

ESTER BENCKE

**MÚSICA E EXPRESSÃO DO NACIONAL
NAS SONATINAS PARA PIANO DE CAMARGO GUARNIERI**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Música, na área de concentração Musicologia-Etnomusicologia.
Orientador: Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade

FLORIANÓPOLIS, SANTA CATARINA

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

ESTER BENCKE

MÚSICA E EXPRESSÃO DO NACIONAL
NAS SONATINAS PARA PIANO DE CAMARGO GUARNIERI

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Música, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Música, na área de concentração Musicologia-Etnomusicologia

Banca Examinadora

Orientador: _____
Prof. Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade
UDESC

Membro: _____
Prof. Dr. José Henrique Martins
UFPB

Membro: _____
Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler
UDESC

Florianópolis, Santa Catarina, 26/02/2010

Ao meu avô Seth [*in memoriam*], de quem herdei o gosto pela pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, que torna a vida possível.

À UDESC, pela oportunidade do curso e financiamento parcial do mesmo através do programa de Bolsas de Monitoria acadêmica.

Ao Prof. Dr. Acácio Piedade, pelo estímulo em direção ao comprometimento com a pesquisa e ao aprofundamento das ideias, pela seriedade na orientação, auxílio nas análises e críticas construtivas.

Aos professores do curso pelo trabalho competente e humano oferecido a nós nas disciplinas.

À minha professora de piano Dra. Bernardete Póvoas, pela valiosa orientação pianística e musical que levarei pra toda vida.

Ao Arquivo Camargo Guarnieri, pela oportunidade de realizar pesquisa documental.

À minha família, pela infraestrutura psicológica e material.

Aos meus amigos Silvia e Maycon, pelo apoio prático e emocional que possibilitou minha dedicação ao curso.

À Maiumi, pela boa vontade e incentivo.

Às colegas Vânia e Simone, que gentilmente me hospedaram em Florianópolis durante o curso.

À Escola de Música Villa-Lobos, pertencente à Fundação Cultural de Joinville, em especial à Cládis Steuernagel e Lucy Mary Leão por possibilitarem minha licença para maior dedicação ao curso.

À Bárbara, pela tradução do resumo.

RESUMO

Esta dissertação trata da relação entre discurso nacionalista e prática composicional no contexto do nacionalismo musical brasileiro ocorrido no século XX e tem como objeto de estudo as *Sonatinas para piano* do compositor Camargo Guarnieri. Através de pesquisa bibliográfica a respeito da temática do nacionalismo, utilizando escritos de autores das Ciências Sociais e da Musicologia, foram levantadas questões posteriormente discutidas no âmbito do objeto de estudo. Para isso, foi realizada análise musical das *Sonatinas*, levantamento dos elementos considerados tipicamente brasileiros e o tratamento dado pelo compositor a estes elementos. Foram encontrados alguns elementos considerados como tipicamente brasileiros constantes nas *Sonatinas*. Observou-se, entretanto, no decorrer dos 54 anos em que foram produzidas as *Sonatinas* (1928-1982), um gradual afastamento do compositor em relação aos elementos de fonte popular. Embora tais materiais estejam sempre presentes, eles tornam-se cada vez menos óbvios no interior de uma linguagem própria do compositor.

Palavras-chave: nacionalismo. Sonatina. Camargo Guarnieri.

ABSTRACT

This dissertation addresses the relationship between nationalistic discourse and composition in the context of Brazilian nationalistic musical tendencies in the twentieth century, focusing on the *Sonatinas* for piano by Camargo Guarnieri. Bibliographic research relating to nationalism, utilizing publications in the areas of Social Sciences and Musicology, raised questions which were later discussed in relation to the object of study. Musical analysis of the *Sonatinas* was realized, summarizing the typically Brazilian elements and the treatment given by the composer to these elements. The recurrence of several elements considered typically Brazilian, chosen and transformed by the composer, was observed in the *Sonatinas*. However, it was also noted that a gradual separation from more popular elements took place during the 54 years in which the *Sonatinas* were produced (1928 – 1982). Although such elements remained present, they became less and less obvious, sharing space with polyphonic, chromatic and non-tonal language.

