQUEIRA, Débora Rossi de. Op. cit., p. 23.

2.5 O encontro com Alfred Cortot

Em 1935, por iniciativa de Mário de Andrade, foi criado o Departamento Municipal de Cultura da cidade de São Paulo. Esta repartição pública deveria, dentre outras funções, sediar uma orquestra e um coral, que recebeu o nome de *Paulistano* e se tornou, sob a direção de Camargo Guarnieri, um importante instrumento de divulgação da música brasileira, já que seu repertório seria constituído essencialmente de obras nacionais com textos em português. Portanto, a criação do Coral Paulistano foi extremamente relevante e necessária à música coral brasileira, uma vez que sua fundação permitiu a difusão e a consolidação de muitas de nossas obras para canto coletivo.

Neste mesmo ano, Camargo Guarnieri teve sua estréia formal como compositor em um concerto realizado em São Paulo durante a Semana de Arte Moderna⁵⁸ de 1935. No programa foram executadas a *Sonata* para violoncelo e piano, as *Quatro Trovas*, alguns *Ponteiros* e canções e o *1º Quarteto de cordas* que renderam muitos elogios ao compositor. Vale ressaltar que, ainda em 1935, Guarnieri teve a oportunidade de divulgar este mesmo programa em um concerto que tomou lugar na cidade do Rio de Janeiro, recebendo após a ocasião críticas tanto auspiciosas, quanto adversas.

Em 1936, Guarnieri teve o privilégio de conhecer o grande pianista francês Alfred Cortot, que viajou ao Brasil após um concerto com a Orquestra do Sodré em Montevideu. O regente era Lamberto Baldi, que sabendo da viagem que Cortot faria ao Brasil, fez questão de exaltar as qualidades do jovem compositor brasileiro ao pianista europeu.

Chegando em São Paulo, Cortot resolveu procurar o tal compositor que havia sido recomendado com tanta veemência pelo Maestro Baldi. Guarnieri compareceu

⁵⁸ Verhaalen relata que “São Paulo continuava a ter sua Semana de Arte Moderna todos os anos, desde a primeira realizada em 1922”. VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 30.

pontualmente ao encontro, juntamente com a pianista Julia Monteiro, que havia feito a estréia do primeiro caderno dos *Ponteios*. Foram todos ao Teatro Municipal. Júlia executou as obras acima designadas e Guarnieri interpretou a *Toada Triste*, que tinha acabado de ser composta por ele.

Cortot não ficou impressionado somente com o talento de Guarnieri como compositor, mas também como pianista, já que prezava muito pela qualidade, igualdade, equilíbrio e refinamento do toque, e resolveu entusiasamá-lo a passar um tempo na Europa a fim de aprimorar seus conhecimentos musicais.

Após este encontro, Guarnieri decidiu, então, tentar um auxílio do governo para viajar ao velho continente. Como o procedimento para concessão de bolsas era muito burocrático, Cortot, ao chegar a Paris, escreveu uma carta, reproduzida a seguir, para o governador Armando Salles, reconhecendo as notórias qualidades musicais do compositor brasileiro:

Paris, 11 de junho de 1936.

Caro Senhor Governador,

Espero que permita um musicista francês expressar a grande alegria que, acredito, os compositores de seu país sentirão ao conhecer um compatriota: Camargo Guarnieri.

Durante minha curta estada em São Paulo, tive oportunidade de conhecer a música de Guarnieri. Ela me causou tal impressão que não hesito em afirmar que sua obra representa um dos valores musicais mais pessoais de nossa era e, certamente, uma das mais características do gênio nacional.

Sei que o governo de São Paulo oferece bolsas de estudo a artistas de talento especial e tenho certeza de que uma dessas bolsas não poderia estar em melhores mãos que as de Camargo Guarnieri, de cujo sucesso em nosso velho continente não tenho a menor dúvida. Suas obras representariam brilhantemente as tendências específicas da ainda jovem escola de música brasileira.

Espero que meu pedido não lhe pareça inoportuno e que mereça a devida atenção. Com meus melhores votos,

Sinceramente

Alfred Cortot

Presidente da Escola Normal de Paris

Comendador da Legião de Honra.⁵⁹

⁵⁹ VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 34.

Esta missiva de recomendação não foi resolvida para a concessão da bolsa de estudos ao compositor, pois mesmo o governador tendo conhecimento, através da carta, de que Guarnieri era um músico muito talentoso, ele teve que se submeter a um concurso para outorga de bolsas que foi organizado pelo Conselho de Orientação Artística de São Paulo, já que a partir de 26 de maio de 1936 os prêmios financeiros para estudos no exterior “... não podiam mais ser decididos por escolha pessoal ou de uma comissão”.⁶⁰

No dia 2 de dezembro de 1936, foi realizada a primeira fase da prova do concurso de bolsas para aperfeiçoamento musical. Segundo o regulamento da competição, que constaria de testes “eliminatórios”⁶¹ para os músicos que não possuíam diploma e classificatórios para os aprovados no primeiro exame e para os portadores de diploma, nesta primeira versão poderiam participar somente compositores, o que não aconteceria nas edições subsequentes, já que elas deveriam oportunizar ou instrumentistas ou cantores e assim alternadamente.

Apenas dois candidatos, que não eram diplomados, se inscreveram no primeiro concurso. Contudo, foram reprovados ainda na prova eliminatória e, portanto, não foram contemplados com a bolsa de estudos. Vale ressaltar, que Guarnieri não se inscreveu nesta primeira edição do certame. Segundo Silva, “pode-se afirmar que o compositor recusou-se a ser premiado no concurso de 1936: (pois) nenhum outro músico paulista... teria condições de com ele concorrer”.⁶²

Dentre os motivos desta ausência, Flávia Toni destaca a este mesmo autor que, nesta época, Guarnieri estava amplamente envolvido com o *Coral Paulistano* e com outras atividades culturais, ele inclusive teve a oportunidade de viajar a Bahia em 1937 para tomar parte do II Congresso Afro-brasileiro. Lá, segundo Siqueira, “registrou em notação musical mais de 200 melodias de candomblés baianos”. Acredita-se que esta experiência vivenciada por ele enriqueceu amplamente sua capacidade criadora e

⁶⁰ SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., p. 74.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid., p. 75.

contribuiu de forma extremamente positiva à sua produção. Portanto, tem-se a possibilidade de sugerir que Guarnieri, talvez devido ao comprometimento com essas atividades, não teve o interesse de se apresentar na competição de 1936, o que não ocorreu na edição do concurso de 1937, na qual o compositor sagrou-se o vencedor.

Este segundo concurso para outorga de pensões para estudos no exterior foi realizado entre os dias 24 de setembro e 2 de outubro de 1937. Além de Guarnieri, esteve presente o músico Mário Orestes Farinello. No entanto, apesar de Guarnieri ter vencido a competição e ter sido agraciado com uma bolsa de estudos para Paris, ela só viria a se consolidar no ano seguinte, talvez devido à falta de recursos financeiros estaduais⁶³, já que, segundo o regulamento, “as despesas de viagem e manutenção dos artistas no estrangeiro (correriam) pelas verbas do orçamento vigente”.⁶⁴

Outro fator que pode ter retardado os trâmites para a realização da viagem de Guarnieri refere-se à insistência de Farinelli quanto à anulação do certame, pois o mesmo alegava que as decisões da banca julgadora haviam sido pré-meditadas. Concorda-se com Silva que relata que “essa suposição não era sem fundamento”, uma vez que conforme já foi dito a edição de 1937 deveria oportunizar ou instrumentistas ou cantores. Contudo, há a possibilidade de se considerar também a hipótese levantada por Flávia Toni, que defende a idéia de que a organização do concurso pode ter optado pela repetição do propósito da competição de 1936 porque na primeira edição do mesmo nenhum compositor havia sido laureado.⁶⁵

Por outro lado, há a necessidade de ressaltar que Guarnieri havia iniciado um relacionamento com Anita Queiroz, que viria a ser sua companheira em Paris. No entanto, conforme relatos de Silva, os *vapores* que faziam o trajeto do Brasil até na Europa não autorizavam a viagem de casais não-nubentes. Guarnieri havia se divorciado da primeira esposa e só poderia se casar com Anita na igreja, o que não teria valor em termos legais. Portanto, a mãe de Anita deveria viajar com o casal o que

⁶³ SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., p. 76.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Hipótese levantada por Flávia Toni *apud* SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., p. 75.

implicava em uma despesa maior para cobrir gastos tanto com passagem, quanto com estadia; fato este que também pode ter retardado a viagem de Guarnieri a Europa, que teria que angariar mais recursos financeiros antes de seu embarque a fim de garantir o seu sustento, o de Anita e o de sua mãe em Paris.⁶⁶

Contudo, apesar de todas estas objeções, no dia 25 de junho de 1938, Guarnieri casou-se no religioso com Anita Queiroz e no dia seguinte finalmente deixou o Brasil juntamente com sua segunda esposa rumo à tão desejada viagem de estudos ao velho continente europeu. Desembarcou em Paris vinte dias após a sua partida.

2.6 Vivências parisienses

A vida em Paris era muito cara. Além da bolsa de estudos concedida pelo governo do estado de São Paulo, Guarnieri recebia também um salário municipal que foi pleiteado por Mário de Andrade junto ao prefeito Fábio Prado antes da viagem do compositor à Europa. Em retribuição ao ordenado concedido pela prefeitura de São Paulo, o compositor deveria, além de estudar regência de coros infantis e de adultos, pesquisar o que estava sendo feito no campo da educação musical com as crianças francesas portadoras de síndrome de Down com o propósito de instituir um projeto similar quando retornasse a São Paulo.

Logo após sua chegada a Paris, Guarnieri tratou de entrar em contato com os professores Charles Koechlin⁶⁷ e Franz Ruhlmann⁶⁸. Estudou com eles contraponto, fuga, composição, harmonia, estética musical e regência tanto de coros quanto de orquestra. Ambos contribuíram consideravelmente para o progresso do compositor brasileiro, que teve algumas de suas obras apresentadas em Paris graças, em partes,

⁶⁶ SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., p. 77.

⁶⁷ Charles Koechlin (1867-1950) - Compositor francês. Destacou-se notadamente como professor e escritor de textos sobre música. Como compositor, possui mais de duzentas obras, tais como, poemas sinfônicos, obras corais, sonatas e canções.

⁶⁸ Franz Ruhlmann (1896-1945) - Regente belga. Destacou-se como professor de regência de orquestra e coral. Foi Regente da orquestra da Ópera de Paris

aos préstimos de Madame Andrée d'Otemar, uma figura influente, de muitos contatos, que organizou diversas reuniões a fim de que Guarnieri pudesse se tornar conhecido pela sociedade da capital francesa. Em carta enviada a Mário de Andrade, Guarnieri relatou:

... (Madame Andrée d'Otemar) prontificou-se a me apresentar a diversos críticos e combinou para dia 3 deste mês reunião na sua própria residência para eu ser apresentado aos artistas daqui. Estou muito interessado em tomar contato com essa gente. Ela tem muito boas relações. Conhece pessoalmente quase todos os compositores modernos que moram em Paris...

Foi a partir destes encontros que o compositor brasileiro teve a oportunidade de divulgar algumas de suas obras, tais como a *Dança brasileira* e *Flor de Tremembé* para quinze instrumentos, no qual, segundo Grossi, "... há o emprego de instrumentos típicos brasileiros como cavaquinho, agogô, chocalho, reco-reco e cuíca", em uma versão reduzida para piano, as quais, segundo as cartas do compositor a seus pais, sempre causavam impressões muito positivas. O compositor também teve duas composições para canto e orquestra, *Quebra o coco menina*, e *Tanta coisa a dizer-te*, executadas pela cantora Cristina Maristany⁶⁹ e pela Orquestra Sinfônica de Paris. Além disso, conheceu os músicos Nadia Boulanger,⁷⁰ Gabriel Marcel⁷¹ e Darius Milhaud⁷². Assistiu concertos de altíssimo nível dirigidos por grandes maestros, tais como Arturo Toscanini⁷³ que gravaria sua *Abertura Concertante* e teve a possibilidade de reencontrar Alfred Cortot, que no programa de seu recital em Paris, além de Schumann e de Chopin, incluiu obras de autoria do compositor brasileiro.

Contudo, apesar destas proveitosas experiências musicais e culturais vivenciadas em Paris, algumas inquietações de ordem financeira começaram a

⁶⁹ Cristina Maristany (1918-1966) - Cantora portuguesa. Começou seus estudos musicais no Brasil. Posteriormente viajou para a Europa para aprimorar-se. Foi membro da Academia Brasileira de Música.

⁷⁰ Nadia Boulanger (1887-1979) - Regente francesa. Como professora, recebeu influência de Stravinsky e Fauré.

⁷¹ Gabriel Marcel (1889-?) - Exerceu atividades ligadas à filosofia, a música e ao teatro.

⁷² Darius Milhaud (1892-1974) - Compositor francês. Recebeu influência do jazz. Viajou ao Brasil em 1916 como secretário diplomático. Vale ressaltar que além de doze sinfonias possui muitas obras orquestrais, dezoito quartetos, sete óperas e canções.

⁷³ Arturo Toscanini (1867-1957) - Regente e violoncelista italiano. Iniciou suas atividades na área da regência no Rio de Janeiro e foi diretor artístico do MET.

perturbar a rotina de Guarnieri e Anita na capital francesa, pois aquele salário municipal que havia sido pleiteado por Mário de Andrade antes da viagem do compositor à Europa, foi suspenso pelo novo prefeito logo após a sua posse. O pior é que Mário em nada poderia ajudar o compositor brasileiro, pois o prefeito empossado, já no início de sua gestão, demitiu o escritor do Departamento de Cultura e como foi dito anteriormente seria extremamente difícil para Guarnieri.

Por outro lado, os rumores da Segunda Guerra Mundial estavam se tornando cada vez mais evidentes pelas ruas de Paris. A cidade estava vivendo sob tensão devido às ameaças constantes de dominação dos alemães. Temendo por dificuldades ainda maiores em tempo de guerra, Guarnieri resolveu, então, retornar ao Brasil após pouco mais de um ano de permanência na capital francesa. Chegou a São Paulo em novembro de 1939.

2.7 De Paris para São Paulo

Infelizmente, Camargo Guarnieri não teve a oportunidade de gozar dos benefícios integrais da bolsa estadual, já que ele foi obrigado a retornar ao Brasil praticamente dois anos antes do que estava previsto pelo programa de subvenção de recursos financeiros de estudos no exterior. Contudo, durante o tempo em que viveu em Paris, teve a possibilidade de entrar em contato com artistas europeus que, certamente, propiciaram contribuições muito favoráveis ao desenvolvimento do seu cabedal artístico, musical e intelectual.

A chegada ao Brasil não foi fácil para Guarnieri, pois diversas dificuldades, principalmente financeiras, foram enfrentadas pelo compositor. Ele já não tinha seu emprego no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e o Coral Paulistano estava sob nova direção. Guarnieri resolveu, então, dedicar-se à composição de novas obras, as quais foram alvos de comentários ferrenhos de críticos musicais em diversas

ocasiões, uma vez que foram apresentadas em recitais realizados nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Contudo, Mário de Andrade sempre fez questão de ressaltar o progresso do compositor brasileiro durante o período que esteve em Paris. O escritor relatou em 1940 que:

... (Camargo Guarnieri) resistiu galhardamente ao convite cosmopolita da grande cidade internacional. Seu contato diário com professores franceses, aliás muito inteligentemente escolhidos, assim como a audição constante de música do mundo europeu, em nada lhe roubaram daquela sua musicalidade tão intimamente brasileira e de sua originalidade tão livre. Assim, o progresso que se nota nessas obras novas não se determina no sentido de nenhuma transformação, de nenhuma mudança. Foi um progresso em verticalidade. O compositor acentuou, requintou os seus caracteres técnicos e psicológicos, especialmente aquela polifonia e aquele seu lirismo delicado que formam a contribuição muito particular de Camargo Guarnieri para a nossa música erudita.⁷⁴

De fato, pode-se considerar que, mesmo após a estada do compositor em Paris, o caráter nacional da sua criação se manteve praticamente inalterado. O desenvolvimento cultural e o aprimoramento de sua técnica, que foram propiciados pelas suas excursões estrangeiras, lhe deram a possibilidade de expressar suas idéias com maior espontaneidade, naturalidade e concisão.⁷⁵ Portanto, como dizia o escritor, autor da citação acima, Camargo “não voltou novo nem outro”, pelo contrário, “aprofundou as suas qualidades pessoais, enriqueceu a sua música apenas com elementos e experiências que não a (desnortearam), se refinou”.⁷⁶

E o reconhecimento da música de Camargo Guarnieri por importantes competições internacionais não tardou em se realizar, pois ele resolveu enviar em 1942 seu *1º Concerto para violino e orquestra* de 1940 para um concurso internacional de composição nos Estados Unidos, promovido pela *The Fleisher Music Collection* da

⁷⁴ ANDRADE, Mário de. “Camargo Guarnieri”. *O Estado de São Paulo*, 1940, apud VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 17.

⁷⁵ ABREU, Maria. Op. cit., p. 46.

⁷⁶ ANDRADE, Mário de. “Camargo Guarnieri”. *Crônica Musical*, 1940.

Filadélfia, e foi informado que havia conquistado o primeiro prêmio, concedido por Samuel S. Fels, que previa a concessão de US\$ 750 ao vencedor.

Paralelamente a estas oportunidades, muitas outras estavam por vir, pois ainda em 1942, o compositor foi convidado por Alfred de Saint-Malo, do Conservatório Dramático e Musical do Panamá, para trabalhar por dois anos nesta instituição como professor de composição. O convite era tentador, pois Camargo Guarnieri não tinha vínculo com nenhuma instituição educacional-musical no Brasil. Além do mais, a confirmação de sua ida a esta instituição panamenha seria uma boa oportunidade para ele colocar em prática todas as experiências apreendidas com os professores europeus, fato este que deveria ter sido considerado pelo governo brasileiro em seu retorno. Por outro lado, há a necessidade de se considerar que esta mudança ao Panamá traria a ele e sua família melhores condições de vida devido às primazias financeiras que estavam sendo concedidas pelo empregador internacional.

Torna-se importante salientar que o compositor sabia que as coisas não seriam fáceis para ele em seu retorno ao Brasil. Mas, apesar disso, ele provavelmente possuía expectativas de que o governo, que outrora havia possibilitado a sua ida ao exterior para estudar e para aperfeiçoar os seus conhecimentos, o oportunizaria em seu regresso a fim de que ele pudesse colocar em prática nas escolas brasileiras todo o conhecimento adquirido com os professores europeus. No entanto, a expectativa de Guarnieri de uma acolhida veemente se transformou em ressentimento e em frustração.

Contudo, Guarnieri teve discernimento para lidar com todas estas dificuldades. Oportunidades para ele não faltaram, e não haveriam de faltar, pois após este convite para trabalhar no Panamá recebeu um outro para passar seis meses nos Estados Unidos. Em parte, esta viagem surgiu em uma ocasião muito conveniente, já que alterou o foco das discussões que naquela época estavam centradas nele e no convite que havia recebido para trabalhar no exterior.

Guarnieri não tinha dinheiro suficiente para fazer esta viagem aos Estados Unidos. Felizmente, conseguiu um auxílio financeiro da Sociedade de Cultura Artística na pessoa da Sra. Esther Mesquita e como “pagamento” compôs a *Abertura Concertante* para orquestra que foi dedicada ao compositor norte-americano Aaron Copland que considerava Camargo Guarnieri “um compositor verdadeiro... o mais emocionante desconhecido talento da América do Sul... pela sua personalidade marcante, por sua técnica bem acabada e imaginação fecunda...”⁷⁷

Em outubro de 1942, finalmente, Guarnieri viajou para Nova Iorque. Essa viagem permitiu ao compositor obter muitas experiências musicais favoráveis, pois lá regeu orquestras, divulgou suas obras e teve a oportunidade de ter o seu trabalho reconhecido por críticos americanos de grande importância no cenário musical dos Estados Unidos. Teve seu nome apregoado em diversos jornais como o *New York Herald Tribune*, e teve a oportunidade de apresentar suas peças em concertos importantes, tais como o realizado no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 7 de março de 1943, pouco antes de chegar a São Paulo.

Em maio deste mesmo ano, Guarnieri, após a sua estada de seis meses na América do Norte, voltou ao Brasil. Contudo, a recepção desta vez foi bem mais calorosa do que quando retornou da Europa, talvez pelo fato de ter tido amplo reconhecimento da parte de alguns músicos e críticos dos Estados Unidos. O jornal *A gazeta* até organizou uma reunião social para receber o músico brasileiro, cujo sucesso no estrangeiro deve ter repercutido no Brasil de forma muito positiva, pois pouco tempo depois do seu regresso, Guarnieri foi convidado para assumir o cargo de Regente Supervisor da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo.

Mas as *boas novas* não pararam por aí, pois, nos anos que se seguiram o compositor brasileiro recebeu muitos prêmios em diversos concursos renomados, tanto internacionais quanto nacionais, de composição. Dentre eles, salientamos: 1º lugar no

⁷⁷ TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. *Panamericanismo, Propaganda e Música Erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH – USP, 1998, pp. 7-8.

Concurso de Orientação Artística do Estado de São Paulo de 1944, Prêmio “Luiz Alberto de Rezende”; 1º lugar no Primeiro Concurso Internacional para Quartetos (Guarnieri venceu o certame com o seu 2º Quarteto para cordas) organizado pela *Chamber Music Guild* de Washington D.C. (EUA) em 1944; 1º lugar, com o seu 2º *Concerto para piano e orquestra*, no Concurso do Departamento de Cultura de São Paulo de 1946, Prêmio “Alexandre Levy”; e 2º lugar, com a sua *Sinfonia Nº1*, no Concurso Internacional *Sinfonia das Américas* de 1947.

Ainda em 1947, Guarnieri fez a sua segunda excursão a este país. Novamente, como da primeira vez, apresentou suas obras à frente de diversas orquestras renomadas, como a Sinfônica de Boston e teve a felicidade de ter seu 2º *Quarteto* e 2º *Concerto para piano e orquestra*, gravados nos Estados Unidos.

Esta e todas as outras oportunidades que se teve à possibilidade de comentar, certamente conferiram ao compositor um maior reconhecimento da sua produção no Brasil. Ele, após o sucesso no estrangeiro, era tratado como uma celebridade no nosso país, pois freqüentemente era consultado e entrevistado pelos jornais da época, era homenageado pelas escolas de música por onde tinha passado, enfim, estava recebendo os méritos devidos a um compositor de seu *metier*.

Segundo Verhaalen, Guarnieri, então, “sentiu a responsabilidade de sua posição como líder musical do Brasil e (por isso) não hesitou em expressar seus pontos de vista”⁷⁸ dentro dos mais diversos assuntos musicais. Em 1950, por exemplo, tornou públicas, na famosa *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, suas opiniões contrárias à técnica de composição *serialista*, trazida ao Brasil por H. Joachim Koellreuther, músico alemão que havia chegado ao país em 1937. Essa carta provocou muita polêmica no nosso meio musical, conforme teremos a possibilidade de relatar a seguir.

⁷⁸ VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 45.

1.8 A Carta Aberta

Alguns foram contra e outros a favor da *carta aberta* de Camargo Guarnieri que foi publicada no Jornal *O Estado de São Paulo* em 17 de novembro de 1950 e enviada pelo compositor a vários amigos, alguns compositores e críticos musicais.

O compositor Edino Krieger,⁷⁹ a pianista Lavínia Viotti,⁸⁰ primeira esposa de Guarnieri e o crítico Paulo Antonio repreenderam duramente a atitude severa e a linguagem áspera e agressiva utilizada por Guarnieri no famoso documento que agitou o cenário musical da época. Outros, porém, tais como, a compositora Eunice Katunda,⁸¹ o regente Furio Franceschini,⁸² louvaram a atitude corajosa de Guarnieri quanto à publicação da epístola que condenava o dodecafonismo.

Dentre as afirmações alegadas pelos contrários à carta aberta, salientamos a do crítico musical Paulo Antonio, que não se colocou numa posição precisamente favorável ao dodecafonismo, mas defendeu com firmeza a “liberdade de expressão”⁸³ e de criação do artista, criticando inclusive “o nacionalismo fechado do compositor”. Já Eunice Katunda relatou que a carta de Guarnieri era “serena, sincera e clara. Tudo o que (Guarnieri) (disse) nela (era) verdade”.⁸⁴

Por outro lado, algumas pessoas, como Jorge Wilhelm, preferiam aderir à neutralidade. Para ele, a carta não continha apenas aspectos negativos, mas positivos também. Ele se referiu ao documento como sendo um “violento e rancoroso artigo”, no

⁷⁹ Edino Krieger (1928) - Violinista e compositor catarinense. Foi aluno de composição de Koellreuther e fez parte do Conselho Nacional de Cultura. Tem uma produção musical diversificada para piano, orquestra e música de câmara.

⁸⁰ Lavínia Viotti (1910) - Pianista, primeira esposa de Guarnieri. Foi aluna de Raymundo de Macedo e Alice Serra.

⁸¹ Eunice Katunda (1915-1985) - Pianista, compositora e regente carioca. Foi aluna de piano de Branca Bilhar e de composição de Camargo Guarnieri e Koellreuther. Integrou o grupo Música Viva liderado por Koellreuther.

⁸² Furio Franceschini (1880-1976) - Regente, organista e compositor italiano. Teve sua formação na Europa e chegou a São Paulo em 1907. Foi mestre de capela da catedral da Sé e foi um dos criadores da Academia Brasileira de Música.

⁸³ SILVA, Flávio. Op. cit., p. 99.

⁸⁴ Relatos de Eunice Katunda, *apud* SILVA, Flávio. Op. cit., p. 98.

qual Guarnieri atacou uma técnica de composição. Contudo, concorda com as declarações de Guarnieri na missiva de que “a música folclórica é uma fonte de rica inspiração”.⁸⁵

Segundo Lacerda, devido às ríspidas declarações de Guarnieri na carta “generalizou-se a crença de que ele (forçava) seus alunos a escrever brasileiromente”.⁸⁶ Conforme já foi dito, muitos críticos argumentaram que a criação deveria ser livre, que o artista, no caso os compositores, tinham que ter liberdade para se expressar e, portanto, optar pela técnica de composição que melhor lhes conviesse. O compositor Luis Cosme relatou que “no seu bailado Lambe-lambe, (empregou) o resultado dos (seus) estudos dos processos dos 12 sons... sem descaracterizar a atmosfera brasileira”. Contudo é necessário salientar que, conforme relatos de Schoenberg, a técnica dodecafônica devia ser utilizada pelos compositores de forma adequada a fim de que eles ao utilizá-la pudessem escrever “obras mais comunicáveis e menos esotéricas”.⁸⁷

Quanto aos motivos que suscitaram a redação e a publicação da carta aberta, Guarnieri mesmo relatou que o que o levou a escrever o documento foi justamente o fato de que muitos jovens compositores estavam dirigindo-se a Koellreutter e ao método serialista de composição sem antes desenvolverem uma base técnica e composicional eficaz. Ele dizia que:

tinha alguns alunos que estavam trabalhando harmonia elementar (com ele) e que, com a chegada do Koellreutter... passaram a escrever ópera! “Então, eu comecei a pensar: alguém está louco. Porque não é possível: uma pessoa que está no início do bê-à-bá de repente começar a escrever sonetos, romances... falta técnica, se esquecem de que a técnica é um meio de realizar qualquer coisa, não só em música mas em qualquer manifestação.”⁸⁸

⁸⁵ Declarações de Jorge Wilhelm, *apud* SILVA, Flávio. Op. cit., p. 100.

⁸⁶ LACERDA, Osvaldo. “Guarnieri, meu professor”. *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, Goiânia, 1996. In: SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., p. 60.

⁸⁷ WILHEIM, Jorge. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 21/11/50, *apud* SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., p. 101.

⁸⁸ GUARNIERI, Camargo. Entrevista concedida ao *Caderno de Música*, Junho/Julho/1981, n. VII, p. 10.

Essas declarações certamente expressam a inquietação de Guarnieri quanto à submissão de jovens talentos brasileiros à técnica serialista de composição. E, logo nos primeiros parágrafos da carta, Guarnieri relata seu desassossego quanto à adoção do dodecafonismo por estes jovens compositores e, desde então, enfatiza com muita clareza suas críticas a esta técnica de composição:

Considerando as minhas grandes responsabilidades como compositor brasileiro, diante de meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical, e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por idéias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo – corrente formalista que leva a degenerescência do caráter nacional de nossa música – tomei a resolução de escrever esta carta aos músicos e críticos do Brasil.

Através deste documento, quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados. Esses perigos provêm do fato de muitos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário aos dos verdadeiros interesses da música brasileira.

Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos.

À sombra de seu maléfico prestígio se abrigaram alguns compositores, moços de grande valor e talento, como Cláudio Santoro e Guerra Peixe que, felizmente, após seguirem essa orientação errada, puderam se libertar dela e retomar o caminho da música baseada no estudo e no aproveitamento artístico-científico do nosso folclore. Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando o seu talento, perdendo o contato com a realidade e a cultura brasileiras, e criando uma música cerebrina e falaciosa, inteiramente divorciada de nossas características nacionais.

Diante dessa situação que tende a se agravar dia a dia, comprometendo basilamente o destino de nossa música, é tempo de erguer um grito de alerta para deter a nefasta infiltração formalística e antibrasileira que, recebida com tolerância e complacência hoje, virá trazer, no futuro, graves e insanáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional do Brasil.

É preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo em Música corresponde ao Abstracionismo em Pintura; ao Hermetismo em Literatura; ao Existencialismo em Filosofia; ao Charlatanismo em Ciência.

As palavras ácidas e grosseiras utilizadas por Guarnieri neste trecho inicial da carta aberta certamente contradizem suas intenções reais quanto à publicação do documento e provavelmente denunciam, mesmo que camufladamente, sua insatisfação quanto à migração de alguns de seus jovens alunos, que estavam sendo orientados por ele em harmonia elementar, para a teoria dodecafônica apregoada por Koellreuther. Se

o documento for analisado partindo de tal ponto de vista, o dodecafonismo serviu “de pano de fundo” para expressar o desagrado do compositor brasileiro mediante esta situação que culminou com a redação e a publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*.

No entanto, apesar do descontentamento de Guarnieri diante deste fato, ele não deveria ter efetivado na carta sua crítica à técnica dodecafônica, mas sobretudo aos compositores que estavam utilizando-a de modo inadequado, já que segundo ele, esta era a sua intenção. Utilizou palavras amargas para definir o dodecafonismo, tais como, “artifício cerebralista”, “tendência deformadora” e ainda disse que o seu uso na música era um “vício de semi-mortos”, “refúgio de seres sem pátria”, uma vez que para ele esta técnica oprimia a capacidade criadora dos compositores e apartava-os do “dinâmico e saudável espírito de nosso povo”.

Contudo, conforme relatou Silva, muitos compositores foram favoráveis à atitude de Guarnieri, dentre eles Cláudio Santoro,⁸⁹ Olivier Toni,⁹⁰ Lamberto Baldi,⁹¹ Rogério Duprat⁹² e Dinorah de Carvalho⁹³. É provável que Guarnieri comentava que poucos músicos o apoiaram na *Carta Aberta* porque ele certamente esperava a manifestação de outros compositores de maior projeção no cenário musical nacional, tais como, Francisco Mignone e Heitor Villa-Lobos, que ambos se mantiveram distantes da discussão gerada em torno do documento. Entretanto, vale ressaltar, ainda, que Guarnieri alegou em entrevista ao Caderno de Música de 1981 que se tivesse que

⁸⁹ Cláudio Santoro (1919-1989) - Compositor e violinista amazonense. Iniciou-se na composição em 1938. Neste período, conheceu Hans Joachim Koellreutter, com o qual estudou a técnica dodecafônica de composição. Por volta, de 1947, inicia-se no nacionalismo, o qual abandona em 1960 para retomar a utilização da técnica dodecafônica em suas composições.

