



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)
MÚSICA**

**A MULTI-OBRA EM CAMARGO GUARNIERI:
UM ESTUDO SOBRE O PRIMEIRO CADERNO DE PONTEIOS**

Guilherme Felipe de Mello Baldovino

Foz do Iguaçu
2015



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)
MÚSICA**

**A MULTI-OBRA EM CAMARGO GUARNIERI:
UM ESTUDO SOBRE O PRIMEIRO CADERNO DE PONTEIOS**

Guilherme Felipe de Mello Baldovino

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música.

Orientador: Prof. Dr. Josias Matschulat

Foz do Iguaçu

2015



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA



ATA DE DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ao dia 14 do mês de dezembro do ano de 2015 realizou-se a apresentação pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “A Multi-Obra em Camargo Guarnieri: um estudo sobre o primeiro caderno de Ponteios”, apresentado pelo discente **Guilherme Felipe de Mello Baldovino**, do curso de Bacharelado em Música. Os trabalhos foram iniciados às 9 horas e 37 minutos pelo docente orientador, Prof. Dr. Josias Matschulat, presidente da banca examinadora, juntamente com a docente Profa. Ma. Maria Beatriz Cyrino Moreira e o docente Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira.

Observações da Banca Examinadora:

<u>Sem observações.</u>

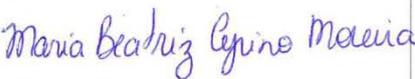
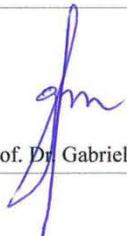
A Banca Examinadora, ao término da apresentação oral e da arguição do acadêmico, encerrou os trabalhos às 11 horas e 13 minutos. Os examinadores atribuíram as seguintes notas:

orientador:	nota final:	<u>9,0</u>	Média final: <u>9,0</u>
docente 1:	nota final:	<u>9,0</u>	
docente 2:	nota final:	<u>9,0</u>	

Proclamado o resultado pelo presidente da banca examinadora, encerraram-se os trabalhos e, para constar, eu, Josias Matschulat, lavrei a presente Ata, que assino juntamente com os demais membros da banca.

Foz do Iguaçu, 14 de dezembro de 2015.

Assinaturas:

 Prof. Dr. Josias Matschulat	 Profa. Ma. Maria Beatriz Cyrino Moreira	 Prof. Dr. Gabriel Ferrão Moreira
--	---	---

AGRADECIMENTOS

Aos meus amados pais, Enrique Eliseo Baldovino e Regina Helena Baldovino, pelo amor e pela dedicação incessantes, por todo o suporte e toda a educação oferecidos, e, principalmente, pelos sacrifícios realizados para que eu estivesse aqui hoje. Não há palavras suficientes, nem linhas escritas em tinta que possam expressar a gratidão que sinto.

Aos meus irmãos Laura Beatriz Baldovino e Estêvão Rafael Baldovino pelo seu suporte e amor.

À Anne Maryse do Lago Mendoza, minha namorada e “companheira de viagem” nestes quatro anos de bacharelado, por seu amor, carinho e assistência no desenvolvimento deste trabalho.

Aos mentores Raul Teixeira e Divaldo Franco, pelo profundo aporte em meu crescimento humano e pelas vibrações de carinho que eu senti de longe.

À minha professora Irene Porzio Zavala, por sua forte amizade e por seu grande auxílio em minha prática musical.

Ao meu orientador acadêmico Josias Matschulat por sua dedicação, paciência, e tempo investidos no meu crescimento artístico.

Aos professores Luciano Simões Silva, Maria Beatriz Cyrino Moreira, Analía Chernavsky, Gabriel Ferrão Moreira e Marcelo Ricardo Villena pela sua disposição em colaborar na realização deste trabalho.

Ao maestro Gustavo Henrique, por seu auxílio em meu crescimento musical.

Ao Achille Picchi por sua esclarecedora conversa acerca de seu professor Camargo Guarnieri.

A todos os professores, técnicos e colegas da UNILA, que contribuíram para a minha formação profissional e humana.

BALDOVINO, Guilherme Felipe de Mello. **A Multi-obra em Camargo Guarnieri**: Um estudo sobre o primeiro caderno de Ponteios. 76 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Música) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

RESUMO

No presente trabalho, as peças constituintes do primeiro Caderno de Ponteios de Camargo Guarnieri foram analisadas com o intuito de encontrar elementos comuns e díspares que pudessem auxiliar-me em meu processo de estudo, ao piano, da referida obra. Foram realizadas análises motivicas, formais e harmônicas. O conceito de Multi-obra de Jonathan Dunsby foi usado como arcabouço teórico no processo analítico e interpretativo dos dez Ponteios. Esta análise permitiu constatar a ocorrência de elementos compartilhados entre os Ponteios, tais como: a reexposição variada, a relação de contraste e a existência de elementos motivicos comuns. Os dados levantados, comparados às análises existentes de outros autores, permitiram interpretar estes elementos como agentes proporcionadores de coesão e unidade ao Caderno. Com relação à performance, os aportes trazidos por John Rink e a escuta crítica das gravações existentes dos Ponteios do primeiro Caderno possibilitaram realizar a conexão entre os dados levantados pela análise e a minha interpretação da obra, conferindo especial importância aos motivos e suas funções nos trechos em que ocorrem, a fim de definir o andamento e o caráter em cada uma das peças.

Palavras-chave: Ponteios. Multi-obra. Camargo Guarnieri. Análise. Performance.

BALDOVINO, Guilherme Felipe de Mello. **The multi-piece in Camargo Guarnieri**: A study about the first book of Ponteios. 76 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Música) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2015.

ABSTRACT

At this study the First Ponteios' Book of Camargo Guarnieri pieces were analyzed in order to find common and altered elements that could help me in my studying process, at the piano, about the present work. Motivic, formal and harmonic analysis were performed. The concept of multi-piece from Jonathan Dunsby was used as theoretical background in the analytical and performatic process of the Ten Ponteios. This analysis allowed me to find the occurrence of shared elements among the Ponteios, such as: the varied re-exposition, the contrast relationship and the existence of common motivic elements. The gotten data, compared to the existing analysis from other authors, allowed me to interpret these elements as cohesion and unity agents. In relation to the performance, the support brought by John Rink and the critical listening of Ponteios existing recordings from the first book permitted the connection between the gotten data from the analysis and my own interpretation about the work, giving exceptional significance to the motifs and their functions in the sections they occur on, in order to define the tempo and character in each of the pieces.

Key words: Ponteios. Multi-piece. Camargo Guarnieri. Analysis. Performance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ponteio N° 1 – Ostinato inicial (c. 1-4) e recapitulação (c. 20-23)	32
Figura 2: Ponteio N° 2 – Ostinato inicial (c.1-2) e recapitulação (c. 15-16)	32
Figura 3: Ponteio N° 7 – Ostinato inicial (c. 1-2) e recapitulação (c.29-30)	32
Figura 4: Ponteio N° 8 – Ostinato inicial (c.1-3) e recapitulação (c. 40-42)	33
Figura 5: Ponteio N° 9 – Ostinato inicial (c. 1-6) e recapitulação (c. 43-48)	33
Figura 6: Ponteio N° 1 – Início da seção B (c. 10)	34
Figura 7: Ponteio N° 1 – Transição para A' (c. 15)	34
Figura 8: Ponteio N° 7 – Frase a (c.3) a' (c.12) e b (c. 19)	35
Figura 9: Ponteio N° 2 – Processo de variação. Mudança de registro.....	36
Figura 10: Ponteio N° 7 – Processo de variação. Mudança de registro	37
Figura 11: Ponteio N° 1 – Processo de variação do final da frase a na reexposição.	37
Figura 12: Ponteio N° 6 – Processo de variação do final da frase a na reexposição.	38
Figura 13: Ponteio N° 8 – Processo de variação do final da frase a na reexposição.	38
Figura 14: Ponteio N° 5 – Processo de variação. Interpolação na reexposição	39
Figura 15: Ponteio N° 5 - Figuração rítmica exposta na seção B (c. 17)	39
Figura 16: Ponteio N° 2 – Processo de variação. Interpolação na reexposição	39
Figura 17: Ponteio N° 3 – Variação na reexposição. Processo de adição de vozes .	40
Figura 18: Ponteio N° 4 – Variação na exposição. Oitava e adição de vozes	41
Figura 19: Ponteio N° 3 – Polimetria nos compassos 8 e 9.....	43
Figura 20: Ponteio N° 6 – Gráfico de variação de andamento. Compassos 10-29....	45
Figura 21: Ponteio N° 8 – Sobreposição de diferentes métricas de compasso	45
Figura 22: Ponteios N° 1, 3 e 5 – <i>Blue notes</i> como parte constituinte da melodia....	48
Figura 23: Ponteios N° 2, 4, 8 e 9 – Incidências de <i>Blue notes</i>	49
Figura 24: Ponteio N° 6 – Incidências de <i>Blue notes</i>	49
Figura 25: Ponteios N° 1, 5 e 6 – Apojaturas na reexposição	50
Figura 26: Ponteios N° 2, 4 e 10 – Incidências de apojaturas	50
Figura 27: Ponteio N° 8 – Incidências de apojaturas	50
Figura 28: Ponteios N°2, 5, 7 e 9 – Movimento descendente. Transição para A'.....	52
Figura 29: Ponteios N° 3 e 6 – Movimento descendente. Término de A'.....	52
Figura 30: Ponteios N° 8 e 9 – Movimento descendente. Início de B.....	53
Figura 31: Ponteios N° 2, 8 e 10 – Incidências de trechos de caráter virtuosístico ...	53
Figura 32: Ponteios N° 4, 5 e 6 – Trechos “virtuosísticos”. Var. de <i>Blue notes</i>	54

Figura 33: Ponteios N° 10. Finalização do primeiro Caderno em “Dó maior”	57
Figura 34: Exemplo da estrutura dos Ponteios pares e ímpares.....	61

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Análises formais: Santiago, Tarquínio e Baldovino	30
Tabela 2: Número total de Unidades de Tempo dos Ponteios	43
Tabela 3: Resultado análise da proporção nos 10 Ponteios do primeiro Caderno....	46
Tabela 4: Agrupamento em torno de áreas tonais	57
Tabela 5: Relação de intérpretes, álbuns e ano de publicação.....	58
Tabela 6: Tempo de execução (em segundos) dos Ponteios.....	59
Tabela 7: Tempo calculado conforme número total de pulsos	59
Tabela 8: Escolha de andamentos dos primeiro Caderno de Ponteios.....	64

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 BREVE BIOGRAFIA.....	11
3 NACIONALISMO MODERNISTA: A RELAÇÃO ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E CAMARGO GUARNIERI	15
4 A MULTI-OBRA – APORTES HISTÓRICOS E TEÓRICOS.....	22
5 A MULTI-OBRA E OS PONTEIOS	27
5.1 <i>Forma</i>	<i>27</i>
5.1.1 <i>Elementos Comuns ao Tratamento Formal</i>	<i>35</i>
5.1.1.1 <i>Reexposição variada</i>	<i>36</i>
5.1.1.2 <i>A relação entre a proporção e as seções dos Ponteios.....</i>	<i>41</i>
5.1.1.3 <i>Elos motivicos.....</i>	<i>47</i>
5.2 <i>Harmonia</i>	<i>54</i>
5.3 <i>Tempo de execução e contraste.....</i>	<i>57</i>
6 APORTES DA ANÁLISE À MINHA INTERPRETAÇÃO	62
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS.....	71

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho realiza uma análise sobre o primeiro Caderno de Ponteios de Camargo Guarnieri, principalmente no que se refere às relações existentes entre as dez peças que o constituem. Utilizo-me dos aportes trazidos por Dunsby (1983) e Leigh (1998) acerca do conceito de Multi-obra e dos aportes de Rink (2007, 2012) e Dunsby (1989) sobre a relação entre análise e performance.

Fialkow (1995), Santiago (2002) e Tarquínio (2006), em seus trabalhos acerca dos Ponteios, constataam a organicidade, equilíbrio e proporção do primeiro Caderno, e apontam alguns elementos objetivos que os levaram a esta afirmação: as relações entre estrutura e razões de proporção, o contraste entre peças pares e ímpares e relações tonais.

Quais seriam, porém, as consequências deste fato para a minha execução da obra? Seria a coesão percebida no primeiro caderno um indício para que ele fosse executado como uma unidade? Além das relações levantadas, haveria outras relações motivicas e estruturais entre eles? E havendo, existiria algum corpo teórico capaz de abarcar a relação entre essas peças?

Neste trabalho procuro responder a estes questionamentos e, para tanto, me valho de análises próprias efetuadas sobre a estrutura formal dos Ponteios, sobre suas proporções e sobre elementos comuns que os permeiam.

A guisa de introdução abordo ainda alguns pontos de contato entre Camargo Guarnieri e Mário de Andrade, juntamente com os ideais do nacionalismo modernista.

A escolha dos dez primeiros Ponteios de Camargo Guarnieri deve-se em grande parte à sugestão de meu professor de piano para que o assunto escolhido do trabalho de conclusão de curso realizasse uma síntese entre os conhecimentos oriundos de minha prática instrumental e os conhecimentos musicológicos oriundos da pesquisa, tendo em vista o fato de eu estar em processo de estudo deste repertório para o meu recital final. Este trabalho vai ao encontro da proposta da instituição de integração da performance com a pesquisa. Além disso, busco contribuir para o enriquecimento da pesquisa em análise para performance, visto ser uma área ainda pouco contemplada com estudos ligados à música brasileira e latino-americana para piano.

2 BREVE BIOGRAFIA

Mozart Camargo Guarnieri nasceu em Tietê, São Paulo, em 1º de Fevereiro de 1907. Primogênito de Gécia Arruda Camargo Penteado (1886-1972) e Miguel Guarnieri (1884-1973) é o mais velho de 10 irmãos. Além de Mozart, outros três irmãos receberam nome de compositores: Rossine, Belline e Verdi, fato que a bibliografia atribui à predileção de seu pai pelos respectivos músicos.

Camargo Guarnieri estudou música desde tenra idade com seus genitores, ambos musicistas amadores. Além do compositor, alguns de seus irmãos também seguiram carreira na área artística: Rossine como escritor e poeta; Maria Cecília como pintora; Rozina, novelista e advogada e Alice, poetisa e bibliotecária (VERHAALLEN, 2001, p. 18).

Na sua cidade natal cursou apenas dois anos da escola primária (1914-1916), interrompendo os estudos para auxiliar o pai em sua barbearia (FREIRE, 2007, p. 11). No ano de 1917 iniciou seus estudos de piano com o professor Virgínio Dias, para quem, em 1920, dedicou sua primeira composição, "Sonho de Artista". Este, por sua vez, não recebeu a dedicatória com "bons olhos". Após desentendimentos ocorridos entre ele e Miguel Guarnieri em virtude da peça, o relacionamento pessoal e as aulas de piano foram interrompidas (VERHAALLEN, 2001, p. 20).

Em 1922 a família se mudou para São Paulo a fim de proporcionar a Mozart melhores condições de estudo na área da música. Lá, passou a ter aulas com Ernani Braga e Antonio Leal de Sá Pereira.

Considero pertinente observar que o espaço de tempo que Camargo Guarnieri passou na cidade de Tietê (infância), bem como a etapa que passou na capital do Estado de São Paulo (juventude), ocorreram concomitantemente ao período de expansão e afirmação da música de seresta e dos gêneros rurais nos centros urbanos (PEREIRA, 2011, p. 11). Estes, com destaque especial para a música sertaneja em seus diversos subgêneros, constituíram importante influência na obra deste compositor.

Entre os anos de 1926 e 1930 estudou harmonia, contraponto e orquestração com Lamberto Baldi. Em 1928, matriculou-se na Faculdade de filosofia de São Bento, que cursou durante três anos, conjuntamente com seu trabalho de docência em piano e acompanhamento no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Neste mesmo ano, Mozart Camargo Guarnieri foi apresentado a Mário de Andrade por um amigo em comum: o pianista Antônio Munhoz. A relação entre o compositor e o pensador, bem como as características do “nacionalismo modernista” e a sua relação com a música, serão tratadas mais adiante neste trabalho.

Em 1931, Lamberto Baldi assumiu o cargo de Diretor do Serviço Oficial de Difusão da Rádio Elétrica (SODRE) e se muda para Montevidéu, Uruguai, fazendo com que Camargo Guarnieri assumisse sua classe no Conservatório.

Em nove de julho de 1932 é deflagrada a Revolução Constitucionalista pelo estado de São Paulo com o objetivo de depor Getúlio Vargas¹. “Guarnieri serviu na defesa civil durante o período [...], de meia noite às 6 horas da manhã, e algumas composições surgiram dessa experiência” (VERHAALLEN, 2001, p. 28).

Entre os anos de 1931 e 1935, compõe dez “prelúdios” para piano, que mais tarde intitula de “Ponteios”, reunindo-os em um “Primeiro Caderno de Ponteios”. Entre 1931 e 1959 compõe um total de 50 ponteios para piano, os quais reúne em cinco livros.

Em 1935, assume a tarefa de diretor e regente do recém-criado Coral Paulistano.

Em 1936, Camargo Guarnieri conheceu o pianista francês Alfred Cortot, que se encontrava em turnê pela América do Sul (Op. Cit., p. 33). Quando de sua passagem por Montevidéu, Cortot tocou com a Orquestra do Sodré regida por Lamberto Baldi, que, sabendo da futura passagem que o pianista europeu faria pelo Brasil, “fez questão de exaltar as qualidades do jovem compositor brasileiro” (FREIRE, 2007, p. 21).

Chegando em São Paulo, Cortot resolveu procurar o tal compositor que havia sido recomendado com tanta veemência pelo Maestro Baldi. Guarnieri compareceu pontualmente ao encontro juntamente com a pianista Júlia 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 (Op. Cit., p. 21-22).

1 “Em 1932, todos os políticos sentiam que São Paulo era um barril de pólvora prestes a explodir a qualquer momento; os paulistas se consideravam humilhados e se preocupavam com os prejuízos decorrentes da crise do café e da perda da hegemonia que desfrutavam na federação. [...] Os que formavam a direção da Revolução Paulista podem ser alinhados em três grupos: a) os perrepepistas derrotados em Trinta [...] que queriam a volta ao poder e que lutavam pela restauração de forma total da Constituição de 1891; b) os políticos liberais [...] que defendiam a destituição do ditador e a convocação de uma Assembléia Constituinte que permitisse a volta do país à legalidade e ao Estado de direito; c) os separatistas, que desejavam a independência de São Paulo como uma república soberana ou a formação de uma confederação na qual os estados brasileiros adquiririam a soberania e formariam uma união tênue em que o Governo Central teria apenas o controle das Forças Armadas e das relações exteriores” (ANDRADE, 1998, p. 123-124).

Alfred Cortot impressionou-se com as obras de Camargo Guarnieri e com sua técnica pianística e convidou o compositor paulista para passar uma temporada na Europa a fim de aprimorar seus conhecimentos musicais. Em 11 de junho de 1936, após seu retorno a Paris, Cortot redigiu uma carta ao então governador do estado de São Paulo Armando de Salles Oliveira, na qual não apenas elogiava as habilidades do compositor paulista, como o recomendava para receber uma bolsa de estudos outorgada pelo estado.