Keywords: Nationalism. Sonatina. Camargo Guarnieri

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Muitas terças no <i>Ponteio 36</i>	54
Exemplo 2: Início do segundo movimento da <i>Sonatina n.1</i>	54
Exemplo 3: Compassos 49 a 52 do terceiro movimento da <i>Sonatina n.1</i>	55
Exemplo 4: Compassos 20 e 21 do <i>Ponteio 36</i>	56
Exemplo 5: <i>Ponteado</i> pertencente ao segundo movimento da <i>Sonatina n.3</i>	183
Exemplo 7: Uma das aparições de arpejos mixolídios presentes na <i>Sonatina n.5</i>	184
Exemplo 8: Rítmica da mão esquerda do primeiro movimento da <i>Sonatina n.8</i> remete ao baião.....	184
Exemplo 9: Rítmica que remete ao baião no primeiro movimento da <i>Sonatina n.7</i>	184
Exemplo 10: Modo mixolídio presente no terceiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	185
Exemplo 11: Volteios presentes no primeiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	185
Exemplo 12: Primeiro tema da <i>Sonatina n.1</i>	186

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Ilustração da interdependência entre música de fonte popular e música artística sugerida por Andrade.....	39
Figura 2: Primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.1</i>	65
Figura 3: Acompanhamento rítmico para a toada (violão e viola)	65
Figura 4: Reexposição do primeiro tema (c.122-144) no primeiro movimento da <i>Sonatina n.1</i>	66
Figura 5: Repetição do conseqüente do primeiro tema.....	67
Figura 6: Rítmica da cana-verde (de acordo com OLIVEIRA, 2009).....	67
Figura 7: Segundo tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.1</i>	68
Figura 8: Contraponto na repetição do segundo tema da <i>Sonatina n.1</i>	69
Figura 9: Seção A do segundo movimento da <i>Sonatina n.1</i>	71
Figura 10: Seção B do segundo movimento da <i>Sonatina n.1</i>	72
Figura 11: Coda do segundo movimento da <i>Sonatina n.1</i>	73
Figura 12: Compassos 1 a 4 do terceiro movimento da <i>Sonatina n.1</i> – motivo x	74
Figura 13: Compassos 5 a 9 do terceiro movimento da <i>Sonatina n.1</i> – motivos x e y	74
Figura 14: Compassos 33 a 36 da <i>Sonatina n.1</i> – melodia z	75
Figura 15: Imitação no terceiro movimento	75
Figura 16: Cadência IV-V-I no primeiro movimento.....	75
Figura 17: Primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	79
Figura 18: Centro Dó e sensíveis.....	80
Figura 19: Segundo tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	82
Figura 20: Terças presentes nos compassos 35 a 40 do primeiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	83
Figura 21: Imitação à distância de sétima maior no primeiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	83
Figura 22: Cãnone presente nos compassos 60 a 68 do primeiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	84
Figura 23: Trecho que abriga o clímax do movimento da <i>Sonatina n.2</i>	85
Figura 24: Materiais do segundo tema no desenvolvimento no primeiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	86
Figura 25: Compassos 103 a 107 do primeiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	87