⁹⁰ Olivier Toni (1926) - Regente e compositor paulista. Foi aluno de composição de Camargo Guarnieri e diretor do Departamento de Musica da Universidade de São Paulo.

⁹¹ Lamberto Baldi (1895-1979) - Regente italiano. Chegou ao Brasil em 1926. Foi professor de composição de Camargo Guarnieri. Em 1931, mudou-se para o Uruguai a convite do Serviço Oficial de Difusão da Radio Elétrica.

⁹² Rogério Duprat (1932) - Regente e violoncelista carioca. Foi aluno de composição de Olivier Toni e Cláudio Santoro e integrante do grupo Música Nova juntamente com Gilberto Mendes, Willy Correia de Oliveira, dentre outros. Em 1963 se dedicou na composição de peças aleatórias e no ano seguinte assumiu o cargo de professor do Departamento de Música da Universidade de Brasília.

⁹³ Dinorah de Carvalho (1904-1980) - Pianista, compositora e regente mineira. Em 1912 iniciou-se na composição e em 1922 viajou para a Europa para aperfeiçoar-se na prática pianística. Foi aluna de composição de Lamberto Baldi e a primeira mulher a fazer parte da Academia Brasileira de Música.

escrever a carta novamente “não (teria sido) tão agressivo como fui... mas ia dizer a mesma coisa, porque o meu ponto de vista” em nada se alterou.

Pelo teor da carta aberta, pelas idéias ali contidas e pelo linguajar utilizado, chegou-se a se cogitar que ela não havia sido escrita por Camargo Guarnieri, mas pelo seu irmão Rossine Camargo Guarnieri, que era poeta e partidário das idéias comunistas. Segundo José Maria Neves, “este texto não poderia ter sido escrito pelo compositor, a quem se negava aprofundamento intelectual para levantar tais problemas”. No entanto, Guarnieri sempre alegou no decorrer de sua vida que apesar de não ter completado a escola primária, a carta havia sido escrita por suas próprias mãos. Além do mais, não podemos nos esquecer de que Mário de Andrade teve um papel preponderante na formação cultural e estética do compositor. Dessa forma, em nada espanta o ultra nacionalismo, o excesso de brasileiro expresso por Camargo Guarnieri em sua carta. Ele chegou a relatar no documento que:

O nosso país possui um folclore musical dos mais ricos do mundo, quase que 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, como imitadores vulgares, como criadores sem princípios, preferem imitar e copiar nocivas novidades estrangeiras, simulando assim, que são “originais”, “modernos” e “avançados” e esquecem, deliberada e criminosamente que temos todo um amazonas de música folclórica – expressão viva do nosso caráter nacional – à espera de que venham também estudá-lo e divulgá-lo para engrandecimento da cultura brasileira. Eles não sabem ou fingem não saber que somente representaremos um autêntico valor, no conjunto de valores internacionais, na medida em que soubermos preservar e aperfeiçoar os traços fundamentais de nossa fisionomia nacional em todos os sentidos.

Portanto, acredita-se que apesar do compositor não ter tido uma formação oficial acadêmica, as idéias e as teorias nacionais preconizadas por Mário de Andrade podem ter influenciado-o na redação da carta aberta. Torna-se importante relatar também que há uma grande semelhança entre as idéias nacionais de Guarnieri, expressas no parágrafo acima, que está contido na carta, e as de Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* que considerou que “todo artista brasileiro que no

momento atual fazer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fazer arte internacional ou estrangeira... é um inútil, um nulo”.⁹⁴

Por outro lado, é importante salientar que além da influência de Mário de Andrade, Guarnieri possivelmente recebeu influências dos conceitos políticos de seu irmão Rossine, pelo qual tinha uma relação familiar bastante saudável.

Guarnieri não tinha muito interesse por política, ele nada compreendia de socialismo, de “marxismo”.⁹⁵ Contudo, na epístola do compositor, pode-se encontrar associações muito claras às idéias defendidas pelo Partido Comunista. Portanto, esta informação nos remete a duas suposições: suas idéias expressas na carta são apenas heranças do seu convívio com Mário de Andrade e unicamente coincidiram com os conceitos comunistas, como forma de relutância, de defesa ao domínio cultural e musical estrangeiro ou foram utilizadas na carta intencionalmente pelo compositor sob influência de seu irmão Rossine na esperança de que sua carta, por estar vinculada aos conceitos de um partido político, viesse a ter uma maior aceitação e ele uma maior projeção e reconhecimento no cenário musical do país?

As hipóteses que justificam a redação e as idéias contidas na carta aberta são muitas e ainda hoje não foram completamente elucidadas, no entanto, o fato é que os conceitos nacionais defendidos por Guarnieri, que estão inseridos no documento, fizeram com que compositores como Cláudio Santoro optassem por outros caminhos diversos da técnica dodecafônica, que além de ser considerada decadente, futurista, progressista e materialista tinha por objetivo acabar com aquilo que era considerado nacional. Dessa forma, cabia aos compositores mergulhar na cultura nacional de seu país, defendendo-a assim, das tendências estrangeiras invasoras.

Ora, para Guarnieri a música não era simplesmente uma matéria, música era emoção, sentimento. Já para Koellreutter a música deveria ser concebida de uma forma

⁹⁴ ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 19.

⁹⁵ SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., p. 106.

mais racional. O dodecafonismo era, assim, uma técnica de composição praticamente científica que estava calcada no estudo dos sons e das variantes das doze notas da escala cromática.

Apesar de ter tido muitos adeptos, tais como, Cláudio Santoro e Guerra Peixe, alguns deles, após toda a polêmica travada pela carta resolveram reavaliar o método de composição do grupo Música Viva de Koellreutter. O compositor Guerra-Peixe, por exemplo, anos depois, veio declarar que o “dodecafonismo não valia coisa alguma e sua morte em menos de meio século veio provar o quanto era árido”.⁹⁶

Mas a realidade, é que a *Carta Aberta* provocou muita polêmica e um grande alvoroço no cenário musical da época. Nos meses subseqüentes à publicação da carta de Guarnieri não deixaram de existir textos e artigos nos jornais de grande circulação no país, que ora defendiam a iniciativa do compositor, ora a condenavam.

Em relação a Koellreutter, ele certamente não iria se calar ao tomar conhecimento da carta redigida por Guarnieri e assim que o fez enviou uma carta-resposta ao compositor brasileiro convidando-o para participar de um debate público. Guarnieri declinou o convite. No entanto, através de epistolas, Koellreutter persistia em conclamar Guarnieri para o tal debate, o qual insistia na idéia de que Koellreutter deveria expressar-se através dos jornais, assim como ele fez ao publicar a carta aberta.

Contudo, Koellreutter realizou o debate público no dia sete de dezembro de 1950 no Museu de Arte de São Paulo mesmo sem a presença de Guarnieri. O não-comparecimento de Guarnieri no debate gerou especulações variadas, dentre as quais a de que o compositor temia ser zombado publicamente. E foi após este confronto público de idéias que Koellreutter resolveu publicar a tão esperada “carta-resposta”⁹⁷ ao compositor Camargo Guarnieri, na qual procurou elucidar os erros vocabulares perpetrados por Guarnieri quanto à definição do dodecafonismo na *Carta Aberta*.

⁹⁶ KOELLREUTTER E O GRUPO MÚSICA VIVA. Disponível em <<http://www.bn.br/fbn/musica/guerra/musicaviva.htm>>. Acesso em: 3/01/2006.

⁹⁷ SILVA, Flávio, Op. cit., p. 148.

A divulgação desta carta de Koellreutter provavelmente demonstrou a volubilidade, a fraqueza, a subjetividade e a inconstância do poder argumentativo do compositor brasileiro em sua missiva. Interessante é que Koellreutter teve suas intenções centradas no esclarecimento das questões levantadas por Guarnieri em sua carta aberta, o que provavelmente o fez mais bem sucedido que o compositor brasileiro em sua discussão.

Mas o que parece ser inaceitável no caso da carta de Camargo Guarnieri é a agressividade com que ele conduz as suas afirmações. Mesmo aquelas pessoas que estavam ligadas e tinham uma admiração por Guarnieri criticaram a aspereza do documento. Manuel Bandeira, por exemplo, relatou que:

... Recebi sua "Carta Aberta" e fiquei espantado com o ardor combativo do autor da 'Toada p'ra você! Os meus conhecimentos de música não dão para me autorizar a opinar no assunto, mas pareceu que você não tem razão quando sustenta que o dodecafonismo leva à degenerescência do caráter nacional dos nossos músicos. Você esqueceu-se de dizer por quê.⁹⁸

Esta afirmação de Manuel Bandeira ilustra com muita clareza a falta de cientificidade da carta de Guarnieri e reforça a tese, juntamente com as outras citações que tratam deste assunto e estão inseridas neste tópico, de que as verdadeiras razões que levaram Guarnieri à redação e à publicação da carta são um enigma e ainda não foram totalmente desvendadas. No entanto, pode-se afirmar que, com o passar do tempo, a *Carta Aberta* demonstrou que de certa forma, o "movimento nacionalista... levou grande parte dos compositores adeptos à sua estética, a incorporar com atraso os procedimentos composicionais mais atuais".⁹⁹ Prova disso, é a utilização da técnica serialista por Camargo Guarnieri no 5º Concerto para piano composto em 1970, feito este que reforça a incógnita dos motivos que levaram à redação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* em 1950.

Mas o fato é que a *Carta Aberta* foi uma atitude muito corajosa da parte do compositor. Tem lá seus excessos, mas sem dúvida alguma foi um importante

⁹⁸ Carta de Manuel Bandeira a Camargo Guarnieri, 2/01/51, *apud* SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., p. 100.

⁹⁹ SIQUEIRA, Débora Rossi de. Op. cit., p. 53.

documento dentro da história da música brasileira que levou compositores de grande valor à reflexão. Guerra-Peixe foi um deles. Encerra-se este tópico com um relato de sua autoria que diz que:

O dodecafonismo... traz consigo a impossibilidade de compositores de países sem escola ainda firmada, como o Brasil, cooperarem na concretização de uma obra nacionalizante... (assim) seria melhor que (os dodecafonistas) se dedicassem ao estudo do folclore musical e tomassem como ponto de partida... a obra desse valoroso compositor Camargo Guarnieri...¹⁰⁰

1.9 Camargo Guarnieri: um músico internacional

Apesar de todas as controvérsias criadas pela carta, os anos que se seguiram, após a sua publicação, foram muito prolíferos para Camargo Guarnieri, tanto em sua carreira de compositor, como de regente e de professor. Ele recebeu inúmeras premiações em competições nacionais e internacionais e foi convidado para lecionar em festivais e integrar bancas de concursos renomados de piano e de composição. É necessário salientar também que Guarnieri ofereceu contribuições marcantes para a área de educação musical no Brasil, pois além do curso regular de composição que ele mantinha em São Paulo, o compositor viajava freqüentemente a instituições de outras cidades e capitais brasileiras a fim de trabalhar com os seus jovens músicos, que, segundo ele, eram pessoas dotadas de grande talento.

Conforme relatado, o reconhecimento, no Brasil, ao grande músico, professor e compositor Camargo Guarnieri não se efetivou de imediato. Houve a necessidade de que músicos e instituições musicais de fora o fizessem primeiro, para que então o mesmo pudesse acontecer na pátria amada do compositor. Mas o certo é que o compositor recebeu, tanto no Brasil quanto no exterior, as honrarias devidas a um compositor de seu *métier*.

Além das premiações anteriores à carta aberta, Guarnieri foi agraciado em 1954 com uma Medalha de Honra ao Mérito que foi concedida pela cidade onde ele

¹⁰⁰ Relatos de Guerra Peixe, *apud* SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., p. 153.

nasceu. Nesse mesmo ano, com sua 3ª *Sinfonia*, conquistou o prêmio “Carlos Gomes” no certame *IV Centenário* realizado na cidade de São Paulo. Vale ressaltar que, um ano antes, o compositor foi convidado para tomar parte do júri do Concurso Internacional de Composição Rainha Elizabeth.

Em 1957, Guarnieri obteve a Medalha Ricordi e, com o seu *Choro* para piano e orquestra, que venceu o Concurso Internacional de Composição “José Angel Lamas” realizado na capital da Venezuela, recebeu mais um Diploma de Honra. Ainda em 1957, Guarnieri foi convidado para participar como jurado do Concurso Internacional de Composição “Ricordi Americana” em Buenos Aires, Argentina. Também integrou a banca julgadora do Concurso Internacional de Música de Câmara no SODRE de Montevideú, Uruguai. No ano seguinte, o seu *Choro* para clarineta e orquestra foi gravado pela Orquestra Sinfônica Nacional de Washington e neste mesmo ano ele foi convidado para integrar a comissão julgadora do Concurso Internacional de Piano *Tchaikovsky* em Moscou.

De 1955 a 1960, Guarnieri, além de ter se tornado regente oficial da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, ocupou o cargo de assessor do ministro Clóvis Salgado para os assuntos musicais no Ministério de Educação e Cultura. Vale salientar, que durante este período, Guarnieri propôs algumas medidas que, se tivessem sido acatadas pelos conservatórios brasileiros, melhorariam consideravelmente o nível musical do nosso país. Guarnieri elaborou um projeto, no qual os estudantes que tinham vocação para estudar música deveriam freqüentar o conservatório em horário integral para aprender além das disciplinas específicas afins, as outras concernentes à grade curricular escolar, e o enviou a mais de quatrocentas escolas de música. Recebeu apenas dois posicionamentos, ambos desfavoráveis ao projeto.

Apesar disso, o compositor continuou a reunir esforços em prol da educação musical nas capitais de diversos estados brasileiros. Prova disso, foi o reconhecimento de suas atividades musicais pelo estado de São Paulo que, em 1959, lhe ofereceu a

Medalha “Valor Cívico”. Sua postura marcante no cenário musical e cultural nacional também possibilitou a sua eleição para presidente da Academia Brasileira de Música, da qual foi fundador. Além disso, ele teve a oportunidade de apresentar seus *Ponteiros* para piano em Roma e Paris.

A partir de 1960, foi readmitido pelo Conservatório Dramático de São Paulo para lecionar piano e composição e pouco tempo depois foi nomeado diretor desta instituição. Neste mesmo ano, o compositor viajou para Caltanissetta, na Sicília. Lá recebeu uma distinção honorífica da prefeitura desta cidade. Neste mesmo ano, foi nomeado presidente da banca julgadora do Concurso Nacional de Piano Eldorado.

Em 1961, selou matrimônio com Vera Silvia Ferreira, que foi sua companheira até o final de sua vida e, em 1963, integrou o corpo de jurados do Concurso Internacional de Regência Mitropoulos, em Nova York. Ainda em 1963, foi agraciado com duas medalhas de prata pela Associação de Críticos Teatrais com o seu *Concertino* para piano e orquestra de câmara e *Quarteto para cordas Nº3*.

Em 1964, Guarnieri passou a lecionar regência e composição no Conservatório Musical de Santos. Neste mesmo ano, tomou parte da banca de jurados do Concurso Internacional de Piano *Viana da Mota* realizado em Portugal e em 1965 foi convidado para ensinar composição, orquestração e interpretação no VI Concurso Musical da Costa do Sol, que também aconteceu em Portugal.

Nesse mesmo ano, recebeu o Grande Prêmio Moinho Santista em solenidade no Palácio Mauá. Camargo Guarnieri foi o primeiro regente premiado com tal distinção.

No que diz respeito às suas atividades na área do magistério, que foram reconhecidas pelo Conselho Nacional de Educação do Brasil (que lhe concedeu em 1973 a denominação honorífica de “Notório Saber”), Guarnieri ofereceu, ainda, em 1967 contribuições musicais de grande importância à Universidade Federal de Uberlândia e Universidade Federal de Goiás. Em ambas as instituições, o compositor trabalhava e se

dedicava uma vez por mês para que os jovens que ali estudavam pudessem ter um nível musical mais satisfatório.

Aliás, Camargo Guarnieri foi o “único compositor brasileiro que manteve um curso regular de composição para formar artistas conscientes da problemática da música nacional em relação à estética, às formas, à engrenagem e aos meios de realização”.¹⁰¹ Na atualidade, muitos dos seus ex-alunos possuem posição de destaque no cenário tanto nacional quanto internacional, dentre eles, Osvaldo Lacerda, Raul do Valle, Aylton Escobar, José Antonio de Almeida Prado, Marlos Nobre, Nilson Lombardi, entre outros.

Quanto aos procedimentos pedagógicos do professor Camargo Guarnieri, torna-se interessante relatar que ele possuía uma postura rigorosa com os seus alunos. Segundo Osvaldo Lacerda, Guarnieri dizia que:

Quando o aluno me procura, em primeiro lugar dou um balanço nos conhecimentos teóricos e harmônicos dele. Como só aceito um pretendente a aluno de composição depois de avaliá-lo rigorosamente, são pouquíssimos os que passam no teste.¹⁰²

E se o aluno fosse aceito, conforme depoimento de Lacerda e de outros alunos do compositor:

ficava em experiência por três meses, trabalhando harmonia, contraponto; a partir de então, aprenderia a trabalhar com temas nacionais, e costumeiramente deveria desenvolver ‘temas com variações’, que eram extraídos do **Ensaio sobre a Música Brasileira** de Mário de Andrade ... assim, o aluno adquiria uma base segura para elaborar um trabalho sólido de composição...¹⁰³

Mas o aluno, antes de alcançar esse estágio consistente em seus trabalhos composicionais, deveria acatar as idéias do compositor, uma vez que o mesmo não aceitava idéias sugestivas de seus discípulos enquanto eles ainda estivessem na fase

¹⁰¹ ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Ed, v. 2, 1977, p. 333.

¹⁰² LACERDA, Osvaldo. “Meu professor Camargo Guarnieri”. In: SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., p. 57.

¹⁰³ Relatos de Kilza Setti, Osvaldo Lacerda, Olivier Toni, N. Lombardi, Lina Pires de Campos, Adelaide Pereira da Silva, Aylton Escobar..., *apud* MORAES, Maria José Carrasqueira de. Op. cit., p. 39.

inicial de seu curso de composição. E foi, talvez, devido a esta atitude severa do compositor que alguns de seus alunos acabaram desistindo do curso ainda no início, pois como relatou Vera Sílvia, sua esposa, Camargo Guarnieri era “muito sincero, falava tudo o que lhe vinha à mente, sem pensar se iria agradar ou não e... também sem a intenção de magoar ninguém, o que muitas vezes acontecia...”¹⁰⁴

Por outro lado, quando Guarnieri se interessava por um aluno, ele o ajudava a vencer não somente suas limitações musicais, mas também as culturais. Estimulava-os à busca do conhecimento, à leitura, a fim de que eles pudessem criar uma consciência crítica que viesse a ignorar tudo aquilo que aparentasse ser fútil e trivial.¹⁰⁵ Este comportamento de não-resignação mediante a mediocridade pode ser considerado uma herança do convívio de Guarnieri com Mário de Andrade, já que o escritor sempre estimulou o compositor a refletir sobre questões de estética da arte.

Paralelo à importância do professor Camargo Guarnieri salienta-se também o reconhecimento internacional das atividades do compositor na área da regência. Ele teve a rara oportunidade de reger orquestras de grande renome nos Estados Unidos, tais como a Sinfônica de Boston e a de Chicago, tendo inclusive viajado, em 1973 para esta última localidade a fim de reger a sua referida orquestra em um programa que constou, dentre outras obras de sua autoria, do *5º Concerto* para piano e orquestra, que teve como solista a pianista Laís de Souza Brasil. Vale ressaltar que, três anos antes, o compositor, havia viajado para um festival de música em *Milwaukee*, também nos Estados Unidos, cuja orquestra interpretou a *Dança Brasileira* em seu tributo.

No Brasil, no ano de 1975, também aconteceram fatos de grande significação para o regente Camargo Guarnieri. Ele foi convidado para assumir o posto de regente titular da orquestra de cordas da Universidade de São Paulo. Interessante salientar que uma grande parte das últimas obras compostas por Guarnieri, tais como a *Cantata do cinquentenário da USP* de 1984, que obteve prêmio da Associação Paulista de Críticos

¹⁰⁴ Relatos de Vera Sílvia Camargo Guarnieri a Maria José Carrasqueira de Moraes em 1993, *apud* MORAES, Maria José Carrasqueira de. Op. cit., p. 39.

¹⁰⁵ LACERDA, Osvaldo. Op. cit., p. 61.

Teatrais em 1985, o *6º Concerto* para piano e orquestra de 1987 e um *Choro* para fagote de 1992 continuam, em geral, além de partes vocais e corais (no caso da primeira) e instrumentais específicas, grades para orquestras de cordas. É provável que a fundação da orquestra Sinfônica da USP e a nomeação de Camargo Guarnieri para o cargo de diretor artístico e regente oficial tenham motivado o compositor à criação de obras que contavam com a participação de orquestras de cordas.

A Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo se apresentou em concerto pela primeira vez em fevereiro de 1976. Guarnieri estava feliz porque havia “(realizado) um sonho antigo, o de ter uma orquestra própria e trabalhar, não como subalternos, mas como amigos, como em família”.¹⁰⁶

Além desta importante conquista, Guarnieri também teve a oportunidade de ser nomeado Comendador da Ordem do Rio Branco, pelo então Presidente da República, Ernesto Geisel. Também recebeu a comenda da “Ordem do Ipiranga” em São Paulo. No ano seguinte a estas condecorações, Guarnieri foi homenageado pela Venezuela com a distinção honorífica “Ordem Andres Belo”.

E as honrarias não pararam por aí. No Brasil, foram organizados festivais de música, concursos, concertos, entrevistas, todos em reconhecimento ao trabalho e à cooperação de Guarnieri à música e à cultura nacionais. O Ministério das Relações Exteriores, inclusive, editou obras de autoria do compositor.

No âmbito internacional, Guarnieri, mesmo com a idade avançada, foi convidado para integrar bancas de concursos. Em 1981, por exemplo, tomou parte da banca de jurados do Concurso Internacional de Piano Robert Casadeus realizado em Cleveland. Também participou do Festival Póvoa Varzin, em Portugal. Quanto às premiações, em 1984 foi agraciado com o “Prêmio Shell de Música Erudita” e já no final de sua vida recebeu a comenda portuguesa “Ordem de Sant’Iago da Espada” e Prêmio “Gabriela Mistral”, como o “Maior Músico das Três Américas”. Em 1987 recebe preito

¹⁰⁶ Relatos de Guarnieri, *apud* VERHAALLEN, Marion. Op. Cit., p. 53.

merecido da parte das Universidades Federais de Goiânia (GO) e Uberlândia (MG). Ele foi agraciado com a distinção *Doutor "Honoris-Causa"* por estas instituições.

No entanto, por volta de 1992, o vigor, a disposição e a vitalidade de Camargo Guarnieri, que aos oitenta e cinco anos se dedicava com veemência à composição, ao magistério e à regência, se viu prejudicado em razão de um câncer maligno na garganta. Mesmo sem forças, o compositor lutou bravamente contra a enfermidade. Como vimos, Guarnieri não era um homem de fácil desistência mediante as dificuldades que surgiram ou eventualmente poderiam surgir ao longo de sua vida. E quantas dificuldades... Mas, infelizmente, esta, o compositor não conseguiu resistir... Sua história finalizou-se em 13 de janeiro de 1993, na cidade de São Paulo, com honrarias, pois afinal, Camargo Guarnieri foi um dos maiores ou talvez o mais importante, como alguns consideram, compositor da música brasileira. Reconhecimento digno a um músico que lutou intensamente e incessantemente, ao longo de sua existência, pela música erudita nacional.

CAPÍTULO II - AS JÓIAS PIANÍSTICAS DE MOZART CAMARGO GUARNIERI

Mozart Camargo Guarnieri, além de um grande compositor, foi um pianista de elevado *métier*. Instrumentista dotado de grandes qualidades técnicas e artísticas, sempre enfatizou, em sua prática como pianista, que o progresso no estudo do instrumento era adquirido não através de trabalhos realizados em alta velocidade, mas através de treinos lentos que deveriam ser efetuados corretamente, com muita seriedade e dedicação. Segundo ele, era o “tocar lento” e não o “tocar rápido” que traria clareza e precisão à performance final do pianista.

Aliás, a clareza sonora para Guarnieri era a palavra-chave da performance pianística. Ele afirmava, de forma freqüente, que o controle digital e o equilíbrio da sonoridade deveriam ser prezados pelo pianista. Segundo o compositor, “... os planos sonoros devem ser claros... a proficiência na independência dos dedos é imprescindível... mas a sonoridade... tem que ser sublime... não importa se é *fff* (jamais batido) ou *ppp* (tem que ser ouvido)”.¹⁰⁷

Como podemos observar, o compositor atribuía uma importância significativa, na execução pianística, à nitidez e à exatidão sonora, independentemente da intensidade do som. E foi o talento, a sensibilidade, a habilidade e o perfeccionismo que Guarnieri tinha como pianista que fizeram com que sua performance fosse elogiada por pianistas distintos, tais como Alfred Cortot e Laís de Souza Brasil. O primeiro teve a oportunidade de ouvir em São Paulo o próprio compositor executando os seus *Ponteios* ao piano. Já Laís relatou que:

Em todo repertório transparece a enorme intimidade do autor com o instrumento, tanto na fecundidade com que explora suas possibilidades expressivas, quanto na maneira como resolve os problemas técnicos inerentes à execução.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Relatos do compositor, *apud* MORAES, Maria José Carrasqueira de. Op. cit., p. 25.

¹⁰⁸ BRASIL, Laís de Souza. “O Instrumento”, produção escrita publicada no catálogo do programa do Festival Camargo Guarnieri, realizado no SESC (Ipiranga), São Paulo, 1994, p. 29.

Por outro lado, além de bom, consciente e eficiente pianista, Guarnieri também foi um destacado improvisador. Considera-se que sua prática como improvisador, realizada desde os seus tempos de criança em Tietê, contribuiu significativamente para a fluência e espontaneidade melódica que podem ser verificadas em suas obras para o instrumento.

Aliás, vale ressaltar que algumas peças do compositor foram concebidas de maneira improvisada, por vezes na casa de amigos. Outras eram "... construídas mentalmente... como que em um período de gestação. Então quando se sentava para escrever, compunha a obra completa 'todas as partes ao mesmo tempo'.¹⁰⁹ Mas o fato é que quando Guarnieri se sentava ao piano, passava horas e horas tocando. Depositava no instrumento suas emoções e sentimentos mais profundos. Afinal, "para Camargo Guarnieri, o piano faz parte da própria integração com o mundo, é o meio natural para expressar suas idéias".¹¹⁰

A propósito, a produção de Camargo Guarnieri para piano solo é muito variada, rica e diversificada. São 132 peças, nas quais o nacional é expresso de forma muito natural. As citações diretas das melodias folclóricas são raríssimas; ocorrem, por exemplo, no primeiro movimento da *Sonatina* de Nº3. Ele mesmo dizia que: "... em toda a minha obra, e já ultrapassam seiscentas, devo ter usado umas três ou quatro vezes elementos folclóricos diretamente... minha música é o substrato da alma brasileira".¹¹¹ Já Mário de Andrade relatou que o nacionalismo do compositor: "... já não é aquele primeiro e necessário nacionalismo de pesquisa... é um nacionalismo de continuação, quero dizer: que não se alimenta mais diretamente do populário, e apenas se apóia nele".¹¹² O próprio Guarnieri comentou, em entrevista ao *Jornal da Noite*, que:

Alguns compositores usam, nas suas criações, elementos temáticos tirados diretamente do folclore; outros, estudando as manifestações espontâneas da alma popular, procuram escrever uma música que, na sua linguagem,

¹⁰⁹ VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 83.

¹¹⁰ FIALKOW, Ney. *Os Ponteiros de Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado. EUA: Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995, p. 26.

¹¹¹ Depoimento de Guarnieri, 1990 (vídeo), *apud* SIQUEIRA, Débora Rossi de. Op. cit., p. 23.

¹¹² ANDRADE, Mário de. 1935. Op. cit., p. 31.

transpareça aquele sentimento. Não sou pelo uso direto do folclore. Penso que o artista deve estudá-lo, amá-lo de tal maneira que as suas características específicas se transformem, como que por encanto, e façam parte integrante da personalidade dele. Na alma do povo está a essência verdadeira de cada manifestação artística. Devemos destilar esse manancial de riquezas infinitas e produzir uma arte que traduza os sentimentos nativos.¹¹³

Além dos cinqüenta *Ponteios*, das dez *Valsas*, dos vinte *Estudos*, dos dez *Improvisos*, das oito *Sonatinas* e dos dez *Momentos*, Guarnieri compôs a *Canção Sertaneja*, a *Dança Brasileira*, *Prelúdio e Fuga*, *Toada*, *Choro Torturado*, *Dança Selvagem*, *O Cavalinho da Perna Quebrada*, *Lundu*, *Tocata*, *Toada Triste*, *Ficarás Sozinha*, *Maria Lúcia*, *Dança Negra*, *Acalanto*, *Em Memória de um Amigo*, *Fraternidade*, *Toada Sentimental*, *Saracoteio*, *Sonata*, *Suíte Mirim*, *Suíte Infantil*, *Cinco Peças Infantis*, *Série dos Curumins* e *As Três Graças*.

Cada uma destas obras demonstra que Camargo Guarnieri era um requintado feitor de jóias pianístico-musicais de grande preciosidade que espelham com muita clareza a singeleza das canções e o brilho e o vigor das danças do Brasil. É interessante relatar também que, mesmo nestas últimas obras enumeradas (que foram escritas para crianças), podemos encontrar características que são intrínsecas às outras peças do compositor de maior dificuldade. Estas características, tais como mudança constante da fórmula de compasso, ostinato rítmico no acompanhamento, textura contrapontística, uso de polirritmia e síncopas, acentos deslocados na figuração rítmica das linhas melódicas, utilização modificada, nas repetições, de material já apresentado na exposição da obra, exploração ampla do teclado, uso de terminologias em português para nortear o caráter e o andamento da obra, são comuns nas obras maiores e aparecem, de modo geral, em formas mais simplificadas nas obras infantis, o que nos leva a refletir acerca da possibilidade de existência de constâncias idiomáticas na rica produção do compositor.

Uma boa parte das obras desta fértil produção de Camargo Guarnieri foi publicada e gravada, mas certamente a totalidade de sua música precisa e deve ser

¹¹³ Entrevista do compositor ao *Jornal da Noite* em 09/11/45, *apud* GROSSI, Alex Sandra de Souza. Op. cit., p. 53.

mais difundida¹¹⁴ em virtude da importância que este compositor e suas peças adquiriram na história da música do Brasil.

Portanto, é com base nestas informações que se pretende realizar, a seguir, comentários mais específicos acerca de algumas das obras para piano de Camargo Guarnieri, que inclusive não são executadas com tanta frequência pelos estudantes e pianistas, com o intuito de exemplificar, de forma mais exclusiva, a sua produção para o instrumento, bem como de oferecer a familiarização do leitor para com o universo pianístico *guarnieriano*.

É necessário ressaltar que este tópico não priorizará a análise estrutural, formal, harmônica e motívica destas peças, pois o que também se almeja com as informações que serão relatadas é que possam ser úteis e interessantes como fonte de consulta àqueles que porventura tiverem o desejo de conhecer, divulgar e realizar um exame mais pormenorizado, detalhado, aprofundado e minucioso da rica e variada obra para piano solo deste grande compositor brasileiro.

2.1 Exemplos de peças avulsas¹¹⁵

Canção Sertaneja

Edições¹¹⁶: Chiarato (São Paulo) e Ricordi Brasileira.

A peça foi composta em 1928 e, apesar de ser considerada a primeira obra escrita por Guarnieri, foi concebida depois da *Dança Brasileira*. Nela, o compositor empregou, de um modo geral, um acompanhamento em acordes sincopados na mão esquerda e uma linha melódica na mão direita, com poucos saltos, cujas notas devem ser *bem cantadas* e sentidas individualmente.

¹¹⁴ VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 59.