“O governador leu a carta e a enviou ao Secretário da Educação, que tomou a iniciativa de estabelecer um novo órgão artístico [, o] Serviço de Fiscalização Artística do Brasil” (VERHAALEN, 2001, p. 34) já que desde 26 de maio deste ano os prêmios financeiros para estudo no exterior (FREIRE, 2007, p. 23) “[...] não podiam mais ser decididos por escolha pessoal ou de uma comissão” (SILVA, 2001, p. 74 apud FREIRE, 2007, p. 23).

Camargo Guarnieri prestou o exame promovido pelo estado entre 24 de setembro e 2 de outubro de 1937 e venceu a competição. Em 1938 foi à Europa, primeiro passando pela Itália e Alemanha para em 14 de Julho chegar à Paris com o intuito de estudar composição e estética. Ali, estudou com Charles Koechlin que foi um dos professores responsáveis por fornecer-lhe uma sólida técnica composicional, primando pela clareza de forma, desenvolvimento melódico e motivico e escrita contrapontística. Também cursou regência com François Ruhlmann, e teve contato no Nadia Boulanger, retornando, porém, ao Brasil em 1939, quando do início da Segunda Guerra Mundial.²

Após este curto período de estudos, Guarnieri começou a mandar suas composições para diversos concursos, sendo premiadas várias vezes, tanto no Brasil quanto no exterior. Em 1950 redigiu a sua (polêmica) “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, em que critica o dodecafonismo e “troca farpas” com Koellreuter e seu grupo “Música viva”. Entre 1956 e 1960 foi assessor musical do ministro da Educação e Cultura. Durante a década de 60 deu continuidade às suas tarefas junto ao ensino de música e junto à regência. Em 1975 tornou-se regente da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, que fora criada em 28 de Novembro deste ano. Com relação às décadas seguintes, Verhaalen afirma que, “de

² BÉHAGUE, Gerard. In: The new Grove: Dictionary of music & musicians. Verbete: Guarnieri, [Mozart] Camargo.

certo modo, Camargo ainda parecia estar nos primórdios de sua carreira, compondo, dando aulas, ensaiando diariamente e regendo concertos.” (2001, p. 56).

A partir de 1992 suas condições de saúde começam a piorar em virtude de um tumor maligno na garganta. Após uma cirurgia de emergência da qual não consegue se recuperar, Mozart Camargo Guarnieri falece em 13 de Janeiro de 1993.

3 NACIONALISMO MODERNISTA: A RELAÇÃO ENTRE MÁRIO DE ANDRADE E CAMARGO GUARNIERI

Duas linhas de força tencionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância entre *reproduções dos modelos europeus e a descoberta de um caminho próprio*, de um lado, e a *dicotomia entre erudito e popular*, de outro (TRAVASSOS, 2003, p. 7, grifos meus).

Desta maneira Elizabeth Travassos introduz seu livro “Modernismo e música brasileira”, asseverando ainda que este “fio condutor de tensão” manifestou-se (e manifesta-se até os dias de hoje) de forma diversa em cada um dos diferentes movimentos musicais e sociais de nosso país, desde o Romantismo do século XIX à “Vanguarda dodecafônica” da segunda metade do século XX.

Em alguns casos, tentou-se resolver as duas tensões simultaneamente, como ocorreu no *modernismo*: ali a cultura brasileira *foi repensada em sua particularidade e em suas relações com outras culturas*, ao mesmo tempo em que artistas oriundos das elites e da burguesia procuravam estabelecer um novo modo de relacionamento com as culturas do povo (Op. Cit., p. 8, grifos meus).

Essa “tentativa de resolução das tensões” chamada Modernismo – inaugurado simbolicamente na “Semana de Arte Moderna”, entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo (Op. Cit. p. 17) – foi um movimento artístico que teve seu momento de maior atuação entre os anos de 1922 e 1945, podendo ser dividido em duas fases: uma primeira “marcada pela ênfase na atualização estética e na luta contra o ‘passadismo’, representado grosso modo pelo romantismo, na música, e pelo parnasianismo na poesia” (Op. Cit., p. 19) e uma segunda, marcada pela introdução do “tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale de modernismo nacionalista” (Op. Cit., p. 21).³

Esta segunda fase acontece no período após Getúlio Vargas subir ao poder em 1930, em que “o ideal nacionalista tornou-se programa oficial, e várias reformas passaram a ser implantadas visando modificar uma tradição musical que tinha se formado em torno da música europeia” (EGG, 2006, p. 2)

³ Creio pertinente atentar para o fato de “esse debate sobre o nacional no campo das artes e da cultura inser[ir]-se numa conjuntura específica: o final da Primeira Guerra Mundial (1918) e a intensificação do interesse dos intelectuais europeus pela busca de identidades culturais calcadas no espírito nacionalista. Na França, por exemplo, Jean Cocteau, [...] defende uma música erudita nitidamente francesa, inspirada na cultura popular [...] [ao passo que] Bela Bartok defendia a modernidade musical na Hungria a partir de critérios metodológicos semelhantes aos de Mário de Andrade [...]” (CONTIER, 2013, p. 112)

Este movimento nacionalista firmou-se como corrente estética hegemônica até meados dos anos 1940 (TRAVASSOS, 2003, p. 33) e teve como principal pensador o professor de história e estética da música do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Mário de Andrade (CIPRIANO, 2011).

As principais propostas desse movimento podem ser sintetizadas nos seguintes itens:

- 1) A música expressa a alma dos povos que a criam; 2) a imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica; 3) sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira; 4) esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada; 5) elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade. (TRAVASSOS, 2003, p. 33)

Em suma, o nacionalismo modernista “defendia a nacionalização da expressão musical” (MATSCHULAT, 2011, p. 27), vendo na “eruditização” dos materiais “populares”⁴ o guia para a construção de uma identidade musical brasileira. Para construí-la, “tanto os indivíduos [,] como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1^a a fase da *tese* nacional; 2^a a fase do *sentimento* nacional; 3^a a fase da *inconsciência* nacional” (ANDRADE [1928], 1972, p. 43, grifos do autor).

Mário propunha construir um novo discurso sobre uma nova etapa na “evolução” da música brasileira chamada de fase da nacionalidade, marco zero de um novo período revolucionário e inovador capaz de *romper com os cânones do passado caracterizados pelo mimetismo das experiências européias* (Carlos Gomes ou Leopoldo Miguez) (CONTIER, 2013, p. 114, grifo meu).

Ou seja, contrário aos processos de citação pura e simples do material popular revestido por uma roupagem europeia, oriundo da tradição musical do nacionalismo romântico, e do exagerado uso do “exótico”⁵ (ao ponto destes elementos soarem estranhos aos próprios brasileiros), Mario de Andrade propõe que o compositor nacionalista não realize uma “escolha discricionária e diletante de

⁴ Outro fato que julgo pertinente assinalar é que este ato, por si mesmo, não é nada novo, A apropriação dos materiais do povo por compositores cultos constitui-se uma prática antiga. Cito as missas compostas por Du Fay, Ockeghem, Regis, entre outros, sobre a melodia de “L’homme armé” como um exemplo desta práxis.

⁵ “A nacionalização musical projetada pelos modernistas retirava sua força da insatisfação com a incorporação epidérmica de células rítmicas, melodias ou fragmentos melódicos populares que davam colorido local, mas não alteravam as formas de expressão. A citação vicejara entre compositores do século XIX e adentrava o século XX. [...] Faltava [aos compositores pré-nacionalistas] a intimidade com a música brasileira que tornaria a citação um procedimento superado, [...] [sendo que] a meta ambiciosa do modernismo nacionalista era fazer com que os compositores falassem a língua musical do Brasil como quem fala sua língua materna” (TRAVASSOS, 2000, p.35-36-38 apud BENCKE, 2010, p. 45).

elementos” (ANDRADE [1928], 1972, p. 16), mas seja aquele que, imerso nas matrizes populares e bebendo desta fonte, apenas realize a transposição erudita destes materiais, transformando-os em “[...] música artística: isto é: imediatamente desinteressada”⁶ (idem *ibidem*).

No mesmo ano de publicação do “Ensaio Sobre a Música Brasileira” e da proposição de todas estas ideias, Mário de Andrade e Mozart Camargo Guarnieri são apresentados pelo pianista Antônio Munhoz, amigo em comum e frequentador do ponto de encontro de jovens intelectuais que se tornara a residência do pensador modernista (VERHAALLEN, 2001, p. 17). Ao tratar deste encontro Camargo Guarnieri afirma:

Com a delicadeza e a cordialidade tão próprias de seu espírito (que muito contribuíram para acalmar meus nervos) Mário nos fez entrar e logo começamos a conversar. Depois de algum tempo, pediu para eu tocar alguma coisa. Ouviu com a maior atenção e interesse. O que posso dizer é que, daquele momento em diante, Mário de Andrade se colocou na defesa de minha obra nascente, me ajudando em tudo o que era possível (GODOY, 1970 apud VERHAALLEN, 2001, p. 17).

Mesmo que eu não concorde com os discursos de “aceitação irrestrita”⁷ dos postulados do “nacionalismo modernista” na obra de Camargo Guarnieri, tão presentes na literatura que trata das suas relações com o pensador modernista, eu reconheço ser inegável a influência que este encontro, aliado à vivência com Mário de Andrade e seus postulados, causou sobre o pensamento e obra do compositor. Vejo uma faceta desta influência quando a prática de Camargo Guarnieri vai ao encontro da “sugestão andradiana” de o compositor nacional fazer com que o texto presente na música – desde as indicações de andamento, até as sugestões de caráter das peças – esteja escrito em português. Embora o compositor não deixe de utilizar marcas de expressão em italiano (como *expressivo*, *rallentando*, *diminuendo*, por exemplo) as indicações de andamento presentes no início de cada Ponteio são

⁶ “Andrade abordou a relação entre música de fonte popular e música artística como oposição entre arte interessada e desinteressada. Para ele, *arte interessada significava arte feita com algum propósito para além da própria arte*, como rituais, canções de trabalho e cerâmica. Ele afirmou que os povos primitivos têm música, mas não arte musical (ANDRADE, 1987). O autor considerava haver a necessidade de uma passagem da arte primitivista (interessada) até um purismo estético, representado pela arte desinteressada” (BENCKE, 2010, p. 37, grifo meu).

⁷ Na bibliografia que trata da relação entre estes dois pensadores, pôde-se observar uma recorrência de perspectivas um tanto romantizadas, sem conflitos de pensamento (à exceção do episódio da crítica de Mario de Andrade sobre a Sonata No. 2 para violino e piano) e de “incondicional fidelidade guarnieriana ao pensamento do amigo” (SILVA, 1999). Para uma problematização, que infelizmente fogem ao escopo deste trabalho, da relação entre Mário de Andrade e Camargo Guarnieri – e da adoção dos ideais nacionalistas por parte deste último – sugiro as seguintes leituras: SILVA, 1999; EGG, 2006 e BENCKE, 2010.

sempre escritas em português, indicando “um caráter bastante específico ou, mais ainda, estados emocionais” (MATSCHULAT, 2011, p. 29). Esta característica não é “exclusiva dos Ponteios, mas [se faz presente] em toda a música guarnieriana” (idem *ibidem*), constituindo um dos traços de seu estilo composicional.

Vejo outro ponto de influência no tratamento que o compositor confere, nas suas obras, aos elementos musicais que considera como “legitimamente brasileiros”.⁸ Segundo Marion Verhaalen: “o nacionalismo de Guarnieri não reside na citação de melodias folclóricas, nem no emprego de elementos folclóricos inalterados” (2001, p. 72). Para o compositor, “o folclore⁹ é apenas [...] uma fonte de processos, de procedimentos e estímulos a seguir. Não mais o elemento *in natura*, mas apenas a ilação e a sugestão desse elemento”.¹⁰ Um destes procedimentos composicionais dá-se no tratamento polifônico que Camargo Guarnieri emprega com o fim expresso de “amenizar a violência” (BENCKE, 2010, p. 55) do ritmo brasileiro. O compositor afirma que

“a música nacional deve ser tratada de preferência polifonicamente. A qualidade da nossa rítmica, a sua força dinâmica nos aconselha a evitar harmonizações por acordes, pois estes viriam a acentuar violentamente ainda essa rítmica, o que daria a esta uma superioridade desequilibrada entre os elementos fundamentais da nossa concepção musical: ritmo, melodia e harmonia” (ALMEIDA 1942, p. 475-476).

Este tratamento polifônico é uma constante não só nos dez Ponteios, mas na maior parte da obra do compositor, constituindo outro traço de seu estilo composicional. Ainda sobre o tratamento do material folclórico, Bencke afirma que Camargo Guarnieri “continuou dizendo que o seu trabalho, do ponto de vista puramente criador, tem sido o de estudar profundamente os temas legitimamente brasileiros, incorporando-os à sua sensibilidade por um processo de assimilação” (2010, p. 52) prática que vai ao encontro com o ideal de transposição erudita dos materiais de matrizes populares tratado anteriormente.

Outra das influências do nacionalismo modernista se projeta no título de nosso objeto de estudo. A palavra Ponteio foi primeiramente sugerida por Mario de Andrade em seu “Ensaio Sôbre a Música Brasileira” quando, tratando sobre a

⁸ Indo ao encontro deste discurso de legitimidade, Ester Bencke afirma que Camargo “Guarnieri consider[ava] o caipira [paulista] o verdadeiro brasileiro, mas nem por isso deixou de inspirar-se em música urbana ou nordestina” (2010, p. 55).

⁹ O folclore era definido pelo compositor como “a alma do povo, a maneira como o povo canta, não o povo da cidade, mas o caipira lá do fundo do mato, que nunca viu rádio ou televisão” (GUARNIERI apud KOBAYASHI, 2009, p. 42).

¹⁰ ARAÚJO, Mozart de. “Mozart Camargo Guarnieri”, conferência não publicada, pronunciada em Santos, 1957, apud VERHAALLEN, 2001, p. 74.

variedade de danças brasileiras e a “necessidade” de o compositor nacional utilizar-se delas para a criação de suítes de “música pura” ([1928], 1972, p. 67), assevera:

A mim me repugnava apenas que suítes nossas fossem chamadas de “Suite Brasileira”. Porquê não “Fandango”, palavra perfeitamente nacionalizada? Porquê não “Maractú” [sic] pra outra de conjunto mais solene? Porquê não “Congado” que tantas feitas perde o seu ritual de dança dramática pra revestir a forma da música pura coreográfica da suíte? Ou então inventar individualistamente nomes que nem “Suite 1922” de Hindemith, ou “Alt Wien” de Castelnuovo Tedesco.

Imagine-se por exemplo uma Suite: 1 – *Ponteio* (prelúdio em qualquer métrica ou movimento); 2 – Cateretê (binário rápido); 3 – Coco (binário lento), (polifonia coral), (substitutivo de sarabanda); 4 – Moda ou modinha (em ternário ou quartenário), substitutivo da Aria antiga); 5 – Cururú (pra utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado); 6 – Dobrado (ou Samba, ou Maxixe), (binário rápido ou imponente final). (Op. Cit., p. 68 e 69, grifo meu).

Apesar desta sugestão de Mário de Andrade e do fato do compositor Radamés Gnattali ter “nome[ado] um de seus trabalhos *Ponteio, Roda e Samba* em 1931, [n]o mesmo ano em que Guarneri compôs o seu primeiro conjunto de Ponteios” (FIALKOW, 1995, p. 20), Verhaalen afirma ser Camargo Guarneri o primeiro a se utilizar deste termo (2001, p. 128). Para a autora o título *Ponteio* é “derivad[o] de ‘pontear’ que, entre os violonistas populares do Brasil, significa verificar a afinação do instrumento, executando um pequeno prelúdio antes de realmente começar a tocar” (idem *ibidem*). É oportuno ponderar que esta é quase a mesma definição que abrange as peças instrumentais improvisadas que constituíram o gênero “prelúdio” consolidado na Europa no século XVII¹¹ e que, no século XIX frente ao Romantismo europeu (com Hummel, Chopin, entre outros), adquiriria nova “roupagem”.

Embora eu considere de pouca relevância o pioneirismo de Camargo Guarneri na utilização da palavra *Ponteio*, o mesmo não se pode afirmar com respeito à possível relação dos *Ponteios* com a prática musical europeia dos prelúdios.

“O subtítulo ‘Prelúdio’ aparece na capa da edição Ricordi, em parênteses, em fonte menor, sob o título *Ponteios*.” (FIALKOW, 1995, p. 23, grifo do autor) mesmo ele não aparecendo no autógrafo fac-símile (idem *ibidem*) a correspondência destes

¹¹ Os primeiros prelúdios de que se tem notícia foram notados para órgão de tubos e eram utilizados nas igrejas para introduzir a música vocal. Mais tarde, improvisações para instrumentos de corda, como o alaúde, também foram notadas. Estes eram utilizados para *checar a afinação e a qualidade tímbrica do instrumento, bem como aquecer os dedos do musicista*. The new Grove: Dictionary of music & musicians. Verbete: prelude.

com os prelúdios torna-se mais patente quando Camargo Guarnieri, na ocasião em que fora indagado acerca do nome Ponteio, afirmou ter optado “usar uma palavra diferente de ‘prelúdio’ para expressar [o] caráter brasileiro” (VERHAALLEN, 2001, p. 128) das dez peças curtas para piano que compôs entre 1931 e 1935.

Ao escolher por manter a palavra “prelúdio”,¹² Guarnieri realizou uma conexão com a tradição dos pianistas-compositores de escreverem prelúdios para piano. [...] O título “prelúdio” usado por Guarnieri em seus *Ponteios* está bem fundamentado nos elementos comuns dos prelúdios para piano do século dezanove – particularmente em referência à brevidade, ao tratamento monotemático das peças, e a impressão que causa no ouvinte de serem improvisações (EIGELDINGER, 1998, p. 177 apud FIALKOW, 1995, p. 23).

O fato de o compositor não utilizar com frequência referências diretas às práticas musicais brasileiras em seus títulos¹³, aliado à importância dada por Camargo Guarnieri à forma e à expressão em suas composições,¹⁴ fez com que eu levantasse a hipótese de que a substituição dos títulos de gêneros e formas europeias, além de responder a uma premissa estética do nacionalismo modernista, foi também utilizada pelo compositor como um fator poético e de alusão a práticas musicais específicas, como no caso do binômio Prelúdio-Ponteio.

Em suma, no decorrer deste capítulo destaquei três aspectos relevantes da relação entre os ideais do nacionalismo modernista e a prática de Camargo Guarnieri: (1) os títulos em português que evocam um caráter específico e que vão ao encontro da sugestão Andradiana de se escrever música brasileira no vernáculo brasileiro; (2) alguns procedimentos composicionais estilísticos de Camargo Guarnieri – uso da polifonia para amenizar o ritmo e a não utilização de citação de motivos brasileiros e ritmos inalterados – indo ao encontro do ideal nacionalista modernista; e (3) o apoderamento de gêneros musicais europeus sob um “tratamento musical brasileiro”, representado na relação entre os Ponteios e o Prelúdio.