Figura 26: Pausa, segundo tema na reexposição e coda do primeiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	87
Figura 27: <i>Ostinati</i> presentes na mão direita do segundo movimento da <i>Sonatina n.2</i>	88
Figura 28: Notas que variam no ostinato Lá-Si-x no segundo movimento da <i>Sonatina n.2</i>	88
Figura 29: Melodia do segundo movimento da <i>Sonatina n.2</i>	89
Figura 30: Melodia principal da seção A do terceiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	90
Figura 31: Harmonia da frase tonal do início do terceiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	91
Figura 32: Mudança de rítmica de 6/8 para <i>tresillo</i> no terceiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	92
Figura 33: Escala simétrica presente no terceiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	92
Figura 34: Quartas presentes no terceiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	93
Figura 35: Ttransposição dos compassos 13 a 16 nos compassos 17 a 20 no terceiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	93
Figura 36: Mão direita do final da parte A no terceiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	94
Figura 37: Quartas que finalizam a seção A pertencentes ao terceiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	94
Figura 38: Compassos 26 a 31 da seção B do terceiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	95
Figura 39: compassos 57 a 63 da seção C do terceiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	96
Figura 40: Primeiros compassos da <i>Sonatina n.3</i>	98
Figura 41: Mão direita da seção ‘a’ do primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.3</i>	99
Figura 42: Parte b do primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.3</i>	100
Figura 43: Citação de “cantiga de cego” – segundo tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.6</i>	101
Figura 44: Cantiga de cego presente no <i>Ensaio</i> (ANDRADE, 2006[1928], p.122).....	102
Figura 45: Clímax do primeiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	102
Figura 46: Arpejo e acorde que finalizam o primeiro movimento da <i>Sonatina n.3</i>	103
Figura 47: Compassos 1 a 8 do segundo movimento da <i>Sonatina n.3</i>	105
Figura 48: primeiros compassos da fuga BWV 855 , de J.S. Bach.....	106
Figura 49: Exposição da fuga da <i>Sonatina n.3</i> (c.1-10).....	107
Figura 50: Tópica época-de-ouro presente no terceiro movimento da <i>Sonatina n.3</i>	108
Figura 51: Reexposição final (c.82-86) da fuga da <i>Sonatina n.3</i>	109
Figura 52: Motivo inicial do movimento.....	112
Figura 53: Seção ‘a’ do primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	112
Figura 54: Parte ‘b’ do primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	113
Figura 55: Transposição na parte ‘c’ do primeiro tema no primeiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	114
Figura 56: Articulação das tríades em relação de terça com o centro Dó no primeiro movimento da <i>Sonatina n.4</i> ..	114
Figura 57: Final da seção ‘c’ do primeiro tema e arpejo conector no primeiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	115
Figura 58: Transição entre temas no primeiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	116
Figura 59: Elementos das frases do segundo tema no primeiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	117
Figura 60: Mão direita do segundo tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	118
Figura 61: Coda do primeiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	119
Figura 62: Seção A do segundo movimento da <i>Sonatina n.4</i>	121
Figura 63: Movimentação harmônica dos três planos no segundo movimento da <i>Sonatina n.4</i>	121
Figura 64: Clímax do segundo movimento da <i>Sonatina n.4</i>	123
Figura 65: Tema A do terceiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	125
Figura 66: Voz superior da seção B do terceiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	125
Figura 67: Compassos 38 e 39 do terceiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	126
Figura 68: Duplicação na seção C do terceiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	127
Figura 69: Rítmica da seção C (mão esquerda) do terceiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	127
Figura 70: Imitação pertencente ao primeiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	130
Figura 71: Vozes da mão esquerda pertencentes ao primeiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	131
Figura 72: Imitação tipo <i>stretto</i> no primeiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	131
Figura 73: Acorde formador do acompanhamento da ponte pertencente ao primeiro movimento da <i>Sonatina n.5</i> ...	131
Figura 74: Segundo tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	133