¹¹⁵ Este termo foi utilizado pela pianista Belkiss Carneiro de Mendonça na compilação de Flávio Silva para definir aquelas obras de Camargo Guarnieri que não foram agrupadas em conjuntos tais como os *Ponteios*, os *Momentos*, os *Improvisos*, as *Valsas* e os *Estudos*.

¹¹⁶ Fonte das edições: VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

Nesta peça, Guarnieri já inicia um trabalho de independência entre o acompanhamento e o material melódico apresentado, cuja ocorrência se torna mais evidente em suas obras posteriores.¹¹⁷ No caso da *Canção Sertaneja*, que parece sugerir a “... beleza bucólica e romântica da paisagem, da vida e da gente do interior”,¹¹⁸ nota-se que tanto a nota superior quanto a nota mais grave dos acordes da mão esquerda “... encerram sua própria melodia”,¹¹⁹ apesar da coincidência rítmica existente entre a linha melódica e o acompanhamento na parte inicial da peça (Exemplo 2.1.1). Aliás, segundo a pianista Belkiss Carneiro de Mendonça o uso de “acordes que formam uma melodia, intercalados por notas-pedal...”¹²⁰ é um dos recursos mais utilizados por Guarnieri na estruturação da “linha do baixo”.

Exemplo 2.1.1 (compassos 1-5)

Paralelo a estas informações, nota-se também que, apesar da ocorrência de cromatismo, que parece intensificar a expressão saudosista da *Canção Sertaneja*, ela possui uma “forte orientação tonal”.¹²¹ Segundo Marion Verhaalen, no início da peça, a alternância da tônica (fá maior) e da sua dominante são nítidas (Exemplo 2.1.2).

¹¹⁷ VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 88.

¹¹⁸ ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. Op. cit., p. 137.

¹¹⁹ MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. *A obra pianística*. In: SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., p. 402.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 88.

Exemplo 2.1.2 (compassos 1 -10)¹²²

1 *Dolentemente* M. M. ♩ = 58 *mf*
PIANO *bem cantado*
6
I V I V I V
V I V I V

Depois da publicação da obra, Mário de Andrade relatou em um artigo que: “A *Canção Sertaneja...* é uma cantiga meiga, bastante melancólica e bem nossa... é uma gostosura de escutar”.¹²³ De fato, a obra, apesar de ter sido uma das primeiras peças compostas por Guarnieri para piano, já demonstrou a habilidade do compositor na criação de peças que viriam refletir com tanta primazia a cultura popular.

Prelúdio e Fuga

Esta peça, apesar de ter sido composta em 1929, encontra-se em manuscrito a lápis, não editado. Alguns autores, como Marion Verhaalen, relatam que “ela possui certas características de fantasia (gênero de composição com estrutura livre) muito comuns na literatura para órgão dos séculos XVI e XVII, sobretudo na junção de peças contendo material temático semelhante...”. Segundo o dicionário *Grove* de Música, “a fantasia para teclado, entre cujos tipos incluem-se arranjos de... variações

¹²² Fonte da tabela: VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 88.

¹²³ ANDRADE, Mário de. “Canção Sertaneja”. *Diário Nacional*, São Paulo, 1928.

sobre o hexacorde, ricercares livres e... peças baseadas em corais, ganhou importância no final do séc. XVI e popularidade no séc. XVII...”.¹²⁴

Quanto à similaridade deste gênero de composição com a obra de Guarnieri, acredita-se que pode ter sido estabelecida, dentre outros fatores, devido ao fato de que, segundo Verhaalen, na *Fuga* a três vozes do compositor há, além da utilização de um material temático que deriva do *Prelúdio*, o emprego de uma cadência, que tem caráter improvisado e está construída a partir de uma fração do sujeito. A utilização desta cadência em estilo de fantasia e o uso de material temático similar por Camargo Guarnieri em seu *Prelúdio* e *Fuga*, demonstram, portanto, que a criatividade e a imaginação do compositor podem ser um fator dominante sobre a forma fixa e rígida tradicional, concepção esta que, segundo verbete do Dicionário *Grove* de Música, define a *fantasia* como peça instrumental.¹²⁵

No que diz respeito ao tema da fuga, possui repetição de notas e ritmos sincopados. Já no *Prelúdio*, há a utilização de um *ostinato* rítmico no acompanhamento, que é típico do compositor. Quanto à sua melodia, foi construída a partir do motivo inicial da peça.¹²⁶

Segundo a pianista Belkiss Carneiro de Mendonça, Camargo Guarnieri, após a conclusão da obra, resolveu guardá-la a fim de que pudesse, posteriormente, realizar algumas alterações na sua versão original, pois acreditou que havia uma “desproporção em sua estrutura: a fuga, brilhante... ficara em desacordo com o prelúdio, considerado muito pequeno (o mesmo possui apenas quarenta compassos; já a *fuga* contém cento e trinta)”.¹²⁷ Mas o fato é que a peça nunca foi revisada pelo compositor e, talvez devido a esse motivo, não foi alvo dos interesses de publicação da parte das editoras. Aliás, o único manuscrito existente da peça em discussão não foi localizado nas fontes de pesquisa consultadas.

¹²⁴ GROVE Dicionário de música: edição concisa, editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 311.

¹²⁵ GROVE Dicionário de música. Op. cit., p. 311.

¹²⁶ VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 92.

¹²⁷ MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. Op. cit., p. 419.

Choro Torturado

Edições: Chiarato, Associated Music Publishers (Nova Iorque) e Ricordi Brasileira.

Segundo Mendonça, o *Choro Torturado*, que foi composto por Guarnieri em 1930, “é baseado no choro carioca, originado da forma de tocar dos grupos de instrumentistas designados como chorões (os quais) cultivavam a improvisação”.¹²⁸ Conforme relatos da mesma autora, nesta obra do compositor, “... a variação do andamento e especialmente a intensidade expressiva são lembranças da atmosfera musical...” dos chorões que encontraram no gênero

o recurso... para executar, ao seu modo, a música importada, que era consumida a partir do séc. XIX nos salões e bailes da alta sociedade. (Assim) A música gerada sob o impulso criador e improvisatório dos chorões logo perdeu as características dos países de origem, adquirindo feição e caráter perfeitamente brasileiros... (pois) ao chorão não bastava repetir as músicas que entravam pela Alfândega. Era preciso criá-las.¹²⁹

O *Choro Torturado* de Camargo Guarnieri foi a única peça de sua produção para piano solo que recebeu o título de *Choro*. Posteriormente a ela, Guarnieri concebeu outras obras com a mesma titulação que contam com a participação da orquestra ao lado de instrumentos solistas, tais como, o *Choro para Piano e Orquestra* de 1956 e o *Choro para Viola e Orquestra* de 1975.

O compositor inicia sua peça para piano solo com uma pequena e perturbada introdução (Exemplo 2.1.3). A diminuição rítmica de colcheias a fusas além da indicação *Nervously* contribui para esta atmosfera conturbada.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. Op. cit., p. 192.

Exemplo 2.1.3 (compassos 1-6)

1 Nervously (♩ = 88)

Piano

3 Restless (♩ = 80)

Do compasso 4 ao compasso 15, uma triste melodia é apresentada pela mão direita. Esta linha melódica, que possui algumas síncopas, muito cromatismo e acentos, deve ser *bem cantada* e executada com um sentimento profundo. Já a partir do compasso 16, o compositor passa a empregar acordes com acentos e oitavas na mão direita, nos quais o cromatismo é intensificado. Nota-se que as mudanças nas fórmulas de compasso também são exacerbadas. Segundo Grossi, “esta característica parece ter sua origem na fluidez da melodia entoada pelo cantor popular”,¹³⁰ que segundo Mário de Andrade, “... despreza a medida... chamada compasso”.¹³¹

O compositor sugere uma atmosfera apaixonada para a interpretação deste trecho. Para conseguir esta ambiência, Guarnieri faz com que o acompanhamento da mão esquerda adquira uma textura mais carregada, com a presença de oitavas e inflexões cromáticas. Isso faz com que a melodia da mão direita se torne mais enfática e o contexto mais *appassionato* (Exemplo 2.1.4).

¹³⁰ GROSSI, Alex. Op. cit., p. 157.

¹³¹ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1928/72, p. 36, *apud* GROSSI, Alex. Op. cit., p. 158.

Exemplo 2.1.4 (compassos 16-23)

Poco meno mosso ($\text{♩} = 66$)
appassionato

16 *ff a tempo*

19 *affrettando*

22 *rall.* *sva...* *a tempo o precipitato* *cedendo* *sfz*

No vigésimo nono compasso, há a apresentação de uma melodia amplamente ornamentada que possui uma rítmica muito livre (Exemplo 2.1.5).

Exemplo 2.1.5 (compassos 29-36)

The image shows a musical score for the piece 'Discònsolate' by Camargo Guarnieri, specifically measures 29 through 36. The score is written for piano and consists of two systems. The first system starts at measure 29 and ends at measure 32. The second system starts at measure 33 and ends at measure 36. The tempo is marked 'Discònsolate' with a quarter note equal to 60 (♩ = 60). The music is in 3/4 time. The upper staff (treble clef) features a melodic line with frequent triplet markings. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Performance instructions include 'cantando' and 'p' (piano) in the first system, and 'senza pedalo' (without pedal) in the second system.

Aliás, a liberdade rítmica é uma das características desta obra de Camargo Guarnieri. Ela é enfatizada desde o início da peça, cujo material ostentado será re-exposto no compasso 62 e sofrerá alterações a partir do compasso 69 (Exemplo 2.1.6).

Exemplo 2.1.6 (compassos 61-69)

The image displays a musical score for Example 2.1.6, covering measures 61 through 69. The score is written for piano and includes dynamic markings, performance instructions, and tempo changes.

Measure 61: The piece begins with a *fff* dynamic. The right hand features a melodic line with a slur and an accent, marked *come prima (d = so)*. The left hand provides a harmonic accompaniment. A *mf* dynamic is indicated for the left hand.

Measure 64: The tempo changes to *fin tempo*. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a *simile* marking. A *cedendo un poco* instruction is present.

Measure 67: The right hand has a *f* dynamic. The left hand has a *p* dynamic. The tempo changes to *fin tempo*.

Measure 69: The piece concludes with a *f* dynamic in the right hand.

No compasso 76, por sua vez, Guarnieri utiliza uma seqüência de oitavas na mão esquerda. Na mão direita, além destes intervalos, também são empregados alguns acordes, que, juntamente com as oitavas da mão esquerda, culminam com um *fff* no

compasso 82. Após esta ocorrência, Guarnieri conduz a peça ao final, encerrando-a com um *fortíssimo seco* que deve ser executado *rigorosamente in tempo*.

Dança Selvagem

Edições: Chiarato, Ricordi Brasileira.

Como já foi dito Guarnieri não teve propriamente fases ao longo de seu processo criativo. No entanto, existem alguns autores como Lombardi e Souza Brasil, que dividiram a evolução criativa do compositor em períodos com o intuito de tornar mais clara a investigação das suas obras e dos elementos que as compõem. Se essa hipótese for considerada, acredita-se que a *Dança Brasileira* esteja inclusa na fase tonal do compositor que passa a ser menos óbvia a partir de 1931, ano de composição da *Dança Selvagem*.

Segundo Marion Verhaalen, a *Dança Selvagem* “sugere ‘selva’ e reproduz o ritmo que Guarnieri encontrou em uma gravação etnográfica feita em terras interioranas por Roquete Pinto”.¹³²

Esta peça foi transcrita para orquestra no mesmo ano da composição da versão original para piano. Nela há a inclusão de esquemas rítmicos vigorosos, que lembram marcação de tambores, acentos irascíveis e fortes dissonâncias, que parecem contribuir para o seu aspecto rude e severo (Exemplo 2.1.7).

¹³² VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, p. 94.

Exemplo 2.1.7 (compassos 1-9)

Com selvageria, $M^{\circ} \text{♩} = 132$ M. CAMARGO GUARNIERI

PIANO *ff*

O piano, na *Dança Selvagem*, não é tratado como um instrumento melódico, mas percussivo. O ritmo batido na região grave, que também ajuda a promover a tirania sonora, lembra tais instrumentos. A impressão que a sonoridade da mão direita e da mão esquerda, que estão em registros próximos, causa em determinados momentos, se assemelha ao efeito de mistura dos sons dos instrumentos de percussão (Ver Exemplo 2.1.7).

A obra inicia-se em compasso ternário, mas já no 3^o há uma alteração para compasso binário. Eles se alternam até o final da composição, sendo que no trecho central a mão direita é executada em três tempos, enquanto que a esquerda, que conserva o insistente padrão rítmico em colcheias e semicolcheias, em dois (Exemplo 2.1.8).

Exemplo 2.1.8 (compassos 25-36)

25

31

Segundo Mendonça, a melodia da mão direita nessa parte, que agora não está tão próxima da mão esquerda, se assemelha a uma ciranda. Esta analogia pode ter sido apontada pela simplicidade do material melódico, que se desenvolve sem muitos saltos com uma figuração rítmica singela, composta basicamente por semínimas. Ela está acompanhada da indicação de dinâmica *mf*, que, em toda a obra, só aparece neste trecho. Na mão esquerda, há a inclusão de notas mais longas. Esses aspectos parecem contribuir para uma ambiência um pouco mais comedida em relação ao clima sádico inicial (Ver Exemplo 2.1.8).

É importante destacar ainda que a execução desta melodia aguda em compasso ternário sinaliza a liberdade (ênfaticada também nas mutações constantes das fórmulas de compasso), uma vez que, neste fragmento, a mão esquerda continua marcando o ritmo de forma precisa e constante em compasso binário. É como se no meio de um ritual selvagem, após a ardência inicial dos gestos e cantos, os instrumentos de percussão continuassem marcando o ritmo e de forma espontânea,

mas firme, surgisse um canto sutilmente marcado que no piano deve ser executado “bem fora”, com precisão e clareza (Ver Exemplo 2.1.8).

Quanto ao tratamento harmônico, nota-se que o compositor não harmoniza a melodia sobre acordes em tríades, mas em quartas. Esta ocorrência contribui para a aspereza da sonoridade (Ver Exemplo 2.1.7).

Já no que tange a intensidade sonora, são sugeridas sonoridades que vão do *mf* até *sfff*, sendo que há a preferência pelas intensidades sonoras mais fortes, pois afinal, a *Dança Selvagem* é uma peça forte, de efeito, que certamente causa muito boa impressão aos seus ouvintes.

O Cavalinho da Perna Quebrada

Edições: Ricordi Brasileira e Associated Music Publishers (Nova Iorque).

Esta peça foi concebida por Guarnieri no ano de 1932. Segundo relatos de Guarnieri:

... Eu queria escrever uma peça infantil como presente de aniversário para meu filho Mário. Na verdade, essa foi a única peça que escrevi cujo título surgiu do ritmo. Coloquei o nome depois da obra pronta. Certa vez uma criança me perguntou porque a segunda metade da peça era mais lenta. Fiquei atrapalhado e não sabia o que responder, mas disse que talvez o dono do cavalinho estivesse triste por ele ter quebrado a perna.¹³³

De fato, na obra podemos encontrar duas partes contrastantes. A primeira possui um caráter mais vivo e galhofeiro com andamento em *Allegretto* e a segunda é mais serena, tristonha e um pouco mais lenta, conforme a indicação *Meno mosso*. Tais considerações de caráter podem ser atribuídas a ambos os trechos pelo emprego, em partes, das próprias indicações de andamento. Contudo, devem-se, também ao fato de que na mão esquerda do primeiro trecho há a utilização de uma figuração rítmica em colcheias e semicolcheias, que, apesar de categóricas, parecem “coxear” no decorrer

¹³³ Relatos do compositor em entrevista realizada em 1969, *apud* VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 95.

da mesma,¹³⁴ e a inserção de um ritmo incisivo e marcado, com algumas ornamentações, na melodia da mão direita (Exemplo 2.1.9).

Exemplo 2.1.9 (compassos 1- 8)

The musical score is for a piano piece in 2/4 time, marked 'Allegretto' with a tempo of quarter note = 106. It consists of two systems of music, measures 1-4 and 5-8. The right hand (RH) plays a melody with various ornaments (trills, mordents, grace notes) and accents. The left hand (LH) provides a steady accompaniment of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include piano (p) and accents (>).

Já na última parte há a inclusão de padrões em colcheia na melodia, que devem ser executados com muita expressão e sentimento, conforme indicação do próprio compositor, além de um acompanhamento em semínimas e semibreves. As ornamentações inseridas na linha melódica desta última parte auxiliam na fluência da mesma. Outro aspecto que deve ser salientado é que, neste trecho da peça, Camargo Guarnieri empregou complementações na melodia que parecem derivar da primeira parte da obra. Essas complementações, por sua vez, sugerem uma lembrança saudosa da primeira parte da peça, em virtude, talvez, do próprio andamento, que neste trecho é mais lento. Edward Cone relatou que o “Tempo is... a determinant of musical expression”.¹³⁵

¹³⁴ As seqüências de semicolcheias inseridas no segundo tempo do final do segundo padrão rítmico juntamente com o fá suspenso que é sétima do “sol” do primeiro tempo intensificam este efeito e conferem um ambiente humorístico a primeira parte da peça.

¹³⁵ “Tempo... é um determinante da expressão musical”. CONE, Edward. *The pianist as critic*. In: RINK, John. Op. cit., p. 245.

Já o compositor Arnold Schoenberg, destacou em seu livro *Fundamentals of Music Composition*, que o acompanhamento possui um papel importante na definição do clima de uma obra musical. Ele relatou que:

Nenhum executante poderia expressar a idéia de marcha, se o acompanhamento fosse escrito em estilo coral; ninguém poderia tocar uma tranqüila melodia de um adágio, se o acompanhamento veiculasse uma torrente de notas.

As antigas formas de dança eram caracterizadas por determinados ritmos no acompanhamento que se refletiam, também, na melodia. Estas características rítmicas... auxiliam a estabelecer o clima e o caráter específico de uma peça individual...¹³⁶

Portanto, cremos que os padrões rítmicos empregados por Guarnieri no acompanhamento, e em geral na melodia, tanto do *Allegretto* quanto do *Meno mosso*, bem como as caracterizações dos mesmos, justificam, em partes, as sugestões de caráter propostas acima.

Por outro lado, nota-se que o desenho em colcheias e semicolcheias inserido na mão esquerda do primeiro trecho da peça, desenvolve-se em *ostinato*. A partir do compasso 24, este *ostinato* do acompanhamento, por sua vez, aparece uma oitava abaixo do padrão proposto na mão esquerda, inicialmente. Observa-se que o compositor utiliza na melodia da mão direita, que parece ter uma certa independência rítmica da mão esquerda, intervalos freqüentes de quartas ascendentes.

No entanto, na mão esquerda, nos dois compassos que antecedem a segunda parte, o compositor também utiliza tal relação intervalar, cuja figuração rítmica aparece integralmente em *semicolcheias* com fórmulas de compasso 3/4 e 5/8, respectivamente. A segunda parte *Meno mosso* é introduzida, então, em fórmula de compasso 3/2. Sua melodia desenvolve-se sobre uma espécie de nota pedal “dó” que aparece na mão esquerda. E quanto às complementações da linha melódica, as

¹³⁶ SCHOENBERG, ARNOLD. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993, p. 120.

mesmas iniciam-se em movimento descendente. No segundo compasso, realizam um movimento ascendente e passam a ter direção alternada nos compassos seguintes.

Lundu

Edição: Ricordi Brasileira e Music Press (Estados Unidos).

Segundo notas da Enciclopédia de Música Popular, o lundu ou *lundum* era uma dança africana que chegou ao Brasil por intermédio de escravos oriundos da Angola e do Congo. Apesar da dificuldade de se situar a data em que o vocábulo surge no Brasil, as primeiras fontes que se tem conhecimento estabeleceram o ano de 1780 para a sua aparição e trouxeram definições que sintetizaram a coreografia da dança como sendo uma manifestação sensual, excitante, indecorosa, libidinosa e licenciosa, na qual a mulher se chegaria ao homem com propostas gestuais de sedução, que perdurariam até que fosse atingido um estágio de arrebatamento do espírito.¹³⁷

Dentro deste contexto, o lundu provavelmente representou uma grande ofensa ao pundonor viril da sociedade brasileira do período. Mas, por outro lado, era uma manifestação cultural que, de certa forma, conferia ao negro rendido um momento de refrigério e de descanso do trabalho cativo. Desde 1711, testemunhas de questões raciais, como o jesuíta Antonil, apelaram para a complacência dos senhores brancos para com as festividades e expressões coreográficas dos escravos negros, alegando que estes momentos de ócio eram necessários a fim de que o escravo pudesse ter um consolo, mesmo que limitado, de sua condição prisioneira. Segundo Freitag, “desse lazer brotaram manifestações artísticas populares, que foram sendo aceitas pelos senhores a partir dessa condescendência...”.¹³⁸ O lundu, então, como relatou Mário de Andrade “invadiu sem convite a festa do branco, vencendo o fingido desinteresse das classes dominantes. (No entanto) (foi) alimpado primeiro, e depois perfumado a cravo... de tecla”.¹³⁹

¹³⁷ ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. Op. cit., p. 430.

¹³⁸ FREITAG, Lea Vinocur. Op. cit., p. 71.

¹³⁹ Ibid., p. 74.

Esta afirmação do escritor refere-se à transformação do lundu em canção acompanhada. As primeiras versões desta modificação aparecem no Brasil no final do século XVIII com acompanhamento de viola e posteriormente de piano. Este procedimento foi necessário a fim de que o lundu viesse a ter uma maior receptividade da parte da classe branca da época.

Do início do século XIX até meados de 1920, o lundu teve passaporte garantido como canção e dança requintada nas festas da aristocracia. Quanto aos textos do lundu-canção, foram utilizadas, em geral, letras com cunhos principalmente cômicos e humorísticos. No entanto, alguns enfatizaram, ainda, a sensualidade, ao tratar das formas do corpo da mulher mulata.

Torna-se necessário destacar também que, com as campanhas da abolição, o poderio dos senhores de escravos sobre a sociedade sofreu um declínio considerável. Alguns lundus-canção passaram, então, a refletir de forma irônica as modificações estruturais que aconteceram na pirâmide social brasileira por volta de 1830. A letra do lundu “Lá no Largo da Sé” de 1834, por exemplo, revela, de certa forma, o desejo incubado de vingança do negro, que “... tentava minar (ainda mais) a moral patriarcal do grupo (branco) que o escravizava”.¹⁴⁰

E no que diz respeito ao *Lundu* para piano solo de Camargo Guarnieri, salienta-se que, no mesmo, pode-se captar a comicidade, característica no lundu-canção, bem como o êxtase, típico na coreografia do lundu africano, através, respectivamente, de um acompanhamento pertinaz em *staccato* na mão direita e de um material musical incisivo na mão esquerda (que lembram duas pessoas tagarelando constantemente, sem expressar incômodo com o turbilhão simultâneo de palavras),¹⁴¹ e da utilização de repetição do material, que é invertido no compasso 33 (*Ver Exemplo 2.1.9*) e rerepresentado sem alterações entre os compassos 92 e 118. Esse último procedimento confere ênfase e declara a insistência do compositor quanto à afirmação

¹⁴⁰ Ibid., p. 76.

¹⁴¹ MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. Op. cit., p. 419.

do material proposto por ele inicialmente, o que em muito lembra o processo necessário para o alcance do estágio de arrebatamento sugerido pelos movimentos gestuais e corporais do lundu afro.

No terceiro compasso da peça, o compositor introduz um material musical com muitos acentos na mão esquerda, que se move com independência rítmica do acompanhamento da mão direita e deve ser executado com muita precisão e vigorosidade. O acompanhamento auto-suficiente da mão direita, por sua vez, forma um contraponto com este material exposto pelo compositor, na mão esquerda, que se inicia em *forte* (Exemplo 2.1.10).

Exemplo 2.1.10 (compassos 1-6)

No compasso 33, como já foi dito, este material que foi empregado outrora na mão esquerda no início da peça aparece na mão direita com algumas alterações. Vale ressaltar que o acompanhamento que estava na mão direita no começo da peça também é deslocado para a mão esquerda com pequenas modificações (Exemplo 2.1.11).

Exemplo 2.1.11 (compassos 33-36)

The image shows a musical score for measures 33-36. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 33, 34, and 35. The second system covers measure 36. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 33 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line with fingerings 2, 1, 1, 3. Measure 34 has a piano (*p*) dynamic and continues the bass line with fingerings 5, 3, 2, 5, 3, 2. Measure 35 includes a first ending bracket (*8ª*) and features triplets of eighth notes in the right hand and a bass line with fingerings 5, 1, 3. Measure 36 continues the bass line with fingerings 5, 1, 3. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Já no compasso 55, o compositor inicia a utilização de acordes que se intensificam até o compasso 89, antes da repetição do material utilizado no início da peça (Exemplo 2.1.12)

Exemplo 2.1.12 (compassos 67-74)

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 67-70) features a bass clef and includes dynamic markings such as *ff*, *cresc.*, and *fff*, along with the instruction *(marcato)*. The second system (measures 70-72) continues the bass clef and includes a *6* fingering. The third system (measures 72-74) switches to a treble clef and includes a *8a* fingering. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is marked with numerous accents and dynamic changes.

Em geral, a obra é bem dissonante e exige grande precisão rítmica do pianista. No entanto, apesar das dificuldades técnicas impostas, o *Lundu* de Camargo Guarnieri se apresenta como uma obra brilhante, que oportuniza o intérprete, com primazia, na demonstração de suas habilidades técnico-virtuosísticas e pianísticas. É uma das peças de Guarnieri que merecem e precisam ser mais divulgadas pelos pianistas que se dedicam ao estudo da música brasileira.

Toccata

Edições: Ricordi Brasileira e Associated Music Publishers (Nova Iorque).

Segundo definição de Azevedo, esta peça, que foi composta em 1935, é “estupenda, ápice da... obra pianística (de Camargo Guarnieri), música vigorosa altamente virtuosística e de uma prodigiosa riqueza sonora”.¹⁴²

A *Toccata* foi concebida por Camargo Guarnieri em homenagem à pianista Guiomar Novaes,¹⁴³ cujo virtuosismo provavelmente inspirou o compositor na criação da referida peça,¹⁴⁴ que apresenta grandes dificuldades de ordem técnica e interpretativa. No entanto, antes de efetuar comentários específicos em relação à peça, situar-se-á o leitor acerca da procedência da obra.

Camargo Guarnieri viajou ao Rio de Janeiro pela primeira vez em 1935. Ele relatou que:

Assim que cheguei ao hotel, decidi conhecer o Teatro Municipal, e tive que pedir que me ensinassem como ir até lá. Diante do teatro havia um cartaz anunciando um recital de Guiomar Novaes e fiquei surpreso ao ver que ela iria tocar meu *Choro Torturado*. Fui à bilheteria e, como não tinha muito dinheiro, pedi um ingresso para a galeria. Mas Otávio Pinto, marido da pianista, estava lá, me reconheceu e me deu um ingresso bem localizado na platéia. Naturalmente, ele contou à Guiomar que eu estava presente. Depois da execução do *Choro Torturado*, ela apontou para mim; e eu me levantei. Era a primeira vez que uma platéia do Rio de Janeiro me via e fiquei muitíssimo comovido com os aplausos calorosos. Voltei ao hotel e depois de algum tempo consegui dormir, mas sonhei que estava escrevendo uma *Toccata* para Guiomar Novaes. Sempre carrego papel de música comigo e, quando acordei de manhã, fiquei surpreso ao ver a música escrita, pois absolutamente não me lembrava de ter me levantado para escrevê-la. É evidente que lhe dediquei a obra ao voltar para São Paulo.¹⁴⁵

¹⁴² AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, *apud* MARIZ, Vasco. Op. cit., p. 250.

¹⁴³ Guiomar Novaes (1894-1979) - Pianista paulista. Foi aluna de Chiafarelli e teve a oportunidade de se apresentar em diversos países da Europa, América do Norte e América do Sul.

¹⁴⁴ MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. Op. cit., p. 420.

¹⁴⁵ Relatos do compositor, 1969, *apud* VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 97.

A *Toccat*a de Camargo Guarnieri é uma obra de complexidades. A mão esquerda está baseada em um *ostinato* rítmico, que se conserva até o compasso 27, e é retomado a partir do compasso 63. Já a mão direita, está construída, no início, sobre notas duplicadas em intervalos de terças, quartas, quintas, sextas e sétimas, que se movem em *staccato* em um andamento nada generoso e exigem rápida contração da mão (Exemplo 2.1.13).

Exemplo 2.1.13 (compassos 1-6)

1
Piccante ma con garbo ♩ = 100
(with piquant charm) *sempre molto stacc.*

4
cresc. *rall.*

Outros aspectos da obra, que devem ser memorados, referem-se à estruturação do acompanhamento que se move, em geral, independentemente da melodia e da mudança freqüente da fórmula de compasso.

Segundo relatos de Eurico Nogueira França no jornal *Correio da Manhã*: “... (estas) caprichosas e sistemáticas mutações de compasso (da *Toccat*a) por onde se insinua extrema variedade rítmica, a eficácia das progressões e contrastes dinâmicos, requeriam uma detida análise musical”.¹⁴⁶

¹⁴⁶ FRANÇA, Eurico Nogueira. “Composições de Camargo Guarnieri”. *Correio Musical*, Rio de Janeiro, 1942, *apud* VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 98.

De fato, a *Toccata* é “... uma grande obra da música universal, sem dúvida uma das mais importantes páginas pianísticas já escritas por compositor brasileiro”.¹⁴⁷ Apesar das grandes dificuldades já relatadas, é uma peça que deve ser estudada com maiores detalhes pelos *performers* e pesquisadores da literatura pianística brasileira, tendo em vista a riqueza de elementos rítmicos e harmônicos utilizados por Camargo Guarnieri em sua concepção.

Ficarás Sozinha

Edições: Music Press (Nova Iorque) e Ricordi Brasileira.

Esta obra foi escrita no ano de 1939. Ela se inicia em compasso 4/4, possui um andamento rápido, mas a exemplo da anterior, também sofre alterações na fórmula de compasso.

A melodia da mão direita se desenvolve a partir de saltos que utilizam, com maior frequência, os intervalos de terça, quarta, quinta, sexta e sétima (Exemplo 2.1.14).

Exemplo 2.1.14 (compassos 1-4)

The musical score for 'Ficarás Sozinha' (Exemplo 2.1.14) consists of four measures in 4/4 time. The tempo is marked 'Grazioso' with a quarter note equal to 120. The right hand (treble clef) starts with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4), followed by a quarter note (C5), a quarter note (D5), and a triplet of eighth notes (E5, F5, G5). The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic marking.

Já na mão esquerda, nota-se que há o emprego de um *ostinato*, no qual há uma intercalação de intervalos de sétima, de quinta e de sexta, que se mantém até o

¹⁴⁷ Ibid.

compasso 13 da peça. Estes intervallos, por sua vez, produzem uma linha cromática nos segundo e quarto tempos de cada um dos compassos (Exemplo 2.1.15).

Exemplo 2.1.15 (compassos 5-13)

A combinação da melodia, que possui saltos e uma rítmica levemente sincopada, e destes intervallos alternados em *ostinato* do acompanhamento, bem como o cromatismo produzido por esta alternância, parecem contribuir, em geral, para um caráter humorístico, espirituoso, no qual nota-se também um leve toque de melancolia. Quanto à caracterização humorística, salientamos que o próprio compositor inseriu, ao lado da indicação metronômica, o vocábulo *Gracioso*. Ele normalmente utiliza palavras em português no início de suas peças que servem para orientar o intérprete quanto ao andamento e/ou quanto ao caráter, dinâmica, que deve ser evocada na execução das suas obras.

Na mão direita, no décimo quarto compasso, encontra-se uma referência temática, com notas repetitivas, a ciranda que titula a obra. Na mão esquerda, o compositor utiliza uma linha que contribui para a textura contrapontística deste trecho da peça. Amplo emprego de cromatismo é observado na mão esquerda entre os compassos 24 e 29 (Exemplo 2.1.16).