Antes de concluirmos esta seção é necessário afirmar ser impossível esgotar um assunto tão amplo como a relação entre dois seres humanos e a permutação de ideias e ideais entre si. Por mais que Camargo Guarnieri tenha selecionado no

¹² “O subtítulo ‘Prelúdio’ aparece na capa da edição Ricordi, em parênteses, em fonte menor, sob o título *Ponteios*. Ela não aparece no autógrafo fac-símile (ozalid)” (FIALKOW, 1995, p. 23).

¹³ “As referências diretas a assuntos nacionais são pouco frequentes (Choro, Choro Nordeste, Toada, Canção Sertaneja)” (FIALKOW, 1995, p. 22) na obra do compositor, que se manteve orientado a uma prática mais “clássica” intitulando suas obras com o gênero ou forma em que foram concebidas: sonatina, valsa, estudo, prelúdio, etc. (idem *ibidem*).

¹⁴ Ver capítulo 5.1.

nacionalismo modernista e “na multiplicidade daquele pensamento, os aspectos que mais lhe convinham e que foram por ele considerados como expressão da verdade do amigo e mentor” (SILVA, 1999, p. 194) não se pode desconsiderar os aportes muitas vezes inconscientes advindos dessa convivência. Também, “da mesma forma como o compositor adotou tal ideologia para explicar sua obra, o próprio discurso nacionalista, calcado em Mário de Andrade, serviu-se de Guarnieri como exemplo de compositor nacional” (BENCKE, 2010, p. 14), demonstrando que toda esta influência se retroalimenta e vai muito além das perspectivas romantizadas e simplistas da relação mestre-discípulo.

4 A MULTI-OBRA – APORTES HISTÓRICOS E TEÓRICOS

Antes de definirmos Multi-obra, suas práticas, aplicações e consequências no primeiro caderno de Ponteios de Camargo Guarnieri, é necessário remontarmos às práticas musicais e ao contexto histórico que a originaram: o romantismo europeu.

Embora “o conceito de Romantismo na música esteja conectado com o século dezenove [...], defini-lo sucintamente está longe de ser [uma tarefa] fácil” (GORDON, 1996, p. 196). Ele pode ser entendido sob várias perspectivas: “como um período histórico, um tipo de sensibilidade, um movimento, ou um estilo” (VERMES, 2007, p. 19). Podemos considera-lo ainda,

como um movimento filosófico-artístico caracterizado por uma sensibilidade específica, que se traduz nas obras românticas em traços ou gestos característicos. Essa sensibilidade romântica, que surge [...] como reação ao racionalismo iluminista, sai em defesa da intuição, da emoção e da expressão individual. (Op. Cit., p. 20)

Distante de constituir um movimento estético homogêneo, foi, na realidade, um período de contradições e semelhanças, de diversidades de pensamento e de posições contrastantes e um momento de “confluência de vertentes até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais” (NUNES, 1985, p. 52 apud VERMES, 2007, p. 20), embora com certa primazia da corrente alemã (VERMES, 2007, p. 20).

Existem, porém, determinados traços que perpassam algumas das diferentes expressões nacionais do que hoje se convencionou chamar “Romantismo”. Entre estes, chamo a atenção para o que a pesquisadora Mónica Vermes intitula de a crescente “valorização da expressão individual” (Op. Cit., p. 21), visto que acabaria “por gerar uma *infinidade de soluções ou estratégias particulares a cada compositor* ou – quase poderíamos dizer – a cada obra” (idem *ibidem*, grifo meu), fazendo com que o artista torne-se o elemento principal do fazer musical, gerando “tanto o produto artístico quanto os critérios pelos quais este será julgado” (ABRAMS apud KRAVITT, 1991, p. 99 apud VERMES, 2007, p. 23).

Esta valorização da expressão individual vai ao encontro do impulso romântico que,

filosoficamente, [...] representa um afastamento do cometimento à crença de que a razão, e o seu uso pelos seres humanos, pode resultar no encontro das soluções aos seus problemas. Ao invés disso, o Romantismo procura a realização e a identidade através da exploração de uma vida emocional interior e flerta com a liberdade para expressar estados emocionais livremente (GORDON, 1996, p. 196).

Esse impulso individualista e de valorização do subjetivo, vicejou nos compositores do período o desejo de procedimentos musicais originais. Esta aspiração, aliada à crença da música instrumental como única capaz de expressar a real natureza da música, fez com que alguns musicistas buscassem nas peças curtas novas possibilidades de relações expressivas, fazendo com que “a miniatura – acima de tudo, a peça curta para piano – [torne-se] um gênero significativo [...] nos salões e nos recitais beneficentes” (DUNSBY, 1983, p. 168) do século XIX.

Vê-se neste período a recorrente utilização de formas musicais em único movimento, como a *fantasia*, a peça característica e o *poema musical* (GORDON, 1996, p. 198).

Frente à ascensão destes novos modelos compositivos e à crescente preocupação de integração entre a música e as demais artes – com certa ênfase para a literatura¹⁵ – Jonathan Dunsby (1983) cunha o conceito de Multi-obra. Entre seus objetivos está o de compreender a relação interna entre as “*7 Fantasien*” que constituem o Opus 116 de Johannes Brahms, bem como lançar as bases de um modelo analítico para a Multi-obra. O autor inicia seu escrito criticando a tradição da literatura analítica de focar “peças inteiras”, afirmando que este fato desvia a atenção dos analistas daqueles repertórios que “não constituem uma totalidade em todos os aspectos, mas que não são totalmente desconectados”¹⁶ (DUNSBY, 1983, p. 167).

Dunsby justifica que esta preocupação excessiva da tradição analítica com peças inteiras deve-se a uma herança advinda da produção arquetípica dos períodos clássico e romântico de peças instrumentais seccionadas, as quais ele intitula de “multi-movement pieces”. “Enquanto que se fazia tolerável, mesmo desejável, [...], que movimentos clássicos de peças ‘multi-movimento’ fossem executados separadamente, esta já não era a expectativa nem de Brahms nem de

¹⁵ “A música com intenções descritivas, referenciais, não é um fenômeno exclusivamente romântico; ao contrário, as contaminações semânticas possíveis e um texto musical constituem um problema mais amplo que afeta a criação musical em todos os tempos: seja pela sua vinculação a textos poéticos, seja por indicações dos títulos das obras, seja pelas configurações imitativas que nela despontem, seja pela convencionalização de léxicos musicais. [...] veja-se a ocorrência relativa de uma função referencial nos madrigais renascentistas, nas *Estações de Vivaldi*, na ‘Pastoral’ de Beethoven. Mas a certa altura do século XIX, especialmente, com Liszt e Berlioz, a peça de intenções descritivas ganha uma configuração especial que nos interessa aqui.” (WISNIK, 1977, pp. 25-26)

¹⁶ “do not make a whole in every sense but which are not entirely unconnected”

seu público”¹⁷ (Op. Cit., p. 168). Este aspecto levou Dunsby “à investigação de uma nova forma de conexão musical, *a conexão de peças pequenas e heterogêneas constituindo um grande e homogêneo trabalho*”¹⁸ (Op. Cit., p. 168, grifos meus).

Como exemplo destas conexões, cita os Opus 9 (“Carnaval”), 16 (“Kreisleriana”) e 42 (“Frauenliebe und –leben”) de Robert Schumann, que, embora apresentem diferentes formas de relação interna¹⁹ - e, conseqüentemente, de diferenças na relação com o “todo” - possuem como eixo comum o fato de seus diversos movimentos (heterogêneos) apresentarem uma forte relação entre si, construindo o que intitula multi-obra (homogênea), de forma que “a performance de itens separados de cada uma destas peças não seja considerada por muitos musicistas como sendo inteiramente satisfatória” (Op. Cit., p. 169).

Martin Leigh, por sua vez, ao tratar do conceito de Multi-obra, afirma que esta

definição guarda-chuva’ de Dunsby é, a priori, excessivamente vasta. “Música em seções que não constituem uma totalidade em todo o sentido, mas que não são totalmente desconectadas” falha em fazer uma distinção entre multi-obra, conjunto de variações, ciclo de canções e coleção, ou ainda entre a multi-obra e a totalidade da produção de um compositor em um determinado gênero. (LEIGH, 1998, p. 275)

Embora eu concorde que esta definição falhe em fazer uma separação entre Multi-obra e os demais modelos composicionais, Dunsby, em realidade, sugeriu algumas prescrições para distinguir a multi-obra de uma coleção. O autor afirma que esta última se baseia na ideia de que “peças do mesmo gênero, para o mesmo meio, são apresentadas ao consumidor [pelos editores] porque são suscetíveis de serem utilizadas de maneira mais ou menos semelhante”²⁰ (1983, p. 180), fazendo com que as peças que a constituem possam ser executadas todas de uma vez — embora a “ausência de tensão entre contraste e unidade a fim de proporcionar lógica

¹⁷ “Whereas it was tolerable, even desirable, and certainly the case, for Classical movements from multi-movement pieces to be performed separately, this was no longer either Brahms’s or his audience’s expectation.”

¹⁸ “[...] led to the investigation of a new form of musical connection, the connection of small, heterogeneous pieces to make a large homogeneous work.”

¹⁹ O Op. 16 é uma sonata - que se relaciona entre seus movimentos e dialoga com a tradição das “multi-movement pieces” - ao passo que o Op. 42, um ciclo de canções – que “were always intended to be and are comprehended as musical structures rather like multi-movement instrumental works.” (DUNSBY, 1983, p, 169) - por exemplo.

²⁰ “The simplest idea of a collection is that pieces of the same genre, for the same médium, are presented to the consumer because they are likely to be used in more or less similar ways.”

musical em longo prazo” (1983, p. 180) seja outro fator a diferenciá-la de multi-obra.²¹

Leigh, porém, afirma que grande parte da dificuldade de uma melhor definição do conceito de multi-obra, encontra-se na afirmação do próprio Dunsby de que a “música deste tipo poderia constituir um gênero no repertório do século XIX” (DUNSBY, 1983, p. 167 apud LEIGH 1998, p. 276).

Com o objetivo de tornar esta separação mais clara, Leigh trata de determinar se a multi-obra constituiria realmente um gênero musical. Para tanto recorre às quatro categorias levantadas por Robert Pascall (1989) para a identificação e caracterização destes:

(1) Que “um gênero musical possua um único local de performance privilegiado” (2) que “um gênero musical possua um conjunto de distintas forças performáticas” (3) que “um gênero musical possua um código expressivo definido”; e que (4) “um gênero musical possua uma estrutura diacrônica, com continuidade e desenvolvimento” (PASCALL 1989, p. 234-235 apud LEIGH, 1998, p. 276).

Com relação ao primeiro ponto, afirma que a multi-obra não possui um único local de performance privilegiado. Embora ela estivesse relacionada em grande parte às obras executadas no contexto “privado” da música doméstica, inúmeros gêneros também o estavam. Outro argumento que o autor utiliza para reforçar esta visão é o do fato da multi-obra não ser somente possível, mas recorrente na dimensão “pública”, como, por exemplo, as Peças orquestrais Op. 16 de Schoenberg (Op. Cit., p. 277).

No tocante ao segundo ponto, embora exista uma forte relação entre multi-obra e piano - como podemos ver com os *lieder* e os *Opus* de Schumann citados acima – não há um corpo instrumental específico deste “gênero” (idem *ibidem*), como o há no gênero do Choro Brasileiro, com o bandolim, o pandeiro, o violão de sete cordas, a flauta transversal, entre outros instrumentos, por exemplo.

Já o “código expressivo definido” da multi-obra dar-se-ia no “horizonte de expectativas” que cria para o ouvinte, ao endossar a continuidade e o contraste

²¹ Ao tratar sobre as peças características, Stewart Gordon afirma que “alguns compositores dispuseram suas peças em conjuntos com a sugestão subliminar de que fossem tocadas conjuntamente. Esta implicação é particularmente clara, quando há a utilização de materiais temáticos de uma peça em outra, ou o retorno cíclico ao material cerca do fim do conjunto, como em *Papillons*, Op. 2, e *Davidsbündlertänze*, Op. 6, de Schumann [(Multi-Obra)]. Outro conjunto de peças às vezes tem sua execução ‘quebrada’, o pianista escolhendo e agrupando composições de acordo com o gosto pessoal. [...] Conjuntos de peças características mais extensas como os *impromptus*, Op. 90, de Schubert, ou a *Suisse de Années de Pèlerinage* de Liszt, são tocadas em sua totalidade com pouca frequência [(coleção)]” (1996, p. 199).

entre as diversas peças que o constituem (idem *ibidem*). Porém não traz o conjunto de instruções retóricas acessadas pelo compositor, performer, e ouvinte, simultaneamente, que confere o significado na música e constitui uma das características dos gêneros musicais (KALLBERG, 1988 apud LEIGH, 1998, p. 278).

Com relação ao último ponto, o autor afirma que:

A Multi-Obra não possui ainda uma forte estrutura diacrônica. [...] somente com Dunsby foi feita uma tentativa de determinar o que poderia constituir as fronteiras da Multi-Obra, e, até que mais trabalho seja feito, nós não sabemos a extensão do seu uso pelos compositores em qualquer século (LEIGH, 1998, p. 278).

Para Leigh, então, a multi-obra não constitui um gênero do século XIX, mas um conceito estruturante que se faz perceber por características específicas.

Evocando o modelo de tripartição de Jean Molino,²² estas características dar-se-iam em âmbitos diferentes. No “nível neutro”,²³ (a) pelo uso de estruturas semelhantes (a recorrência da forma musical nas diferentes peças que constituem a multi-obra, por exemplo), (b) pela relação motivica (ou a sugestão desta) e pela existência de outros *links* perceptíveis, sejam conscientes ou inconscientes. Já no “nível estésico” elas se dão pela (c) relação entre os diversos “movimentos” da peça com o “horizonte de expectativas pré-performance” que se formou na mente do ouvinte (LEIGH, 1998, p. 281).

Para concluir e sumariar sua contribuição com relação ao “conceito estruturante” da multi-obra, Leigh levanta quatro fatores que crê fundamentais para a constituição deste:

(1) uma forte sensação de finalização musical, tanto no âmbito de peças individuais, quanto no das peças constituintes do conjunto (como nas peças “conclusivamente mais fracas” que encontram remate em peças subsequentes); (2) elos temáticos e motivicos entre peças, expressadas em e entre diversos níveis hierárquicos; (3) um padrão tonal, ou estrutural entre as peças, e (4) uma percepção de “equilíbrio estético” (1998, p. 283).

²² A concepção tripartite foi proposta por Jean Molino e desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez. “O modelo tripartite considera que uma forma simbólica é constituída de três níveis: a dimensão poética, a dimensão estésica e o nível neutro ou imanente” (VIEIRA, 2007, P. 111). O nível neutro corresponde ao suporte em que a música se encontra registrada, o nível estésico, à percepção e interpretação pelo ouvinte e o nível poésico, à transformação da ideia musical do compositor em algo material (SPOLADORE, 2008).

²³ Para evitar as polêmicas advindas da crença de que o analista do “nível neutro” é neutro com relação à análise de seu objeto, Jean Jacques Nattiez sugere os termos “nível imanente” ou “nível material” (NATTIEZ, 2002, p. 16).

5 A MULTI-OBRA E OS PONTEIOS

Embora Guarnieri não faça parte do contexto histórico para o qual o “conceito guarda-chuva” de Dunsby foi criado – e talvez sequer coadune com as diversas práticas e ideais estéticos dos vários romantismos – a escolha de compor Ponteios (prelúdios nacionais) parece realizar uma conexão com a tradição pianística dos prelúdios e miniaturas do sec. XIX (EIGELDINGER, 1998, p. 177 apud FIALKOW, 1995, p. 23).

Alguns fatores me levaram a inquirir se o primeiro Caderno dos Ponteios constituiria uma Multi-Obra. Além da conexão com a tradição romântica, conforme delineado acima, aliada ao fato de, em minhas leituras, deparar-me com vários pesquisadores que constataam a “organicidade”,²⁴ equilíbrio e proporção no primeiro Caderno, destaco também a afirmação de Réti, de que

quando um compositor de consciência estrutural inclui duas ou mais peças sobre um mesmo número de opus, isso deveria, e frequentemente é assim, significar que *estes itens constituem uma unidade artística*, que eles representam um todo mais arquitetado sobre um material temático comum (1951, p. 70 apud DUNSBY, 1983 p. 172, grifo meu).

Considerando os fatores apresentados, inquiri igualmente qual seria a importância disto para minha interpretação dos dez primeiros Ponteios.

No decorrer deste capítulo realizo um levantamento bibliográfico de pesquisadores que tratam acerca da coesão no primeiro Caderno de Ponteios, comparo seus argumentos e levanto o resultado de minhas pesquisas sobre o repertório. Em suma, abordo quatro eixos base: forma, harmonia, tempo de execução e contraste

5.1 FORMA

Na literatura estudada pode-se perceber um determinado consenso quanto à importância que a forma²⁵ (e conseqüentemente a manipulação dos materiais

²⁴ Com relação à coesão interna, segundo Ney Fialkow “os Ponteios revelam um equilíbrio que provavelmente não foi conseguido por acaso” (1995, p. 107). Isto o fez levantar a possibilidade de Camargo Guarnieri ter concebido o primeiro livro como um conjunto coeso, de forma que o último ponteio – com seu final de caráter grandiloquente – serviria como desfecho do Caderno. Por sua vez, Daniel Tarquínio considera o primeiro volume “como uma obra coesa, como um sistema” (Op. Cit., p. 59). Já Diana Santiago afirma que “o contraste existente entre peças adjacentes é por si só indicativo da unidade pretendida pelo compositor para o conjunto de seus *Ponteios*” (2002, p. 169).

²⁵ A palavra forma “se refere, substancialmente, ao número de partes” (SCHOENBERG, [1967], 2012, p. 27) de uma obra musical. “A palavra *parte* é utilizada, em um sentido genérico, para indicar elementos indiferenciados, seções ou subdivisões de uma composição” (idem *ibidem*).

musicais dentro desta) desempenha para a compreensão da obra de Camargo Guarnieri. Parte destes escritos se baseia nas afirmações do próprio compositor acerca de suas obras, ao passo que a outra parte em análises formais de diversas composições. Neste trabalho, porém, não me evadirei da tendência constatada.

Um dos depoimentos de uma ex-aluna do compositor paulista esclarece o papel que a “forma musical” desempenha para Camargo Guarnieri:

Ao frequentar as classes de análise de Camargo Guarnieri tive o privilégio de estudar sob sua orientação várias obras que ele considerava essenciais, entre essas as *Invenções*, *Sinfonias* e *Prelúdio e Fugas do Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach. Em mais de uma instância, o compositor postulou que o **estudo de Bach assegura forma, conteúdo e significado a toda produção musical posterior**. Camargo Guarnieri, professor, **enfatizava o número de exposições, ressaltava os elementos motivicos trabalhados em cada seção bem como sua procedência** – cabeça, continuação ou finalização do tema – **e seu relacionamento com o conteúdo melódico-rítmico do contrasujeito** [sic]. Ele descrevia a feitura de cada um dos elementos e, dirigindo-se ao piano, chamava a atenção para determinadas passagens. Sua atitude era reverente, compartilhava sua indiscutível admiração com seus alunos (GERLING, 2004, p. 103, grifos em negrito meus).