Exemplo 2.1.16 (compassos 24-29)

No compasso 36 (Exemplo 2.1.17), o compositor, reapresenta, sem alterações, o material exposto no início da peça e, no compasso 49, inicia uma *coda*, na qual faz uma alusão ao conteúdo inserido a partir do décimo quarto compasso. Vale ressaltar que, na mão esquerda, faz algumas modificações.

Exemplo 2.1.17 (compassos 36-45)

Maria Lúcia

Edição: Ricordi Brasileira e Music Press (Nova Iorque).

Esta peça foi composta em 1946. Ela é iniciada em compasso 5/4, mas já no sexto compasso, sua fórmula é alterada para 3/2. Aliás, nota-se que, no decorrer desta obra, as fórmulas de compasso são alteradas freqüentemente.

Na mão esquerda, o compositor empregou uma figuração em colcheias, sob a qual são agregadas na linha do baixo, a partir do sétimo compasso, notas de duração mais longa (Exemplo 2.1.18).

Exemplo 2.1.18 (compassos 7 -12)

The image shows a musical score for the piece 'Maria Lúcia' by Frederico Mompalao de Oliveira, specifically measures 7 through 12. The score is written for piano and is divided into two systems. The first system covers measures 7, 8, and 9, and the second system covers measures 10, 11, and 12. The music is in a complex, changing meter, starting with 5/4 and changing to 3/2 and back to 5/4. The right hand (treble clef) features a melodic line with various ornaments, including triplets and grace notes. The left hand (bass clef) features a rhythmic accompaniment of eighth notes, with longer note values (half notes and whole notes) appearing from measure 7 onwards. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout the piece.

Já a linha melódica da mão direita, se desenvolve basicamente em graus conjuntos e os saltos, quando ocorrem, estão em intervalo de terça, quarta e quinta. Torna-se necessário salientar, também, que nela há, além da inserção regular de mais uma voz, a inclusão de ornamentos que conferem maior fluência e interesse a sua linha. Guarnieri utilizou-os de forma ponderada, pois, quando são utilizados em excesso, tendem a sobrecarregá-la (Ver Exemplo 2.1.18).

No décimo sexto compasso, há uma re-exposição do material apresentado até o compasso 4 no início da peça. Este material reapresentado, por sua vez, segue inalterado até o compasso 19. No compasso 20, o compositor empregou um desenho ascendente que contraria aquele utilizado no quinto compasso da peça. Em seguida, realiza padrões em terças descendentes. Após este episódio, há a inclusão de mais uma voz na melodia da mão direita, cuja ocorrência já foi relatada anteriormente, que se mantém até o final da peça.

Suítas

Suíte Mirim

Edição: Ricordi (Buenos Aires).

Este agrupamento de quatro peças foi composto por Camargo Guarnieri em 1953. As obras *Ponteando*, *Tanguinho*, *Modinha* e *Cirandinha*, foram escritas pelo compositor com o intuito de oferecer às crianças um material musical refinado, cuja textura e linguagem harmônica não lhes são tão usuais. Em algumas dessas peças e das outras suítas que comentaremos posteriormente, Camargo Guarnieri utilizou alguns recursos que lhes são comuns em suas obras maiores, tais como a mudança constante da fórmula de compasso e textura contrapontística, a qual é denotada, especialmente, pela relação independente estabelecida entre as linhas do baixo e da melodia.

A primeira peça da suíte é *Ponteando*, que possui, além de câmbios constantes na fórmula de compasso, uma voz acrescentada à melodia da mão direita. Esta voz acrescentada, por sua vez, utiliza, freqüentemente, intervalos de quartas descendentes.

Quanto ao desenho rítmico, nota-se que Guarnieri utilizou, tanto na mão direita quanto na mão esquerda, padrões que se resumem basicamente em semicolcheias, colcheias pontuadas e não-pontuadas (Exemplo 2.1.19).

Exemplo 2.1.19 (compassos 1- 5)

1

Sem pressa ♩ = 100

p

3

rall. a tempo

Já no que diz respeito ao acompanhamento, verifica-se que se desenvolve, em geral, com autonomia em relação à mão direita. Isto reforça a textura contrapontística da peça em questão. Nesta obra há também a ocorrência de deslocamento de acentos, freqüentes nas linhas do compositor, que contrariam a pulsação na mão direita e na mão esquerda (Exemplo 2.1.20).

Exemplo 2.1.20 (compassos 10-12)

10

a tempo

No décimo sexto compasso, há uma repetição do material exposto no início da peça, que sofre algumas alterações a partir do compasso 21, para então atingir o final. Torna-se necessário salientar, ainda, que a precisão rítmica e o controle digital e sonoro exigido são algumas das dificuldades da peça que se apresentam como um grande desafio técnico às crianças.

A segunda peça da suíte é um *Tanguinho*, na qual a mão esquerda executa um padrão rítmico descendente em *ostinato*. A esta linha do baixo, há notas longas acrescentadas que se desenvolvem freqüentemente a partir de cromatismo. Na melodia da mão direita, nota-se que existem poucos saltos e, quando estes ocorrem, são em intervalos de terça, quinta, sétima e oitava. Interessante destacar que, como relatou Verhaalen, “o *ostinato* da mão esquerda tende a enfatizar acordes de sétima de vários tipos...”(Exemplo 2.1.21).

Exemplo 2.1.21 (compassos 1-8)

1 *Tristonho* ♩ = 69

5

No início da obra, o compositor insere, ao lado da indicação de andamento, uma palavra em português que parece sugerir a ambientação da peça. O caráter *Tristonho* em seu *Tanguinho* parece tornar-se mais evidente com os cromatismos empregados na linha do baixo (Ver Exemplo 2.1.21).

No vigésimo compasso, há a inclusão de mais uma linha na melodia da mão direita, que será mantida até o compasso 26 (Exemplo 2.1.22).

Exemplo 2.1.22 (compassos 21-28)

No vigésimo sétimo compasso, há a repetição do material apresentado no início da obra. Esta repetição permanece inalterada até o compasso 36, quando o compositor faz algumas alterações para, então, finalizar a peça.

A próxima peça da suíte é a *Modinha*, que emana sentimentalismo e nostalgia, qualidades estas que são intrínsecas a tal gênero de composição que alcançou grande popularidade no Brasil durante o fim do Império e início da República no país. Vale ressaltar que este gênero de canção brasileira tem origem portuguesa e adquiriu esta caracterização no período romântico brasileiro que começou em 1836 e perdurou até 1881.

A ambientação melancólica da *Modinha* de Guarnieri parece ser favorecida pelo cromatismo que está presente na obra que, aliás, possui uma textura contrapontística. Essa textura, por sua vez, estimula o estudante a compreender o fato de que uma peça pode possuir linhas melódicas que dialogam umas com as outras. Tal aspecto, inclusive, se apresenta como uma das maiores dificuldades impostas pela

obra, uma vez que ela exige muito controle digital do aluno na execução das suas linhas cantantes (Exemplo 2.1.23).

Exemplo 2.1.23 (compassos 1-5)

Andante ♩ = 69

1

p

Este diálogo entre a mão direita e a mão esquerda se mantém por toda a obra. Segundo Verhaalen, “... a mão direita executa uma curta frase que é respondida pela mão esquerda”. A dramaticidade desta “conversa” entre as duas mãos se intensifica com os saltos intervalares contidos na mão direita. Sem dúvida alguma, esta pequena obra foi composta por Camargo Guarnieri em um momento mágico de inspiração.

Para encerrar esta suíte, Guarnieri compôs a alegre *Cirandinha*, na qual fórmulas de compasso em 2/4 e 3/4 são alternadas até o compasso 58. Antes de iniciar os comentários acerca da peça, torna-se necessário salientar que a evocação desse ambiente de vivacidade e de alegria parece ter sido proposto pelo próprio compositor, que, ao lado da indicação metronômica, insere o termo *Vivo*. No caso da *Cirandinha*, o

clima vivaz parece se intensificar com a rítmica empregada na obra, que possui andamento rápido.

Na mão direita, o compositor empregou uma figuração rítmica em semicolcheias, cuja notação se desenvolve em intervalos de quartas descendentes. Sob este acompanhamento em *ostinato*, há a inserção de uma melodia marcada em colcheias, com poucos saltos, na mão esquerda (Exemplo 2.1.24).

Exemplo 2.1.24 (compassos 1-9)

The musical score for Example 2.1.24 (measures 1-9) is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 4, and the second system covers measures 5 through 9. The piece is in 3/4 time, marked 'Vivo' with a tempo of quarter note = 160. The right hand (RH) plays a descending semiquaver figure (e.g., G4-A4-B4-C5) in a steady, legato pattern. The left hand (LH) plays a melodic line of eighth notes, primarily moving in a stepwise fashion with occasional leaps. The dynamics are marked 'p sempre legato' in the RH and 'mf' in the LH. The key signature has one flat (Bb).

No compasso 28, o acompanhamento que outrora estava na mão direita é transferido para a mão esquerda. No compasso 30, a melodia que estava na mão esquerda aparece na mão direita com algumas ornamentações (Exemplo 2.1.25).

Exemplo 2.1.25 (compassos 25-34)

The image displays a musical score for piano, specifically measures 25 through 34. It is organized into two systems. The first system, measures 25-34, features a treble clef with a forte (*f*) dynamic and a bass clef with a piano (*p*) dynamic. The second system, measures 30-34, features a treble clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a bass clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings, indicating a complex and technically demanding passage.

No início dessa inversão, a mão esquerda não sofre nenhuma modificação. No entanto, no compasso 44 ela passa por uma pequena alteração de notação. Do compasso 45 (Exemplo 2.1.26) até o 53 não há registros de mudanças efetuadas pelo compositor, as quais ocorrerão a partir do compasso 54. No compasso 56, o *ostinato* em semicolcheias aparece novamente na mão direita, enquanto que um fragmento da melodia, em *legato*, surge na mão esquerda. Após a apresentação deste material, o compositor emprega colcheias em staccato e um desenho cromático em semicolcheias na mão direita para então finalizar a peça com um forte “fá” em ambas as mãos. Vale ressaltar, ainda, que a independência e o controle digital requerido na interpretação da *Cirandinha* se apresentam como um dos desafios aos pianistas que tiverem o desejo de executar esta peça, cujas dificuldades são intensificadas em virtude do seu andamento rápido.

Exemplo 2.1.26 (compassos 45-54)

Cinco peças infantis

Edição: Ricordi (Buenos Aires e São Paulo).

As cinco peças, que compõem esta suíte, foram escritas entre 1931 e 1933. Todas estão em clave de sol. Apresentam dificuldades técnicas e interpretativas significativas aos pianistas, conforme será comentado.

As obras *Estudando Piano*, *Criança Triste*, *Valsinha Manhosa*, *A Criança Adormece* e *Polca* foram escritas por Camargo Guarnieri com a intenção de apresentar às crianças uma produção moderna, requintada e qualificada. Nelas e nas outras peças das outras suítes podemos encontrar algumas características que também podem ser observadas nas obras mais complexas do compositor; obviamente que, neste e nos outros conjuntos de obras, tais propriedades aparecem de forma mais simplificada do que nas obras mais difíceis de Camargo Guarnieri. Nestas *Cinco Peças Infantis*, por exemplo, as alterações nas fórmulas de compasso e acentos nas linhas melódicas aparecem com frequência, assim como o emprego do *ostinato* e de colcheias que, segundo Moraes, "... agrupadas de maneira aparentemente regular, algumas vezes, no

todo da métrica, mesmo sem acentuação expressa, darão à linha melódica uma outra possibilidade de leitura...”¹⁴⁸

A primeira obra deste conjunto é *Estudando piano*, que demanda do pianista muito controle e igualdade sonora nos *legatos* de duas, três, quatro e cinco notas que aparecem na mão esquerda em *ostinato*. A execução destes *legatos*, por sua vez, torna-se ainda mais difícil pelo patamar de dinâmica em *piano* proposto pelo compositor (Exemplo 2.1.27).

Exemplo 2.1.27 (compassos 1-2)

1
Devagar (M. ♩ = 192)
p *bem iguaisinho*

A fórmula de compasso inicial está em 14/8. No entanto, as colcheias da mão esquerda estão agrupadas como se fossem “... uma seqüência de compassos de dois, três, quatro e cinco tempos, apresentados dentro de um único de 14 tempos...”¹⁴⁹

Sobre este acompanhamento, o compositor estruturou uma melodia que se ajusta ao agrupamento de notas da mão esquerda, que se mantém até o décimo compasso (Exemplo 2.1.28).

¹⁴⁸ MORAES, Maria José Carrasqueira de. *A Pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos 20 Estudos para piano*. Dissertação de Mestrado: São Paulo: ECA – USP, 1993, p. 50.

¹⁴⁹ MENDOÇA, Belkiss Carneiro de. Op. cit., p. 420.

Exemplo 2.1.28 (compassos 3-10)

Já no compasso seguinte, a fórmula de compasso é alterada para 3/8 e 4/8. Um acompanhamento diferente do *ostinato* inicial é apresentado na mão esquerda. No compasso treze, tem início uma melodia que deve ser executada “com simplicidade”, conforme indicação inserida pelo próprio compositor. Nota-se que, tanto na mão direita quanto na mão esquerda, o compositor utilizou poucos saltos (Exemplo 2.1.29).

Exemplo 2.1.29 (compassos 12-16)

No trigésimo quinto compasso, o *ostinato* utilizado no início da peça é apresentado novamente com complementos de duas notas na mão direita. Com este recurso, o compositor finaliza a peça na nota “dó” em *pianíssimo* em ambas as mãos.

A segunda obra da suíte é *Criança Triste*, que possui um caráter *Tristonho*, conforme indicação do próprio compositor no início da peça. Esta ambientação sugerida por Guarnieri parece ser salientada, em parte, pelo emprego de notas mais longas no baixo, que freqüentemente realizam inflexões cromáticas, e pela utilização das notas de uma escala em modo frígio (si, do, re mi, fa#, sol, la, si) (Exemplo 2.1.30).

Exemplo 2.1.30 (compassos 7-9)

The image shows a musical score for three measures (7-9). The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 7 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 7 and 8, and a fermata over measure 9. The bass staff has a rhythmic pattern with a slur over measures 7 and 8, and a fermata over measure 9. The word "cedendo" is written in the bass staff between measures 8 and 9. There are fingering numbers (5, 1, 3 2, 4) and a dynamic marking (p) in the treble staff.

Segundo Verhaalen, “toda a obra (*Criança Triste*) possui qualidades do modo frígio...”.¹⁵⁰ E de acordo com o verbete do Dicionário Grove de Música, o modo frígio possui características que são alusivas às propriedades de um modo menor.

Na mão direita desta obra, o compositor empregou uma melodia suave, com poucos saltos. Já na mão esquerda, utilizou-se de colcheias, que aparecem em toda a peça com um ornamento no primeiro tempo de cada compasso, como um *ostinato* (Exemplo 2.1.31).

¹⁵⁰ VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 111.

Exemplo 2.1.31 (compassos 1-6)

1 Tristonho (Op. 63)

PIANO

4

Torna-se interessante relatar que, no compasso 21, o compositor reapresenta o material ostentado no início da peça. No entanto, vale ressaltar que nesta re-exposição, as ornamentações inseridas na mão esquerda não coincidem integralmente no aspecto intervalar com as empregadas no começo da obra. Este recurso pode ter sido utilizado por Camargo Guarnieri com o intuito de se evitar uma monotonia musical, tão comum nas obras repetitivas.

Vale ressaltar, ainda, que o compositor também faz algumas alterações na linha melódica deste trecho final da peça. No compasso 26, por exemplo, ele modifica a melodia através de um aumento e de uma diminuição rítmica. No compasso 27, ele insere uma nota longa na mão direita que se mantém predominantemente até o fim da obra, que se encerra em *pp*.

Valsinha Manhosa é o título da próxima peça desta suíte. Possui compasso ternário e uma figuração rítmica baseada em colcheias, semicolcheias, colcheias e semínimas pontuadas. Nesta produção do compositor, a marcação ternária do gênero *valsa* encontra-se primeiro na mão esquerda e depois na mão direita. No entanto, a

partir do compasso 41, ela retorna para a mão esquerda e assim permanece até o final da obra (Exemplo 3.1.32).

Exemplo 3.1.32 (compassos 1-5 e 41-45)

1
Ingenuamente (♩=138)

PIANO
p

41
em tempo

A melodia encontra-se inicialmente na mão direita. Ela está construída por pequenos saltos e se desenvolve sobre um acompanhamento, no qual há a inclusão de notas que, segundo Verhaalen, “... contêm dissonâncias suaves (em) relação à linha melódica da mão direita”.¹⁵¹

No compasso 25, há a inclusão de um novo material melódico que será apresentado pela mão esquerda. O acompanhamento, que será realizado pela mão direita, por vezes, “contém interesse melódico”¹⁵² (Exemplo 2.1.33).

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Ibid.

Exemplo 2.1.33 (compassos 23-32)

Vale salientar, ainda, que, em geral, esta pequena composição de Guarnieri parece evocar um ambiente nostálgico e saudosista devido, talvez, dentre outros motivos, à ocorrência de cromatismo no acompanhamento da mão esquerda. Contudo, é importante destacar que tais inflexões cromáticas surgem com maior freqüência no baixo da supracitada mão, o qual parece imitar o bordão de um violão.

A quarta peça da suíte, que está escrita em compasso 4/8, é *Criança Adormece*. Nesta obra, que possui um andamento mais tranqüilo, Guarnieri empregou um *ostinato* rítmico na mão esquerda que permanece até o final da mesma (Exemplo 2.1.34).

Exemplo 2.1.34 (compassos 1-3)

Na mão direita há uma melodia suave, com poucos saltos, na qual também há a observância de cromatismo. Aliás, segundo Marion Verhaalen, “a suavidade da linha melódica (de Guarnieri) é tudo em seus movimentos lentos”¹⁵³ (Exemplo 2.1.35).

Exemplo 2.1.35 (compassos 4-6)

Na linha melódica da mão direita, quando ocorrem notas disjuntas, elas estão em intervalo de terça, quarta e sétima. Já na mão esquerda, há a inclusão de notas duplas que se desenvolvem por graus conjuntos. Torna-se necessário comentar que, nelas, também podemos notar o emprego de inflexões cromáticas.

Quanto ao caráter da obra, deve ser executada, em geral, com ternura, conforme sugestão do próprio Camargo Guarnieri no início desta peça, que exige muito controle sonoro de execução em seus freqüentes pianíssimos. Diríamos, ainda, que ela deve ser interpretada com tranqüilidade e serenidade por se tratar, provavelmente, de um acalanto. Este ambiente calmo pode ser justificado, dentre outras razões, pelo tipo de acompanhamento utilizado por Guarnieri, que possui figuras de notas de maior duração.

E, para encerrar nossos comentários acerca desta suíte, traremos algumas informações sobre a *Polka*, quinta e última composição das *Cinco Peças Infantis*. Um *ostinato* rítmico, na mão esquerda, constituído por colcheias pontuadas, semicolcheias e colcheias, permeia toda a obra. Na mão direita, há a inclusão de uma melodia, *bem*

¹⁵³ Ibid., p. 82.

alegre, com alguns *staccatos* e ornamentações, as quais oferecem riqueza à linha melódica. O caráter saltitante e jubilar desta peça parece ter sido favorecido pelo *ostinato* gingante da mão esquerda e também pelo andamento rápido (Exemplo 2.1.36).

Exemplo 2.1.36 (compassos 1-9)

1 **Gingando** (M. ♩ = 112)

p

5 *bem alegre*

Na melodia desta obra de Camargo Guarnieri, podemos encontrar uma característica que, como foi dito, é comum nas suas obras de maior dificuldade. Ele agrupa as colcheias de uma forma que parece regular, mas, conforme relatado “... no todo da métrica, (estes agrupamentos) mesmo sem acentuação... darão a linha melódica uma outra possibilidade de leitura...”.¹⁵⁴ No caso desta obra, algumas colcheias agrupadas desta forma estão acentuadas, o que reforça ainda mais a idéia expressa nesta citação (Exemplo 2.1.37).

Exemplo 2.1.37 (compassos 20-23)

20

cresc.

¹⁵⁴ MORAES, Maria José Carrasqueira de. 1993. Op. cit., p. 50.

Na *Polka*, assim como em muitas obras da produção *guarnieriana*, há uma reapresentação do material que foi exposto no início da peça. No compasso 32 desta peça, por exemplo, o compositor re-expõe o material ostentado no começo da composição. Esta re-exposição permanece praticamente inalterada, até o quadragésimo sexto compasso, quando há a inclusão de uma nota longa na mão direita, que se mantém até o compasso seguinte. A mão esquerda segue, então, solitariamente até o fim da peça, que é encerrada em um “dó” ornamentado em *pp*.

Exemplo 2.1.38 (compassos 28-51)

28

33

38

43

47

f *rall.* *a tempo*

dim. *pp*

As Três Graças

Edição: Ricordi Brasileira.

As três peças, que compõem esta suíte foram concebidas pelo compositor no dia do nascimento de cada um dos seus três últimos filhos, frutos do seu terceiro

casamento com Vera Silvia. O *Acalanto para Tânia*, o *Tanguinho para Miriam* e a *Toada para Daniel Paulo* foram escritos, respectivamente, nos dias 14 de janeiro de 1963, 5 de junho de 1965 e 8 de junho de 1971.

Na primeira peça, Guarnieri utilizou uma melodia com poucos saltos, cuja execução deve ser realizada com serenidade e tranqüilidade, segundo sugestão do próprio compositor.

Já na mão esquerda, ele usou um acompanhamento em colcheias que está construído predominantemente em intervalo de terça e parece contribuir para a calma desta peça de Guarnieri (Exemplo 2.1.39).

Exemplo 2.1.39 (compassos 1-3)

Mas, por outro lado, vale ressaltar que os saltos intervalares de quarta e quinta também podem ser observados no decorrer do mesmo, especialmente entre os compassos 12 e 15, que precedem à reapresentação do material ostentado na melodia e no acompanhamento no início da obra (Exemplo 2.1.40).

Exemplo 2.1.40 (compassos 10-15)

10

13

rall.

Nesta segunda aparição, a melodia surge com algumas modificações intervalares e rítmicas. Estas alterações, por sua vez, mantêm-se até o final da obra, no qual foi utilizado um desenho em terças ascendentes em ambas as mãos, que culminam em um acorde de C⁷ em *pp*.

Segundo Verhaalen, o *Tanguinho para Miriam*, que possui andamento rápido e caráter *alegre*, "... é como uma miniatura em duas vozes...",¹⁵⁵ cuja estrutura se desenvolve fundamentalmente através da imitação. No entanto, apesar das dificuldades da sua textura contrapontística, que são um grande desafio aos jovens pianistas "elas são um bom material para desenvolver a leitura polifônica (desses estudantes)...".¹⁵⁶

No início da obra, a mão direita executa um padrão melódico em semicolcheias que é repetido pela mão esquerda. Vale ressaltar que nos dois primeiros padrões repetidos pela mão esquerda, no segundo e sexto compassos, há uma alteração na ordem das duas notas que finalizam a imitação em relação às apresentadas pelo padrão da mão direita (Exemplo 2.1.41).

¹⁵⁵ VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 115.

¹⁵⁶ Ibid.

Exemplo 2.1.41 (compassos 1-6)

Torna-se importante relatar que estas modificações não ocorrem no oitavo e décimo compassos, nos quais a imitação do padrão em semicolcheias da mão direita é realizada sem alterações pela mão esquerda.

Tal esquema é mantido até o compasso 12, pois, a partir do compasso 13, esta combinação é invertida, uma vez que a mão esquerda apresenta basicamente o material que outrora estava na mão direita e esta por sua vez imita o padrão exposto pela outra mão.

A partir do compasso 23, o compositor faz alusão ao material utilizado no início da peça para então finalizá-la em um dó que, apesar de ser acentuado, não deve exceder uma sonoridade *mezzoforte* (Exemplo 2.1.42).

Na segunda parte, o acompanhamento é mais diversificado em relação ao empregado no começo da peça. No vigésimo oitavo compasso, o material ostentado na mão direita e na mão esquerda no início da obra é re-apresentado. Contudo, a partir do compasso 40, sofre algumas alterações. O compositor conduz, então, a obra ao seu final, cujo desfecho é efetuado em *pianíssimo* (Exemplo 2.1.45).

Exemplo 2.1.45 (compassos 25-45)

The image displays a musical score for a piano piece, consisting of five systems of music. Each system is labeled with its starting measure number: 25, 30, 34, 38, and 42. The score is written in a grand staff format, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. Dynamic markings include *rall.* (rallentando), *a tempo*, *pp* (pianissimo), and *dim.* (diminuendo). The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note. The overall style is characteristic of late Romantic or early 20th-century piano music.

Assim como a primeira peça desta suíte de Guarnieri, a *Toada para Daniel Paulo* também possui um caráter mais tranqüilo e um andamento mais lento. Assim, a

execução seqüenciada da suíte pode ser interessante, uma vez que os andamentos (*lento-rápido-lento*) das três peças são contrastantes. No entanto, nada impede que sejam interpretadas individualmente.

3.2 Exemplos de peças agrupadas

Dez Improvisos

Edição: Ricordi Brasileira.

Os *Improvisos* para piano de Camargo Guarnieri foram escritos entre 1948 e 1981. Segundo relatos do próprio compositor, estas obras possuem “... melodias simples, ‘sem grandes pretensões artísticas’, (que refletem) o humor e estado de espírito do instante em que foram criados”.¹⁵⁷ Na realidade, elas “... são verdadeiras ‘confissões d’ alma’...”¹⁵⁸ que externam com maestria os sentimentos e as emoções mais profundas do abnegado coração de seu idealizador.

Foram criadas, na maioria das vezes, em encontros ou lares de amigos que, “... ao verem tantas vezes essas jóias musicais se perderem no espaço... conseguiram, através de um gravador escondido, preservar aqueles deliciosos momentos vividos”.¹⁵⁹ Felizmente, com o passar do tempo, o próprio Camargo Guarnieri as transcreveu para a pauta musical.

Cynthia Priolli, que realizou a gravação integral das peças, relatou que:

Guarnieri vive em clima de constante disponibilidade emotiva. Para ele, “música é emoção e seu desejo maior é saber-se “sentido” e não simplesmente “ouvido”. os Improvisos (podem ser considerados) estados de alma, confissões amorosas... Todos se apresentam carregados de intenso colorido emocional.

¹⁵⁷ O Estado de São Paulo, 14/10/72, p. 7, apud GROSSI, Alex. Op. cit., p. 45.

¹⁵⁸ LACERDA, Osvaldo. Comentários efetuados para a capa do disco *Camargo Guarnieri: Universo Tropical*, 1985.

¹⁵⁹ MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. Op. cit., p. 417.

Neles, descobrimos e ficamos em estreito contato com o intimismo do compositor.¹⁶⁰

A maioria dos *Improvisos* de Guarnieri possui andamento lento. São também muito expressivos, conforme pode ser observado nas indicações “nostálgico” (Nº3), “saudoso” (Nº4), “profundamente triste” (Nº8), “melancólico” (Nº9) no início das obras. Vale ressaltar que este caráter intimista também é salientado pelo emprego constante de planos sonoros em *p*. Segundo Alex Grossi, “observa-se que (na série toda) as marcações *p/pp/ppp* foram utilizadas 77 vezes, enquanto que as variantes do *mf* ao *fff*, 33 vezes”.¹⁶¹

Quanto à forma, o compositor emprega na maioria das peças o princípio do monotematismo. Alex Grossi relata que “... mesmo (aquelas obras) que apresentam a forma tradicional ABA, contêm o 2º tema, não como material novo, mas como um desenvolvimento do 1º tema”.¹⁶²

Segundo Verhaalen, o *Improviso Nº1*,¹⁶³ que foi composto em 1948, apresenta esta idéia. A parte B da forma ABAB'-*Coda*, defendida por Grossi na análise desta peça, nada mais é que um “desenvolvimento do material temático de A”.¹⁶⁴

Nota-se também que, nesta obra, Guarnieri utilizou uma célula rítmica baseada predominantemente em semínimas pontuadas e colcheias. Este modelo rítmico não aparece somente neste *Improviso*, mas em muitas outras obras do compositor, inclusive na *Dança Brasileira* (Exemplo 2.2.1 e Exemplo 3.1.17).

¹⁶⁰ PRIOLLI, Cynthia. Relatos sobre os *Improvisos*, apud VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 182.

¹⁶¹ GROSSI, Alex. Op. cit., p. 196.

¹⁶² Ibid., p. 194.

¹⁶³ Esta peça recebeu uma versão de Guarnieri para orquestra de câmara em 1948.

¹⁶⁴ Ibid., p. 92.

Exemplo 2.2.1 (compassos 1-7)

Calmo (♩-84-88)

PIANO

pp

1

4

The image shows a musical score for piano, measures 1-7. The tempo is marked 'Calmo' with a quarter note equal to 84-88 beats per minute. The score is in 4/4 time and begins with a piano (*pp*) dynamic. The music is characterized by a complex contrapuntal texture with multiple voices. The first system (measures 1-3) shows a treble clef staff with a complex melodic line and a bass clef staff with a more rhythmic accompaniment. The second system (measures 4-7) continues this texture, with the bass clef staff becoming more active. The word 'PIANO' is written to the left of the first system, and the dynamic marking '*pp*' is placed above the first measure. Measure numbers '1' and '4' are indicated at the start of their respective systems.

Outro aspecto que deve ser ressaltado nesta peça refere-se ao seu contexto sonoro fortemente contrapontístico. Vozes inferiores são acrescentadas constantemente no decorrer da obra (Ver Exemplo 2.2.1).

Já quanto à dinâmica, observa-se que os planos mais fortes são sugeridos apenas para os compassos 34 e 41, ao contrário das intensidades mais fracas, que aparecem com maior frequência. Esta característica parece reforçar a qualidade intimista desta peça do compositor.

O *Improviso N^o2*, composto em 1960, constitui-se em uma *Homenagem a Villa-Lobos*. Segundo Grossi, "... pode-se dizer que todo o *Improviso N^o2* está sustentado sobre uma mesma base rítmico-melódica, similar àquela utilizada por Villa-Lobos no *Choro N^o5* [Alma Brasileira]¹⁶⁵ (Exemplo 2.2.2).

¹⁶⁵ Ibid., p. 99.

Exemplo 2.2.2 (compassos 1-4)

1 LENTAMENTE ($\text{♩} = 72$) (*Homenagem a Villa-Lobos*) *M. V. Lobo*
Paris, 13-3-60

(os baixos)

4

Alma Brasileira - H. V. Lobos (compassos 1-4)

Moderato ($\text{M. } 52 = \text{♩}$)
Dolent

PIANO

1 *mf* *p* *mf* *p*

3 *f* *p*

en murmurant et bien rythmé

Nesta peça, o compositor empregou, de um modo geral, um acompanhamento em *ostinato* na mão esquerda como notas-pedal que parecem lembrar o bordão de um violão (Ver Exemplo 2.2.2). A mão direita é iniciada em apenas uma voz, mas, no decorrer da peça, planos intermediários são inseridos.

É interessante destacar que o material musical utilizado na mão direita no início desta peça aparece em um registro mais grave no compasso 28.

No que tange aos planos sonoros da peça, são sugeridos tanto *ppp* quanto *fff*. Antes do *molto espressivo* súbito do compasso 28, Guarnieri insere uma sonoridade em *ff*, mas, para o desfecho da obra, indica um *ppp*.

Já o *Improviso* de N^o3,¹⁶⁶ que foi composto em 1970, foi concebido por Guarnieri a partir de duas notas descendentes em intervalo menor (dó-si). Quanto a este aspecto, pode-se dizer que a obra apresente semelhanças com o *Prelúdio N^o4* de F. Chopin, cuja linha melódica também ostenta estas notas descendentes encontradas no *Improviso* de Guarnieri (Exemplo 2.2.3).¹⁶⁷

¹⁶⁶ Esta obra foi transcrita pelo compositor para orquestra de cordas, em 1972, e para violino e piano, em 1973.

¹⁶⁷ GROSSI, Alex. Op. cit., p. 111.

Exemplo 2.2.3 (compassos 1-4)

1 Nostalgico (♩=66)

p (*sentido*)

The image shows the first four measures of the piece 'Nostalgico' by Frédéric Chopin. The music is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 66. The right hand features a melodic line with a triplet in the first measure and a triplet in the third measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking is piano (*p*) with the instruction *(sentido)*.

Prelúdio 4 - F. Chopin (compassos 1-4)

Largo 1

espressivo
p

The image shows the first four measures of the 'Prelúdio 4' by Frédéric Chopin. The tempo is marked 'Largo'. The right hand has a simple melodic line with a triplet in the first measure and a triplet in the fourth measure. The left hand has a complex accompaniment with many chords and moving lines. The dynamic marking is piano (*p*) with the instruction *espressivo*. The piece is in 4/4 time.

A melodia da obra, que possui poucos saltos, encontra-se na mão direita enquanto que seu acompanhamento, em acordes, na mão esquerda. Acordes também são utilizados na mão direita, mais especificamente nos compassos 26 e 27, considerados por Verhaalen o “... único clímax moderado da peça”.¹⁶⁸

Nesta obra de Guarnieri, as mudanças na fórmula de compasso são freqüentes. Ele quase sempre insere um *rallentando* ao final da transição de um compasso para outro, que parece alargar o material melódico empregado.

Já quanto à dinâmica, pode-se constatar que são explorados desde os *ppp* até os *f*. As intensidades súbitas também são empregadas.

¹⁶⁸ VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 184.

O *Improviso N^o4*,¹⁶⁹ que foi escrito em 1970 na casa do cônsul norte-americano Alan Fisher, possui, no geral, um material melódico na mão direita que parece “conversar” tanto com a linha do baixo da mão esquerda (que é construído essencialmente por notas mais longas) tanto com a voz intermediária que aparece ora na mão esquerda ora na mão direita¹⁷⁰.

Segundo Grossi, o material melódico ostentado no início da peça aparecerá alterado no decorrer da mesma “... por aumento... (compasso 11) e... variação rítmica (compasso 13)”.¹⁷¹

Já quanto à dinâmica, observa-se que são indicados tanto os *pp* quanto os *f*. No entanto, acredita-se que, nesta obra, o compositor teve preferência pelas intensidades sonoras mais fracas, que aparecem em quantidade superior considerável às mais fortes.

O *Improviso N^o5*,¹⁷² composto em 1981, é o único da série que possui indicação de caráter *Alegre*. Nesta obra, que possui acentuação deslocada e polirritmias, as fórmulas de compasso são modificadas continuamente.

Quanto à harmonia, nota-se que há amplo emprego de cromatismo. Já no que diz respeito à dinâmica, o compositor sugere desde o *ppp* até o *ff*. As intensidades súbitas também estão presentes.

O *Improviso N^o6*,¹⁷³ composto em 1974, possui um esquema rítmico “... na voz interna da mão esquerda, (que) permanece em toda a obra como uma espécie de

¹⁶⁹ Esta obra recebeu uma versão para orquestra de câmara em 1970.

¹⁷⁰ GROSSI, Alex. Op. cit., p. 122.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² Cynthia Priolli relata que: “É necessário esclarecer que a série dos 10 Improvisos não obedeceu à ordem cronológica para fins de publicação e execução. Por isso, a partir do Improviso N^o5, encontramos datas de composição não ordenadas. Imaginando a execução integral da série, Guarnieri procurou estabelecer maior contraste entre as peças alterando sua ordem numérica original...”. PRIOLLI, Cynthia. Op. cit., p. 30, *apud* GROSSI, Alex. Op. cit., p. 132.

¹⁷³ Foi transcrito para orquestra de câmara e de cordas em 1974.

ostinato".¹⁷⁴ Segundo Grossi, este esquema será "... (apresentado) com algumas..." variações ao longo da peça, "... sempre apoiada por uma nota longa sustentada no baixo".

É interessante destacar também que acordes de 10^a podem ser observados com frequência na mão esquerda ao longo da peça.

Quanto à polifonia, esta obra possui trechos de intrincada qualidade contrapontística. No compasso 24 e 25, por exemplo, as linhas estão divididas em 6 vozes.

No que tange à dinâmica, observa-se que são sugeridos *pp*, *p* e *ff*. As intensidades sonoras súbitas também são empregadas, a exemplo de outras peças da série já comentadas.

O *Improviso N^o7*,¹⁷⁵ concebido em 1978, parece possuir dois planos sonoros diferenciados. Segundo Grossi, "a 1^a estrutura aparece no baixo... verdadeiro centro fixador de tonalidade...". Já a outra, surge "... na linha superior, é apresentada por 4 vozes em forma de coral".¹⁷⁶ Nota-se que tanto em uma como em outra o compositor empregou intervalos de 10^a.

No que diz respeito à dinâmica, para a primeira estrutura, no registro grave, ele sugeriu *pp* e para a segunda, no registro agudo, *p*. Estas indicações parecem confirmar a intenção de Guarnieri quanto à execução destes planos sonoros com coloridos contrastantes.

O *Improviso N^o8*,¹⁷⁷ composto em 1980, é essencialmente contrapontístico.

¹⁷⁴ GROSSI, Alex. Op. cit., p. 145.

¹⁷⁵ Essa peça foi transcrita para orquestra de cordas em 1978.

¹⁷⁶ *ibid.*, p. 154.

¹⁷⁷ Recebeu uma versão para orquestra de cordas do compositor em 1980.

Já quanto à dinâmica, oscila entre o *pp* e o *f*. As intensidades súbitas também são empregadas assim como inúmeras alterações na fórmula de compasso.

O *Improviso de N°9*, concebido em 1975, lembra uma modinha. A intenção descendente e o caráter *Tristonho* do seu material melódico são um dos fatores que contribuem para a consolidação desta comparação.

Outro aspecto que parece ressaltar este paralelo refere-se ao acompanhamento da mão esquerda que lembra o acompanhamento de um violão, instrumento característico da modinha.

Quanto à dinâmica, oscila entre *pp* e *f*. As intensidades súbitas também ocorrem.

O *Improviso N°10*, escrito em 1981, além de contrapontístico (Exemplo 2.2.15) possui uma indicação de caráter (*Dengoso*) que contrasta com a das demais peças da série. Tal sugestão aparece em outras obras do compositor, tais como, o *Ponteio N°39* e o *Estudo N°12* e segundo Sá Pereira:

é uma característica brasileira que não foi devidamente explorada em nossa música erudita. *Dengoso* é a maneira de ser galante... Não precisa ser sensual, é pura beleza de atitudes... É uma maneira de ser bem nossa... expressão inconfundivelmente brasileira.¹⁷⁸

Quanto à intensidade sonora, oscila entre *p* e *ff*. Grossi relata que “este é o único *Improviso* em que a *coda* é apresentada dentro da dinâmica *forte* em um grande crescendo, atingindo *ff* nos dois últimos compassos”.¹⁷⁹ É importante lembrar que a maioria dos *Improvisos* termina em *pp* ou *ppp*, exceto o de N°5 que contém um *ff* súbito no último compasso.

¹⁷⁸ PEREIRA, Sá. *Mozart Camargo Guarnieri – Uma esplêndida afirmação da música brasileira*. In: SILVA, Flávio. Op. cit., p. 22.

¹⁷⁹ GROSSI, ALEX. Op. cit., p. 189.

Os *Improvisos* de Camargo Guarnieri podem ser executados separadamente, mas quando interpretados em conjunto, oferecem um toque especial a um programa de recital. Certa vez, após a interpretação integral de seus *Improvisos*, Guarnieri relatou que: “A música é uma arte que precisa de um intérprete para poder existir. Ela é um ato de amor. Nela a gente se deixa levar, vivendo profundamente o que está se sentindo”.¹⁸⁰

Esta breve, mas profunda declaração do compositor, provavelmente denota o estágio expressivo requerido na execução dessas obras intimistas e profundamente emotivas, que constituem “verdadeiros momentos da vida interior”¹⁸¹ e da personalidade de seu criador.

Vinte Estudos

Edição: Volume 1 (Estudos de 1 a 5) - Ricordi; Volume 2 (Estudos de 6 a 10) - Ricordi; Volume 3 (Estudos de 11 a 15); Volume 4 (Estudos de 16 a 20) - a publicar.

Os Vinte *Estudos* para piano de Camargo Guarnieri foram concebidos entre os anos de 1949 e 1987. Esse gênero de composição geralmente enfatiza uma dificuldade técnica específica. No entanto, eles não focam apenas o aprimoramento mecânico do intérprete. Segundo a pianista Belkiss de Mendonça:

a parte artístico-musical, contida em cada um deles, exige do intérprete o seu melhor desempenho... formam uma união sublime, técnica-arte, e ultrapassam os limites das experiências comuns nesse gênero...¹⁸²

Estes *Estudos* apresentam dificuldades técnicas variadas. O 1º, por exemplo, trabalha saltos e extensão da mão; o 2º “é destinado à técnica miúda dos cinco dedos”; o 3º ao quarto e quinto dedos; o 4º às oitavas, o 5º às notas duplas em 3ª, 4ª, 5ª e 6ª; o

¹⁸⁰ Relatos do compositor, *apud* GROSSI, Alex. Op.cit., p. 196.

¹⁸¹ VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 188.

¹⁸² MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. In: SILVA, Flávio. Op. Cit., p. 414.

6º ao movimento paralelo das mãos; o 7º aos terceiro, quarto e quinto dedos e aos saltos; o 8º ao *legato* da mão esquerda; o 9º ao movimento paralelo das mãos; o 10º às notas dobradas em 4ª e 5ª; o 11º aos saltos; o 12º as notas duplas; o 13º à abertura da mão; o 14º enfatiza notas dobradas; o 15º “à independência dos dedos”; o 16º às notas duplas e saltos; o 17º ao movimento contrário; o 18º aos saltos; o 19º às notas duplas e o 20º ao “quinto e quarto e quarto e terceiro dedos”.¹⁸³

Guarnieri relatou que estas obras foram escritas para “quebrar” e “torcer” os dedos dos pianistas, cuja virtuosidade para Guarnieri “não era natural”.¹⁸⁴ A pianista Maria José Carrasqueira relata que:

isto explica o porque da presença da mesma nos Estudos. São peças que tem também uma finalidade pedagógica, que fornecem meios para se adquirir destreza... além de elementos nacionais estarem sempre presentes, estes são, muitas vezes, abordados de uma forma polifônica, sempre ritmicamente complexa, o que implica uma independência de movimentos e de digitação muito maior do que os empregados em alguns Estudos de Chopin, Liszt ou Debussy, ou mesmo Mignone e Santoro, entre outros, o que dificulta a execução.¹⁸⁵

Quanto à forma, segundo Verhaalen, uma grande parte dos *Estudos* foi escrito em três partes. Já quanto à harmonia pode-se considerar que, em geral, seu compositor beira a atonalidade. Segundo Nilson Lombardi, do período de 1950 (*1º Estudo* foi composto em 1949) em diante, nota-se uma aproximação de Guarnieri em relação ao atonalismo, “aliado à presença de uma depurada técnica contrapontística impregnada de sutis aspectos polifônicos”.¹⁸⁶

Sobre os andamentos, nota-se que nos dois primeiros volumes somente os de Nº 7 e Nº 8 possuem indicação de velocidade mais cômoda. Nos dois últimos volumes, apenas os de Nº11 e Nº 20 podem ser considerados mais rápidos. É

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ MORAES, Maria José Carrasqueira de. Op. Cit., p. 42.

¹⁸⁵ Ibid.

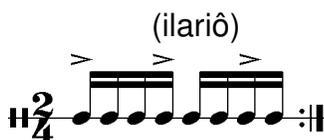
¹⁸⁶ LOMBARDI, Nilson. Op. cit., p. 2.

importante lembrar que nestas obras Guarnieri também utiliza termos indicativos de caráter e andamento, tais como, *dengoso, furioso, sem pressa, lento e fluido*.

No *Estudo de N° 1*, Guarnieri empregou semicolcheias agrupadas de quatro em quatro na mão direita. Já na mão esquerda utilizou colcheias agrupadas de três em três. Esse esquema oferece ao intérprete a sensação de polirritmia. Quanto à intensidade sonora, inicia a obra já em *f* chegando a *fff* no final.

No *Estudo N°2* não há tantos saltos como no de N°1. Por vezes, notam-se acentos que lembram um dos padrões rítmicos do ilariô, que é uma variante do xaxado (Exemplo 2.2.4).

Exemplo 2.2.4 (compassos 1-4)



1 **Brillante** (♩=132)

PIANO

p (staccato) (sempre legato) *cresc.*

3

mf

O *Estudo N°3* é extremamente complexo tanto na questão técnica quanto na interpretativa. Explora os quarto e quinto dedos da mão direita. Na mão esquerda, há

um material musical em quiálteras que caminha com total independência rítmica da mão direita. Essa melodia é apaixonada, mas tensa. O cromatismo e os acordes arpejados, cujas notas saltam constantemente, bem como a irregularidade rítmica da melodia contribuem para esta atmosfera.

Já o *Nº4* possui alternância de oitavas com notas simples na mão direita. Na mão esquerda há a presença de notas duplas. As duas mãos coincidirão em posição de oitavas apenas no final. A dinâmica vai de *mf* a *fff*.

O *Estudo Nº 5* traz notas duplas em *legato* na mão direita. Amplo emprego de cromatismo pode ser observado na sua parte inferior. Quanto à dinâmica, vai de *ppp* a *ff*.

No *Estudo Nº 6* ambas as mãos se desenvolvem por movimento paralelo. Elas estão separadas por uma distância de duas oitavas. No compasso 20, a mão direita inicia uma melodia sincopada em oitavas enquanto que a mão esquerda mantém o padrão anterior. No compasso 59, esta melodia sincopada aparece com algumas alterações na mão esquerda.

O *Estudo Nº7* é muito contrapontístico e polirrítmico. A mão esquerda se move por saltos de 10ª e a mão direita possui duas linhas, uma em duas colcheias e a outra em três (Exemplo 2.2.5).

Exemplo 2.2.5 (compassos 1-6)

SEM PRESSA (♩=88)

p (expressivo)

No compasso 46 esse material da mão direita é invertido. O agrupamento das três notas passa para a parte superior enquanto que o de duas notas para a parte inferior.

O *Estudo de N^o 8* explora o *legato* da mão esquerda. É importante destacar que a fórmula de compasso oscila entre 2/2 e 3/2 e a dinâmica vai de *p* a *ffff*.

O *Estudo de N^o 9* é extremamente complexo no que diz respeito à parte técnica. Ambas as mãos se movem em semicolcheia em movimento paralelo. A fórmula de compasso nessa peça muda constantemente. De 3/4 passa para 2/4, chegando até ao 7/16, 6/16, 10/16, 9/16 e 12/16.

O *Estudo N^o 10* enfatiza notas duplas em intervalo de 4^a e 5^a na mão direita. Segundo Mendonça, já “a mão esquerda fornece a base harmônica, com pequenos arpejos”.¹⁸⁷

Quanto à intensidade sonora, vai de *p* a *fff* no final.

¹⁸⁷ MENDONÇA. Belkiss Carneiro de. Op. cit., p. 414.

Verhaalen relata que no *Estudo* de N^o11 “é necessária constante contração e expansão das duas mãos para executar as amplas nonas melódicas em passagens rápidas”.¹⁸⁸

O *Estudo* de N^o12 contém notas duplas em intervalo de 4^a e 5^a na mão direita. Na mão esquerda emprega intervalos diferenciados.

O *Estudo* de N^o13 é interessantíssimo. Consiste numa homenagem ao compositor francês Claude Debussy e, por isso, pode ser considerado como sendo uma fonte sugestiva de cores sonoras vagas, com utilização de longos pedais e arpejos. A mão direita move-se basicamente em intervalo de 9^a menor (Exemplo 2.2.6).

Exemplo 2.2.6 (compassos 1-4)

LENTO E FLÚIDO (♩ = 80)

1

pp (dolcíssimo)

O *Estudo* 14 possui um material musical na mão esquerda rico em articulações que alude a um violão. Esse material aparece depois na mão direita a partir do compasso 42.

Mendonça afirma que o *Estudo* de N^o 15 é “em estilo de choro”.¹⁸⁹ A melodia da mão direita, que caminha em direção ascendente e denota uma certa liberdade pelo cromatismo e saltos, realmente lembra a improvisação de uma flauta e os agrupamentos de duas notas da mão esquerda, os comentários do violão.

¹⁸⁸ VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 123.

¹⁸⁹ MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. Op. cit., p. 416.

O *Estudo N°16* possui “um padrão de quatro notas em intervalos amplos” na mão esquerda. Segundo Verhaalen, “toda a figuração melódica e a variação rítmica são confiadas à mão direita”.¹⁹⁰ Esse *Estudo*, o de *N°13* e o de *N° 17* são os únicos do conjunto que terminam em *ppp*.

Conforme comentários de Mendonça, “os desenhos fazem movimentos contrários” no *Estudo 17*. A polifonia é enfatizada. A mão direita, por exemplo, contém duas vozes. Há um enfoque no treino da passagem do polegar em escala cromática na voz inferior.

O *Estudo 18* foi escrito especialmente para a mão esquerda. Nele Guarnieri explora o contraponto a duas vozes. No trecho intitulado *Grandioso*, o material musical apresentado na mão direita no início aparece em oitavas.

No *Ondeante*,¹⁹¹ denominação dada por Guarnieri ao *Estudo* de *N°19*, a melodia é apresentada pela mão esquerda. Na mão direita há a inclusão de notas simples e duplas. Quanto à dinâmica há o predomínio de *p*. Apesar disso, Guarnieri encerra a obra em *ff*.

O *Estudo* de *N° 20*, denominado *Samba*, deve ser executado com muita precisão e vigor. A vivacidade requerida é expressa na própria indicação de Guarnieri “com muita alegria” no início da peça.

Samba nada mais é que uma dança, mais especificamente um tipo de “fandango batido”, cultivada geralmente por negros. Sobre a peça, Osvaldo Lacerda relatou que “o caráter coreográfico é enfatizado pelos ritmos vigorosos e obsessivos, tanto da mão direita como da esquerda”¹⁹² (Exemplo 2.2.7).

¹⁹⁰ VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 124.

¹⁹¹ Verhaalen relata que “o subtítulo, *Ondeante*, quanto a indicação tranquilo, sugerem a suavidade dessa obra. As duas mãos apresentam uma estrutura consistente, gentilmente ondulante”.

¹⁹² LACERDA, Osvaldo. Comentários para a contracapa do disco *Camargo Guarnieri: Universo Tropical*, Sul América/Unibanco, 1985, apud VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 127.

defendida contra a influência dos “processos” composicionais, desinteressada do papel de imitadora impessoal e amorfa das últimas novidades.¹⁹⁴

Provavelmente estes foram os atributos que fizeram de Camargo Guarnieri um verdadeiro feitor de jóias pianístico-musicais.

¹⁹⁴ FILHO, João Caldeira. Comentários em contracapa do disco *Souza Lima, Perez Diworecki, Eudóxia de Barros Interpretam Camargo Guarnieri*, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1961, *apud* VERHALEN, Marion. Op. cit., p. 79.

CAPÍTULO III - DANÇA BRASILEIRA E DANÇA NEGRA PARA PIANO SOLO DE CAMARGO GUARNIERI

Neste capítulo final serão realizados comentários específicos acerca da *Dança Brasileira* e da *Dança Negra* para piano solo escritas por Camargo Guarnieri em 1928 e 1946. Além de informações gerais acerca de tais obras, far-se-ão considerações mais detalhadas relacionadas à estrutura geral dessas danças que, para Guarnieri, retratavam a constituição do nosso povo.

Por outro lado, além deste estudo analítico, serão apresentadas sugestões interpretativas para a performance das peças em questão. Vale ressaltar que não há a pretensão de se conceber a alternativa interpretativa que aqui será sugerida como uma opção excêntrica, uma vez que esta pesquisa visa a promoção de interesse da parte dos estudantes de piano no que diz respeito à necessidade de se buscar uma performance mais peculiar.

Quanto ao trabalho analítico, torna-se importante salientar que é essencial para a justificativa de opções específicas de interpretação. Segundo o dicionário Grove de Música, a análise “envolve em geral o desmembramento de uma estrutura musical em elementos constituintes relativamente mais simples, além da investigação do papel desses elementos na estrutura”.¹⁹⁵

Uma definição mais geral da terminologia é oferecida pelo dicionário Soares Amora que considera a análise como sendo a “decomposição de um todo em partes; exame minucioso de cada uma das partes de um todo...”.¹⁹⁶

Em síntese, pode-se afirmar que a análise envolve o estudo mais detalhado de um objeto ou material com o intuito de compreender o seu esquema operacional. Na música, mais especificamente na performance, a análise é que legitima a interpretação

¹⁹⁵ GROVE dicionário de música. Op. cit., p. 28.

¹⁹⁶ SOARES AMORA minidicionário da língua portuguesa. São Paulo: Saraiva, 1999, p. 39.

do instrumentista. É através dela que uma determinada sugestão interpretativa oferecida intuitivamente pode ser validada ou refutada. Joel Lester, em *Performance and analysis: interaction and interpretation*, ressalta que muitos intérpretes passam horas e horas tocando e acabam se esquecendo de que há a necessidade de se estudar a música cognitivamente para que suas interpretações possam ser consideradas. Apesar disso, a intuição do intérprete é um fator que deve ser pontuado na interpretação. Contudo, há a necessidade de se realizar o trabalho analítico, pois conforme relatou Tokeshi tem-se que considerar a possibilidade de que “... podemos estar intuitivamente errados...”.¹⁹⁷

Por outro lado, esta mesma autora relata que a interpretação está associada à subjetividade. Daí a necessidade, então, de se buscar uma opção interpretativa peculiar, não baseada na imitação de intenções interpretativas já existentes. Contudo, vale ressaltar que esta busca deve ser feita com consciência. Carlos Kater destacou que:

a reflexão analítica... se constitui num dos pontos fundamentais para a renovação... dos modos criativos do passado, remoto ou imediato. Seu poder renovador se estabelece justamente quando a análise reflete as formas vivas e pulsantes da percepção e do pensamento musical contemporâneo. Ela é então o pensamento atual imprimindo... nova dinâmica ao processo musical e que, quando aplicada à produção passada, tem a faculdade de nos desviar no presente da diluição representada pela simples cópia ou imitação.¹⁹⁸

Uma única obra pode ter várias considerações analíticas e interpretativas, “... todas importantes e não excludentes”.¹⁹⁹ Jean Molino relata que:

quando dois analistas estudam o mesmo objeto com a mesma finalidade... constata-se que não estudam ‘exatamente o mesmo objeto’. A decomposição é diferente e, num sentido mais amplo, aspectos distintos são salientados.²⁰⁰

¹⁹⁷ TOKESHI, Eliane. Op. cit., p. 40.

¹⁹⁸ KATER, Carlos. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. São Paulo: Atravez, 1990/92, pp. IV e VI, apud MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA – UNICAMP, 2002, p. 20.

¹⁹⁹ MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Op. cit., p. 20.

²⁰⁰ MOLINO, Jean. *Analisar*. Trad. PASCOAL, Maria Lúcia. In: *Analyse Musicale*. Paris: Societé Française d’Analyse Musicale., 3e. trimestre, Juin, 1989, p. 13, apud MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA – UNICAMP, 2002, p. 20.

Apesar disso, é importante salientar que a análise de uma peça não é a garantia de sucesso do *performer* que irá executá-la, pois o papel do intérprete está além do processo analítico da obra, cabendo a ele a apresentação de uma performance final criativa ou talvez “mágica” como considerou William Rothstein em seu texto *Analysis and the act of performance*. Afinal, segundo relatos deste mesmo autor, uma pessoa “... does not go to concerts... to hear an analytical demonstration”.²⁰¹

Portanto, pode-se considerar que o trabalho analítico na performance tem como função fundamentação e justificativa das opções interpretativas de um instrumentista acerca de uma determinada obra. Por outro lado, também tem como propósito clarificação de enigmas de dinâmica em um trecho musical, no qual mais de uma opção sonora pode ser cabível. Aliás, tal opção pode até contrariar a indicação de dinâmica do compositor e ser reputada conveniente desde que o *performer* justifique coerentemente, através do trabalho analítico, sua escolha interpretativa.

Em vista disso, subentende-se que este trabalho analítico será um tanto quanto diferente daquele realizado por um especialista, que por sua vez, tenderá a efetuar considerações essencialmente “técnicas e descritivas” acerca da obra.²⁰² Rothstein, por exemplo, relata que não é ressaltando aspectos relacionados à estrutura de uma obra que o intérprete conseguirá atingir uma performance refinada e de alto nível. Segundo ele, tal atitude pode até prejudicar o resultado final da interpretação.

Roy Howat, outro autor, resume a proposta de um trabalho analítico para a performance, destacando que: “above all, analysis needs to clarify our relationship to the music, not congest it with information which we cannot relate to our listening or playing”.²⁰³

²⁰¹ “... não vai a um concerto... para ouvir uma demonstração analítica”. ROTHSTEIN, William. *Analysis and the act of performance*. In: RINK, John. Op. cit., p. 218.

²⁰² SANTOS, Rafael dos. Texto de Análise Musical, p. 1.

²⁰³ “Acima de tudo, a análise precisa iluminar nossa relação com a música, não congestioná-la com informações que nós não podemos relacionar à nossa percepção ou execução”. HOWAT, Roy. *What do we perform?*. In: RINK, John. Op. cit., p. 4.

Antes de efetuar comentários específicos em relação às danças do compositor, é importante relatar, de um modo geral, que elas estão baseadas no populário nacional. Conforme relatos de Verhaalen, a sua vigorosidade rítmica sugere “... as danças frenéticas, que são o principal... caminho para se chegar a um estágio de possessão nos rituais afro-brasileiros”.²⁰⁴ Segundo a mesma autora, “é a coreografia das danças e não um ritmo particular que as distingue umas das outras... os mesmos padrões (rítmicos) podem ser vistos...” em danças diferentes. Dessa forma, o intérprete, ao executar estas obras, deve compreender o esquema coreográfico da peça e, a partir do trabalho da dinâmica e do *ostinato* rítmico, evocar o ambiente sugerido pelo compositor, uma vez que o próprio Guarnieri relatou que: “as danças são sugestões de atmosferas”.²⁰⁵ Os comentários destas peças serão iniciados pela *Dança Brasileira*, primeira *dança* e obra para piano solo escrita por Camargo Guarnieri.

3.1 Dança Brasileira

Edições: Chiarato, Ricordi Brasileira, Associated Music Publishers (Nova Iorque).

Gravações²⁰⁶: Eudóxia de Barros, Fritz Jank, Cristina Ortiz e Alberto Boavista.

Andamento: Tempo di Samba $\text{♩}=96$

Fórmula de compasso: C

Tonalidade: Mi Maior

Considerações gerais

A *Dança Brasileira* para piano foi composta em 1928 e posteriormente transcrita para orquestra e para combinações de instrumentos de cordas e de sopro.

²⁰⁴ VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 289.

²⁰⁵ Relatos do compositor a Marion Verhaalen, *apud* VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 89.

²⁰⁶ VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 89.

Esta peça foi concebida pelo compositor com base nas recordações de sua infância em Tietê. Segundo Mendonça, nesta localidade, era muito comum “... descendentes de escravos se reunirem para comemorar a data da promulgação da Lei Áurea”.²⁰⁷ O próprio Camargo Guarnieri relatou que: “... o ritmo era incessante e a *Dança Brasileira* surgiu dessa memória”.²⁰⁸

É importante lembrar que tais manifestações gestuais eram acompanhadas de instrumentos de percussão, tais como atabaques e pandeiros, que, respectivamente, fixavam o ritmo e acentuavam a quinta figura de nota. Este fato fez com que os esquemas rítmicos do acompanhamento fossem baseados nos padrões ouvidos repetidamente por Guarnieri quando criança (Exemplo 3.1.1).

Exemplo 3.1.1



Apesar de ter sido a primeira peça composta por Guarnieri, a *Dança Brasileira* já apregoava as propostas nacionais do seu compositor. Aliás, tem-se que considerar o fato de que Guarnieri cresceu em uma cidade onde a cultura popular e de raiz eram amplamente difundidas. Tais experiências possibilitadas pelo seu contato com os cantores de moda caipira e com as manifestações festivo-folclóricas da pacata cidade do interior paulista exerceram influência significativa em sua obra. As “terças-caipiras”, por exemplo, aparecem com frequência na produção do compositor. Elas podem ser observadas, inclusive, na *Dança Brasileira*.

Outro fator importantíssimo que deve ser frisado desde já nesta composição de Guarnieri refere-se ao *ostinato* rítmico do seu acompanhamento. Segundo Fialkow, “as camadas rítmicas e os ritmos cruzados da música afro-brasileira foram transportados para a composição como *ostinato* rítmico”.²⁰⁹ Conforme já foi dito, tais padrões repetitivos são utilizados constantemente por Guarnieri em suas obras e, na

²⁰⁷ MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. Op. cit., p. 416.

²⁰⁸ Relatos do compositor, *apud* VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 89.

²⁰⁹ FIALKOW, Ney. Op. cit., p. 75.

Dança Brasileira, surgem como uma adequação do “ostinato” do batuque dos negros ouvidos por Guarnieri em Tietê.²¹⁰ Torna-se interessante destacar também que, segundo relatos de Rodrigues, “os *ostinati* sempre desempenham o papel... de ambiência dos temas...”.²¹¹ Com base nesta afirmação de Rodrigues, acredita-se que o *ostinato* da obra em questão parece contribuir para a “dança” das notas do tema principal que, segundo Mendonça, se assemelha a uma embolada.²¹² Vale ressaltar que esta similaridade pode ter sido atestada pela autora devido à sucessão de notas do tema que possui pequenos intervalos. Conforme verbete da Enciclopédia da Música Brasileira, a embolada é caracterizada por ter “... melodia em valores rápidos e intervalos curtos... texto geralmente cômico, satírico ou descritivo...”.²¹³

Este texto pode conter aliterações e, por isso, as palavras precisam ser bem articuladas. Esta característica parece estar presente na melodia de Guarnieri, que possui notas repetitivas que precisam ser articuladas individualmente a fim de que possam ser compreendidas pelo ouvinte. Nesse caso, a articulação parece estar representada pelo *staccato* e a necessidade de ouvir cada nota repetitiva pode estar representada pelos acentos.

Por outro lado, há a necessidade de se comentar também que, nesta peça do compositor, que possui senso tonal-funcional forte, há a inclusão de elementos musicais modernos, como acordes com sons acrescentados que, por sua vez, demonstram a versatilidade do compositor em assimilar técnicas de composição da primeira metade do século XX. Além disso, vale ressaltar que, na *Dança Brasileira*, há a utilização de modalismo. Rodrigues relata que “(tal aspecto) encontra espaço na música de Camargo Guarnieri... como alternativa para a música simplesmente tonal”.²¹⁴ Acredita-se que esta ocorrência confere às peças do compositor um colorido nacional especial, uma vez que sua incidência pode ser considerada uma constante na música popular.

²¹⁰ GROSSI, Alex Sandra de Souza. Op. cit., p. 58.

²¹¹ RODRIGUES, Lutero. *As Características da Linguagem Musical de Camargo Guarnieri em suas Sinfonias*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: IA – UNESP, 2001, p. 45.

²¹² SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., p. 416.

²¹³ ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, v. 2, 1977, p. 250.

²¹⁴ RODRIGUES, Lutero. 2001. Op. cit., p. 55.