Em outras palavras, o estudo de Bach (e de outros compositores de visão estruturalista) conferia aos compositores (i.e. seus alunos) a capacidade de utilizar-se da forma como recurso poético e expressivo. Para Camargo Guarnieri, este “domínio formal era essencial [...], pois era justamente a forma que iria promover unidade, coesão, coerência e uniformidade à obra musical” (FREIRE, 2007, p. 19).

Estes discursos de “organicidade”, “coesão” e “domínio formal” não aconteciam somente no âmbito das práticas pedagógicas de Camargo Guarnieri, mas também em suas próprias composições. Em certa ocasião o compositor afirmou:

sou um brahmsiano: a forma é minha alucinação. [!] Isto não quer dizer que ela me prende, ao contrário, uso-a a serviço de minha imaginação e de minha expressão. O que vale na forma é seu aspecto geral, mas dentro dela recrio sempre novas propostas (TACHUCHIAN apud SIQUEIRA, 2000, p. 27, grifos meus).

Considero importante esta afirmação, não somente porque corrobora uma possível relação com o conceito de Multi-obra – ao realizar uma conexão entre a preocupação formal de Camargo Guarnieri com a mesma preocupação de Johannes Brahms, para quem o conceito foi inicialmente proposto – mas também porque me oferece indicações sobre algumas das ferramentas analíticas necessárias para se compreender o “equilíbrio revelado” (FIALKOW, 1995, p. 107) no primeiro caderno de Ponteios.

Dentre os trabalhos acadêmicos que tratam do primeiro livro de Ponteios, temos Santiago (2002) e Tarquínio (2006). Ambos os autores recorrem à análise da forma musical como ferramenta para justificar a coesão e a organicidade observadas nos dez Ponteios.

Tarquínio, por exemplo, considera como elemento unificador do primeiro Caderno o fato de os Ponteios de número 1, 2, 3 e 7 possuírem forma AA' e os Ponteios de número 5, 6, 8 e 9, forma ABA²⁶ (Op. Cit. p. 56), totalizando assim dois grandes grupos. Ambos os grupos, porém, não se diferenciam muito, pois Tarquínio considera que o B é “sempre uma elaboração da parte anterior” (idem *ibidem*). Esta visão parece ser corroborada por Fialkow quando afirma que “apesar de sua natureza monotemática,²⁷ a mudança de textura [nos Ponteios] é normalmente obtida pela sobreposição de vozes, frequentemente alcançando uma forma modificada de ABA, geralmente uma forma AA'A” (1995, p. 93).

Santiago, por sua vez, considerou “as mudanças harmônicas, de textura, de direção das vozes, ou o aparecimento de novo material melódico” (2002, p. 153) como elementos delimitadores de cada seção e propôs uma estrutura formal do primeiro Caderno um pouco diferente da de Tarquínio.

Ao comparar ambas as análises (Tabela 1) pode-se notar que os dois autores coincidem em suas conclusões acerca da forma geral nos Ponteios de número 2, 4, 5, 6, 8 e 9, divergindo no que diz respeito ao tratamento dado às seções introdutórias e de transição (representadas por “→” na tabela). Santiago considera os ostinatos presentes nestes Ponteios²⁸ como introdução e esta mesma decisão analítica também é aplicada nos Ponteios N° 1 (c. 1-4), 3 (c. 1-2) e 7 (c. 1-2). Tarquínio, por sua vez, apenas considera como introdução os ostinatos presentes nos Ponteios 3 (c. 1-2), 5 (c. 1-6) e 9 (c. 1-5).

Porém, em minhas análises, percebi que nos Ponteios de número 1, 2, 7, 8 e 9, o ostinato inicial é retomado no início da última seção, seja de maneira inalterada (Ponteio N° 1 – Figura 1) ou com pequenas variações: o Ponteio N° 2, dobra o ostinato inicial com uma oitava abaixo do ostinato inicial (Figura 2); o Ponteio N° 7,

²⁶ Os Ponteios de número 4 e 10 seriam os únicos a se diferenciarem dos demais, possuindo, respectivamente, forma AA'A” e forma rondó com dois motivos contrastantes (Op. Cit., p. 56).

²⁷ Fialkow faz referência à fala de Camargo Guarnieri que “dizia que considerava quase todos os *Ponteios* monotemáticos, com exposição seguida por reexposição” (VERHAALLEN, 2001, p. 128).

²⁸ Presentes no Ponteio 2 do compasso 1 ao 2, no Ponteio 4 no c. 1, no Ponteio 5 do compasso 1 ao 6, no Ponteio 8 do compasso 1 ao 3 e no Ponteio 9 do compasso 1 ao 5.

Tabela 1: Análises formais: Santiago, Tarquínio e Baldovino

	Diana Santiago	Daniel Tarquínio	Guilherme Baldovino
Ponteio No 1	→ A B → A' 1 4 10 20 24	A A' 1 20	A [ostinato, a] B [b, →] A' [ost, a', coda] 1 5 10 16 20 24 27
Ponteio No 2	→ A B → → A' B' 1 3 9 13 15 17 24	A → A' 1 13 17	A [ost, a, b] → A' [ost, a', b', coda] 1 3 9 13 15 17 24 29
Ponteio No 3	→ A B a → A' B' → a' 1 3 8 12 15 17 22 26 27	→ A [a, b, a'] → A' [a, b, →, A', coda] 1 3 15 17	→ A [a, b, a', →] A' [a'', b', a''', coda] 1 3 8 12 15 17 22 27 30
Ponteio No 4	→ A A' A'' coda 1 2 8 14 20	A A' A'' 1 8 14	→ A A' A'' coda 1 2 8 14 20
Ponteio No 5	→ A B A' 1 7 17 33	→ A A' B [b', c', c''] → A'' 1 7 13 17 30 33	A [ost, a, a'] B [b, c] → A' [ost', a', coda] 1 7 13 17 23 29 32 33 38
Ponteio No 6	A B A' 1 10 29	A B → A' 1 10 25 29	A [a, a'] B [b, →] A' [a', coda] 1 5 10 25 29 34
Ponteio No 7	→ A B → A' 1 3 19 29 31	A → A' coda 1 10 25 29	A [ost, a, a'] B [b, →] A' [ost, a'', coda] 1 3 12 19 25 29 31 39
Ponteio No 8	→ A B → A' coda 1 4 17 40 43 52	A B A' 1 17 40	A [ost, a, b, →] B [b', b'', b'' →] A' [ost', a', coda] 1 4 9 15 17 24 28 36 40 43 49
Ponteio No 9	→ A B A' coda 1 6 18 40 46	→ A [a, b] → B [c, →, d] → A' 1 6 17 18 40 43	A [ost, a, a'] B [b, b', b'', →] A' [ost', coda] 1 6 9 18 26 31 40 43 46
Ponteio No 10	A (B) (C) coda 1 18 39 54	a b a' b' a'' b'' a''' b''' c 1 5 7 11 13 20 23 27 39	→ A [a, →, a'] B [b, b', b'', →] A' [a'', a''', coda] 1 2 5 9 11 20 27 34 39 44 51

substitui a primeira tétrede do ostinato (Figura 3) e os Ponteios N° 8 e N° 9, adicionam uma voz (Figura 4 e 5) ao ostinato do início. Apesar destas pequenas variações, em todos estes Ponteios o ostinato desempenha o importante papel estrutural de recapitulação do caráter de *A*, após o desenvolvimento da seção central, *B*.²⁹ No caso do segundo Ponteio (estruturado de forma binária, e, portanto, não possuindo esta seção *B*), o ostinato é reexposto após uma pequena parte contrastante, *b*, contida na seção *A*, e passa pelas mesmas variações pelas quais a parte *a* passa (é dobrada em oitavas), sugerindo constituir parte estruturante da mesma. Estas são as principais razões pela qual optei por considerar o ostinato inicial destes Ponteios como parte constituinte de *A*, e, conseqüentemente, conceber a recapitulação do ostinato inicial como *A'* ao invés de transição (→) para *A'*.

Porém, os ostinatos dos Ponteios N° 3 e N° 4, possuem função estrutural diferente. No terceiro Ponteio, o ostinato inicial possui caráter motivico (arpejo descendente seguido de salto ascendente e repouso) e rítmico (cinco colcheias mais uma semínima pontuada). Ele perpassa toda a peça que está organizada de forma binária *A* (c. 3- 14) e *A'* (c. 17-30). Algo distinto acontece nestas seções: “em cada uma [delas] encontramos uma pequena forma ternária: parte *a*, parte *b* e parte *a'*” (TARQUÍNIO, 2006, p. 43). A frase *a* inicia no compasso 3, com uma melodia em terças, e este motivo é variado na frase *b*³⁰ (c. 8). Já a reexposição (*a'* – c. 12) é simplesmente a frase *a* transposta de dó jônico para dó mixolídio. Esta estrutura se repete na segunda metade da peça, criando uma simetria entre as seções. Como não há muito contraste entre as duas seções da peça, além de o ostinato inicial não ser retomado, optei por considerar os dois primeiros compassos como introdução. Já o ostinato apresentado no primeiro compasso do Ponteio N° 4 mantém-se durante toda a peça, não obstante sofra algumas variações. Dentre os dez, este é o Ponteio com maior relação motivica entre as seções, razão pela qual optei (à semelhança de Santiago e Tarquínio) por considerá-lo monotemático: *A* (c. 2), *A'* (c. 8) e *A''* (c. 14). O fato de o ostinato inicial não ser reexposto em nenhuma das recapitulações de *a*, levou-me a considera-lo como introdução ao Ponteio.

²⁹ Que, embora possua uma forma correlação com os materiais temáticos expostos na primeira seção, normalmente contrasta com estes.

³⁰ Esta parte é caracterizada pela mudança de dinâmica (de *pp* para *mf*), de modo (de jônico para mixolídio) e de rítmica (sobreposição de dois compassos ternários e um compasso binário sobre dois compassos quaternários).

Figura 1: Ponteio N° 1 – Ostinato inicial (c. 1-4) e recapitulação (c. 20-23)

Calmo, com profunda saudade ($\text{♩} = 76$)

c. 20

1 corda
rall. a tempo

Figura 2: Ponteio N° 2 – Ostinato inicial (c.1-2) e recapitulação (c. 15-16)

Raivoso e riútmado ($\text{♩} = 138$)

c. 15

sempre

Figura 3: Ponteio N° 7 – Ostinato inicial (c. 1-2) e recapitulação (c.29-30)

Contemplativo ($\text{♩} = 76$)

c. 29

rall. ppp a tempo

Figura 4: Ponteio N° 8 – Ostinato inicial (c.1-3) e recapitulação (c. 40-42)

Angustioso (♩ = 120)

c. 40

Figura 5: Ponteio N° 9 – Ostinato inicial (c. 1-6) e recapitulação (c. 43-48)

Fervoroso (♩ = 63)

c. 43

Em suma, ao comparar a relação dos ostinatos iniciais com as demais seções de cada um dos Ponteios, cheguei à conclusão de que a função estrutural destes varia em cada peça, porém, em linhas gerais, transita entre dois polos distintos: o de “introdução” e “parte inicial da seção A”.

Em minhas análises sobre a forma dos Ponteios (Tabela 1) considerei as mudanças de textura, de modo, de caráter, de acompanhamento, de dinâmica, de direção do motivo inicial e de “registro” do piano como os parâmetros para a distinção das seções. Em linhas gerais, minha análise apresenta diversos pontos de contato com as análises de Santiago e Tarquínio, principalmente no que se refere à estrutura geral dos Ponteios (binária, ternária, etc), assim como diversos aspectos divergentes, mormente no que se refere à reexposição (A'). À semelhança de

Tarquínio, optei por incluir na tabela as frases que constituem cada uma das seções entre colchetes.

Santiago e Tarquínio discordam quanto à estrutura geral de três Ponteios: o N° 1, N° 7 e N° 10. Tarquínio considera o primeiro Ponteio como uma peça de estrutura binária; eu, porém, à semelhança de Santiago, considero o primeiro Ponteio como *ABA'*. A breve mudança de modo para dó mixolídio, sugerida pelo *sib* na melodia do compasso 10, a variação rítmica presente no mesmo compasso bem como o movimento em arco das vozes mais graves, contrastando com o ostinato presente até então, me fazem considerar esta parte como início de *B* ao invés de uma continuação de *A* (Figura 6). Esta seção possui seu clímax em *forte* no compasso 12 seguido por uma transição (c. 15) caracterizada por um baixo pedal na nota lá e pelo movimento cromático da voz média que desembocam na reexposição do ostinato inicial (Figura 7).

Figura 6: Ponteio N° 1 – Início da seção B (c. 10)

Figura 7: Ponteio N° 1 – Transição para A' (c. 15)

O sétimo Ponteio possui a mesma divergência. Tarquínio o considera de estrutura binária, ao passo que Santiago, ternária. E, por razões semelhantes que me conduziram à decisão analítica tomada no Ponteio N° 1, eu o considero ternário. Embora reconheça ser inegável a relação motívica entre *a* (c. 3), *a'* (c. 12) e *b* (c. 19) – como pode ser observado na figura 8 –, ocorre variação da frase *a*, mudança de textura (melodia dobrada em oitavas, adição de uma voz média e outra voz grave) e mudança de dinâmica (para *fortíssimo*) que, aliadas ao movimento ascensional do

compasso 23 para o clímax do Ponteio, julgo suficientes para considerar o compasso 29 como início de uma nova seção.

Figura 8: Ponteio N° 7 – Frase a (c.3) a' (c.12) e b (c. 19)

The image displays three staves of musical notation for Ponteio N° 7. The first staff, labeled 'a - c. 3', shows a melodic line in 4/4 time with a treble clef, featuring a sequence of eighth and quarter notes with trills and triplets. The second staff, labeled 'a' - c. 12', continues the melodic development with similar rhythmic patterns and trills. The third staff, labeled 'b - c. 19', introduces a more complex texture with multiple voices, including triplets and accents, leading to a final chord.

Já no último Ponteio, de caráter mais fragmentado, embora Tarquínio o considere uma forma rondó,³¹ eu o considerei como ternário, porém, com seções em locais diferentes que aqueles assinalados por Santiago. Para tanto levei em consideração as variações de textura e caráter presentes nos compassos 11 e 39 como os maiores indicadores de mudança de seção. Além dessa mudança, os trechos mantem uma mesma estrutura recorrente: (1) todas as frases da seção *B* possuem duas partes bem distintas, uma “melodia acompanhada” em *pp* e uma “variação com dobramento de oitavas” em *ff*, e (2) toda a seção *A'* é uma variação do motivo apresentado nos compassos 2 e 3. Sendo assim, todo o Ponteio se conforma ao modelo *ABA'*.

5.1.1 Elementos Comuns ao Tratamento Formal

Decorrente da análise formal de cada um dos dez Ponteios do primeiro Caderno foi possível constatar a reincidência de quatro procedimentos composicionais específicos utilizados por Camargo Guarnieri no tratamento da forma musical: a reexposição variada, o início de novas seções em pontos de proporção

³¹ E tenha razão em assinalar as semelhanças motivicas existentes entre as seções, porém, visto o fato de em todos os Ponteios existir certa semelhança motivica, considerei a mudança de textura e de caráter como mais interessantes para a delimitação das seções.

distintos, a utilização de elos motivicos entre os Ponteios e o contraste entre os Ponteios.

5.1.1.1 *Reexposição variada*

Com *reexposição variada* me refiro ao fato de o compositor mudar o tema inicial em quase todos os Ponteios quando são reexpostos. Dito de outra forma, em nenhum dos Ponteios há o retorno inalterado à parte a. Esta conclusão parece ser corroborada por Santiago, quando afirma que “raramente Guarneri repete seções. Em geral, ele encontra, nas reexposições, uma oportunidade de revelar sua habilidade em manejar o princípio de variação” (2002, p. 155). No primeiro caderno pude perceber cinco diferentes abordagens de variação utilizadas: (a) mudança de registro, (b) variação do final da frase, (c) interpolação de elementos de seções anteriores, (d) dobramento de oitavas e (e) adição de novas vozes na malha polifônica.

Com relação à mudança de registro, utilizo o exemplo trazido por Santiago (idem *ibidem*) que demonstra, no segundo Ponteio, a variação que a melodia da voz superior sofre ao ser transladada para a mão esquerda, enquanto que, simultaneamente, o inverso ocorre com o ostinato (Figura 9).

Figura 9: Ponteio N° 2 – Processo de variação. Mudança de registro

The image displays a musical score for Ponteio N° 2, illustrating a register change. It consists of two systems of music, each with a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system begins at measure 7 (marked 'c. 7') and the second at measure 21 (marked 'c. 21'). The upper staff melody is highlighted with a yellow background, and the lower staff ostinato is highlighted with a red background. The score shows the upper staff melody moving from the treble clef to the bass clef, and the lower staff ostinato moving from the bass clef to the treble clef, demonstrating the register change.

Há, porém, outra peça que apresenta a mesma mudança de registro presente na reexposição do segundo Ponteio: o Ponteio N° 7. Nele, a segunda frase da melodia inicial é transposta uma oitava abaixo na anacruse do compasso 36 (Figura

10). Aliado a isto, Camargo Guarnieri substitui as notas do acorde de “Db⁷⁽⁹⁾/F” (c. 10) por suas notas enarmônicas, de forma a conduzir as vozes para uma resolução no acorde de “F⁷⁺⁽⁹⁾” (c. 39).

Figura 10: Ponteio N° 7 – Processo de variação. Mudança de registro

Outro processo que Camargo Guarnieri utiliza para variar a reexposição é o de reexpor o motivo inicial, porém modificando o seu final. Este procedimento ocorre nos Ponteios N°s 1, 6 e 8. No primeiro Ponteio, o compositor muda a harmonia sobre a qual a frase a se encerra, de “F#m^{7(b5)}” (c. 6) para “F#^{7(#9)}” (c. 25), de forma a inserir um “elemento de surpresa”, quando o ouvinte já espera ouvir o motivo inicial, tal qual foi apresentado. Além de criar este elemento novo na reexposição, a mudança harmônica faz com que ocorra uma bordadura inferior da terça maior “sol - si” presente na voz mais grave que se encaminha para a coda (Figura 11).

Figura 11: Ponteio N° 1 – Processo de variação do final da frase a na reexposição.

Já no Ponteio N° 6, Camargo Guarnieri estende o final da frase a em mais um compasso, mudando o registro dos acordes (agora grafados em suas notas enarmônicas) e modificando o ostinato da mão esquerda, visando promover um

maior acúmulo de tensão que resultará no clímax da peça no compasso 33 (Figura 12). No oitavo Ponteio, por sua vez, o compositor modifica o final do motivo inicial inserindo a nota lá bemol (Figura 13), que, descendo cromaticamente, dará início à seção da coda.

Figura 12: Ponteio N° 6 – Processo de variação do final da frase a na reexposição.

The image shows a musical score for Ponteio N° 6. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'c. 1' and the second 'c. 29'. The music is written in 3/4 time. The right-hand part (treble clef) has a complex, flowing melodic line with many slurs and ornaments. The left-hand part (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A yellow highlight covers the first system and the beginning of the second. A purple highlight covers the end of the second system, specifically measures 29-33. Dynamic markings include 'f' and 'ff'. A 'cresc.' marking is present in the second system.

Figura 13: Ponteio N° 8 – Processo de variação do final da frase a na reexposição.

The image shows a musical score for Ponteio N° 8. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'c. 4' and the second 'c. 43'. The music is written in 3/4 time. The right-hand part (treble clef) has a melodic line with slurs and ornaments. The left-hand part (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. A yellow highlight covers the first system and the beginning of the second. A purple highlight covers the end of the second system, specifically measures 43-47. Dynamic markings include 'f' and 'cresc.'. A 'scmuzre' marking is present in the second system.

Camargo Guarnieri também realizou a interpolação de motivos melódicos ou rítmicos trabalhados em diferentes seções na reexposição de a. Isto ocorre no Ponteio N° 5 (Figura 14), quando o compositor, além da mudança de harmonia do acompanhamento no compasso 36, insere nele o motivo rítmico expresso na figura 15, oriundo da seção B (c, 17). Esta mesma interpolação de elementos de seções diferentes ocorre no segundo Ponteio, quando, no compasso 17, a melodia da seção A' apresenta as figurações rápidas em quiálteras semelhantes às que são

inicialmente apresentadas na parte *b* (c. 9) da seção *A* (Figura 16). Além do processo de interpolação de motivos anteriormente trabalhados, Camargo Guarnieri também recorre ao recurso de dobrar em oitavas tanto a melodia da mão direita como o contracanto do ostinato.

Figura 14: Ponteio N° 5 – Processo de variação. Interpolação na reexposição

Figura 15: Ponteio N° 5 - Figuração rítmica exposta na seção B (c. 17)

Figura 16: Ponteio N° 2 – Processo de variação. Interpolação na reexposição

O último processo composicional que Camargo Guarnieri utiliza para variar a reexposição de seus temas para o qual quero chamar a atenção do leitor é a adição de novas vozes. Ela pode ocorrer como no terceiro Ponteio, em que duas novas vozes são adicionadas à melodia exposta em *a*. No compasso 17, o compositor adiciona ao tema inicial (agora executado uma oitava acima) uma voz intermediária abaixo das terças originais, realizando um contracanto com a melodia principal (Figura 17). Junto dessa voz, é adicionada uma quarta justa (fá-dó) na região grave do piano, que se mantém como nota pedal até o início da seção *b'* (c. 22).

Figura 17: Ponteio N° 3 – Variação na reexposição. Processo de adição de vozes

O Ponteio N° 4, dada a sua estrutura formal, apresenta duas seções de variação, uma no compasso oito e outra no compasso 14. Na seção *A'* o tema e o ostinato iniciais são variados por meio de um processo de dobramento da voz em oitavas, aliado a um deslocamento do ritmo da melodia, que faz com que toda a parte *a* exposta a partir do compasso dois seja antecipada em uma semínima, ou seja, o que antes iniciava no primeiro tempo do compasso agora inicia na anacruse do mesmo. Este é o único Ponteio que apresenta o uso deste mecanismo. Já a terceira seção (*A''*) apresenta o processo de interpolação com os materiais desenvolvidos em *A'*, juntamente com o processo de adição de uma voz no registro médio ao tema *a*.

Figura 18: Ponteio N° 4 – Variação na exposição. Oitava e adição de vozes

The image displays three systems of musical notation for Ponteio N° 4. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system, labeled 'c. 2', begins with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with various ornaments and a rhythmic accompaniment. The second system, labeled 'c. 8', starts with a dynamic marking of *ff* and includes a *cresc.* (crescendo) marking. It shows a more complex texture with multiple voices. The third system, labeled 'c. 14', continues the *ff* dynamic and features intricate rhythmic patterns. The score is annotated with numerous fingerings, breath marks, and dynamic changes.

5.1.1.2 A relação entre a proporção e as seções dos Ponteios

Aliado a estes processos de variação do material temático na reexposição, outro fator que perpassa o primeiro Caderno de Ponteios diz respeito ao equilíbrio proporcional³² e sua relação com o desenvolvimento das seções.

Santiago, em seu estudo acerca das proporções nos 50 Ponteios de Guarnieri, afirma:

As indicações de dinâmica no Ponteio N° 4 vão de *mf* a *fff* e todas as divisões formais são sinalizada – um *cresc.* *A'* prepara a chegada de *A'*, um *dim.* prepara *A''*, e a coda começa em *ff*. **Como *A'* começa no segundo terço e *A''* coincide com a seção áurea, torna-se possível pensar que [a] dinâmica tenha sido planejada para sinalizar**

³² “O equilíbrio proporcional em qualquer peça de música é algo que costumamos, instintivamente, tomar como certo [...]. Se uma pintura ou construção possuem uma proporção desajeitada, qualquer observador sensível pode perceber este fato em um instante; na música, porém, nós temos que escutar a peça inteira para fazer uma avaliação equivalente. A maioria dos ouvintes experientes conhece a sensação instintiva, ou de lentidão, ou de falta de ar resultantes da estrutura musical, ou parte de uma [estrutura musical] muito larga ou muito pequena para conter seus argumentos musicais, ou para equilibrar-se com as seções formais em torno” (HOWAT, 1983, p. 1).

proporções, como acontece na maioria dos Ponteios (2002, p. 169, grifos em negrito meus).

A autora, além de comentar a proporção áurea no Ponteio N° 4, observa um aspecto semelhante acerca do Ponteio N° 5:

Nos *Ponteios*, Guarneri não utiliza a complexidade de cânones, procedimentos fugais ou outras técnicas de contraponto [...]. Ele não deixa, porém, de mostrar sua habilidade em imitar, inverter, aumentar e diminuir componentes ou em movimentar convenientemente um grande número de vozes, **como ocorre em torno da seção áurea do Ponteio N° 5**, onde sete vozes são acomodadas nas três camadas da textura (Op. Cit., p. 163, grifo em negrito meu).

Tendo em vista esta possível importância conferida à proporção por Camargo Guarneri e ao fato de somente dois Ponteios serem abordados por Santiago, optei por realizar este mesmo modelo de análise nos demais Ponteios, a fim de verificar se haveria realmente alguma relação recorrente das peças com os seguintes marcos de proporção: *segundo terço*, *metade*, *razão áurea* e *terceiro terço*.

Por *metade* e *terço* refiro-me à divisão da peça em duas e três partes de igual duração, tomando como base de cálculo a soma das figuras de igual valor, ou de compassos (no caso dos Ponteios nos quais não há mudança de fórmula de compasso). Por *razão áurea* entendo “a maneira de dividir um comprimento fixo em dois, de forma que a razão da porção menor com a porção maior seja igual à razão da porção maior com o comprimento total”³³ (HOWAT, 1983, p. 2). Dito de outra forma, para encontrar a seção áurea de cada Ponteio eu multipliquei o número total de compassos (ou de unidades de tempo) por 0,618.³⁴

Os únicos Ponteios que não possuem variação de fórmulas de compassos são o N° 5 e o N° 8. Nos demais, realizei a contagem das unidades de tempo (Tabela 2) de forma a poder entender suas proporções com menor margem de erro.³⁵ Para esta contagem algumas decisões foram tomadas nos Ponteios N°s 3, 6 e 8. O terceiro Ponteio apresenta polimetria (3/4, 2/4 e 3/4 sobre dois compassos

³³ “the way of dividing a fixed length in two so that the ratio of the shorter portion to the longer portion equals the ratio of the longer portion to the entire length”.

³⁴ “Matematicamente teríamos a seguinte equação: $\frac{x}{l} = \frac{l-x}{x}$. Ou seja: $x^2 + lx - l^2 = 0$. A qual, resolvendo-se em relação a x, obtém-se: $x = \frac{l(-1 \pm \sqrt{5})}{2}$. Ou, desconsiderando-se o valor negativo:

$\frac{x}{l} = \frac{\sqrt{5}-1}{2} = \varphi \approx 0.618$ ” (SOUZA e ABDOUNUR, 2011, p. 3)

³⁵ Uma discussão acerca dos métodos e objetivos para análise de proporção utilizando-se da proporção áurea encontra-se no segundo capítulo de *Debussy in proportion – a musical analysis*, por Roy Howat, 1983.

quaternários) entre os c. 8-9 e 22-23 (Figura 19). Como essa sobreposição possui a finalidade de mudar a agógica e a acentuação da melodia de *b* e possui oito tempos (semínima) em sua estrutura – semelhante ao ostinato nos dois compassos quaternários abaixo – optei por considerar para numeração dos compassos o menor número de compassos, ou seja, a voz inferior. Em outras palavras, considere os dois compassos da mão esquerda ao invés dos três compassos da mão direita, totalizando 32 compassos ao invés de 34.

Tabela 2: Número total de Unidades de Tempo dos Ponteios

	No Compassos	No total de pulsos e Unidade de Tempo
Ponteio No 1	32	132 
Ponteio No 2	31	154 
Ponteio No 3	32	130 
Ponteio No 4	22	108 
Ponteio No 5	40	160 
Ponteio No 6	39	137 
Ponteio No 7	44	173 
Ponteio No 8	55	110  = 
Ponteio No 9	49	126 
Ponteio No 10	57	127 

Figura 19: Ponteio N° 3 – Polimetria nos compassos 8 e 9



No Ponteio N° 6, Camargo Guarnieri indica que a colcheia será a unidade de tempo a permear o Ponteio (tanto pela indicação de tempo no início, colcheia = 132,

quanto por colcheia = colcheia presente na mudança para 5/8 no segundo compasso). Chegando, porém, ao compasso 25 o compositor indica que a colcheia seja igual à semicolcheia, o que possibilita interpretar que esta última seja executada à 132 *bpm*, reduzindo assim o andamento pela metade até o final da peça (pois, mesmo havendo a reexposição de *A*, não há outras indicações de andamento após a do c. 25). Esta mesma indicação pode também ser fruto ou de erro tipográfico ou erro de impressão (uma possibilidade sendo o compositor ter indicado semicolcheia = semicolcheia). Como na realização deste trabalho pude contar somente com uma edição do referido Ponteio, optei por realizar uma análise das performances dos pianistas Laís de Souza Brasil, Grant Johannesen, Max Barros e Olga Kiun,³⁶ com o objetivo de aclarar este ponto e definir seu número total de pulsos.

Para esta análise utilizei-me de um software gratuito intitulado *Sonic Visualizer*³⁷ a fim de, marcando os *onsets* (ataques de notas) de cada colcheia do início da seção *B* (c. 10) até o fim do primeiro compasso da reexposição (*A'* – c. 29), chegar a uma conclusão a respeito do que considerar como pulso nesta passagem. Com relação à metodologia utilizada, os *onsets* de cada colcheia entre os c. 14 e 29 foram marcados manualmente através da audição e análise de espectograma, e depois alinhados com os *onsets* detectados pelo *plugin Spectral Flux*, através da ferramenta online do CHARM, intitulada *Tap Snap*,³⁸ para logo após, serem verificados novamente.³⁹ Nos casos dos arpejos utilizados por Laís Brasil, Grant Johannesen e Olga Kiun para a execução das décimas presentes (na mão esquerda) nos c. 28 a 31, considereirei o ataque da semicolcheia da voz média em detrimento do ataque do baixo. A partir dos dados obtidos pude perceber que o pulso não é atrasado a partir do c. 25; pelo contrário, dois dos intérpretes aceleram o andamento médio (representada pela linha de cor preta na Figura 20) da seção. Sendo assim, considereirei este Ponteio como possuindo 137 colcheias.

Já no Ponteio N^o 8, chamo a atenção para a indicação de andamento no início da peça: semínima = 120. Apesar da indicação estar em semínima, o compositor inicia o Ponteio com a fórmula 6/8, o que gera certa dubiedade com relação à

³⁶ A tabela 5 contendo a referência discográfica encontra-se no capítulo 4.3, no qual trato com mais detalhes acerca das gravações.

³⁷ CANNAM, C.; LANDONE, C.; SANDLER, M.. *Sonic Visualizer: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files*. Florença, Itália, 2010. Disponível em: <<http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2015

³⁸ Disponível em <<http://mzurka.org.uk/cgi-bin/tapsnap>>, acesso em 29/11/2015.

³⁹ Metodologia baseada em MATSCHULAT, 2011, p. 50.

interpretação acerca do andamento: seriam duas colcheias = 120, ou a semínima pontuada (por ser o pulso) = 120? Como neste Ponteio Camargo Guarneri sobrepõe nos compassos 6-23 e 52-55 as fórmulas 2/4 e 6/8 (sugerindo diferentes acentuações e malhas rítmicas em diversas seções da peça) e sugere ser a semínima oriunda de 2/4 igual à semínima pontuada oriunda de 6/8 (Figura 21), optei assim por não fazer diferença na contagem dos tempos, considerando semínima = semínima pontuada, ou seja, uma unidade de tempo cada.

Figura 20: Ponteio N° 6 – Gráfico de variação de andamento. Compassos 10-29

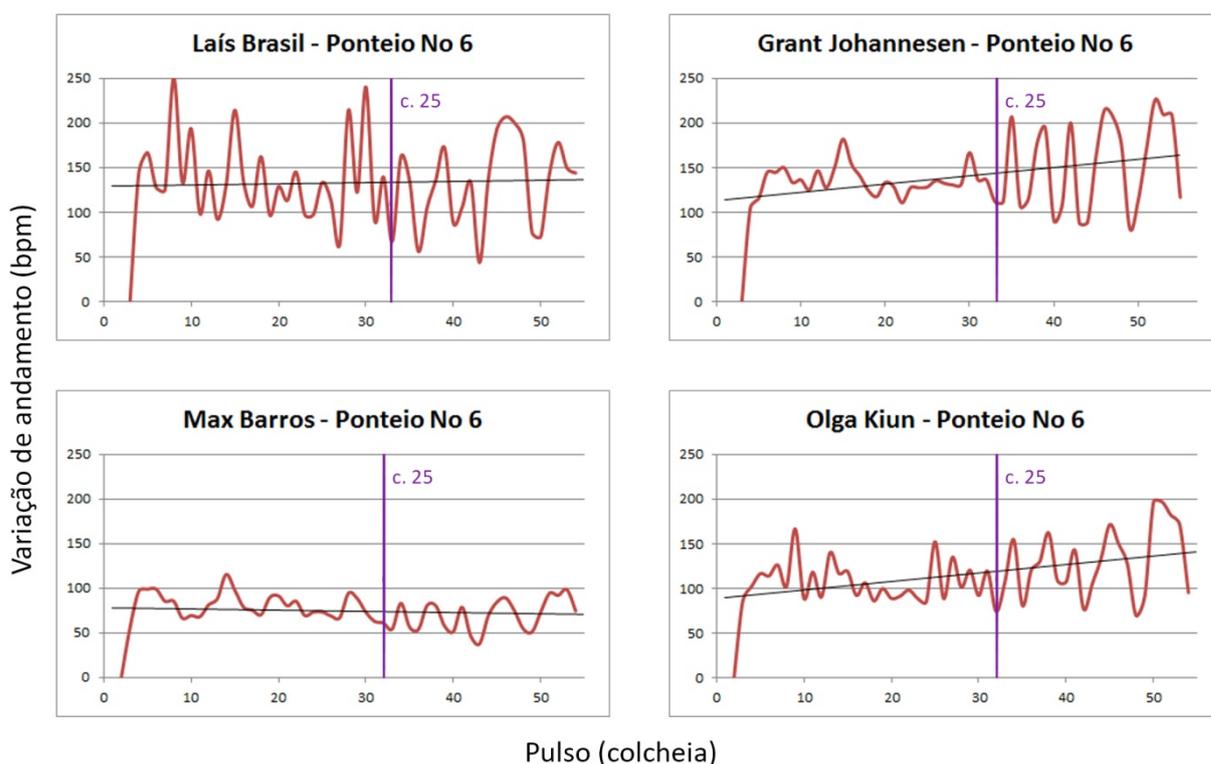


Figura 21: Ponteio N° 8 – Sobreposição de diferentes métricas de compasso

The figure displays musical notation for Ponteio N° 8. On the left, measure 6 is shown in 2/4 time. The first half of the measure (two eighth notes) is circled in yellow, and the second half (two eighth notes) is circled in purple. A 'cresc.' marking is present. On the right, measure 19 is shown in 6/8 time. The first half (two dotted quarter notes) is circled in purple, and the second half (two dotted quarter notes) is circled in yellow.

Uma vez que estas ambiguidades foram solucionadas e os pulsos totais de cada Ponteio foram estabelecidos, prossegui com a análise das proporções. Os

resultados obtidos foram arredondados em até uma casa decimal e organizados na Tabela 3.

Camargo Guarnieri, em 13 momentos coincide seu início de seção com algum dos marcos de proporção (indicados pela cor amarela na Tabela 3) e 8 vezes estabelece novas seções próximo a estes pontos (indicados pela cor cinza).

Tabela 3: Resultado análise da proporção nos 10 Ponteios do primeiro Caderno

	Segundo Terço	Metade	Ponto áureo	Terceiro terço
Ponteio No 1	44  (c. 12)	66  (c. 17) → A'	81,6  (c. 21) A' [ost]	88  (c. 22) A' [a']
Ponteio No 2	51,3  (c. 11)	77  (c. 16) A [a']	95,2  (c. 20)	102,7  (c. 21)
Ponteio No 3	43,3  (c. 11) A [a']	65  (c. 17) A' [a'']	80,3  (c. 21)	86,7  (c. 22)
Ponteio No 4	36  (c. 8) A'	54  (c. 11)	66,7  (c. 14) A''	72  (c. 15)
Ponteio No 5	53,3  (c. 14) A [a']	80  (c. 21)	98,9  (c. 25)	106,7  (c. 27) → A'
Ponteio No 6	45,7  (c.12)	68,5  (c. 23) → A'	84,7  (c. 28) A' [a']	91,3  (c. 29) A' [a']
Ponteio No 7	57,7  (c. 15)	86,5  (c. 22)	106,9  (≈ c. 28) → A'	115,3  (c. 30) A' [a']
Ponteio No 8	36,7  (c. 19)	55  (c. 28) B [b''']	68  (c. 35) → A'	73,3  (c. 37)
Ponteio No 9	42  (c. 18) B [b]	63  (c. 25)	77,9  (≈ c.31) B [b'']	84  (c. 33)
Ponteio No 10	42,3  (c. 19) B [b']	63,5  (c. 29)	78,5  (c. 36)	84,7  (c.38) A' [a'']

Em suma, a maioria destes marcos ocorre nos Ponteios juntamente com a reexposição de alguma seção anteriormente trabalhada ou com a transição para a mesma.

A *seção áurea* e o *terceiro terço* estabelecem, nos Ponteios N° 1, 4, 6, 7 e 10, os pontos nos quais ocorrem a reexposição de *A*. O *segundo terço* e a *metade* dos Ponteios N° 2, 3 e 4 também se relacionam com a reexposição de *A*. Já nos Ponteios N° 3 e 5, o *segundo terço* coincide com a frase *a'*, última parte da seção *A*.