Quanto ao ambiente expressivo, nota-se que há, em geral, a evocação de um clima vivaz e alegre. No entanto, vale ressaltar que alguns trechos da parte intermediária, que serão indicados e exemplificados no tópico a seguir, parecem ser mais saudosistas. Já no que diz respeito à intensidade sonora, torna-se importante destacar, ainda, que tanto o *pp* como o *sfff*, devem ser explorados ao longo dessa brilhante peça do repertório pianístico de Guarnieri que utiliza amplamente todos os registros do teclado do piano e oferece muitas possibilidades interpretativas aos pianistas que tiverem o desejo de executá-la.

Considerações Analíticas e Interpretativas

A harmonia, a rítmica, bem como a estrutura formal da *Dança Brasileira*, devem ser comentadas e consideradas em sua performance. Quanto a este último aspecto, torna-se importante lembrar que, para o compositor, a forma é a promotora da unidade de uma obra musical. Ele relatou certa vez: “sou um brahmsiano; a forma é minha alucinação...”²¹⁵ Já Caldeira Filho comentou que:

Guarnieri não pode e jamais poderá libertar-se da forma. Para um espírito assim tão lúcido e reflexivo, a forma é uma necessidade de expressão, é o elemento integrante e coordenador, com propósito de inteligibilidade, de tudo aquilo que ele utiliza como material de construção da obra de arte musical...²¹⁶

O compositor freqüentemente utilizou em suas obras o esquema formal ABA, o que lhe rendeu algumas críticas da parte do escritor Mário de Andrade, que afirmou:

Você se deixa levar demais pelas formas existentes... suas peças instrumentais pra piano são todas um dormir na rede numa forma já estereotipada... Um eterno ABA que está na *Canção Sertaneja* como da *Toada* ou na *Dança Selvagem*...²¹⁷

²¹⁵ TACUCHIAN, Ricardo. *O sinfonismo guarnieriano*, “não pag.”, apud SIQUEIRA, Débora Rossi de. Op. cit., p. 27.

²¹⁶ FILHO, Caldeira. *A Aventura da Música*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968, p. 86.

²¹⁷ Relatos de Mário de Andrade em carta a Camargo Guarnieri. Cfr., TONI, Flávia Camargo. *A Correspondência*. In: SILVA, Flávio (Org.). Op. cit., pp. 216-7.

Segundo Verhaalen, nesta estrutura ABA empregada por Guarnieri, a seção B pode ser considerada uma continuidade de A. Ela relata que: “a parte central da seção B... se inicia... como uma continuação do material inicial, chega a um clímax, e então há um bem-vindo retorno... projetando nova cor e nova luz sobre o tema original”.²¹⁸

No entanto, nota-se que, na *Dança Brasileira*, o compositor empregou um esquema estrutural *ABACBA-coda*,²¹⁹ no qual há o retorno freqüente do tema principal, que possui notas repetitivas, acentuadas, que se movem essencialmente por graus conjuntos. Antes de introduzir este material, a mão esquerda executa um padrão rítmico em *ostinato* em *piano*, que pode ser executado em *non legato*, representando o ritmo dos instrumentos de percussão das danças comemorativas dos negros de Tietê, que foram ouvidos por Guarnieri na fase inicial de sua vida.

A melodia da mão direita é apresentada somente no quarto compasso, na tonalidade de mi maior. Mas já no primeiro compasso a mão esquerda aparece nesta tonalidade com 6ª acrescentada, com o quarto tempo do compasso acentuado,²²⁰ que lembra a marcação de um pandeiro, conforme relatado (Exemplo 3.1.2).

Exemplo 3.1.2 (compassos 1-3)

SEÇÃO A - Compassos 1 a 23

Tempo di Samba (♩ = 96)

Piano

ben ritmato

p

E^(6ª ad.)

I^(6ª ad.)

²¹⁸ VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 82.

²¹⁹ Seção A - Compassos 1 - 23; Seção B - Compassos 24 - 31; Seção A - Compassos 31 - 49; Seção C - Compassos 49 - 61; Seção B - Compassos 61 - 83; Seção A - Compassos 83 - 105 - Coda - compassos 99 - 105 (As seções estão indicadas nos exemplos a seguir).

²²⁰ O tempo acentuado intercala uma dissonância que se resolve na nota do acorde, que não muda.

Este padrão rítmico da mão esquerda se assemelha a um ritmo típico angolano (Exemplo 3.1.3).²²¹

Exemplo 3.1.3 (ritmo angolano)



Antes de realizar comentários mais específicos acerca da harmonia e da estrutura formal dessa peça, é importante trazer algumas informações relacionadas ao andamento proposto para a execução da peça.

O compositor sugeriu *Tempo di Samba* ($\text{♩}=96$) no início da obra. No entanto, apesar de alguns pianistas a executarem neste andamento, existem outros que optam em fazê-la em uma velocidade um pouco mais lenta e outros que preferem tocá-la em uma velocidade mais rápida que a sugerida pelo compositor.

Devido a estas divergências, considera-se, então, que há a necessidade de se realizar considerações breves relacionadas ao gênero *samba* a fim de que o andamento proposto para a interpretação da *Dança Brasileira* possa ser justificado.

Segundos verbetes da Enciclopédia de Música Popular existem diversos tipos de samba (*samba de partido-alto*, *samba-de-roda*, *sambalanço*, *samba-canção* ou *samba-de-meio-de-ano*, *sambalada*, *samba-de-gafieira* etc). Estes sambas, por sua vez, apresentam características distintas que englobam a melodia, o ritmo e até o andamento.²²² Portanto, acredita-se que não há a necessidade de se tocar a referida peça em um andamento muito rápido porque não existem apenas sambas de andamento rápido, mas também de velocidade moderada, que será a adotada na execução desta obra, e de andamento lento, que, no caso da *Dança Brasileira*, está fora de cogitação pela própria sugestão ($\text{♩}=96$) efetuada por Guarnieri para a contagem

²²¹ GARCIA, Eduardo Conde. Op. cit., p. 45.

²²² ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. Op. cit., p. 683.

do tempo (que, por ser binária, parece promover a sensação de que a figuração rítmica real possui menor duração). Estas informações contrariam, portanto, a possibilidade de execução desta peça em um andamento lento ou excessivamente rápido.

Paralelamente a estas informações, há a necessidade de se comentar também que é provável que Camargo Guarnieri, ao sugerir o andamento para a execução da obra, tenha se inspirado em algum tipo de samba específico. Pelo ano de composição da *Dança Brasileira*, pelo histórico e pelas características dos diferentes tipos de *samba* pode-se considerar que o compositor se apoiou no *samba-de-roda*,²²³ que é considerado “... uma das variações do batuque de Angola”²²⁴ e possui instrumentação composta basicamente por atabaques e pandeiros.

O padrão rítmico do *ostinato* da mão esquerda²²⁵ e os instrumentos que o executavam se assemelham, respectivamente, ao esquema quaternário de um ritmo típico angolano já exemplificado anteriormente e aos instrumentos típicos do *samba-de-roda* que, apesar de não possuírem “altura determinada”²²⁶ podem ter tessituras distintas dependendo do tamanho (no caso do atabaque) e do material que são feitos, (no que diz respeito ao pandeiro). Partindo desta informação, há a possibilidade de se considerar que a região central utilizada na notação do *ostinato* de Guarnieri pode ter sido escolhida pelo compositor devido ao fato de que a marcação do ritmo das danças dos escravos, que foi ouvido por Guarnieri quando criança, provinha de um atabaque de tessitura intermediária designado “rumpi”. Por outro lado, vale ressaltar que as notas longas da mão esquerda podem estar associadas a uma espécie de atabaque mais grave denominado “rum”.

²²³ O samba surgiu na Bahia no final do século XIX. Segundo Guimarães, “o primitivo samba era o *raiado* (uma variação do *samba-de-roda*)... depois, veio o *samba corrido*...” que juntamente com o *samba chulado* é considerado uma forma característica do *samba-de-roda*. GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 27.

²²⁴ SAMBA-DE-RODA. Disponível em <<http://www.capoeirabrasilce.com.br/quilombo/danças.htm>>.

Acesso em: 26/04/2006.

²²⁵ Em contagem binária este padrão em *ostinato* pode ser considerado uma variação do *ilariô* que tem suas raízes no *baião*, que é executado em compasso binário “... como dança característica do samba – samba aí empregado no sentido genérico de baile popular com músicas e danças movimentadas”. ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica, popular. Op. cit., p. 62.

²²⁶ GROVE dicionário de música. Op. cit., p. 458.

Além disso, torna-se importante destacar que o samba-de-roda possuía andamento semelhante ao maxixe,²²⁷ que, segundo verbete da Enciclopédia de Música Popular,²²⁸ possui um andamento semelhante ao da *polka*, que se aproxima de um *Allegretto*.²²⁹

Portanto, com base nestas informações, pode-se considerar que o andamento do samba-de-roda, apesar de ser vivaz, animado e ritmado não deve ultrapassar um *Allegretto*. Se esse tipo de samba tivesse um andamento bem rápido, provavelmente não se teria necessidade de aumentar a velocidade do andamento do samba-enredo, que foi criado no início de 1930, a fim de que o número crescente de foliões pudesse desfilar na passarela dentro do tempo determinado.²³⁰ Daí a relação estabelecida entre o andamento proposto pelo compositor e o samba-de-roda que “... é uma mistura de música, dança, poesia e festa”.²³¹

Quanto à interpretação desta peça em um andamento muito rápido, torna-se importante salientar, ainda, que tal velocidade poderia inclusive afetar a clareza sonora que deve ser atingida nas exposições do tema principal. Edward Cone utiliza a *Fantasia-Improviso* Op. 66 de Chopin como exemplo para comentar o problema ocasionado pelo excesso de velocidade na execução de uma obra:

Important melodic relationships may also be concealed by injudicious choices of tempo. One often hears pianists – specially young ones – play Chopin’s so – called ‘Fantasy-Impromptu’ Op. 66 at a speed which obscures the thematic connection between the opening and central sections...²³²

Outro aspecto que deve ser comentado refere-se à questão da preparação técnico-fisiológica do estudante. O compositor sugere a indicação metronômica “♩=96”.

²²⁷ AS TIAS DO SAMBA. Disponível em: <<http://biscoitofino.uol.com.br.htm>>. Acesso em:26/04/2006.

²²⁸ ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica, popular. Op. cit., p. 465.

²²⁹ TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5. ed.

São Paulo: Art Ed, 1986, p. 59.

²³⁰ AS TIAS DO SAMBA. Op. cit.

²³¹ SAMBA-DE-RODA. Op. cit.

²³² Relações melódicas importantes também podem ser escondidas devido à escolha descuidada do andamento. É comum se ouvir pianistas – especialmente aqueles mais jovens – tocarem a ‘Fantasia-Improviso Op. 66, de Chopin, em um andamento que esconde a conexão temática entre as seções inicial e central. CONE, Edward. *The pianist as critic*. In: RINK, John. Op. cit., p. 247.

No entanto, acredita-se que, se o intérprete não tem condições técnicas de executar a peça de forma clara e precisa neste andamento, é melhor que opte por um que lhe seja mais confortável e lhe permita externar seus conceitos com maior naturalidade e precisão. Mas a velocidade adotada não deve se distanciar daquela sugerida pelo compositor.

Quanto a esta informação, o plano intencional de interpretação do compositor, bem como as sugestões de andamento, dinâmica e articulação, devem ser evocadas por um intérprete na execução de uma obra musical. Contudo, “although the performer’s fidelity to the score is necessary, it is never sufficient... the projection of a conception reflecting a deeply felt personal involvement with the musical thought of the composition”.²³³ Em outras palavras, o respeito ao texto musical é importante e necessário, mas não é o “ponto final” na transmissão da mensagem de uma obra. Como já foi dito, o intérprete deve buscar uma performance final criativa e transcendente, pois a música, segundo relatos de Stravinsky:

... sempre contém elementos ocultos que escapam a uma definição precisa, pois a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade. A realização desses elementos é, assim, uma questão de experiência, e intuição; em suma, do talento daquele a quem cabe apresentar uma obra.²³⁴

Paralelamente a estes comentários, iniciar-se-ão os relacionados às opções interpretativas na execução da *Dança Brasileira*, que virão seguidos de explicações pertinentes à análise harmônica da peça.

No primeiro compasso, o compositor sugere uma sonoridade em *piano* para a mão esquerda e já no segundo, após um sinal de “*crescendo*”, insere um *mf* para a execução desse *ostinato*. Quanto à pedalização, o compositor insere uma respiração no quarto tempo do compasso, que parece ser a mais indicada. O fá# acentuado pode ser

²³³ “Embora a fidelidade do performer à partitura seja necessária, não é suficiente... a projeção da concepção (de uma performance) deve refletir um envolvimento pessoal de sentimento profundo com o pensamento musical da composição”.CONE, Edward. Op. cit., p. 244.

²³⁴ STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 112.

considerado uma dissonância que deve soar até o 3º tempo do compasso posterior para que, no 4º tempo, haja “resolução” na nota do acorde. No que diz respeito à intensidade sonora sugerida por Guarnieri para este trecho inicial, o *mf*²³⁵ do segundo compasso também é indicado para a apresentação da melodia pela mão direita no quarto compasso (Exemplo 3.1.4).

Exemplo 3.1.4 (compassos 1-4)

The image shows a musical score for piano, measures 1 through 4. The title is "Tempo di Samba" with a tempo marking of quarter note = 96. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is written for both hands. The left hand starts with a piano (*p*) dynamic and a "ben ritmato" (well-rhythmic) instruction. The right hand enters in the fourth measure with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Below the score, there are two chord symbols: E (6ª ad.) and I (6ª ad.).

No entanto, apesar do compositor ter se utilizado destas indicações, sugere-se iniciar a mão esquerda em *pianíssimo* e executar um leve *crescendo* para o segundo compasso, no qual a nota acentuada é “sol#”, e um pequeno *diminuendo* no terceiro, que tem o “fá#” com acento. Já a mão direita pode ter a sua entrada em *mp* no quarto compasso, uma vez que se construirá um *crescendo* depois disso.

No quinto compasso, a melodia da mão direita deve realizar um pequeno *crescendo* (que não deve ultrapassar um *mf*) até o sexto compasso (que pode ser considerado o centro da frase) e um pequeno *diminuendo* no sétimo compasso. Estas variações de dinâmica podem ser executadas de um motivo para o outro (Exemplo 3.1.5).

²³⁵ O compositor pode ter inserido *mf* na melodia da mão direita para indicar que ela deve ser executada em uma intensidade sonora superior à da mão esquerda.

Exemplo 3.1.5 (compassos 5-9)

a1 a2 a3 a4 a5 a6

5 [-----][-----][-----][-----][-----][-----]

sempre simile

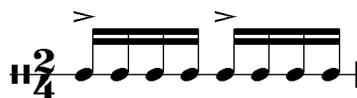
* Compasso 5 - E^(6ª ad.) - I^(6ª ad.)

* Compasso 9 - modulação para A

O material subsequente, que aparece com a sétima abaixada a partir do nono compasso deve ser executado em uma intensidade que possa contrastar com a do elemento anterior. Aliás, acredita-se que na seção A os planos de dinâmica da linha melódica precisam ser muito bem estabelecidos, pois caso contrário uma monotonia sonora pode ser inevitável em decorrência, por exemplo, da própria repetição de notas da melodia.

No nono compasso, por exemplo, a única alteração de nota realizada pelo compositor na mão direita é a nota “ré”, que aparece natural. No entanto, a partir do décimo compasso, ela também surge na mão esquerda com um bequadro. Esta alteração, por sua vez, reforça a idéia de que, neste trecho, o compositor pode ter utilizado o modo mixolídio (que apresenta o 7º grau abaixado) ou o modo lídio (ré-mi-fá#-sol#-lá-si-dó#-ré). Acredita-se que este recurso modal tenha enriquecido o mero tonalismo funcional da *Dança Brasileira*, que possui nesta primeira seção um caráter jubilar e alegre, que é salientado pelo tempo e pelo próprio ritmo empregado pelo compositor, que, em virtude da contagem binária, se assemelha a uma das possibilidades rítmicas do samba (Exemplo 3.1.6).

Exemplo 3.1.6



Por outro lado, há a possibilidade de se considerar também que, nesta mesma passagem, há uma modulação da tônica (Mi Maior) para a subdominante (Lá Maior).²³⁶ A melodia parece sugerir Lá Maior²³⁷, mas o acompanhamento tem como base o acorde de E⁷. Seguindo esta orientação, o nono, décimo e décimo primeiro compassos estão na dominante da nova tonalidade. Esta ocorrência, por sua vez, parece proporcionar um efeito sonoro de tensão. Portanto, acredita-se que, devido a este motivo, seja interessante executar este trecho em uma intensidade de dinâmica superior à alcançada na primeira exposição da melodia, que outrora estava na tônica (Exemplo 3.1.7).

Exemplo 3.1.7(compassos 5-14)

A musical score for piano accompaniment, measures 5-14. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The harmonic analysis below the score is as follows:

- Measures 5-6: E^(6^a ad.) - I^(6^a ad.)
- Measures 7-10: *sempre simile* E⁷ - V⁷
- Measures 11-12: E⁷ - V⁷
- Measures 13-14: D^(6^a ad.) - IV^(6^a ad.)

²³⁶ Ver Exemplo 4.1.5.

²³⁷ A tonalidade de Lá Maior aparece de forma oculta, subtendida. Guarnieri rejeitava obviedades.

O décimo segundo compasso aparece na subdominante (Ré Maior com 6ª acrescentada) que, em termos sonoros, cria menos tensão que o trecho na dominante. Segundo Lombardi, “tanto a melodia como a harmonia, em Guarneri geram uma tensão, as quais resultam em meios expressivos”.²³⁸

Assim, considera-se que, do décimo primeiro para o décimo segundo compassos, deve-se executar um pequeno *decrescendo*, como a indicação sugerida na partitura, a fim de que as três notas deste último compasso, que seguem a ordem inversa do padrão descendente anterior, sejam executadas com seus respectivos acentos em cunha em uma intensidade maior que as que finalizaram o compasso anterior (Ver Exemplo 3.1.7).

Quanto às duas primeiras notas acentuadas²³⁹, que juntamente com as outras parecem tornar um pouco mais vigorosa a ambiência do trecho, é interessante relatar que a sensação rítmica que produzem (ao serem executadas em tempo binário) se assemelha à promovida pelos acentos empregados em um dos padrões rítmicos do samba e do ilariô, que é uma variante do xaxado (Exemplo 3.1.8).

Exemplo 3.1.8²⁴⁰



Do compasso 13 ao 23, (Ver Exemplo 3.1.9 e 3.1.10) o compositor sugere o acorde de Ré Maior. No entanto, é importante destacar que, em alguns compassos deste trecho, Guarneri acrescenta dissonâncias a este acorde que parecem conferir a eles um efeito sonoro mais tenso. No compasso 13, por exemplo, o material sonoro é mais tenso que o do compasso seguinte. Então, acredita-se que a intensidade do compasso 13 deva ser superior a do compasso 14.

²³⁸ LOMBARDI, Nilson. Op. cit., p. 9.

²³⁹ Vale ressaltar que as notas “dó” e “ré” do décimo terceiro compasso também seguem ordem inversa do padrão descendente que serviu de base para as três notas acentuadas do décimo segundo compasso.

²⁴⁰ GARCIA, Eduardo Conde. Op. Cit., p. 51 e 61.

No décimo terceiro e décimo quarto compassos pode-se observar a primeira seqüência de material sonoro mais tenso/menos tenso. Nas notas ascendentes do décimo segundo compasso, deve-se realizar um *crescendo* a fim de que a entrada do décimo terceiro compasso seja executada numa intensidade superior à do compasso anterior. No entanto, deve-se aproveitar o desenho descendente do final do compasso 13 para realizar um pequeno *decrescendo*, que inclusive foi sugerido pelo compositor, a fim de que o compasso 14 tenha a sua entrada em uma intensidade sonora um pouco inferior que a do compasso 13. No final do décimo quarto compasso tem-se a repetição das notas acentuadas com cunhas do compasso 12 e, na seqüência, há a repetição dos desenhos do compasso 13 e início do 14. Acredita-se que a repetição destes desenhos precise ser realizada com os mesmos *crescendos* e *decrescendos*, mas em uma intensidade sonora totalitária mais forte que a de sua primeira aparição a fim de que haja contraste entre as partes. Quanto a esta rigurosidade na execução de contrastes sonoros, o pianista Vladimir Horowitz declarou que a performance pianística “... is made up of shadows, colors and contrast... mainly in contrasts”²⁴¹ (Exemplo 3.1.9).

Exemplo 3.1.9 (compassos 10-18)

10



15



*Compassos 12 -18 D^(6^a ad.) - IV^(6^a ad.)

²⁴¹ “... é feita de coloridos e contraste... principalmente contraste”. Declarações de Vladimir Horowitz. In: YOUNG, John Bell. “The Artistry of Vladimir Horowitz Diabolical Angel of the Keyboard”. *Clavier*, 2005, p. 23.

Esta seqüência se repete até o final da seção A. Apesar da não-resolução dos acordes, que criam uma atmosfera tensa que, por sua vez, pode ser salientada com *crescendos*, deve-se, a partir do décimo sétimo compasso iniciar um *diminuendo* no plano sonoro geral deste trecho, já que há a inclusão de desenhos descendentes nas notas acentuadas com cunhas que devem ser executadas com o destaque sugerido, mas dentro do contexto sonoro que estão inseridas. Torna-se necessário destacar que as linhas descendentes, freqüentes nesta obra, são uma constante na música popular, conforme relatou Mário de Andrade em seu Ensaio sobre a Música Brasileira. Vale ressaltar que a utilização de linhas descendentes é uma característica da melodia modinheira (Exemplo 3.1.10).

Exemplo 3.1.10 (compassos 15-22)

The image shows a musical score for piano, measures 15 to 22. The music is in 2/4 time and features a descending melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The right hand starts on measure 15 and ends on measure 22. The left hand starts on measure 15 and ends on measure 22. The score is written in a single system with two staves.

*Compassos 18 - 22 $D^{(6^a ad.)}$ - $IV^{(6^a ad.)}$

Acredita-se que esta opção interpretativa ressalte de forma significativa o término da seção A e torne mais interessante à entrada da nova melodia *marcato* e *ritmato* em oitavas da mão esquerda na seção B, que deve ser executada em *tenuto*, com precisão.

O compasso 23 antecede a apresentação desta linha melódica e parece sugerir maior tensão sonora. O compositor indica um *crescendo* neste compasso que pode ser realizado também no acompanhamento em *staccato* da mão direita do compasso 24, a fim de que a melodia da mão esquerda (que está no II grau de Lá Maior ou no V grau menor da tônica que será restabelecida no compasso 31) possa ser exposta em uma intensidade *forte* que se aproxima da sugestão em *fortíssimo* do compositor para a execução deste trecho, que parece ter um caráter mais enérgico, que contrasta com o da seção anterior. Vale ressaltar que os *diminuendos* propostos pelo compositor na melodia descendente da mão esquerda devem ser executados (Exemplo 3.1.11).

Exemplo 3.1.11 (compassos 23-26)

SEÇÃO B - Compassos 24 a 31

23

cresc. marcato e ritmato

ff

$Bm^{7(6^a \text{ ad.})}$

$ii^{7(6^a \text{ ad.})}$ de A e $v^{7(6^a \text{ ad.})}$ de E

Verhaalen, por exemplo, considera que esta melodia da seção B “... serve de resposta”²⁴² à seção anterior. A rítmica com contratempos e síncopas empregada por Guarneri provavelmente contribuiu para o caráter vigoroso desta melodia, cujas notas são resultantes daquelas com acentos em cunha dos décimo sexto e décimo sétimo compassos.²⁴³ Acredita-se que a sensação produzida pela rítmica empregada se

²⁴² VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 91.

²⁴³ As notas com acentos em cunha dos décimo sexto e décimo sétimo compassos são derivadas do padrão descendente do décimo compasso.

assemelha (ao ser executada em tempo binário) à oferecida pelos acentos empregados no ilariô, que é uma variante do xaxado, e em um dos padrões rítmicos do samba.²⁴⁴

Quanto à pedalização, deve ser utilizada somente nos locais indicados pelo compositor, ou seja, nos compassos 26 e de 28-30. Considera-se que a realização das oitavas sem o pedal saliente o contraste requerido entre a melodia da seção A e a da seção B.

É interessante relatar também que a melodia em oitavas deste trecho da obra de Guarnieri nada mais é que uma abertura do acorde de si menor com sétima do vigésimo quarto compasso (Ver Exemplo 3.1.11). Ela se repete no compasso 27. Portanto, há a necessidade de se realizar um contraste sonoro nesta segunda repetição e, a partir daí, realizar um *crescendo* a fim de que o acorde de Bm7 do compasso 30, que prepara o retorno da seção A em Mi Maior, seja executado em *fortíssimo* e o acorde da tônica (Mi Maior) em *sff* (Exemplo 3.1.12).

Exemplo 3.1.12 (compassos 27-31)

27

31

$E^{(6^a \text{ ad.})}$
 $|^{(6^a \text{ ad.})}$

$Bm^{7(6^a \text{ ad.})}$
 $ii^{7(6^a \text{ ad.})} \text{ de A e } v^{7(6^a \text{ ad.})} \text{ de E}$

²⁴⁴ Ver Exemplo 4.1.9.

Neste retorno da seção A, a pedalização segue como no início da peça e só deve ser alterada a partir do quadragésimo compasso devido à ocorrência de mais uma síncopa acentuada que, por sua vez, exige mais uma respiração ao longo do compasso, a qual contribui para a sua saliência (Ver Exemplo 3.1.13 e 3.1.14).

Após o acorde em *sff* da tônica no compasso 31, o compositor sugere uma intensidade sonora em *pp* para a execução do acompanhamento do compasso 32, que contrasta com o *p* utilizado para o mesmo *ostinato* na seção A inicial. Com base nestas informações, acredita-se, então, que há a necessidade de se realizar um contraste sonoro entre a apresentação do material musical inicial e a re-apresentação deste material que aparece sem modificações dos compassos 33-39.

É importante lembrar que, para a apresentação da melodia da mão direita, que teve sua entrada no quarto compasso, e para o acompanhamento da mão esquerda, foram sugeridos, respectivamente, um *mp* com *crescendos* e *diminuendos* e um *pp*. Portanto, em sua re-apresentação no compasso 33, há a possibilidade de se iniciar a linha melódica em *mf* (uma vez que o acorde da tônica do compasso 31 foi executado em *sff*) e a sua repetição (a partir do compasso 36) em *p* (Exemplo 3.1.13). Esta alternativa confere um colorido especial ao trecho repetitivo e, inclusive, estabelece uma relação de contraste com o que foi feito em termos de dinâmica na primeira exposição deste material musical.

Exemplo 3.1.13 (compassos 31-36)

SEÇÃO A - Compassos 31- 49

The musical score for Example 3.1.13, measures 31-36, is presented in two systems. The first system covers measures 31 to 35, and the second system covers measures 36 to 36. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *sf* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes at measure 36.

* Compasso 31 - E^(6^a ad.) - | (6^a ad.)

* Compasso 35 - E^(6^a ad.) - | (6^a ad.)

* Compasso 33 - E^(6^a ad.) - | (6^a ad.)

Há a necessidade de se salientar, ainda, que os *crescendos* e *diminuendos* sugeridos na partitura devem ser realizados dentro do contexto sonoro indicado. No compasso 39, a intensidade da sonoridade deve decrescer a fim de que haja um novo *crescendo* até o compasso 45, cujo acorde deve ser realizado em *fortíssimo*.

Do compasso 40 ao 43 (Ver Exemplo 3.1.14 e 3.1.15), a melodia (que possui a mesma classificação intervalar da utilizada entre os compassos 12 e 15), é iniciada um tom abaixo da original, sofre alterações quanto à qualificação intervalar e contém mais acentos em cunhas que a da seção inicial.

A sensação que o primeiro, segundo e terceiro acentos em cunhas do quadragésimo compasso promovem é análoga à oferecida por uma das possibilidades rítmicas do samba. Já a que os dois primeiros acentos do compasso seguinte produzem se assemelha à originada pelo ilariô.

No *ostinato* do compasso 40, como foi dito, há a inserção de mais uma síncopa que, juntamente com a do quarto tempo do compasso, deve ser salientada. Aliás, é interessante observar que esta síncopa do quarto tempo, bem como as notas acentuadas com cunhas da mão direita, passam a ter o respaldo de um acorde que, neste compasso, parece estar na sensível de Mi Maior que por sua vez provoca sensação semelhante à de um acorde de dominante. Portanto, acredita-se que o acorde de sensível possibilite a realização de um *crescendo* nas notas acentuadas da mão direita, que devem continuar comedidamente nesta intensidade, já que, no compasso 41, a síncopa do quarto tempo terá um acorde na dominante (B⁷) da tonalidade, depois do qual pode-se realizar um “*decrescendo*” bem discreto, aproveitando o pequeno desenho descendente que conduz à tônica (Exemplo 3.1.14).

Exemplo 3.1.14 (compassos 40-42)

40

E ^(6^a ad.) D# ^{6^o}/₅ B₃⁴

I ^(6^a ad.) vii# ^{6^o}/₅ V₃⁴

No compasso 42, inicia-se a repetição dos compassos 40 e 41. Ela deve ser executada em uma intensidade superior a realizada nos dois compassos anteriores. Vale ressaltar que o *crescendo* deve continuar no compasso 44, que possui cromatismos que tornam a sonoridade ainda mais tensa, para que o acorde do compasso 45 seja executado em *ff* (Exemplo 3.1.15).

Exemplo 3.1.15 (compassos 41-45)

41

$E^{(6^a \text{ ad.})}$ $B_4/3$ $D\#_6/5$ $B_4/3$ $E^{(6^a \text{ ad.})}$
 $I^{(6^a \text{ ad.})}$ $V_4/3$ $vii\#_6/5$ $V_4/3$ $I^{(6^a \text{ ad.})}$

A sensação rítmica que a mão esquerda do compasso quarenta e cinco promove, quando executada em tempo binário, é a mesma produzida pelo xaxado que, por sua vez, é uma variação do baião (Exemplo 3.1.16).

Exemplo 3.1.16 (xaxado)

Esta rítmica da mão esquerda do compasso 45 é reforçada com os acentos da mão direita. Aliás, os acentos, que podem ser verificados em praticamente toda esta obra, parecem contribuir para um ambiente batucante e percussivo que, por sua vez, lembra os festejos e rituais afros. Por outro lado, há a necessidade de lembrar que este padrão rítmico utilizado por Guarnieri é comum a outras obras do compositor, como por exemplo, a *Canção Sertaneja*²⁴⁵ e o *Improviso N.º1*. Segundo Grossi, este elemento é “... comum à prática afro-brasileira (3+3+2)...” que inclusive parece aludir a uma marcação dos tambores africanos.

²⁴⁵ Ver Exemplo 3.1.1.

Nos compassos 45 e 46, pode-se notar a ocorrência de “terças caipiras” (comum nas *Toadas*), que parecem oferecer um leve toque saudosista²⁴⁶ a esta passagem, que é repetida nos dois compassos seguintes (Exemplo 3.1.17). Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira a Toada pode ser caracterizada “... pela melódica simples... por um ar muito igual de melancolia dolente que corre por quase todas elas e pelo processo comum da entonação a duas vozes em terça”. Guarnieri utilizou tais terças freqüentemente em 10ª paralelas.

Exemplo 3.1.17 (compassos 41-49)

SEÇÃO C - Compassos 49-61

41 45

46

cresc. *ff* *cedendo* *p*

B ⁷	E	B ⁷	E (6 ^a ad.)
V ⁷	I	V ⁷	I (6 ^a ad.)

(Nos compassos 45 e 46 as “terças caipiras” estão representadas por intervalos de 10ª. As notas que formam tal intervalo estão circuladas.)

*Compasso 45 - Gm⁷ no 4º tempo

²⁴⁶ ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. Op. Cit., p. 754.

O acorde da tônica do compasso 45 deve ser realizado em *ff*. É importante destacar que a articulação de todo o compasso pode ser executada em *non legato*. No final deste compasso, sugere-se que seja realizado um pequeno *decrescendo* na intensidade sonora, já que há um desenho cromático descendente na mão direita e na mão esquerda que sugere um acorde de Gm7. Este acorde conclui seu movimento descendente no acorde misto do compasso 46, depois do qual pode-se realizar um *crescendo* súbito numa intensidade maior que a realizada no compasso anterior. Tal alternativa parece ser interessante, uma vez que o compasso 46 parece estar na dominante (B7). Contudo, sugere-se um *decrescendo* no final deste compasso em razão do desenho descendente que resolve na tônica do compasso 47 (Ver Exemplo 3.1.17).

Os compassos 47 e 48 são uma repetição dos dois anteriores. O compositor sugere que sejam executados em uma intensidade menor que a da primeira aparição. Portanto, acredita-se que podem ser executados no mesmo esquema de *crescendos* e *decrescendos*, mas numa intensidade total inferior à dos compassos 45 e 46, que antecedem a seção C. No compasso 48, o compositor utiliza a palavra “cedendo” que deve ser interpretada como um “rallentando” no andamento que, por sua vez, salienta o fim da seção. Este “rallentando” pode ser considerado uma alusão à liberdade temporal de entoação do cantor popular (Ver Exemplo 3.1.17).

No compasso 49, tem início a seção C, que pode ser executada em *non legato*, já que o trecho é mais vigoroso que o da primeira seção. O compositor insere *p* para a entrada dos acordes da mão direita e da mão esquerda, cuja rítmica alude à do *ostinato* inicial. Quanto à melodia, parece evocar o tema principal. É importante lembrar que, na entrada das seções já enumeradas, o compositor utilizou indicações de dinâmica diferentes. Tais indicações são encontradas com freqüência na música do compositor e podem expressar a intenção de contraste entre as seções requerida por ele na execução da obra.

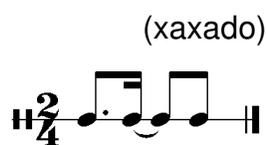
Quanto à pedalização, o compositor não insere nenhuma orientação específica neste sentido, mas acredita-se que as respirações devam ocorrer no primeiro

tempo, nas mudanças de harmonia, na síncopa do segundo tempo (que aparece acentuada em geral ora na mão direita ora na mão esquerda) e também no quarto tempo de cada compasso. Nota-se que há uma semelhança entre a rítmica acentuada destes compassos e a do quadragésimo quarto a quadragésimo oitavo compassos (Exemplo 3.1.18).

Exemplo 4.1.18 (compasso 50-53) (compasso 44-48 - Ver Exemplo 4.1.17)

No compasso 50, o compositor utiliza na mão direita e na mão esquerda um desenho rítmico com acentos e síncopas que, quando executados simultaneamente em contagem binária, produzem uma sensação semelhante à promovida pela figuração rítmica e acentos do ilariô e pela síncopa do xaxado, que é uma variação do baião (Exemplo 3.1.19).

Exemplo 3.1.19 (compasso 50)



O *ostinato* movido da mão esquerda bem como a rítmica empregada em ambas as mãos incrementam e intensificam a ambiência festiva desta seção.

Quanto à dinâmica, o compositor sugeriu a entrada do compasso 49 em *p* com um *crescendo* que deve ser executado moderadamente até o próximo compasso, que parece estar na dominante (Mi maior). Foi sugerido um *sforzato* não somente no primeiro tempo deste compasso, mas no do 52 e do 54. Acredita-se que essa sugestão foi utilizada no sentido de que o primeiro tempo destes compassos deve ser executado com um destaque maior (obviamente que dentro do contexto sonoro afim) que o dos acentos empregados nos outros tempos do compasso.

Na metade do compasso 50, o compositor indica um *decrescendo* que pode ser realizado em virtude do desenho descendente da melodia da mão direita e da resolução na tônica. O compasso 51, que aparece na tônica, pode ser iniciado em uma intensidade sonora menor que a do compasso 49, que possui uma rítmica que aparenta ser uma variação do ilariô e do xaxado. Aliás, os compassos 51 e 52 podem ser executados em um plano sonoro geral inferior ao dos dois compassos anteriores, cuja melodia da mão direita está em uma posição ascendente em relação à dos compassos supracitados (Exemplo 3.1.20).

Exemplo 3.1.20 (compasso 50-53)

Musical score for Example 3.1.20, measures 50-53. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. Measure 50 starts with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *in tempo*. The right hand plays a melody with eighth notes and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Measures 51 and 52 show a *decrescendo* in dynamics, and measure 53 features a *sforzato* (*sf*) dynamic. The score includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

- * Compasso 50 - B⁷/E - V⁷/I
- * Compasso 51 - E^(6^a ad.) - I^(6^a ad.)
- * Compasso 52 - B⁷/E - V⁷/I
- * Compasso 53 - E^(6^a ad.) - I^(6^a ad.)

O compasso 51 pode ser iniciado em *pp* com um *crescendo* até *mp* no compasso seguinte que está na dominante (em tom de resposta aos compassos 49 e 51). No final do compasso 52 pode-se executar um *decrescendo* como aquele sugerido no compasso 50 (Ver Exemplo 3.1.20).

A alternativa proposta no parágrafo anterior confere maior interesse à seção C, que, além de repetitiva, passará por duas modulações nos compassos 54 e 56, no qual deve-se atingir um *sff* na dominante da nova tonalidade.

Já o compasso 53, que aparece na tônica, pode ser iniciado em *mf* (ele é idêntico ao compasso 49 que foi iniciado em *p*). Nele pode-se realizar um *crescendo* que deve ser mantido até o 1º tempo do compasso seguinte, que modula para Mi menor. Neste compasso, Guarnieri utiliza a dominante menor (Bm) desta tonalidade, acrescentando assim um colorido especial à passagem (Exemplo 3.1.21).

Exemplo 3.1.21 (compassos 50-57)

50 *in tempo* *sf*

54 *cresc.* *sf* *subito pp sopra* *ff* *pp*

modulação para Mi Menor modulação para B

Bm⁷ Em^(6ª ad.) F#⁷ B^(6ª ad.)

v⁷ i^(6ª ad.) V#⁷ I^(6ª ad.)

Apesar do compositor ter utilizado um desenho descendente na melodia do final do compasso 54, acredita-se que seja mais conveniente realizar o *crescendo* (proposto por Guarnieri) para o compasso seguinte, que aparece em Mi menor. Tal alternativa de dinâmica parece promover maior interesse à interpretação em razão da instabilidade harmônica oferecida por este trecho. A sonoridade crescente deve ser mantida até o acorde de dominante (F#7) do compasso 56, considerado o ponto da modulação para Si Maior (Ver Exemplo 3.1.21).

Do compasso 56 para o 57, o compositor parece desejar um *diminuendo* muito discreto para que o acorde da nova tônica no compasso cinquenta e sete seja executado em *ff* (Ver Exemplo 3.1.21).

É interessante destacar que, após o *ff*, Guarnieri sugere um *pp súbito*. Vale lembrar que, em Guarnieri, os *pianos súbitos* são sugeridos com freqüência após

sonoridades *fortíssimas*. Segundo Grossi, “este tratamento de dinâmica é visível na maior parte de suas obras... associa-se... à alteração de registro”,²⁴⁷ como pode ser observado neste compasso (Ver Exemplo 3.1.21).

O compositor sugere um *crescendo* do compasso 57 (que está na tônica) para o compasso 58 (que está na dominante) que, por sua vez, não deve ultrapassar um *mp*. Deste compasso para o seguinte, que se trata de uma repetição do compasso 57, ele sugere um *diminuendo*. No entanto, acredita-se que este compasso pode ser iniciado em uma intensidade sonora superior à do compasso 57, que é iniciado em *pp*. Obviamente que os *crescendos* e *diminuendos* devem ser executados. Do compasso 59 para o 60, o *crescendo* não deve ultrapassar um *mf* (Exemplo 3.1.22).

Exemplo 3.1.22 (compassos 54-62)

SEÇÃO B - Compassos 61-83

54

57 $B^{7M} - I^{7M}$
subito pp sopra

cresc. *ff* *pp* *ff*

58 61

$F\#^7$ $B^{(6^a \text{ ad.})}$ $F\#^7$ $B^{(6^a \text{ ad.})}$ $F\#^7$

$V\#^7$ $I^{(6^a \text{ ad.})}$ $V\#^7$ $I^{(6^a \text{ ad.})}$ $V\#^7$

²⁴⁷ GROSSI, Alex Sandra de Souza. *O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 Improvisos para piano*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA - USP, 2002, p. 78.

A notação da mão esquerda não muda de registro, dentro de um compasso, como a do início da seção. Ela está, em geral, mais próxima do registro da mão direita. Este aspecto parece contribuir para uma ambiência mais tranqüila com caráter de anúncio, de preparação para a apresentação de um novo material no compasso 61, que parece ser derivado da seção B original.

Quanto à pedalização nesta seção, as respirações devem ser realizadas juntamente com a melodia de síncopas e contratempos da mão esquerda, as quais certamente contribuirão para a sua saliência. Em alguns compassos, pode-se notar a inclusão de acordes de décimas que precisam ser arpejados pelos pianistas que não podem fazê-lo por possuir mão pequena. Segundo Mendonça, neste caso “a nota mais grave do arpejo deve ser executada no tempo, segura pelo pedal...”.²⁴⁸ As respirações só devem ser alteradas no compasso 81. A partir dele, há a inclusão de notas longas acentuadas no primeiro e quarto tempos do compasso que ampliam o registro e precisam ser salientadas.

Na mão direita desta seção há a inclusão de um *ostinato*, cuja rítmica pode ser considerada uma variação do *ostinato* inicial. A rítmica deste padrão repetitivo da mão direita parece contribuir para o caráter dançante desta seção que possui uma melodia um tanto quanto saudosista na mão esquerda que, por sua vez, ginga tranqüilamente sob as notas bem ritmadas deste *ostinato* de apenas dois acordes que se alternam no decorrer dos compassos. O ritmo de notas mais longas da melodia bem como a dinâmica e a escassez de saltos na região média contribuem para esta ambiência mais calma (Exemplo 3.1.23).

²⁴⁸ MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. Op cit., p. 402.

Exemplo 3.1.23 (compassos 58-72)

* Compassos 68, 70 e 72 - B^(6ª ad) - |^(6ª ad)

* Compassos 69 e 71 - F#⁷ - V#⁷

Entre os compassos desta seção, há a alternância da tônica (B) e da sua dominante (F#7). A seção é iniciada no segundo tempo do compasso 61. Foi sugerido um *p* para o primeiro tempo deste compasso que, por sua vez, finaliza a frase anterior. É importante destacar que este compasso está na tônica. O *crescendo* indicado por Guarneri, para o compasso seguinte que está na dominante, não deve ultrapassar um *mp*. Vale ressaltar desde já que a dinâmica geral bem como os *crescendos* e *diminuendos* devem ser realizados com cautela, de forma gradativa, no caso dos últimos, dentro do plano sonoro em que estão inseridos, para que as repetições, constantes na seção, não se tornem monótonas.

No compasso 62, há um *diminuendo* que deve ser realizado a fim de que o acorde de B^(6ªad.) do compasso seguinte seja realizado em uma intensidade inferior à do acorde de dominante do compasso 62. O último tempo do compasso 63, que está na tônica, deve ser executado em uma intensidade superior que a da versão original do desenho, apresentada no compasso 61. Esta alternativa pode ser interessante, já que estes compassos preparam a exposição de uma melodia saudosista iniciada no compasso 66. O *crescendo* não deve exceder um *mf* (Ver Exemplo 3.1.23).

O *diminuendo* do compasso 64, proposto por Guarnieri, deve ser mantido no compasso 65. Para esta intensidade decrescente, que promove maior destaque para a entrada da melodia da mão esquerda no compasso 66, sugere-se um *pp*. No entanto, no compasso 66, há a necessidade de se realizar um novo *crescendo* para que a melodia seja exposta em uma intensidade não-forte, mas audível (um *mp*, talvez). Quanto à articulação, um *legato* pode ser interessante em virtude do *cantabile* sugerido para a execução da melodia (Ver Exemplo 3.1.23).

Esta melodia da mão esquerda (que em contagem binária promove sensação rítmica semelhante à do xaxado) estabelece, com algumas notas do *ostinato* da mão direita, relações intervalares de terça que, por sua vez, oferecem ao trecho um leve toque saudosista oriundo das famosas “terças-caipiras” das toadas (Ver Exemplo 4.1.23*).

Outro aspecto que pode ser notado na mão direita, não só desta seção, mas dos compassos 46 e 48 da primeira repetição da seção A, bem como em alguns da seção C, refere-se à “articulação caipira” (Ver Exemplo 3.1.23 * [Para os compassos 46 e 48, ver Exemplo 3.1.17]). Segundo Rodrigues:

Há um outro elemento de origem caipira que é mais sutil, pois afeta a articulação das notas de um determinado elemento temático. É um procedimento comum na música caipira ter as notas de uma melodia agrupadas duas a duas, sendo a primeira delas geralmente acentuada. Na música de Guarnieri, o procedimento caracteriza-se pela ligadura de uma nota, em posição rítmica fraca do compasso, à nota seguinte, em posição rítmica mais forte. A ocorrência freqüente deste procedimento em várias notas de um

mesmo elemento melódico é que o torna característico... Vamos dar o nome de articulação caipira a este procedimento.²⁴⁹

Mas como estava sendo dito, a melodia da mão esquerda deve ter sua entrada em *mp* no compasso 66. No compasso seguinte, que está na dominante, há a necessidade de se executar um *crescendo* que não deve ultrapassar um *mf*. Em seu final pode-se realizar um *diminuendo* a fim de que o primeiro tempo do compasso 68 seja realizado em uma intensidade sonora inferior a do compasso 67 (Ver Exemplo 3.1.23).

No último tempo do compasso 68 tem início a repetição da melodia do compasso 66. Portanto, acredita-se que seja necessário executar tal repetição em uma intensidade sonora mais forte que a alcançada no desenho original. Sugere-se um *mf* para o início da melodia com um *crescendo* até *f*, que deve ser mantido até o compasso 69, que está na dominante, para que então haja um leve *diminuendo* para o compasso 70, que está na tônica. Do compasso 70 para o 71, sugere-se um pequeno *crescendo* (Ver Exemplo 4.1.23).

O compasso 71 está na dominante (F#) e o 72 está na tônica (B). Apesar do compositor ter utilizado no início desta seção uma intensidade sonora decrescente (além de desenhos descendentes) da dominante para a tônica, no compasso 72 ele emprega um desenho ascendente para o compasso na tônica com a sugestão de *crescendo*. Acredita-se que esta indicação não deva ultrapassar um *f* a fim de que haja coerência com o plano sonoro proposto para os compassos anteriores e posteriores à passagem (Ver Exemplo 3.1.23).

No compasso 72, Guarnieri sugere um *diminuendo* para o compasso 73 que está na dominante. Acredita-se que a diminuição da intensidade sonora no desenho descendente da mão esquerda possa oferecer um contraste interessante com a repetição deste padrão nos compassos 73 e 74 que deve ser executado em uma intensidade sonora geral inferior à do desenho original (Exemplo 3.1.24).

²⁴⁹ RODRIGUES, Lutero. Op. cit., p. 101, *apud* GROSSI, Alex de. Op. cit., p. 183.

Exemplo 3.1.24 (compassos 68-77)

68

73

F#⁷ B(6ª ad) F#⁷ B(6ª ad) F#⁷

V#⁷ I(6ª ad) V#⁷ I(6ª ad) V#⁷

A última exposição da melodia, que é iniciada no compasso 74, pode ser introduzida em *p* com *crescendo* para o compasso 75, que está na dominante, e um pequeno *diminuendo* para o compasso seguinte, que está na tônica (Ver Exemplo 3.1.24).

A repetição desta melodia pode ser executada em uma intensidade superior à do compasso anterior. Os *crescendos* e *diminuendos* já comentados anteriormente devem ser executados dentro do plano sonoro em que estão inseridos. É importante destacar também que, do compasso 77, que está na dominante, para o 78, que está na tônica, pode-se realizar um discreto *diminuendo* na intensidade sonora. No entanto, no final deste último compasso deve-se iniciar um *crescendo* que deve ser mantido nos compassos que estão na dominante da tônica principal (Mi maior) a fim de que a re-exposição da seção A (Mi maior) iniciada no compasso 83 seja executada em um *ff* (Exemplo 3.1.25).

Exemplo 3.1.25 (compassos 83-95)

SEÇÃO A - Compassos 83-105

* Compasso 84, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 95 - E^(6ª ad.) - | (6ª ad.)

* Compasso 85, 89, 92, 94 - B⁷ - V⁷

Esta seção é caracterizada por acordes na mão direita, que devem ser executados, segundo orientação do compositor, em *martellato* que é considerado um toque mais rude que o *staccato* inicial. Vale ressaltar também que a melodia aparece uma oitava acima em relação à da seção original. Na mão esquerda, a nota acentuada do quarto tempo do compasso aparece em oitavas no grave. A textura carregada pelos

acordes e acentos parece contribuir para uma ambiência mais vigorosa e explosiva. Esta seção pode ser considerada o ápice, o ponto alto do clima festivo evocado na peça (Ver Exemplo 3.1.25).

O pedal deve ser utilizado como na primeira seção da peça, mas na *coda* do compasso 99, deve ser contínuo e sem respirações até o compasso 104, conforme sugestão de Guarnieri (Ver Exemplo 4.1.26).

O *ff* do compasso 83 deve continuar em *crescendo* até o 85, que parece sugerir uma dominante. Um pequeno *diminuendo* para o compasso 86, que está na tônica, pode ajudar a estabelecer uma relação de contraste com a repetição deste material a partir do compasso 87. Como a intenção geral dos registros desta seção é descendente, sugere-se que esta repetição seja iniciada em uma intensidade inferior à do desenho original, um *f*, talvez. Os *crescendos* e *diminuendos*, propostos pelo compositor com base mais na intenção harmônica, devem ser executados dentro do contexto sonoro em que estão inseridos (Ver Exemplo 4.1.25).

A mesma melodia dos compassos 40-43 é introduzida em acordes no compasso 91. Ela pode ser iniciada em uma intensidade sonora inferior à do compasso 87 (*mf*, por exemplo). O *crescendo* para o compasso 92, que parece sugerir uma dominante, deve ser realizado. Um pequeno *diminuendo* para o compasso seguinte, que está na tônica também pode ser executado (Exemplo 3.1.26).

Exemplo 3.1.26 (compassos 91-105)

91

96

99 CODA

101

accel. sempre sino alla fine

cresc.

rapido

8va

m.s.

* Compasso 91, 93, 95, 97 - E^(6ª ad.) - | (6ª ad.)

* Compasso 99 -105 - E^(6ª ad.) - | (6ª ad.)

* Compasso 92, 94, 96, 98 - B⁷ - V⁷

No compasso 93, inicia-se a repetição deste desenho, que pode ser executado em uma intensidade inferior ao do compasso 91. Um *mp* seria interessante com um *crescendo* para o compasso 94 (dominante) e um *diminuendo* para o compasso 95. Neste compasso, tem-se nova repetição do desenho do compasso 91. Ele pode ser iniciado em *p* e a sua última repetição introduzida no compasso 97 em *pp* com um pequeno diminuendo para o compasso 99, no qual inicia-se a *coda* que está na tônica (Ver Exemplo 3.1.26).

No compasso 98, o compositor sugere um *accelerando*, que deve perdurar até o final da obra. Esta indicação, assim como o *cedendo* do compasso 48, pode ser considerada uma alusão à flexibilidade temporal da entoação do cantor popular. Na *coda* iniciada no compasso 99, pode-se aproveitar o movimento ascendente das notas seguras por um único pedal e realizar um novo *crescendo* a fim de que o último acorde do compasso 104 seja executado em *sff*. O arpejo em fusas, que lembra o toque rasgado da viola, deve ser executado em *crescendo*, preparando assim o *sfff seco* do acorde final (Ver Exemplo 3.1.26).

Com estes comentários se encerram as considerações analíticas e interpretativas da *Dança Brasileira*, que possui muitas qualidades nacionais que lhe fazem jus ao nome. Apesar dela ter sido a primeira dança a ser concebida e ser considerada o símbolo da união, da mistura do negro com o índio, pode-se dizer que a presença afro-brasileira é constante em toda a peça. Esta informação pode aludir ao fato de que os negros ofereceram uma contribuição maior para a nossa música do que os indígenas. Mas em geral, como relatou Mário de Andrade, a *Dança Brasileira*:

É um trabalho delicioso. Muito bem feito. Inspirado em elementos etnográficos (frases descendentes... ritmos nossos, sétimas abaixadas, etc.), mas não empregando por enquanto o aproveitamento direto do documento popular. Bem movida, refinada na harmonização... ritmada com espírito, clara, franca, saborosa.²⁵⁰

²⁵⁰ ANDRADE, Mário de. *Diário Nacional*. São Paulo, 1928, *apud* VERHAALLEN, Marion. Op. cit., p. 89.

3.2. Dança Negra

Edições: Ricordi Brasileira, Associated Music Publishers.

Gravações: Eny da Rocha, Eudóxia de Barros, Fritz Jank, Cristina Ortiz, Isabel Mourão, Ivy Improta, Alberto Boavista, Belkiss Carneiro de Mendonça, Henriqueta Duarte, Miguel Proença, Yara Bernette.

Andamento: Soturno $\text{♩}=76$

Tratamento harmônico: Tonalismo livre

Considerações gerais

A *Dança Negra* foi escrita por Guarnieri em 1946. Em 1947, ele também produziu um arranjo desta obra para orquestra. No ano seguinte, transcreveu-a para dois pianos.

A versão original foi concebida após a visita do compositor ao terreiro de candomblé *Gantois*, na Bahia. Como o terreiro estava localizado em uma área escarpada, de difícil acesso, ele teve que chegar a pé ao local da cerimônia. Conforme ele se aproximava, "... os sons (do ritual) se tornavam... mais altos". Concorde-se com Verhaalen que diz que esta história ilustra a dinâmica encontrada na peça. Guarnieri disse em entrevista concedida a esta autora: "A obra deve se iniciar em pianíssimo e crescer até atingir o volume máximo; a partir daí diminui novamente".²⁵¹

Na mão esquerda verifica-se que o compositor inseriu um *ostinato*. A melodia também é bem uniforme.²⁵² Como a obra foi composta após a visita do compositor a um cerimonial afro, acredita-se que este recurso tenha sido utilizado a fim de "relatar" o procedimento necessário para a chegada dos seus partícipes em um estágio de

²⁵¹ VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, p. 101.

²⁵² *Ibid.*

possessão hipnótica, que nessas manifestações é dado pela repetição dos gestos, movimentos.

Por outro lado, há a possibilidade de se considerar também que nesta peça, Guarnieri sugere alguns elementos jazzísticos. O jazz, segundo nota do Dicionário Grove de Música, foi “criado principalmente por negros norte-americanos, no início do séc. XX, através de um amálgama de elementos oriundos das tradições européia, americana e africana”.²⁵³

Em certas passagens da *Dança Negra* nota-se o uso de cromatismo que parece aludir às “blue notes”,²⁵⁴ “alturas distorcidas em microtons”. Além disso, a própria estrutura formal da peça, que será comentada posteriormente, lembra a improvisação, que é fundamental no jazz. Os acentos e os ritmos mais assimétricos também remetem ao gênero em um estilo mais avançado que o da primeira época.

Outro aspecto que deve ser comentado em relação à *Dança Negra*, refere-se à requintada reciprocidade rítmica entre a melodia e o acompanhamento. Mas acredita-se que a obra deva ser executada com o máximo de “liberdade” nesse sentido, já que o próprio ritmo é mais irregular.

Aliás, em se tratando de liberdade, está contida no jazz no próprio ato da improvisação. O jazz surgiu de uma mistura do *new orleans* e do *ragtime*, que teve influência da música européia. Quanto à primeira tendência, proveio dos cantos improvisados dos negros americanos, que tentavam dessa forma tornar menos difíceis as opressões e dificuldades do trabalho escravo a que eram submetidos. Portanto, mais um motivo para se executar a peça com uma certa liberdade e *swing*, já que há a

²⁵³ GROVE dicionário de música. Op. cit., p. 471.

²⁵⁴ “El jazz en una música orientada en torno a l voz: sus intérpretes sustituyen el canto con sus instrumentos, pero intentan recrear el estilo vocal y la blue note utilizando ahuecamientos, deslizamientos, gemidos, gruñidos, falsete y similares”. CARACTERÍSTICAS DELL JAZZ. Disponível em <http://www.rincondelvago.com/jazz_15.htm>. Acesso em: 9/01/2007.

possibilidade de Guarnieri ter utilizado na *Dança Negra* alguns elementos da roupagem jazzística.

Em relação à harmonia, Guarnieri oferece à obra um tratamento tonal livre. A obra toda sugere o centro tonal de “dó#”. Nota-se que, em termos gerais, a harmonia permanece estática, com o uso freqüente de escalas pentatônicas. Isso parece contribuir para a ambiência vaga, turva, *soturna* proposta por Guarnieri (Exemplo 3.2.1).

Exemplo 3.2.1 (compassos 1-6) escala pentatônica – dó# ré# fá# sol# lá#

Tema A - Compassos 1-11

Este plano harmônico é mantido. Os temas, em geral, aparecem com alterações em suas re-apresentações como se fossem variações improvisadas, o que alude mais uma vez ao *jazz*.

No que diz respeito às intensidades sonoras, são sugeridos desde os *ppp* até *fff*. Extremos do teclado também são explorados na obra que é muito apreciada por pianistas e platéias tanto no Brasil quanto no exterior.

Considerações Analíticas e Interpretativas

O tratamento formal dado por Guarnieri a esta obra não se encaixa no “eterno” ABA, utilizado por ele em muitas de suas peças. Esta preferência do compositor foi um tanto quanto criticada por Mário de Andrade, já que uma grande parte da sua produção apresenta esta estrutura. Segundo Verhaalen, “essa conduta confere grande naturalidade às suas peças, fazendo com que várias delas pareçam improvisadas...”²⁵⁵

Esta peça possui dois temas, que aparecem seqüencialmente por cinco vezes ao longo da obra. O acompanhamento, em ostinato, começa primeiro que o tema A. O compositor sugere *p*, para a mão esquerda. Conforme foi dito, a peça foi composta após a visita de Guarnieri a um terreiro de candomblé. Ele foi a pé ao local da cerimônia e, à medida que se aproximava, os sons dos cantos e dos batuques iam ficando mais fortes. Esta sugestão de dinâmica em *p* do compositor pode estar relacionada à posição afastada de Guarnieri do terreiro (Ver Exemplo 3.2.1).

Quanto à articulação, sugere-se que a mão esquerda seja executada em *legatíssimo*. Esta opção também parece contribuir para um efeito nebuloso, misterioso, turvo, *soturno*, como indicou o compositor no início da obra. No que diz respeito ao pedal, deve ser utilizado somente entre a última semínima do compasso e a colcheia do 1º tempo, por causa do salto. Meio pedal pode ser empregado no compasso todo somente a partir do compasso 21, apenas com o intuito de oferecer um colorido diferente.

O andamento sugerido ($\text{♩}=76$) não deve ser ultrapassado. O ritmo²⁵⁶ do ostinato e da mão direita evocam fluência. A intenção ascendente das notas da mão

²⁵⁵ VERHAALEN, Marion. Op. cit., p. 82.

²⁵⁶ Segundo a pianista Sônia Muniz, Guarnieri relatava que o ritmo desse ostinato da mão esquerda surgiu do arrastar dos chinelos dos negros nas danças realizadas em suas comemorações em Tietê. Relato oferecido à autora desta pesquisa em 14/07/06, em Fortaleza - CE.

esquerda contribui pra isso. A execução muito rápida ou lenta dessa peça poderia prejudicar esse movimento natural intrínseco.

Num cerimonial afro, o estágio de transe é atingido, em geral, pela repetição dos movimentos. Trata-se de um processo continuado que tem de fluir naturalmente, a fim de que a pessoa atinja de forma também natural o transe hipnótico. Não se refere a um procedimento rápido, mas circunstanciado, que num dado momento atingirá o clímax. Portanto, esta peça deve ser executada obedecendo-se a este procedimento de naturalidade, espontaneidade, que prepara o momento da incorporação de elementos transcendentais.

A melodia tem sua entrada no 3º compasso. O compositor sugere *p*. É provável que esta sugestão de dinâmica esteja associada à posição afastada de Guarneri do terreiro de candomblé, conforme história, já apresentada, que relata a visita do compositor a este local. O registro médio e os poucos saltos fazem com que o material se assemelhe a uma melodia vocal. Por isso, considera-se que deva ser tocada em *legato* com respirações ao final de cada frase, como se fosse entoada pela voz humana (Ver Exemplo 3.2.1).

A intenção geral das notas das frases da melodia se alterna em direção ascendente e descendente, respectivamente. Esse aspecto contribui para a busca de dois planos sonoros: um superior na direção ascendente (acompanhado de *crescendo*) e um inferior na direção descendente (acompanhado de *diminuendo*), como se fossem “perguntas” e “respostas”. Assim, a 1ª frase, que é iniciada em *p*, deve crescer a uma intensidade que não deve ultrapassar um *mp*. A 2ª frase deve ser iniciada em *pp*. Um pequeno *crescendo* pode ser feito. No entanto, ela deve terminar em *pp*. (Ver Exemplo 3.2.1).

Nos compassos 7 a 10, este esquema de “perguntas e respostas” se repete. No entanto, as frases devem ser realizadas numa intensidade sonora superior à que foi utilizada da primeira vez, já que o material melódico é bem uniforme. A frase iniciada no

compasso 7 vai até o “sol#” central, nota mais aguda do tema A, que aparece no compasso 8 pela primeira vez. Dessa forma, sugere-se iniciar a melodia do compasso 7 em *mp* com *crescendo* até *mf* no compasso 8. Como os planos diferentes de intensidade sonora são mantidos, a “resposta” teria sua entrada em *p* com pequeno *crescendo* e retorno à sonoridade inicial (Exemplo 3.2.2).

Exemplo 3.2.2 (compassos 7-12)

Tema B - Compassos 11- 22

No compasso 11, tem início o tema B que é mais agudo que o tema A. Um outro timbre deve ser evocado. A presença de acentos e frases bem curtas denota que ele parece ser um pouco mais incisivo que o anterior. No início, a articulação em *non legato* e *legatos* de três notas poderia favorecer o contraste com o tema A. Uma voz intermediária mais grave na mão direita surge neste trecho. Ela acrescenta um toque especial à passagem e deve ter um timbre peculiar (Exemplo 3.2.3)

Exemplo 3.2.3 (compassos 10-15)

A intenção da melodia compreendida entre os compassos 11 e 15 é descendente. Do compasso 11 até o 13, ela se mantém praticamente em uma nota: “dó# 4”. Do compasso 13 até o 15, se situa entre o “sol#3” e o “si 3”. Assim, este material pode ser tocado em um plano sonoro inferior ao do anterior (Ver Exemplo 3.2.3). É interessante relatar que a condução da dinâmica de *p* a *ff*, em termos gerais, se dá através da ampliação de registros no teclado. Esta afirmação, que relaciona a intenção do material musical à dinâmica, justifica a sugestão oferecida à melodia dos compassos 13 a 15.

Nos compassos 15 e 16, a melodia inicial dos compassos 11 e 12 se repete. Ela deve ser realizada numa intensidade sonora superior à empregada anteriormente. Um *crescendo* deve ser conduzido até o “fá#4” do compasso 16. Apesar da direção da melodia ser descendente, o compositor sugere um *crescendo* para o compasso 18. O término da frase em “fá#m” ao invés de “dó#m” gera uma certa tensão que favorece o *crescendo* (Exemplo 3.2.4).

Exemplo 3.2.4 (compassos 13-18)

The image shows a musical score for piano, measures 13 through 18. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measures 13-15 are grouped together, and measures 16-18 are grouped together. The melody in the treble clef is characterized by slurs and phrasing marks. In measure 16, there are fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) above the notes. In measure 17, there are fingering numbers (3, 2) above the notes. In measure 18, there are fingering numbers (4, 5, 4, 1, 2) above the notes. The bass clef part provides a steady accompaniment with slurs and phrasing marks.