Mesmo quando estes pontos de proporção não coincidem diretamente sobre a seção *A'* – como ocorre na *seção áurea* do Ponteio N° 8 e na *metade* do Ponteio N° 1 – eles sucedem um pouco antes desta, no início da transição para *A'*. Como estas transições não possuem identidade temática própria e claramente se encaminham para a reexposição, optei por considera-las associadas a *A'*, assim indo ao encontro da afirmação de Howat de que “não são as proporções matemáticas por si só que importam, mas se elas estão bem integradas com o[s materiais musicais] que contém”⁴⁰ (1983, p. 1). Ainda sobre a questão da reexposição, na *metade* do Ponteio N° 8 temos o início da seção *b'''*, e no ponto áureo do Ponteio N° 9, o da seção *b''*. Já nos Ponteios N° 6 a *metade* coincide com o início de nova seção (*B*), ao passo que nos Ponteios N° 9 e 10 a seção *B* coincide com o *segundo terço*.

Além do processo da *reexposição variada* – trabalhado anteriormente e relacionado a todas as reexposições – e de início de novas seções, não pude perceber a ocorrência de outros processos composicionais de Camargo Guarnieri ou marcos expressivos (tais quais variação do “modo”, inserção de vozes, pontos climáticos, etc) relacionados à proporção. Sendo assim, a proporção nos Ponteios indica o estabelecimento de novas seções, com preponderância para os momentos de reexposição.

5.1.1.3 *Elos motivicos*

Quatro motivos permeiam a quase totalidade dos Ponteios do primeiro caderno: as *blue notes*, as apojaturas curtas, os movimentos descendentes demarcando finais de seção e trechos virtuosísticos dos Ponteios de número par.

Quando opto por utilizar-me do termo *blue notes* tenho consciência de que trata-se de

⁴⁰ “[...] it is not just the mathematical proportions themselves that matter, but also whether they are well matched to what they contain”.

“um conceito utilizado por críticos de jazz e musicistas das primeiras décadas do século XX em diante na música negra [norte]-americana, notavelmente no Blues e no Jazz, para caracterizar valores de altura percebidos como desvios da escala diatônica ocidental” (KUBIK, Gerhard. In: The new Grove: Dictionary of music & musicians. Verbete: Blue note [i]).

Embora eu considere esta definição como passível de críticas – principalmente no que concerne à ideia de se considerar a escala diatônica (europeia) como alicerce da prática musical no ocidente e todas as demais práticas como “desvios” desta – eu a utilizei por considerar a *sonoridade resultante* dos cromatismos presentes em grande parte dos Ponteios como relacionadas aos mesmos cromatismos ocorrentes na prática do Jazz e do Blues.⁴¹

Em minhas análises pude constatar que estas *blue notes* fazem-se presentes em oito dos dez Ponteios do Caderno, constituindo um elemento de relação entre eles. Nos Ponteios N° 1, 3 e 5 (Figura 22) elas constituem parte estrutural da “melodia de caráter melancólico [que] escorrega em um ambiente comparável às linhas melódicas do ‘blues’”⁴² (FIALKOW, 1995, p. 83).

Figura 22: Ponteios N° 1, 3 e 5 – *Blue notes* como parte constituinte da melodia

The figure displays five musical staves, each representing a different bridge piece (Ponteio). The notes that are identified as 'blue notes' are highlighted with yellow circles. The pieces are: Ponteio No 1 (c. 11), Ponteio No 3 (c. 3), Ponteio No 5 (c. 9), Ponteio No 12 (c. 12), and Ponteio No 28 (c. 28). The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Nos Ponteios N°s 2, 4, 8 e 9, elas se fazem presentes, porém sem toda a evidência melódica do grupo anterior (Figura 23). Chamo atenção para o fato de em dois momentos, Camargo Guarnieri coincidir o uso das *blue notes* com o instante de clímax do Ponteio. Isto ocorre nos Ponteios de N° 4 (na anacruse do c. 20) e N° 5 (c.

⁴¹ Para uma maior discussão acerca da relação de Camargo Guarnieri com a linguagem destes estilos norte-americanos vide FIALKOW, 1995.

⁴² “melancholic character and slides in na ambiance comparable to the melodic lines of the ‘blues’”.

28). Já no Ponteio N° 6, as *blue notes* adquirem bastante relevância por constituírem um dos motivos principais a serem utilizados como recurso de variação melódica na seção *B* (Figura 24).

Figura 23: Ponteios N° 2, 4, 8 e 9 – Incidências de *Blue notes*

Ponteio No 2
c. 6



Ponteio No 4
c. 5



c. 20



Ponteio No 8
c. 8



c. 14



Ponteio No 9
c. 8



c. 20



c. 22

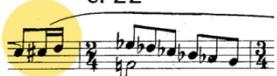


Figura 24: Ponteio N° 6 – Incidências de *Blue notes*

Ponteio No 6
c. 7



c. 14



c. 16



c. 19



Semelhantes às *blue notes*, há outro recurso motivico utilizado por Camargo Guarnieri que permeia quase todos os Ponteios (sete de dez): as apojeturas curtas. Nos Ponteios de N° 1, 5 e 6, estas apojeturas ocorrem para variar a reexposição, as três ocorrem nos compassos finais dos respectivos Ponteios (Figura 25). Já no Ponteio N° 2 ela faz parte constituinte do tema a (c. 3 e 5), ao passo que nos Ponteios N°s 4 e 10 ela não desempenha maior função estrutural (Figura 26). O Ponteio N° 8, em um processo semelhante ao ocorrido no Ponteio N° 6, incorpora as apojeturas em sua estrutura. Camargo Guarnieri utilizará este motivo em toda a peça, desde nos ostinatos até no tema principal, exceto no final, para variar (Figura 27)

Figura 25: Ponteios N° 1, 5 e 6 – Apojeturas na reexposição

Three musical staves are shown, each with a yellow circle highlighting a short accent. The first staff is labeled 'Ponteio No 1 c. 27' and shows a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is labeled 'Ponteio No 5 c. 38' and shows a treble clef with a key signature of one sharp. The third staff is labeled 'Ponteio No 6 c. 37' and shows a bass clef with a key signature of two flats.

Figura 26: Ponteios N° 2, 4 e 10 – Incidências de apojeturas

Three musical staves are shown, each with a yellow circle highlighting a short accent. The first staff is labeled 'Ponteio No 2 c. 3' and shows a treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is labeled 'Ponteio No 4 c. 8' and shows a bass clef with a key signature of one flat. The third staff is labeled 'Ponteio No 10 c. 5' and shows a treble clef with a key signature of one sharp.

Figura 27: Ponteio N° 8 – Incidências de apojeturas

Two musical staves are shown, each with a yellow circle highlighting a short accent. The first staff is labeled 'Ponteio No 8 c. 1' and shows a treble clef with a key signature of one sharp. The second staff is labeled 'Ponteio No 8 c. 8' and shows a treble clef with a key signature of one sharp.

O terceiro elo motivico a perpassar os Ponteios faz referência ao movimento descendente (da voz mais grave ou das vozes médias) como delimitador de seção em quase todas as peças. Separei os Ponteios em três grupos: (a) em que o motivo descendente realiza a transição para A', (b) em que o motivo descendente finaliza a reexposição e (c) em que o motivo descendente inicia B.

No primeiro grupo temos os Ponteios N° 1, 2, 5, 7 e 9. No primeiro Ponteio a voz média da mão esquerda realiza um movimento cadencial descendente em semitons que, perfazendo um movimento de arco (da terça sol-si à terça ré-fá abaixo, para então ascender à terça mi-sol cromaticamente) tem seu fim na reexposição do ostinato no compasso 20 (Figura 7). Este mesmo movimento descendente para retorno da seção A ocorre nos Ponteios N° 2, 5, 7 e 9. No segundo Ponteio este motivo inicia na voz do “baixo” do compasso 13 e resolve na reexposição (variada) do ostinato no compasso 15. No quinto Ponteio a voz superior dos acordes da mão esquerda realiza o mesmo movimento descendente do início da transição (c. 23) à reexposição A' (c. 33) repetindo-se esse padrão no sétimo e nono Ponteio (Figura 28).

No segundo grupo temos os Ponteios de N° 3 (c. 20-27) e N° 6 (c. 28-32), que encerram a seção A' e iniciam a coda (Figura 29).

No último grupo, constituídos pelos Ponteios N° 8 e N° 9, a voz superior da mão esquerda do Ponteio N° 8 inicia o movimento descendente no compasso 11 para concluir no início da seção B. No Ponteio N° 9 a voz do “baixo” inicia na anacruse do compasso 12 (na nota fá#) um movimento descendente que, apesar da interpolação de um sol# no compasso 14, se encaminha para a nota dó do compasso 18, início de B (Figura 30). Vale destacar que Camargo Guarnieri utiliza quase as mesmas notas para realizar estes motivos nos Ponteios N°s 3, 6 e 9 (em destaque nas Figuras 28 e 29).

Já o último elo motivico comum nos Ponteios faz referência aos trechos de caráter virtuosístico presentes nos Ponteios N°s 2, 4, 5, 6, 8 e 10, com a finalidade de encerrar as respectivas peças. Em todas elas há a exploração de toda a extensão do piano (Figura 31), e nos Ponteios N°s 4, 5 e 6 fazem-se acompanhar por uma variação das *blue notes* (Figura 32).

Para resumir os aportes deste capítulo pude perceber que Camargo Guarnieri atribui bastante importância à forma, dada sua recorrência ao início de seções em

proporções específicas, aos tratamentos composicionais reincidentes e a presença de elos motivicos em todos os Ponteios.

Figura 28: Ponteios N°2, 5, 7 e 9 – Movimento descendente. Transição para A'

Ponteio No 2
c. 13

Ponteio No 5
c. 23

Ponteio No 7
c. 25

Ponteio No 9
c. 38

Figura 29: Ponteios N° 3 e 6 – Movimento descendente. Término de A'

Ponteio No 3
c. 20

Ponteio No 6
c. 28

Figura 30: Ponteios N° 8 e 9 – Movimento descendente. Início de *B*

Ponteio No 8
c. 11

Ponteio No 9
c. 12

Figura 31: Ponteios N° 2, 8 e 10 – Incidências de trechos de caráter virtuosístico

Ponteio No 2
c. 29

Ponteio No 8
c. 50

Ponteio No 10
c. 52

Figura 32: Ponteios Nº 4, 5 e 6 – Trechos “virtuosísticos”. Var. de *Blue notes*

Ponteio No 4
c. 20

Ponteio No 5
c. 29

Ponteio No 6
c. 33

5.2 HARMONIA

Tarquínio procura através das relações de função harmônica justificar a coesão e organicidade percebidas no primeiro Caderno de Ponteios. Para tanto, separa os dez Ponteios em três blocos, o primeiro centrado em lá menor, o segundo em si bemol menor e o último em dó maior.

Esquemáticamente visualizamos a totalidade do 1º Caderno de Ponteios como o modelo abaixo:

1º Bloco (*Introdução*) [- relação de relativa menor]

Ponteio nº 1 - Lá eólio - Calmo, com profunda saudade

Ponteio nº 2 - Lá eólio - Raivoso e ritmado

Ponteio nº 3 - *Dó Maior* - Dolente

2º Bloco (*Central*) [- tons na região de subdominante de *Dó maior*]

Ponteio nº 4 - *Si bemol* eólio e frígio - Gingando

Ponteio nº 5 - Fá lídio - Fatigado

Ponteio nº 6 - *Si bemol* menor - Apaixonado (CLÍMAX)

Ponteio nº 7 - Fá maior - Contemplativo

Ponteio nº 8 - *Si bemol* menor - Angustioso (FINAL)

3º Bloco (*Final*) [- retorno a *Dó maior*]

Ponteio nº 9 - Si menor / Ré maior - Fervoroso

Ponteio nº 10 - *Dó maior* - Animado (CLÍMAX)

(TARQUÍNIO, 2006, p. 60, grifos do autor).

Apesar de concordar com a relação de relativa menor e retorno à Dó maior no último Ponteio, vejo-me, contudo, compelido a considerar as outras relações tonais trazidas por Tarquínio⁴³ – com a finalidade de demonstrar a coesão do Primeiro Caderno através destas relações – um pouco falhas. Considero necessário levar em consideração que, no período de composição dos dez Ponteios (1931-1935), Camargo Guarnieri encontrava-se não somente em um período de “namoro com o atonalismo”⁴⁴ (VERHAALEN, 2001, p. 28), mas também de “quebra” com procedimentos tonais. Durante o período em que o compositor trabalhou na defesa civil durante a revolução constitucionalista de 1932, ele passou

horas analisando partituras de Schoenberg, Alois Haba, Berg e Hindemith, que pedia emprestadas da biblioteca de Mário de Andrade. Suas composições de então começaram a refletir estas influências e ele entrou no que costumava chamar de ‘período de namoro com o atonalismo’ que perdurou até 1934. Segundo ele, “por volta de 1934 senti que minha sensibilidade não era compatível com o atonalismo. Comecei então a escrever obras que eram *livres de um sentido tonal*, não tonais em vez de atonais. Possuíam tonalidade indeterminada,⁴⁵ *não eram nem maiores, nem menores, não eram em Dó nem em Ré...*” (idem *ibidem*, grifos meus).

Sobre essa “libertação do sentido tonal”, temos, por exemplo, o fato de o compositor não utilizar nos Ponteios cadências autênticas, sendo a única exceção o Ponteio N° 6. Além disso, constatei que, nos Ponteios a música flutua ao redor de vários “polos atrativos, sem que haja predomínio absoluto de algum deles” (CORREA, 2005, p. 161) e realiza sucessões de acordes que dificultam a identificação da tonalidade em vários deles. Ou seja, dada a recorrente polarização em diversos centros tonais (presente nos Ponteios N°s 2, 5, 7 e 9), torna-se difícil afirmar que este ou aquele Ponteio encontra-se em um tom específico, por mais que ele possa iniciar e terminar sobre o mesmo eixo tonal. Estes fatores me levam a crer na insuficiência destas relações tonais como elementos geradores de coesão na obra.

⁴³ “O Lá eólio e o Dó maior dos três primeiros [Ponteios] são bastante próximos, estando em vizinhança de 3ª menor e possuindo muitas notas comuns; do 4º ao 8º Ponteio as tonalidades estão na região da subdominante de Dó maior – Si bemol e Fá; o 9º e 10º parecem fazer uma volta a Dó maior: o 9º começa em si e modula rapidamente no final a Ré [dominante da dominante?] e o 10º depois de longo caminho aproxima-se fortemente de Dó” (TARQUINIO, 2006, p. 57).

⁴⁴ Embora se fale atonalismo “não se trata, rigorosamente, de música atonal, mas no Brasil da época não só Mário de Andrade como também a maioria dos críticos musicais denominavam-na assim, se não em seu todo, pelo menos em certos trechos. Guarnieri preferia usar o termo ‘tonalidade fugidia’ ou ‘fugitiva’ para esses casos...” (RODRIGUES, 2001, p. 324 apud SANTIAGO, 2002, p. 156)

⁴⁵ “A proliferação de várias tendências, no início do século XX, para tratar o material musical [...] acabaram por criar dificuldades terminológicas na designação dessas técnicas, impasses que não foram satisfatoriamente resolvidos. Há exemplos de autores denominando como atonal livre o procedimento entendido por outros como pantonal, ou usando o termo dodecafônico como sinônimo de atonal” (CORREA, 2005, p. 154).

Santiago, porém, aponta “para a importância de Dó na obra. O Dó maior que liga o Ponteio No. 1 ao No. 3, também liga o No. 1 ao No. 10” (2002, p. 158). Eu considero esta alternativa como a mais coerente para a justificação de um “todo coeso” no primeiro Caderno.

Embora possa parecer, à primeira vista, um contrassenso rechaçar a proposta de relação tonal de Tarquínio e ao mesmo tempo aceitar a proposta de Santiago de Dó maior como centro referencial dos dez Ponteios é indispensável levar em consideração que:

Mesmo sem os recursos da tonalidade, a música pode ser organizada em torno de centros referenciais. Uma grande quantidade de música pós-tonal focaliza notas, classes de notas ou conjuntos de classes de notas específicos como um meio de modelar e organizar a música. Na ausência de harmonia funcional e encadeamento tradicional, os compositores usam uma variedade de meios contextuais de reforço [...], notas que são expostas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em registro extremo, tocadas mais fortemente e acentuadas rítmica ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não tem aqueles atributos. (STRAUS, 2013, p. 144, grifos meus)

Em outras palavras, eu não creio que, no caso dos Ponteios, os vínculos de modulação (como a relação de quintas justas ou de terças maiores ou menores) ou da simples relação com o campo tonal (em região de subdominante de Dó maior) sirvam para explicar a ligação entre cada uma das peças dos dez Ponteios (diferentemente, por exemplo, de Multi-obras do período romântico que se utilizavam destas relações). Contudo, isto não exclui a existência de centros tonais recorrentes em toda a obra.

Sendo assim, Santiago sugere os agrupamentos em centros tonais conforme mostrado na Tabela 4.⁴⁶

As flechas indicam os Ponteios que se encaixam nas expressões de “tonalidade indeterminada” e “tonalidade fugidia”⁴⁷ trazidas pelo compositor e que tem por objetivo “preparar” o Ponteio seguinte (2002, p. 156 e 157). Para mim, esta divisão proposta, não somente se ajusta com a prática pós-tonal de Camargo Guarnieri, como parece ir ao encontro de um dos pontos propostos por Leigh para definição da Multi-obra: “um padrão [...] estrutural entre as peças” (1998, p. 283).

⁴⁶ “Toda música tonal é cêntrica, focalizada em classes de notas ou tríades específicas, mas nem toda música cêntrica é tonal” (STRAUS, 2013, p. 144)

⁴⁷ Para uma discussão mais profunda acerca das designações relativas a procedimentos harmônicos pós-tonais vide CORREA, 2005.

Tabela 4: Agrupamento em torno de áreas tonais

No.1	Dó maior / Lá menor		
No.2	↓		
No.3	Dó maior		
No.4	Sib menor		
No.5	↓		
No.6	Sib menor		
No.7	↓		
No.8	Sib menor		
No.9	↓		
No.10	Dó maior		

Fonte: SANTIAGO, 2002, p. 159

Ou seja, o “retorno ao Dó maior” no Ponteio N° 10 parece sugerir a “finalização de um ciclo”. Esta hipótese não parece de todo implausível, quando levamos em consideração o pensamento estrutural de Camargo Guarnieri e a importância conferida por ele à forma musical (já tratada nos capítulos anteriores).

O caráter grandiloquente do Ponteio N° 10 (FIALKOW, 1995, p. 107) aliado ao “[...] clímax final, *grandioso, usando toda a extensão do instrumento* [Figura 33], parece terminar não somente o último Ponteio, [... mas] colocar um grande ponto final no primeiro caderno” (TARQUINIO, 2006, p. 54, grifo do autor).

Figura 33: Ponteios N° 10. Finalização do primeiro Caderno em “Dó maior”

Ponteio No 10
c. 52

5.3 TEMPO DE EXECUÇÃO E CONTRASTE

Outra característica levantada por Tarquínio concernente às inter-relações existente entre os Ponteios, diz respeito ao fato de “os Ponteios lentos dura[rem] aproximadamente 3 minutos, e os rápidos aproximadamente 1 minuto. Ao aproximar[em]-se do final do Caderno, os Ponteios tornam-se ligeiramente maiores” (TARQUINIO, 2006, p. 57).

Apesar de em seu artigo Tarquínio realizar um levantamento dos vários intérpretes que já gravaram alguns dos 50 Ponteios, em nenhum momento ele explicita a metodologia empregada para pautar sua afirmação. É possível que ele tenha se baseado em algum dos *performers* que gravaram os 10 Ponteios, assim como é possível que ele próprio tenha executado os Ponteios e observado essa característica em sua própria execução, ou ainda, que ele tenha calculado o tempo médio de cada um dos Ponteios. Com o intuito de verificar esta informação, eu realizei uma análise dos tempos totais das gravações dos Ponteios existentes e o cálculo do tempo médio que resultaria de cada peça caso os pulsos fossem executados de acordo com a indicação metronômica grafada pelo compositor.

Os pianistas que gravaram alguns dos Ponteios de Guarnieri e de que pude dispor da gravação (e que foram convertidas ao formato digital) encontram-se na Tabela 5.

A fim de contabilizar a duração de cada performance e eliminar as variáveis das gravações (a diferença de tempo existente no início e no final das gravações) considerei o primeiro *onset* de cada gravação como ponto inicial e o fim da última nota (ou último grupo de notas) como ponto final. Para definir com mais clareza estes pontos utilizei-me do software *Sonic Visualizer* aliando minha audição à visão do espectrograma. Uma vez levantados estes dados, arredondei os centésimos de segundo deixando em uma casa decimal.

Tabela 5: Relação de intérpretes, álbuns e ano de publicação

Intérprete	Álbum	Ano
Jaime Ingram	Jaime Ingram interpreta obras de Brahms, Camargo Guarnieri y Schubert - Ricordi SER-1	1959
Grant Johannesen	Ponteios (preludios) by M. Camargo Guarnieri - Golden Crest CR-4098	1970-1971
Laís de Souza Brasil	Camargo Guarnieri, 50 Ponteios - London, EMI Odeon 31C 163 422834	1979
Anna Stella Schic	Piano Brasileiro, Disco 2 - FUN 005M/95	1995
Olga Kiun	Olga Kiun	2010
Max Barros	Guarnieri, C.: Piano Music, Vol. 1 (Barros) - 8.572626-27	2013

Mesmo desconsiderando as gravações de Olga Kiun e Max Barros (visto serem álbuns posteriores à publicação do trabalho de Tarquínio) os resultados obtidos (Tabela 6) possibilitaram inferir que a única intérprete que se adequa à proposta do autor, de os Ponteios lentos durarem 3 minutos cada e Ponteios rápidos 1 minuto cada, é a pianista Laís Brasil. Mesmo que se arredondassem os diferentes tempos de execução de Grant Johannesen eles não se encaixariam na proposta

pois creio ser um pouco difícil juntar em uma mesma classificação (três minutos, por exemplo) Ponteios que, à semelhança do N° 5, variam entre de dois minutos e oito segundos com Grant Johannesen, a três minutos e quatro segundos, com Laís Brasil.

Tabela 6: Tempo de execução (em segundos) dos Ponteios

	Anna Schic	Grant Johannesen	Jaime Ingram	Laís Brasil	Max Barros	Olga Kiun
Ponteio No 1		134,5	121,7	180,8	114,1	130,3
Ponteio No 2		47,6		51,7	59,3	54,4
Ponteio No 3		135,5		157,8	146,6	151,8
Ponteio No 4	60,1			55,3	66,7	63,8
Ponteio No 5		128,3		184,3	153,9	159,3
Ponteio No 6		64,2		73,1	114,0	69,9
Ponteio No 7		151,0		217,1	158,0	140,7
Ponteio No 8				65,6	91,8	70,0
Ponteio No 9				197,4	177,1	144,2
Ponteio No 10				92,6	118,2	107,6

Sendo assim, realizei os cálculos de tempo médio de cada um dos Ponteios (Tabela 7), utilizando os pulsos já levantados na Tabela 2 e marquei em amarelo na tabela 6 aqueles intérpretes que mais se aproximam do andamento médio proposto do Camargo Guarnieri.

Tabela 7: Tempo calculado conforme número total de pulsos

	Andamento (bpm)	No Compassos	No total de pulsos e Unidade de Tempo	Tempo resultante (seg.)
Ponteio No 1	76	32	132 ♪	104,2
Ponteio No 2	138	31	154 ♪	67
Ponteio No 3	69	32	130 ♪	113
Ponteio No 4	100	22	108 ♪	64,8
Ponteio No 5	76	40	160 ♪	126,3
Ponteio No 6	132	39	137 ♪	62,3
Ponteio No 7	76	44	173 ♪	136,6
Ponteio No 8	120	55	110 ♪ = ♪.	55
Ponteio No 9	63	49	126 ♪	120
Ponteio No 10	84	57	127 ♪	90,7

Embora com base nos tempos calculados pareça existir um padrão temporal entre os Ponteios – os de número par girando em torno de um minuto de execução e os de número ímpar ao redor de dois minutos de duração – não creio que este

tempo total seja um elemento suficientemente forte⁴⁸ a fim de justificar a coesão do primeiro Caderno de Ponteios, porém, acredito que o padrão de alternância de tempo serve como indicação do contraste de caráter existente entre as peças ímpares e pares.

[...] o primeiro volume alterna, com perfeita regularidade, peças lentas e suaves com obras rápidas de dinâmica mais forte. Cada uma das peças desta última categoria mostra uma linguagem harmônica repleta de dissonâncias ásperas, seja através do emprego da bitonalidade, seja pela escrita vigorosamente cromática. Ao contrário, as peças mais lentas utilizam mais sonoridades em terças aumentadas, com inflexões cromáticas (VERHAALLEN, 2001, p. 133, grifo meu).

O contraste entre as diferentes peças do primeiro Caderno é o único aspecto sobre o qual toda a bibliografia que trata sobre os dez Ponteios concorda unanimemente. Fialkow, por exemplo, afirma que: “O primeiro livro [de Ponteios] apresenta pares contrastantes em tempo lento e tempo rápido” (1995, p. 107). Já Diana Santiago defende que “o contraste existente entre peças adjacentes é por si só indicativo da unidade pretendida pelo compositor para o conjunto de seus *Ponteios*” (2002, p. 169) visão que Tarquínio compartilha, quando atesta que:

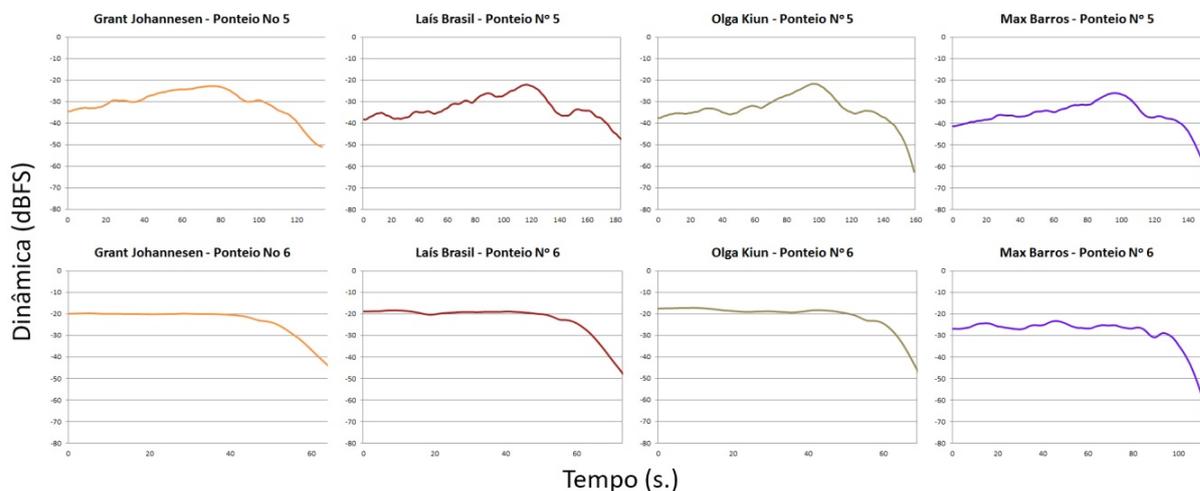
[...] os Ponteios 1, 3, 5, 7 e 9 estão escritos em andamentos lentos, de caráter tranquilo. [Já] Os Ponteios 2, 4, 6, 8 e 10 estão escritos em andamentos rápidos, com caráter ora brusco, ora grandioso, ora romântico. Sendo assim, cada Ponteio do 1º Caderno sempre possui caráter contrastante com o anterior e com o seguinte, daí surge [...] uma linha dramática que percorre o Caderno (2006, p. 56, grifo do autor).

Além das diferenças de andamento e de caráter dos Ponteios, há outro fator que contribui para conferir contraste aos Ponteios: a faixa dinâmica. Os Ponteios de número ímpar variam entre os extremos de dinâmica, de *pianissimo* (*ppp*) à *fortíssimo*. Esta variação de dinâmica é utilizada para indicar o início e fim de seções estruturais, assinalar os fraseados, bem como sinalizar os pontos clímax dos Ponteios. Este fato confere aos Ponteios ímpares não somente um clímax bem definido, mas também um “formato em arco”, ou seja, um direcionamento gradual

⁴⁸ Pois, contrário a uma visão estruturalista – que vê na partitura e em suas indicações a “verdade absoluta” da música e a “vontade expressa do compositor” – creio ser a partitura e suas indicações nada mais que *scripts*, guias e sugestões do compositor almejando transmitir-se um determinado caráter, e também para que o intérprete realize suas escolhas estéticas, podendo, se desejar (e possuir razões para tal), romper com o escrito. Não bastasse isso, os próprios compositores costumam variar o andamento escrito. Como exemplo disto, cito Matschulat (2011) que, quando se refere ao Ponteio número 49 afirma: “pode-se constatar que a extensão de escolhas de andamentos para a execução do Ponteio nº 49 é significativamente ampla nas dez gravações selecionadas, apesar de o compositor ter fornecido uma indicação metronômica exata. A propósito disto, a gravação do próprio compositor segue um andamento consideravelmente abaixo do indicado” (p. 52, grifo meu).

até o ponto de mais alta dinâmica e a dissipação lenta dessa energia no retorno à (baixa) dinâmica inicial (Figura 34).

Figura 34: Exemplo da estrutura dos Ponteios pares e ímpares



Já nos Ponteios de número par, a faixa dinâmica fica entre o forte e o *fortississimo* (*fff*) e, embora possuam também pontos clímax indicados pelo aumento de dinâmica, estes ocorrem somente no final dos Ponteios, em trechos de caráter virtuosístico. O único Ponteio par que possui alguma dinâmica abaixo de *mezzo forte* é o N° 10. Nesta peça a dinâmica rege o início das novas seções que ocorrem abruptamente, resultando em *pianissimos* ou *fortissimos* súbitos.

Sendo assim, para mim, a semelhança do tempo de execução que existe entre os Ponteios pares e ímpares indica a semelhança de caráter e de tratamento formal entre eles, muito mais do que uma relação numérica (entre os tempos de execução) capaz de conferir mais um elemento de coesão ao primeiro Caderno de Ponteios.

6 APORTES DA ANÁLISE À MINHA INTERPRETAÇÃO

Apesar de ter despendido uma grande quantidade de páginas à análise de elementos motivicos e tratamentos formais comuns em todo o Caderno de Ponteios de Camargo Guarnieri – por crer serem eles, aliados ao contraste de caráter entre as peças, os maiores elos existentes entre os Ponteios – uma pergunta sempre se fez presente em minha mente: qual a importância destas informações para a minha execução da obra trabalhada? Esta dúvida não seria respondida não fosse o aporte trazido por Rink, quando, tratando em seu artigo sobre o *Op. 116* de Johannes Brahms, uma Multi-Obra, afirma que:

Apenas dizer que certo motivo é encontrado por toda parte em uma obra ou conjunto de peças não significa que o intérprete deve necessariamente fazer algo a respeito: tentar projetar uma unidade motivica através do som, “evidenciando” todas as conexões motivicas inerentes a uma obra “unificada”, poderia resultar em uma distorção absurda da música. Contudo, o que é de importância inegável para o intérprete é um aspecto da unidade motivica no *Op. 116* que é praticamente ignorado pela maioria dos analistas: *a realização temporal dos principais motivos – em outras palavras, seus contextos no desdobramento narrativo da música*. E não são apenas os parâmetros de andamento desses motivos que importam para o pianista: outros aspectos do contorno temporal da música são igualmente relevantes para que a interpretação adquira significado (2012, p. 250, grifo meu).

Embora ao falar sobre “realização temporal dos principais motivos” Rink esteja se referindo à exploração “motivica” encetada por Brahms de “certos artifícios rítmicos e métricos recorrentes [...]”⁴⁹ para controlar a propulsão musical” no *Op. 116* (idem *ibidem*), creio ser possível transladar este aporte para os elos motivicos presentes nos Ponteios. Sendo assim, conhecer os papéis que eles desempenham dentro de cada uma das seções em que ocorrem fornece algumas indicações para a minha performance. “Um *piano*, por exemplo, adquire num contexto onde prevalece o *fortíssimo*, um significado diferente daquele que teria num contexto em *pianíssimo*” (RINK, 2007, p. 37).

Ou seja, a recorrência de elos motivicos entre os Ponteios – (1) a reexposição variada, (2) as *blue notes*, (3) as apojeturas curtas, (4) o movimento descendente, e (5) os trechos de caráter virtuosístico – nada diz *per se*, sendo necessário atentar para o contexto em que ocorrem e para a possível “função expressiva” que

⁴⁹ “[...] (como processos de larga-escala relacionados a hemíolas, e a extensão ou contração do hipercompasso) [...]” (RINK, 2012, p. 250).

desempenham nestes momentos,⁵⁰ como, por exemplo: (1) evitar a monotonia ou gerar surpresa ao ouvinte, (2 e 3) servir como ornamento melódico ou motivo estrutural da peça e (4 e 5) indicar momentos de transição (bem como de finalização) entre as seções dos Ponteios.

Porém uma vez entendido o local de ocorrência de determinado tratamento composicional e a sua função nestas seções como externar, para o ouvinte, minhas decisões? Dunsby trata acerca das problemáticas envolvendo análise e execução musical de uma forma que julgo pertinente para o questionamento:

Um caso interessante foi a interpretação dada por Maurizio Pollini, em um concerto, ao primeiro movimento da Sonata Waldstein de Beethoven; ele tocou o segundo tema da exposição com uma monotonia inusitada, dando às três notas dos acordes em cada mão mais ou menos o mesmo peso. Na reexposição, no entanto, o tema foi tocado de forma a dar uma luminosidade especial à linha de cima, que foi então cantada exatamente como se espera de um pianista de sua categoria. [...] O problema que Pollini estava resolvendo era, provavelmente, de harmonia. O segundo tema aparece, na exposição, na mediante maior, ou seja, mi maior, após a tonalidade de dó maior do início. A primeira reexposição desse tema não é feita na tônica, mas em lá maior, a submediante maior. Embora seja uma relação de transposição lógica, é uma variação clara e temporária da forma sonata, o que é confirmado por Beethoven quando repete o tema na submediante menor e, depois, finalmente, na tônica. Como o executante pode capitalizar esse processo, mostrando-o para o ouvinte da forma mais articulada possível? *Uma boa solução, a de Pollini, é a de chamar atenção, através de um efeito sonoro, para esse ponto da arquitetura musical, adicionando ao segundo tema, na reexposição, uma expressividade sem precedentes, focando a concentração do ouvinte para esse momento especial da narrativa harmônica de Beethoven.* Uma análise pode explicar, de forma elegante e direta, o efeito especial do prolongamento harmônico nesse ponto, mas somente o executante pode julgar se isso teria algum efeito expressivo na interpretação (1989, p. 5 e 6, grifo meu)

Como já exposto por Camargo Guarnieri em várias de suas falas, a carga sentimental e expressiva são muito presentes em suas composições.⁵¹ Isto, aliado à importância conferida à forma em suas obras, faz-me concluir que a utilização de determinados processos compositivos são empregados pelo compositor paulista em

⁵⁰ O que, de certa forma vai ao encontro das afirmações de Vermes (presentes no capítulo quatro deste trabalho) de que a crescente “valorização da expressão individual” (2007, p. 21), acabaria “por gerar uma infinidade de soluções ou estratégias particulares a cada compositor ou – quase poderíamos dizer – a cada obra” (idem *ibidem*), fazendo com que o artista torne-se o elemento principal do fazer musical, gerando “tanto o produto artístico quanto os critérios pelos quais este será julgado” (ABRAMS apud KRAVITT, 1991, p. 99 apud VERMES, 2007, p. 23).

⁵¹ “[...] [*penso minha música*] como algo capaz de exprimir o que sinto. Não me preocupo com o tonalismo, dodecafonismo ou seja lá o que for. Me interessa a forma. Por isso adoro Bach e Brahms” (GUARNIERI, in 85 anos de memória e arte, p. 20 apud SIQUEIRA, 2000, p. 27, grifo meu). “[...] A música popular entrou em mim, se filtrou e saiu aquilo que eu chamo de música nacional. [...] Eu não tenho (atualmente) mais preocupação com a tonalidade. Hoje nem me interessa saber o acorde, o que vale é o som que eu ouço. Aquilo que eu sinto, vou escrevendo” (RODRIGUES in O compositor Camargo Guarnieri, p. 7 apud SIQUEIRA, 2000, p. 25).

seções específicas porque se busca uma carga expressiva aliada a eles. Este fato faz com que a “solução de Pollini” de destacar determinadas seções pela manipulação de andamento e dinâmica gerando contrastes ou consonâncias com passagens anteriores seja a alternativa mais coerente para externar aos ouvintes minhas decisões interpretativas.

Sendo assim, a primeira (e talvez mais importante) relação entre a análise e minha própria execução diz respeito à escolha dos andamentos dos Ponteios, pois “a maneira como os intérpretes articulam a textura da peça [e a relação entre suas seções] está diretamente relacionada com o andamento” (MATSCHULAT, 2011, p. 52). Dito de outra forma, as escolhas de andamento influenciam a própria peça, a projeção de sua estrutura, de seus pontos clímax, da articulação das vozes e conseqüentemente o próprio caráter da peça.

Ou seja, conhecendo os códigos expressivos utilizados por Camargo Guarnieri (através da recorrência de motivos e de sua relação com os diferentes contextos em que ocorrem) realizei a escolha dos andamentos que me permitiriam expressar os caracteres desejados da melhor maneira possível. Para tanto, realizei uma escuta crítica, primeiro entre os musicistas que mais se aproximavam dos andamentos grafados na partitura (Tabela 6), depois dos demais, e executei ao piano trechos de cada Ponteio a fim de realizar minhas decisões (Tabela 8).