Quanto à intensidade sonora das pequenas frases dos compassos 18 ao 21, deve-se obedecer à direção geral da notação. Do compasso 18 para o 19, sugere-se uma intensidade sonora em diminuendo, pois a melodia está em posição descendente. Do 19 para o 20 pode-se fazer um *crescendo* já que a frase está em posição ascendente. E do compasso 20 para o 21 um *diminuendo*, uma vez que a melodia converge para tal (Exemplo 3.2.5).

Exemplo 3.2.5 (compassos 16-22)

The image shows a musical score for piano, measures 16 through 22. The score is written in treble and bass clefs. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measures 16-18 show a melodic phrase with fingerings 4 1, 3 4, 5 4, 3 2, and 4 5 4 3 2. Measures 19-22 show a continuation of the melodic line with fingerings 5 1, 3, 5 4, and 1 2 3 4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *p*.

A partir do compasso 23, notas acentuadas, que lembram gaitas, muito usadas no jazz, surgem no final das frases no retorno do tema A na mão direita. Os esquemas de patamares e intensidades sonoras são idênticos ao início (Exemplo 3.2.6).

Exemplo 3.2.6 (compassos 23-28)

Tema A - Compassos 23-31

The image displays a musical score for 'Tema A' in measures 23 through 31. The score is written for piano and is in the key of D major (two sharps). It consists of two systems of staves. The first system covers measures 23 to 25, and the second system covers measures 26 to 28. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps, and various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' (piano). The music features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand.

No compasso 32, o tema B retorna de forma “luminosa”. A variação se dá através do registro mais agudo, de ornamentos e da voz intermediária, que se torna bem sofisticada. O ostinato da mão esquerda surge de forma irregular, com acentos que contrariam a pulsação. A insistência e a instabilidade harmônica do ostinato contribuem para um aumento da tensão nesse trecho. O cromatismo observado na voz intermediária também contribui para a tensão. Ele, que aparece circulado no exemplo, pode ser uma alusão às *blue notes* do jazz (Exemplo 3.2.7).

Exemplo 3.2.7 (compassos 29-40)

Tema B - Compassos 31-44

The musical score consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/2. Measure 29 begins with a piano introduction marked '(luminoso) p rall.'. Measure 31 is marked 'a tempo' and features a piano introduction marked '(luminoso) p rall.'. Measure 32 is marked 'a tempo'. Measure 35 is marked 'cresc.' and contains a red circle around a melodic phrase. Measure 38 is marked 'cresc.' and contains a red circle around a melodic phrase. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

O compositor sugere *p* para a entrada da melodia no compasso 31. Essa intensidade sonora deve ser obedecida, já que, devido à tensão sonora, os *crescendos* serão cada vez mais enfatizados. Esse trecho pode ser considerado um estágio pré-possessivo.

Com exceção do plano sonoro da melodia dos compassos 32 a 35 e do pedal, o que já foi comentado anteriormente na 1ª exposição do tema B, sobre *crescendos* e *diminuendos*, articulação, planos sonoros, deve ser mantido. Quanto à primeira exceção, refere-se à mudança de registro da melodia no início da 2ª aparição do tema. O que se situava entre o “sol#3” e o “si3” e estava abaixo do que praticamente se mantinha em “dó#4” agora aparece acima, na oitava “4” também. Este fato pode possibilitar contraste de planos entre a 1ª exposição do tema B e a segunda, considerando que o que está em um patamar superior pode ser executado numa intensidade sonora superior. Já quanto ao pedal, acredita-se que deva ser utilizado apenas na nota mais grave do ostinato como um sutil apoio (Ver Exemplo 3.2.7). A partir do compasso 41 pode ser mantido, com respirações no 1º e 2º tempos, para ajudar na ampliação da intensidade da massa sonora (Exemplo 3.2.8).

Exemplo 3.2.8 (compassos 41-44)

The image shows a musical score for piano, measures 41 to 44. The score is written in treble and bass clefs. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts in measure 41 with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. In measure 42, it continues with a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. In measure 43, it has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. In measure 44, it has a quarter note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The bass clef part consists of a steady eighth-note ostinato pattern: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. There are dynamic markings of *f* (forte) in measures 41, 42, and 43. A breath mark is present above the treble clef staff in measure 41. A first ending bracket labeled '8va' spans measures 43 and 44, indicating an octave shift for the treble clef part.

Como foi dito, este trecho deve ser mantido em *crescendo* uma vez que, no compasso 45, o tema A reaparece em acordes de oitavas acentuadas em *f*, sobre um ostinato vigoroso que também contém acordes que saltam consideravelmente. Isso provavelmente contribui para o aspecto agitado desse trecho. Pode-se considerar que o

estágio de posseção teve seu início e haverá de se tornar cada vez mais enfático (Exemplo 3.2.9).

Exemplo 3.2.9 (compassos 41-50)

Tema A - Compassos 45-53

41

43

45

48

f (sonoro)

Os patamares de sonoridade, os esquemas de “perguntas” e “respostas”, de *crescendos* e *diminuendos*, são conservados como na primeira exposição do tema A. O

pedal pode ser usado para ajudar na sonoridade em *forte*. A respiração deve ocorrer nos baixos acentuados, que lembram marcação de instrumentos de percussão. Isso ajuda a enfatizá-los. A articulação nesta passagem pode ser realizada, em ambas as mãos, em *non legato*, uma vez que a vigorosidade é o fator predominante do trecho (Ver Exemplo 3.2.9).

Nota-se que, no final desta parte, Guarneri usa na mão esquerda a articulação caipira, já definida no tópico anterior (Exemplo 3.2.10).

Exemplo 3.2.10 (compassos 51-53)

The image shows a musical score for measures 51, 52, and 53. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. In measure 53, the bass line contains three notes (G4, A4, B4) which are circled in red. Above these notes is the marking 'rizz.', indicating a specific articulation style. The rest of the score shows various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

No compasso 54, o tema B retorna com alterações. A utilização do mesmo material musical em esquema de variação faz com que a obra pareça improvisada. As *blue notes* também estão presentes, contribuindo para o caráter jazzístico do trecho (Exemplo 3.2.11).

Exemplo 3.2.11 (compassos 51-59)

Tema B - Compassos 53-62

51

54

57

Ainda no que diz respeito à articulação, convém lembrar que a sugerida para a exposição inicial do tema B deve ser mantida nessa sua terceira aparição. O *ostinato* da mão esquerda aparece de forma mais salientada, com articulações de três em três colcheias, que estão agrupadas de maneira aparentemente regular, aspecto típico na obra guarnieriana (Ver Exemplo 3.2.11).

Quanto aos ornamentos usados por Guarnieri, Belkiss Carneiro de Mendonça relata que:

através de notas de adorno, o compositor faz sobressair o ligado peculiar à forma de entoar do nordestino 'por meio do portamento arrastado da voz'... é uma forma expressiva e característica, empregada por ele como reforço interpretativo, e como tal deve ser sentida.²⁵⁷

O tema B aparece em registro mais grave, desde sua 1ª apresentação. O material musical que originalmente estava entre o "sol #3" e o "si3" surge agora na oitava dois em um patamar inferior ao do material anterior, assim como na 1ª exposição do tema B. Portanto, a sugestão de planos sonoros oferecida inicialmente é válida para esse trecho também. Quanto ao pedal, deve ser utilizado como na 2ª exposição do tema B.

No compasso 57, a ascendência da melodia sugere um "crescendo", que deve ser mantido até o compasso 63, quando o tema A, em acordes, reaparece, conduzindo a obra ao clímax. Este, por sua vez, contido na repetição do tema B, também surgirá em acordes (Exemplo 3.2.12).

²⁵⁷ MENDONÇA. Belkiss Carneiro de. Op. cit., p. 402.

Exemplo 3.2.12 (compassos 57-71)

Tema A - Compassos 63-71

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 57 through 71. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Measure 57: The right hand begins with a sequence of notes (2, 4, 1, 2, 6) and includes a fermata. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Measure 60: The right hand features a long, sustained chord with a fermata. The left hand continues with eighth notes. A marking of *poco rit.* is present.

Measure 63: The music is marked *f a tempo*. The right hand has a complex, multi-measure rest followed by a series of chords. The left hand continues with eighth notes.

Measure 66: The right hand has a complex, multi-measure rest followed by a series of chords. The left hand continues with eighth notes.

Measure 69: The music is marked *crec. sempre*. The right hand has a complex, multi-measure rest followed by a series of chords. The left hand continues with eighth notes. The system ends with a first ending bracket labeled *8a*.

Os esquemas crescentes e decrescentes da intensidade sonora, o pedal, bem como os planos de sonoridade, devem permanecer. A partir do compasso 71, há a repetição do tema B na mão direita. O ostinato também aparece com acordes que saltam do grave para a região média. A sonoridade vai se tornando cada vez mais tensa com o emprego de cromatismo, que parece representar a *blue note*. Isso favorece um *crescendo* que pode ser acompanhado de um discreto *acelerando* para atingir o *fff* (clímax- estágio de arrebatamento) no compasso 81. Depois disso deve-se conter a velocidade a fim de preparar o retorno do trecho inicial (Exemplo 3.2.13).

Exemplo 3.2.13 (compassos 69-89)

Tema B - Compassos 71-84

Tema A - Compassos 85-95

Tema B - Compassos 95-106

The image displays a musical score for piano, spanning measures 69 to 89. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand (RH) features a melodic line with slurs and accents, while the left hand (LH) provides a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The score is divided into two systems. The first system covers measures 69 to 84, with measure numbers 69, 72, and 84 indicated. The second system covers measures 85 to 89, with measure numbers 72 and 8 indicated. Performance markings include *creac.* (crescendo) and *sempre* (sempre) in the first system, and *8* in the second system. The score concludes with a double bar line at the end of measure 89.

75 *8^a*

78 *8^a*

cresc.

81

pp

dim.

84

rit.

a tempo

pp

87

p

Do compasso 85 ao 114, há a repetição idêntica da parte inicial, que vai do 1º compasso até ao 30. As sugestões de pedal, de dinâmica, seguem como no começo. A

partir do compasso 115, inicia-se a *coda*. Somente a mão esquerda será mantida, pois a mão direita sustenta um “dó#”. Seu andamento deve ser mantido até o acorde suave que encerra a obra. Este acorde evoca o centro tonal de “dó#”. Apesar de ser evocado em toda a peça, nota-se na obra a ausência de funcionalidade harmônica (Exemplo 3.2.14).

Exemplo 3.2.14 (compassos 105-123)

105

109

112

116

120

pp *ppp* *pp*

dim.

sempre - - - ma - - - senza - - - rit. - il - movimento

Coda

Com essas informações, chega-se ao fim das considerações analíticas e interpretativas da *Dança Negra*, que representa a força da raça africana. De um lado, o jazz, que é evocado na articulação dos temas, nos esquemas de perguntas e respostas das frases (que constitui a estrutura do jazz primitivo), na acentuação irregular, na “liberdade” de execução, *swing*, proporcionada pelo próprio ritmo, que também é mais irregular. De outro, o candomblé, cuja ambiência é semelhante à sugerida para a execução da peça. O *ostinato* da mão esquerda leva a obra ao clímax. Essa condução, conforme já foi comentado, deve ser feita com naturalidade, “respeitando” todo o procedimento existente nos rituais de candomblé para a possessão de entidades. Enfim, a *Dança Negra* é uma obra muito bem feita por Guarneri, que revela que a música tem grande importância para o ritual afro. Encerra-se este capítulo com relatos de Nina Rodrigues que diz que:

É preciso ter sido testemunha dos trejeitos, das contorções, dos movimentos desordenados e violentos a que os negros se entregam nas suas danças sagradas, por horas e horas seguidas, por dias e noites inteiros (...), para se poder fazer uma idéia do que é e do que pode aquele exercício extenuante, mas que em vez de abatê-los cada vez os exalta e excita mais. É com uma espécie de furor crescente, de raiva, de desespero que eles acompanham em contorções as variações cadenciadas, porém mais e mais aceleradas do batucajé, até a manifestação final do santo. (...) Por via de regra é a música que provoca o estado de santo. (...) Todos os negros que tenho visto cair no santo nestas condições e a que tenho podido consultar são unânimes em declarar que é a música que os impele para a dança e daí para o santo.²⁵⁸

²⁵⁸ ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. Op. Cit., p. 138.

CONCLUSÕES

As *Danças* para piano solo de Camargo Guarnieri foram compostas entre 1928 e 1946. A *Dança Brasileira* foi a primeira a ser composta e a *Dança Negra*, a última. Em ambas, há a possibilidade de se encontrar elementos que denotam que Camargo Guarnieri realmente revelou nossa brasilidade através de sua liberdade de expressão.

Nas *Danças*, o emprego de ritmos nacionais e de padrões vigorosos que aludem à manifestação folclórica de nosso povo, da articulação caipira, dos *ostinatos*, dos adjetivos em português (expressando o andamento ou o caráter da obra), dos *rallentando* (expressando a liberdade temporal do cantor popular), revelam-no como um artista que possuía nas veias sangue nacional. O amor pelo Brasil, que o fez permanecer no país até o final da vida, mesmo em meio a dificuldades, além de sua sensibilidade refinada, o levaram à concepção de peças que certamente possuem grande importância dentro da literatura musical nacional.

Muitas obras do compositor estão publicadas, foram gravadas, mas outras, tais como as comentadas no 2º capítulo, merecem ser mais difundidas. Com base nos estudos efetuados nesta pesquisa, pôde-se notar que as obras de Guarnieri possuem características comuns como polirritmia, mudança constante na fórmula de compasso, ênfase ao contraponto, utilização de terças caipiras.

Quanto ao aspecto formal, nota-se que em ambas há repetição de temas. Na *Dança Brasileira*, o tema principal, que aparece 3 vezes no decorrer da obra, possui notas repetitivas em grau conjunto que conferem grande simplicidade e espontaneidade à peça, aludindo talvez às boas e singelas reminiscências pueris de seu criador. Na *Dança Negra*, há apenas 2 temas que aparecem por 5 vezes, em geral de forma variada no decorrer da obra. Isso lembra a improvisação, que era muito praticada por Guarnieri na infância. Aliás, essa atividade provavelmente contribuiu para a fluência e naturalidade melódica das obras do compositor. Mas, deve-se ressaltar também que é

elemento básico do jazz. Vale lembrar que Guarnieri teve a oportunidade de entrar em contato com este gênero musical em sua viagem a Nova Iorque no ano de 1942.

Na *Dança Negra* tem-se economia de material melódico; o compositor usa a dinâmica e mudança de registro para se ter variedade. Já na *Dança Brasileira*, emprega a transposição de graus, variação rítmica e de registro. Em ambas, ele parece incentivar o intérprete a fazer contraste, planos de dinâmica diferenciados. Na *Dança Brasileira*, por exemplo, a utilização de dinâmicas diversas no início das seções indica que entre elas deve haver contraste. Aliás, nessa obra, a diferença de caráter entre as seções pode ser uma referência à variação de estados de espírito infantil, uma vez que a obra transmite recordações da infância de Guarnieri. Esta afirmação vale não só para as seções diferentes, mas para a repetição modificada de uma seção (última exposição de A e B).

A dinâmica na *Dança Brasileira* vai de *pp* à *sfff* e na *Dança Negra* de *ppp* à *fff*. Mas nas duas peças deve ser planejada cuidadosamente. Os “crescendos” e “diminuendos” devem ser organizados conscientemente pelo intérprete assim como a intenção geral do material musical nas seções, pois caso contrário a performance pode se tornar maçante ao ouvinte. Na *Dança Negra* há maior dificuldade na condução da dinâmica, já que o intérprete tem que percorrer um caminho, praticamente contínuo, de *p* a *fff*.

Quanto à harmonia, na *Dança Brasileira* é funcional e oferece subsídios à dinâmica. Já na última *Dança* escrita por Guarnieri, o tratamento harmônico é tonal livre com utilização freqüente de escala pentatônica, que deixa vagueza no que se refere à tonalidade e contribui para a ambiência soturna proposta por Guarnieri. Esse ambiente se assemelha ao do ritual de candomblé.

A interação rítmica entre melodia e acompanhamento na *Dança Negra* é mais complexa para o intérprete. Apesar disso, a rítmica irregular evoca uma certa “liberdade” de execução. Na *Brasileira*, o ritmo regular exige precisão na interpretação.

A textura na 1ª *Dança* escrita pelo compositor é mais densa, com uso freqüente de acordes continuados na mão direita que são executados em *Allegretto*, o que a torna mais difícil de ser executada. O ataque da mão ao teclado deve ser rápido e curto já que a sonoridade e o ritmo devem ser claros. Já em alguns trechos da *Dança Negra* a textura chega a ser mais densa com uso de acordes. Em outros tem-se melodia acompanhada.

Tanto a *Dança Brasileira* quanto a *Dança Negra* são peças importantes do repertório nacional e muito executadas pelos pianistas e estudantes. São obras elaboradas, que estimulam a interpretação devido à sua riqueza composicional. As sugestões oferecidas não são os únicos caminhos para a execução dessas peças. Deseja-se que tais considerações possam de alguma forma suscitar nos estudantes o interesse de buscar uma interpretação peculiar.

Liszt ressaltava a importância de se trilhar uma vereda musical própria, não baseada na imitação. Ele estimulava seus alunos na busca da individualidade. Espera-se que a presente dissertação tenha contribuído para o despertar dos estudantes de piano quanto à necessidade de se empenhar na aquisição de um estilo musical/pianístico que não esteja fundamentado na simples cópia de outras intenções interpretativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maria. "Música". *Correio do Povo*, Porto Alegre, 1967.

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. *O piano na música brasileira*. Rio de Janeiro: Fermata, 1992.

ALMEIDA, Maurício Zamith. *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA – UNICAMP, 2000.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1928/72.

_____. "Camargo Guarnieri". *Diário de São Paulo*, 1935.

_____. "Canção Sertaneja". *Diário Nacional*, São Paulo, 1928.

_____. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. "Música". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 1935.

_____. "Uma sonata de Camargo Guarnieri". *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 2, 1935.

AS TIAS DO SAMBA. Disponível em: <<http://biscoitofino.uol.com.br.htm>>. Acesso em: 26/04/2006.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BENGELL, Norma. *Magda Tagliaferro: o mundo dentro de um piano*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 2004.

BENNET, Roy. *Uma Breve História da Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.

BORÉM, Fausto. "Metodologias de Pesquisa em Performance Musical no Brasil: Tendências, Alternativas e Relatos de Experiência". *Cadernos da Pós Graduação*, Campinas, 2001.

BRASIL, Laís de Souza. "O Instrumento", produção escrita publicada no catálogo do programa do Festival Camargo Guarnieri, realizado no SESC (Ipiranga), São Paulo, 1994.

CÁCERES, Florival. *História da Música no Brasil*. São Paulo: Moderna, 1993.

CAPRI, Roberto. *O Estado de São Paulo e seus municípios*. São Paulo: Typ. Pocai & Weiss, 1913.

CARACTERÍSTICAS DELL JAZZ. Disponível em
<http://www.rincondelvago.com/jazz_15.htm>. Acesso em: 9/01/2007

CATÁLOGO de obras de Camargo Guarnieri. *Boletim Musical USP/ECA*, v.1, n. 2, dezembro de 1979. Apresentação de J. Caldeira Filho.

COOPER & MEYER, Leonard. *The Rhythmic Structure in Music*. Chicago: University Press, 1960.

CUNHA, João Itiberê da. "Música". *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 1942.

DOMINGUES, Muricy; Heubel, Maricê T. C. D.; ABEL, Ivan José. *Bases Metodológicas para o trabalho científico*. Bauru: Edusc, 2003.

ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, v. 2, 1977.

FIALKOW, Ney. *Os Ponteiros de Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado. EUA: Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995.

FILHO, Caldeira. *A Aventura da Música*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven; London: Yale University Press, 1973.

FRANÇA, Eurico Nogueira. "Composições de Camargo Guarnieri". *Correio Musical*, Rio de Janeiro, 1942.

_____. "Música - Festival Camargo Guarnieri". *Correio Musical*, Rio de Janeiro, 1948.

FREITAG, Lea Vinocur. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

GARCIA, Eduardo Conde. *The Importance of Afro-Brazilian Music in Heitor Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. EUA: The University of Arizona, 2002.

GODOY, Heleno. "Mário segundo Guarnieri". *Folha de Goiás*, Goiânia, 1970.

GROSSI, Alex Sandra de Souza. *O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 Improvisos para piano*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA – USP, 2002.

GROVE dicionário de música: edição concisa, editado por Stanley Sadie. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

GUARNIERI, CAMARGO. "Mestre Mário". *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.9, 1944.

GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

HISTÓRIAS DO JAZZ. Disponível em <<http://www.cce.com.br/historiadojazz.htm>>. Acesso em: 9/01/2007.

IELO, Maurício. "Camargo Guarnieri, 75 anos e os Planos de um Compositor Polêmico". *O Estado de São Paulo*, 1982.

KOELLREUTHER, Hans-Joachin. "Camargo Guarnieri, O 'Líder' da Jovem Geração de Compositores Brasileiros". *Vida*, 1943.

KOELLREUTTER E O GRUPO MÚSICA VIVA. Disponível em <<http://www.bn.br/fbn/musica/guerra/musicaviva.htm>>. Acesso em: 3/01/2006.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.

LACERDA, Osvaldo. "Guarnieri, meu professor". *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, Goiânia, n. 3, 1996.

LANGE, Francisco Curt. *Latin American Art Music for the Piano*. Nova York: Schirmer, 1942.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. New York: Norton, 1989.

LOMBARDI, Nilson. *Obra e estilo do compositor paulista Camargo Guarnieri*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA – USP, 1984.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARTINS, José Eduardo. Comentários do programa do concerto In Memoriam – OSUSP – 13/03/93, em homenagem a Camargo Guarnieri.

MOLINO, Jean. *Analyse Musicale*. Tradução de Maria Lúcia Pascoal. Paris: Societé Française d'Analyse Musicale., 3e. trimestre, Juin, 1989.

MORAES, Maria José Carrasqueira de. *Mozart Camargo Guarnieri: A história Recontada em torno de um concerto (15-10-1965)*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA – USP, 2001.

_____. *A Pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos 20 Estudos para piano*. Dissertação de Mestrado: São Paulo: ECA – USP, 1993.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA – UNICAMP, 2002.

MURICY, Andrade. "Música". *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1941.

PEREIRA, Kleide Ferreira do Amaral. "Pesquisas Metodológicas em Música". *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.12, 1982.

RINK, John. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

RODRIGUES, Lutero. "O compositor Camargo Guarnieri". *Apollon Musaguette*, Curitiba, n. IV, 1991.

_____. *As Características da Linguagem Musical de Camargo Guarnieri em suas Sinfonias*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: IA – UNESP, 2001.

SAMBA-DE-RODA. Disponível em <<http://www.capoeirabrasilce.com.br/quilombo/danças.htm>>. Acesso em:26/04/2006.

SAMBA-DE-PARTIDO ALTO. Disponível em: <<http://www.buscamp3.com.br.htm>>. Acesso em:26/04/2006.

SEVERINO, Antonio J. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1989.

SCHOENBERG, ARNOLD. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.

SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 2001.

SIQUEIRA, Débora Rossi de. *Camargo Guarnieri e sua obra para coro: catálogo, discussão e análise*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA – UNICAMP, 2000.

SOARES AMORA. *Minidicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Saraiva, 1999.
Stravinsky, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

SWANWICK, Kenneth. *Musical Knowledge: Intuition, analysis and music education*. London: Routledge, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. 5. ed. São Paulo: Art, 1986.

TOKESHI, Eliane. “Reflexões sobre o conhecimento do fenômeno musical: A teoria analítica de Keith Swanwick”. *Cadernos da Pós-Graduação*, Campinas, 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

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

YOUNG, John Bell. “The Artistry of Vladimir Horowitz: Diabolical Angel of the Keyboard”. *Clavier*, 2005.

ANEXOS

Anexo 1 - Partitura da Dança Brasileira.....189

Anexo 2 - Partitura da Dança Negra193

Dansa Brasileira

M. Camargo Guarnieri

Tempo di Samba (♩ = 90)

mf $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{4}$

ben ritmato

p *mf* *p*

Piano

5

10

15

19

23 *cresc. marcato e ritmato*

27

31

36

41

46

50

in tempo
sf

50-53

Detailed description: This system contains measures 50 through 53. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. The right hand features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *in tempo*.

54

cresc.
sf
subito pp sopra
ff pp

54-57

Detailed description: This system contains measures 54 through 57. The right hand continues with its intricate rhythmic texture. The left hand has some rests in measure 54. Dynamic markings include *cresc.* (crescendo), *sf*, *subito pp sopra* (suddenly piano sopra), and *ff pp* (fortissimo piano). A fingering of 4-5 is shown in the left hand at the end of the system.

58

p

58-62

Detailed description: This system contains measures 58 through 62. The right hand's texture becomes more chordal and block-like. The left hand continues with a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

63

dim.
cantando la melodia

63-67

Detailed description: This system contains measures 63 through 67. The right hand has a more melodic and flowing texture. The left hand has a long rest in measure 63. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) and *cantando la melodia*.

68

sf

68-72

Detailed description: This system contains measures 68 through 72. The right hand features a more active, rhythmic texture. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is present.

73

73-76

Detailed description: This system contains measures 73 through 76. The right hand has a melodic line with some slurs. The left hand has a steady accompaniment.

78

Musical score system 1 (measures 78-82). The system features a treble and bass clef. The right hand plays a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment. Performance markings include *creca* and *sempre*.

83

Musical score system 2 (measures 83-86). The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand has a more active role with eighth-note patterns. Performance markings include *gva*, *ff e martel.*, and *simile*.

87

Musical score system 3 (measures 87-90). The right hand features a dense texture of sixteenth notes. The left hand maintains a consistent accompaniment. A *gva* marking is present.

91

Musical score system 4 (measures 91-95). The right hand has a very dense and fast sixteenth-note passage. The left hand continues with its accompaniment.

96

Musical score system 5 (measures 96-100). The right hand continues with rapid sixteenth-note runs. The left hand has a more active accompaniment. Performance markings include *accol. sempre sino alla fine*.

101

Musical score system 6 (measures 101-105). The right hand features a final, very fast and dense sixteenth-note passage. The left hand has a more active accompaniment. Performance markings include *gva*, *creca*, *ff*, *rapido*, *ff*, *secco*, and *gva*.

To Lydie Simões

DANSA NEGRA

M. CAMARGO GUARNIERI

Soturno (*Gloomy*) (M^o 76)

4

7

10

13

16

Musical notation for measures 16-18. The piece is in D major (two sharps) and 3/4 time. Measure 16 features a melodic line in the right hand with fingerings 4, 1, 3, 4, 5, 4, 3, 2 and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 17 continues the melodic line with fingerings 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2. Measure 18 concludes the phrase with fingerings 4, 5, 4, 3, 2.

19

Musical notation for measures 19-22. Measure 19 has a melodic line with a fermata and fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Measure 20 continues with a melodic line and fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Measure 21 features a piano (*p*) dynamic and a melodic line with fingerings 1, 2, 3, 4, 5. Measure 22 concludes with a melodic line and fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

23

Musical notation for measures 23-25. Measure 23 has a melodic line with a fermata and fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Measure 24 continues with a melodic line and fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Measure 25 concludes with a melodic line and fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5.

26

Musical notation for measures 26-28. Measure 26 has a melodic line with a fermata and fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Measure 27 continues with a melodic line and fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Measure 28 concludes with a melodic line and fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5.

29

Musical notation for measures 29-31. Measure 29 has a melodic line with a fermata and fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Measure 30 continues with a melodic line and fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Measure 31 concludes with a melodic line and fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The piece ends with the instruction *(luminoso)* and *p rall.*

32

a tempo

Measures 32-35: The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 4, 3, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4.

35

Measures 35-38: The right hand continues with a melodic line, including slurs and fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

38

Measures 38-41: The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A *cresc.* marking is present in measure 40.

41

Measures 41-43: The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

43

Measures 43-45: The right hand has a melodic line with slurs and fingerings (5, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1). The left hand continues with the eighth-note accompaniment. An *8g* marking is present in measure 43.

45

Musical score for measures 45-47. The piece is in 2/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). The dynamic marking is *f (sonoro)*. The right hand features a complex, arpeggiated texture with many slurs and accents. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

48

Musical score for measures 48-50. The texture continues with the right hand's arpeggiated figures and the left hand's eighth-note accompaniment.

51

Musical score for measures 51-53. The right hand has a *razz.* (rassando) marking in measure 53, indicating a change in articulation. The left hand continues with eighth notes.

54

Musical score for measures 54-56. The dynamic marking changes to *a tempo p*. The right hand has a more melodic line with slurs, while the left hand continues with eighth notes.

57

Musical score for measures 57-59. The right hand features a melodic line with slurs and some fingerings (2, 4, 1, 2) indicated above the notes. The left hand continues with eighth notes.

60

poco rit.

This system contains measures 60, 61, and 62. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The right hand features a series of chords and melodic lines, while the left hand provides a steady accompaniment. A 'poco rit.' marking is present at the end of the system.

63

f a tempo

This system contains measures 63, 64, and 65. The music continues with complex chordal textures and melodic movement. A 'f a tempo' marking is present at the beginning of the system.

66

This system contains measures 66, 67, and 68. The musical texture remains dense with overlapping lines in both hands.

69

creac. *sempre*

This system contains measures 69, 70, and 71. A 'creac.' (crescendo) marking is present in the middle of the system, followed by a 'sempre' marking.

72

This system contains measures 72, 73, and 74. The music concludes with sustained chords and melodic fragments.

75 ⁸

Musical score for measures 75-77. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The left staff has a bass clef and the same key signature. Measure 75 starts with a piano (p) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 76 continues this pattern. Measure 77 features a fermata over the right hand's notes.

78 ⁸

Musical score for measures 78-80. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. Measure 78 starts with a piano (p) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 79 includes a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 80 continues the pattern.

81

Musical score for measures 81-83. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. Measure 81 starts with a piano (p) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 82 includes a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 83 continues the pattern.

84

Musical score for measures 84-86. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. Measure 84 starts with a piano (p) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 85 includes a *rit.* (ritardando) marking. Measure 86 includes a *a tempo* marking and a *pp* (pianissimo) dynamic.

87

Musical score for measures 87-89. The system consists of two staves. The right staff has a treble clef and a key signature of two sharps. The left staff has a bass clef and the same key signature. Measure 87 starts with a piano (p) dynamic. The right hand plays a series of chords and eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 88 continues the pattern. Measure 89 continues the pattern.

90

Measures 90-92 of a musical score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music is written for piano in grand staff notation. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include accents (>) and hairpins (> and <).

93

Measures 93-95 of a musical score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music is written for piano in grand staff notation. The right hand continues the melodic line with various note values and rests. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include accents (>) and hairpins (> and <).

96

Measures 96-98 of a musical score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music is written for piano in grand staff notation. The right hand features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include accents (>) and hairpins (> and <).

99

Measures 99-101 of a musical score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music is written for piano in grand staff notation. The right hand has a melodic line with some rests and eighth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include accents (>) and hairpins (> and <).

102

Measures 102-104 of a musical score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music is written for piano in grand staff notation. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include accents (>) and hairpins (> and <).

105

Musical score for measures 105-108. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

109

Musical score for measures 109-111. The right hand continues the melodic development with slurs and accents. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A piano (*p*) dynamic marking is present at the beginning of the system.

112

Musical score for measures 112-115. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the final measure of the system.

116

Musical score for measures 116-119. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand continues the eighth-note accompaniment. The lyrics "sempre - - - ma - - - senza - - - rit. - il - movimento" are written below the right hand staff.

120

Musical score for measures 120-123. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) at the beginning, *ppp* (pianississimo) in the middle, and *pp* at the end. An *8va* (octave) marking is present above the right hand staff in the final measure.