Tabela 8: Escolha de andamentos dos primeiro Caderno de Ponteios

	Andamento grafado (bpm)	Andamento escolhido (bpm)
Ponteio No 1	76	64
Ponteio No 2	138	170
Ponteio No 3	69	54
Ponteio No 4	100	105
Ponteio No 5	76	62
Ponteio No 6	132	140
Ponteio No 7	76	76
Ponteio No 8	120	120
Ponteio No 9	63	53
Ponteio No 10	84	84

No Ponteio N° 1 eu optei pela escolha de um andamento mais lento do que o grafado na partitura porque creio que o caráter de “calma” e de “profunda saudade” está no tratamento que se dá à melodia e ao acompanhamento. Eu gostaria de deixar os acordes com suas tensões soando mais tempo e conferir à melodia certo

“rubato interno”, escolhas que seriam muito difíceis de executar no andamento escrito pelo compositor. Além disso, como a partir da anacruse do compasso 10 há um aumento da movimentação harmônica do Ponteio culminando no clímax do compasso 12, além de um “escoamento” motivico um pouco mais adiante, a carga expressiva dessa seção passaria despercebida se o andamento já estiver rápido. Porém, creio que o andamento não poderia fazer-se muito lento, pois tanto ficaria difícil de “projetar” a melodia quanto, creio, criaria certo desinteresse por parte do público com relação à peça. Quando o compositor em *A'* insere uma mudança de harmonia no compasso 25 (Figura 11) e logo mais no compasso 27 (Figura 25) uma apoiatura em *forte* (súbito), ele cria, a meu ver, não somente um elemento de surpresa e tensão, mas uma propulsão, causada por essa sensação de “irresolução” do Ponteio, para as peças seguintes. Ou seja, em termos práticos, para eu alcançar o efeito almejado devo retornar ao andamento e dinâmicas iniciais na reexposição e não preparar⁵² a mudança de harmonia do compasso 25, o mesmo se aplicando para a apoiatura.

Já no Ponteio N° 2, eu optei por um andamento mais rápido do que o original a fim de poder articular a voz superior da mão esquerda e acentuar a voz inferior, conferindo assim um “caráter rítmico” à peça. Como a seção *A'* difere pouco da seção inicial, julguei oportuno manter o mesmo andamento, sem mudança entre as seções (como, por exemplo, a pianista Laís Brasil realiza ao aumentar o andamento para entrar em *A'*), deixando o contraste entre as seções a cargo da própria variação de textura. O andamento escolhido, além de possibilitar uma articulação precisa das oitavas presentes na mão esquerda em *A'*, permite ainda que no trecho final a partir do compasso 29 eu realize um *accelerando* a fim de destacar o caráter virtuosístico da passagem.

No Ponteio N° 3 eu decidi realizar um retorno ao caráter do primeiro Ponteio, optando por conferir à peça um andamento mais lento e deixar os acordes soarem com o auxílio do pedal do piano, a fim de caracterizar uma melodia acompanhada. Com relação à variação em *a'* (c. 17), eu optei por não prepará-la, à semelhança do Ponteio N° 1, porém decidi enfatizar a nova voz inserida através de um aumento da dinâmica dela e execução de um fraseado *molto legato*.

⁵² Com preparar me refiro a predispor um evento musical próximo, através de um *crescendo*, um *rallentando*, ou uma pausa, por exemplo.

No Ponteio N° 4 eu optei por deixar o pulso próximo ao original porque vejo o caráter “gingado” na malha rítmica resultante da relação entre a voz superior da mão esquerda (organizado em 4+3+3), a voz inferior da mão esquerda (semicolcheias) e a melodia da mão direita (marcando, na maioria do tempo, colcheias). Caso eu optasse por um andamento mais rápido, creio que o maior foco de atenção iria para a melodia, porém eu não a vejo como o cerne desta peça, mas sim, o seu ritmo, visto a importância conferida por Camargo Guarnieri a ele (pois é o único Ponteio em que Camargo Guarnieri varia a melodia ritmicamente adiantando-a um tempo em A’ e adicionando mais uma “camada rítmica” em A”).

No Ponteio N° 5 a mesma decisão tomada no terceiro Ponteio se aplica. Porém, como o motivo descendente tratado anteriormente está intimamente atrelado à transição para as novas seções, optei por realizar a partir do compasso 23 (Figura 28) uma mudança de andamento, acelerando de compasso a compasso até chegar ao gesto clímax do compasso 29, para então gradativamente (a semelhança do compasso 19 do primeiro Ponteio) realizar um *rallentando* e retornar ao andamento inicial da peça. Além disto, creio ser pertinente realizar a mesma decisão interpretativa dada no compasso 25 do primeiro Ponteio ao acorde modificado do compasso 36, em face de sua semelhança estrutural. É oportuno ponderar que, apesar de no compasso 38 haver a incidência da apojatura curta na mesma seção em que ocorre no Ponteio N° 1, o seu papel, considerando-se o contexto, não é o mesmo, razão pela qual optei por executá-lo simplesmente como um ornamento da nota si, o mesmo ocorrendo no Ponteio seguinte.

No Ponteio N° 6 eu considero o tema da mão direita como o foco da peça. Seu caráter grandioso e virtuosístico alcançado, em parte, pela melodia dobrada em oitavas (num recurso compositivo típico do repertório romântico), bem como o elo com o caráter inflamado de trechos semelhantes nos outros Ponteios, me faz considerar a necessidade de executá-lo em um andamento um pouco mais rápido que o grafado. À semelhança de Max Barros (Figura 20) eu optei por não acelerar da transição (c. 25) para a reexposição (c. 29) tanto pelo fato de o movimento descendente ser muito parecido com o do segundo Ponteio (e eu ter optado por não alterar o andamento nele), quanto pelo fato de eu achar necessário, à semelhança do Ponteio N° 5, realizar um *accelerando* a partir do compasso 31 para chegar ao clímax no compasso 33, e só retornar ao andamento inicial no penúltimo compasso.

No Ponteio N^o 7 preferi manter a minha execução mais próxima do andamento grafado. Apesar de esta peça possuir uma relação estrutural muito semelhante aos Ponteios N^{os} 1, 3, 5 e 9, se eu optasse por um andamento mais lento a fim de destacar os acordes da mão esquerda e “cantar” a melodia da mão direita, a seção *B* ficaria muito lenta, anulando parte do caráter grandioso que o uso das regiões extremas do piano, juntamente com as oitavas da mão direita, gera. A semelhança entre os outros Ponteios ímpares fica, porém, a cargo do *pp subito* do compasso 25 (o “elemento surpresa” não preparado) e o *rallentando* da transição até o retorno para *A*’.

No Ponteio N^o 8, da mesma forma que no anterior, decidi manter o andamento inicial. Como nesta peça eu constatei a ocorrência de vários motivos relacionados à mudança de andamento (como o movimento descendente do compasso 11, a preparação de momentos clímax como a ascensão cromática entre os compassos 17-24 e as passagens virtuosísticas do compasso 28-36 e 50-55), além de considerar ser justamente a falta de “chão” (neste caso, a constância do pulso) o fator mais capaz de conferir o caráter “angustioso” sugerido por Camargo Guarnieri, julguei haver neste andamento a possibilidade de acelerar e diminuir a velocidade do ostinato sem prejuízos de articulação e clareza de nenhuma das vozes.

No Ponteio N^o 9, julguei mais apropriado executá-lo em um andamento um pouco mais lento que o grafado. Esta escolha se baseia tanto no fato da peça anterior apresentar andamento rápido e muito variado, quanto no fato desta peça não fugir muito do caráter das demais peças ímpares. Ou seja, eu optei por deixar os acordes da mão esquerda soando por mais tempo e destacar a melodia, executando-a com certa liberdade rítmica. À semelhança do primeiro Ponteio existe um aumento gradativo de movimentação, tanto motivica quanto harmonicamente, que conduz para o clímax da peça a partir do compasso 25. Se executada no andamento grafado, creio que a expressividade desta seção será muito menor. Ainda muito semelhante ao primeiro Ponteio existe uma sensação de irresolução e propulsão para a próxima peça, ambas causadas pela inserção de novos elementos (como a voz da mão esquerda no compasso 43 e a mudança de notas no compasso 46) na reexposição.

No Ponteio N^o 10, creio ser o andamento grafado o mais indicado para se executar de forma clara as diversas seções no decorrer da peça, tanto as seções mais percussivas (como nos compassos 7-10) quanto as melódicas (como nos

compassos 11-12, por exemplo). Além disso, possibilita um pequeno *accelerando* no movimento cadencial do compasso 51, de forma à destacar esta seção como o “ponto final” do primeiro Caderno de Ponteios.

Outra relação entre o fato de eu considerar o primeiro livro como uma Multi-obra diz respeito à escolha do intervalo de tempo a ser inserido entre os Ponteios, considerando uma execução contínua de todo o Caderno. Optei por executar o Ponteio N° 2 subitamente após o fim do primeiro Ponteio, de forma a exagerar um pouco a relação de contraste entre as peças, a fim de demarcar para o ouvinte esta relação que perpassará todo o primeiro Caderno. Também optei por iniciar subitamente o Ponteio N° 5, devido ao fato das pausas do compasso final do quarto Ponteio já criarem uma secção entre as peças; o mesmo no Ponteio N° 8, a fim de enfatizar seu caráter. Quanto aos demais, optei por realizar uma secção, seja cortando o som, seja alargando o tempo entre um Ponteio e outro.

O último aporte das análises à minha performance dos Ponteios diz respeito aos aspectos mais pragmáticos do fazer musical: o estudo das peças. A partir da análise pude familiarizar-me com a obra, com o estilo do compositor, com sua linguagem, bem como construir representações mentais⁵³ e guias de execução⁵⁴ capazes de auxiliar-me na memorização e execução das peças constituintes do primeiro livro.

⁵³ “*Representações mentais* – imagens mentais que nos permitem ‘visualizar’ um objeto ausente que nos é familiar e nos possibilitam agir a parte desta visualização” (SANTIAGO, 2002, p. 147)

⁵⁴ “[...] Os guias que norteiam a execução musical, os guias de execução (GEs), permitem ao músico direcionar mentalmente a execução da memória. [...] [Roger] Chaffin organizou quatro categorias principais de guias de execução (GEs): básico, estrutural, interpretativo e expressivo [...]. Essas quatro categorias parecem abarcar alguns dos principais aspectos de gerenciamento e de coordenação das ações pianística” (GERBER, 2012, p. 48).

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de Multi-obra, serviu-me, neste trabalho, como o referencial teórico capaz de abarcar as relações previamente levantadas por Fialkow (1995), Santiago (2002) e Tarquínio (2006), em seus respectivos trabalhos acerca dos dez Ponteios, bem como orientar-me na realização de uma análise de todas as peças constituintes do primeiro caderno de Ponteios de Camargo Guarnieri, fazendo-me atentar principalmente para a recorrência de elementos musicais comuns entre elas.

A partir desta análise pude constatar: (1) a existência de elos motivicos entre os Ponteios, como a utilização de *Blue Notes*, apojaturas curtas, trechos descendentes e de segmentos de caráter virtuosístico, (2) a recorrência de procedimentos composicionais específicos, como a reexposição variada e a delimitação de seções através de marcos proporcionais (primeiro terço, metade, seção áurea e segundo terço), e (3) o contraste de caráter, de estrutura formal e de diferença da faixa dinâmica entre as peças de número par e de número ímpar.

A comparação destes elementos com os diferentes contextos em que ocorriam permitiu-me inferir as várias “funções expressivas” desempenhadas por eles, como, por exemplo, a inserção de apojaturas curtas nas reexposições do tema inicial objetivando gerar surpresa ao ouvinte, ou ainda a relação entre os movimentos descendentes (de finalização de seções, ou encaminhamento ao clímax) com a realização de *accelerandos* e *diminuendos* por parte do intérprete. Isto parece haver me permitido travar contato com alguns dos “códigos expressivos” utilizados por Camargo Guarnieri em seu primeiro Caderno.

Com base nestes elementos pude realizar as escolhas interpretativas apresentadas no capítulo 6, enfatizando a delimitação do andamento por crer ser ele o elemento capaz de definir a projeção estrutural da peça, a articulação de suas diferentes frases e, conseqüentemente o caráter de cada Ponteio.

Não obstante, o presente trabalho apenas tangenciou as relações entre análise e performance, bem como a relevância do conceito de Multi-obra para a prática instrumental, tendo em vista a relativa escassez de bibliografia sobre o assunto.

Há ainda muito que se pesquisar acerca de possíveis relações em âmbitos não abordados nesta monografia, como, por exemplo, as conexões entre tópicas e elementos nacionalistas (presentes nas diferentes peças) com o “código expressivo”

de Camargo Guarnieri, bem como a análise das diferentes gravações dos Ponteios objetivando, assim, investigar e listar as “decisões interpretativas” de cada pianista. Estes tópicos poderão ser abordados em futuros trabalhos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

ANDRADE, Manuel Correia de. **As raízes do separatismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1998.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A, 1972 [1928].

BÉHAGUE, Gerard. In: **The new Grove: Dictionary of music & musicians**. Verbete: Guarnieri, [Mozart] Camargo.

BENCKE, Ester. **Música e expressão do nacional nas sonatinas para piano de Camargo Guarnieri**. 2010. 210 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

CANNAM, C.; LANDONE, C.; SANDLER, M.. **Sonic Visualizer: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files**. Florença, Itália, 2010. Disponível em: <<http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2015

CIPRIANO, Luis Alberto Garcia. **Mário de Andrade e o conceito de nacionalismo na música**. 2011. 108 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **Artcultura: Revista de história, Cultura e Arte**, Uberlândia, v. 27, n. 15, p.105-119, jul. 2013. Semestral. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF27/6.1_O_nacional_na_musica_erudita_brasileira_Mario_de_Andrade.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2015.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Polinômio: Definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais. **Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em música**, Florianópolis, n. 11, p.153-175, dez. 2005. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/component/phocadownload/category/93-volume-11-dezembro-de-2005?download=1004:opus-11-correa>>. Acesso em: 07 dez. 2015.

DUNSBY, Jonathan. Execução e análise musical. **Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em música**, p.6-23, dez. 1989.

_____. The multi-piece in Brahms: Fantasien Op. 116. In: PASCALL, Robert (Org.). **Brahms: Biographical, Documentary and Analytical Studies**. New York: Cambridge University Press, 1983. p. 167-189.

EGG, André. A carta aberta de Camargo Guarnieri. **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v. 1, n. 1, p.1-12, 30 ago. 2006. Anual. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica1/ANDRE_EGG.PDF>. Acesso em: 07 dez. 2015.

FIALKOW, Ney. **The Ponteiros of Camargo Guarnieri**. 1995. 122 f. Tese (Doctor of Musical Arts) - The Peabody Institute, John Hopkins University, Baltimore, 1995.

FREIRE, Priscila Gambary. **Dança Brasileira e Dança negra para piano solo de Camargo Guarnieri: uma abordagem interpretativa**. 2007. 209 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

GERLING, Cristina Capparelli. Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina nº 3 (1937). **Debates nº 7 - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio**. Rio de Janeiro, p.99-109, nov, 2004.

GORDON, Stewart. **A history of keyboard literature: Music for the piano and its forerunners**. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1996.

HOWAT, Roy. **Debussy in proportion: A musical analysis**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

KOBAYASHI, Ana Lúcia M. T.. **A escola de composição de Camargo Guarnieri**. 2009. 229 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2009.

KUBIK, Gerhard. In: *The new Grove: Dictionary of music & musicians*. Verbete: Blue note [i]

LEIGH, Martin. **Grundgestalt, Multi-Piece, and Intertextuality in Brahm's Opp. 117, 118, and 119**. 1998. 362 f. Tese (Doctor of Philosophy) - University Of Nottingham, Nottingham, 1998.

MATSCHULAT, Josias. **Gestos musicais no Ponteio No 49 de Camargo Guarnieri: Análise e comparação de gravações**. 2011. 100 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MORE: Mecanismo online para referências, versão 2.0. Florianópolis: UFSC Rexlab, 2013.

NATTIEZ, Jean Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: O exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. **Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, Rio de Janeiro, n. 6, p.7-39, nov. 2002. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4049/3701>>. Acesso em: 07 dez. 2015

PEREIRA, Marcelo Fernandes. **A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro**. 2011. 404 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RINK, John. Análise e (ou?) performance. **Cognição & Artes Musicais: uma revista interdisciplinar**, Curitiba, v. 1, n. 2, p.25-43, maio 2007.

_____. Manipulando o tempo: ritmo, métrica e andamento nas Fantasias Op. 116 de Brahms. Em *Pauta*, Porto Alegre, v. 20, n. 245/281, janeiro a dezembro 2012.

SANTIAGO, Diana. Proporções nos Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. **em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, v. 20, n. 13, p.143-185, jun. 2002. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmPauta/article/view/9384/5422>>. Acesso em: 07 dez. 2015.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. 3. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SILVA, Flavio. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, [s.l.], v. 20, n. 2, p.184-2012, 1999. JSTOR. DOI: 10.2307/780020. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/780020?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 07 dez. 2015.

SIQUEIRA, Déborah Rossi de. **Camargo Guarnieri e sua obra para coro: catálogo, discussão e análise**. 2000. 246 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

SOUZA, Luciana Gastaldi Sardinha; ABDOUNUR, Oscar João. A razão áurea x Mozart, Villa Lobos e Bartók. In: **IX SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MATEMÁTICA**. 2011, Aracaju. Disponível em: <http://www.each.usp.br/ixsnhm/Anaisixsnhm/Comunicacoes/1_Souza_L_G_S_Razão_Áurea_x_Mozart_Villa_Lobos_e_Bartók.pdf>. Acesso em: 07 dez. 2015.

SPOLADORE, Marina Carvalho. A aplicação de um modelo semiológico de análise em uma análise de Savanas, de Almeida Prado. **Cadernos de Colóquio**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 9, 2008. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/colquio/article/view/220/208>>. Acesso em: 07 dez. 2015.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introdução à Teoria Pós-Tonal**. São Paulo - Salvador: Editora Unesp - Edufba, 2013. Tradução de Ricardo Mazzini Bordini.

TARQUÍNIO, Daniel Junqueira. 1o Caderno de Ponteiros para piano de Camargo Guarnieri: uma concepção da totalidade da obra. **Ictus: Programa de Pós-Graduação em Música Universidade Federal da Bahia**, Salvador, n. 7, p.33-64, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/74>>. Acesso em: 07 dez. 2015.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2003.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 504 p. Tradução de Vera Silvia Camargo Guarnieri.

VERMES, Mónica. **Crítica e Criação: Um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

VIEIRA, Josélia Ramalho. José Siqueira e a Suíte Sertaneja para violoncelo e piano sob a ótica tripartite. **Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em música**, v. 2, n. 13, p.110-128, dez. 2007. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/305/283>>. Acesso em: 07 dez. 2015.

WISNIK, José Miguel. **O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22**. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

DISCOGRAFIA

BARROS, Max. **Camargo Guarnieri: Piano Music, volume 1 – 8.572626-27**, 2013. Disponível em: <<https://play.spotify.com/album/0BxFz7u3Nnr1EaCepOKsCl>>. Acesso em: 07 dez. 2015.

BRASIL, Laís de Souza. **Camargo Guarnieri: 50 Ponteios**. London, EMI Odeon 31C 163 422834, 1979.

INGRAM, Jaime. **Jaime Ingram interpreta obras de Brahms, Camargo Guarnieri y Schubert**. Ricordi SER-1, 1959.

JOHANNESSEN, Grant. **Ponteios (preludes) by M. Camargo Guarnieri**. Golden Crest CR-4098, 1970-1971.

KIUN, Olga. **Olga Kiun: D. Shostakovich, C. Santoro, C. Guarnieri**. 2010. Disponível em: <<https://play.spotify.com/album/37ByP9geZkNIBbFAo2BUxi>>. Acesso em: 07 dez. 2015

SCHIC, Anna Stella. **Piano Brasileiro**, disco 2 – FUN 005M/95, 1995.