Figura 75: Soprano c.13 a 17 da exposição pertencente ao primeiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	134
Figura 76: Compassos 99 a 103 da mão direita da reexposição do primeiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	134
Figura 77: Reexposição do segundo tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	135
Figura 78: Início do segundo movimento da <i>Sonatina n.5</i>	136
Figura 79: Cadência V-I no final do segundo movimento da <i>Sonatina n.5</i>	136
Figura 80: Tema A do terceiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	137
Figura 81: Tema B do terceiro movimento da <i>Sonatinan.5</i>	138
Figura 82: Complemento após o tema B pertencente ao terceiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	138
Figura 83: Tema C do terceiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	139
Figura 84: Célula inicial da <i>Sonatina n.6</i>	141
Figura 85: Conjuntos formados pelas alturas dos primeiros cinco compassos da <i>Sonatina n.6</i>	143
Figura 86: Tríades aumentadas no primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.6</i>	143
Figura 87: Início do segundo tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.6</i>	145
Figura 88: Compassos 41e 42 do primeiro movimento da <i>Sonatina n.6</i>	146
Figura 89: Compassos 54 a 57 do primeiro movimento da <i>Sonatina n.6</i>	146
Figura 90: Passagem em oitavas em sequencia e imitação pertencente ao primeiro movimento da <i>Sonatina n.6</i>	147
Figura 91: Primeiros compassos do segundo movimento da <i>Sonatina n.6</i>	148
Figura 92: Excerto da seção B do segundo movimento da <i>Sonatina n.6</i>	149
Figura 93: Primeira exposição da fuga da <i>Sonatina n.6</i>	151
Figura 94: <i>Célula mater</i> do primeiro movimento da <i>Sonatina n.7</i>	154
Figura 95: Notas da <i>célula mater</i> da <i>Sonatina n.7</i>	154
Figura 96: Motivo Bach e cromatismo dele derivado.....	155
Figura 97: Primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.7</i>	156
Figura 98: Início da seção B do primeiro movimento da <i>Sonatina n.7</i>	156
Figura 99: Melodia na seção B do primeiro movimento da <i>Sonatina n.7</i>	157
Figura 100: Seção C do primeiro movimento da <i>Sonatina n.7</i>	158
Figura 101: Segundo tema do terceiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	158
Figura 102: Melodia da seção D do primeiro movimento da <i>Sonatina n.7</i>	159
Figura 103: Tema A do segundo movimento da <i>Sonatina n.7</i>	160
Figura 104: Compassos 31 e 32 do segundo movimento da <i>Sonatina n.7</i>	160
Figura 105: Início da seção A do terceiro movimento da <i>Sonatina n.7</i>	162
Figura 106: Início da seção B do terceiro movimento da <i>Sonatina n.7</i>	163
Figura 107: Início de espelhamento no terceiro movimento da <i>Sonatina n.7</i>	164
Figura 108: Início de espelhamento no terceiro movimento da <i>Sonatina n.7</i> (c.90).....	165
Figura 109: Duas aparições do motivo (a) no primeiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	166
Figura 110: Conjunto resultante do motivo (a) (4-1) – motivo (a').....	167
Figura 111: Segundas maiores harmônicas (motivo a'').....	168
Figura 112: Funil presente na célula b do primeiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	168
Figura 113: Célula b.....	169
Figura 114: Motivo (a1) no início da seção B do primeiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	169
Figura 115: Compassos 27 a 29 da seção B do primeiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	170
Figura 116: Compassos 35 a 45 do primeiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	171
Figura 117: Cãnone nos compassos 59 a 63 do primeiro movimento da <i>Sonatinan.8</i>	172
Figura 118: Motivos presentes na segunda parte da transição 2 do primeiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	173
Figura 119: Último compasso do primeiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	173
Figura 120: <i>Ostinato</i> rítmico presente no segundo movimento da <i>Sonatina n.8</i>	174
Figura 121: Início do segundo movimento da <i>Sonatina n.8</i>	174
Figura 122: Clímax do segundo movimento da <i>Sonatina n.8</i>	175
Figura 123: Coda do segundo movimento da <i>Sonatina n.8</i>	175

Figura 124: Início da seção A do terceiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	177
Figura 125: Sequencias presentes no terceiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	177
Figura 126: Compassos 9 e 10 do terceiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	177
Figura 127: Voz superior do segundo elemento no terceiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	178
Figura 128: Escala das alturas do compasso 17 ao 23 (até a marca) do terceiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	178

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Classificação das vozes do segundo tema da <i>Sonatina n.1</i> pela rítmica.....	69
Quadro 2: Variações do <i>ostinato</i> da mão esquerda do primeiro tema no primeiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	81
Quadro 3: Partes do primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	111
Quadro 4: Melodias de A e A' do segundo movimento da <i>Sonatina n.4</i>	122
Quadro 5: Rítmica do baião.....	157
Quadro 6: Variações da rítmica do baião presentes no primeiro movimento da <i>Sonatina n.7</i>	157
Quadro 7: Motivos do primeiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	167
Quadro 8: Motivo a1, parte do motivo a presente no primeiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	170

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Categorias possíveis para nomear as várias faces de Guarnieri.....	53
Tabela 2: Forma sonata do primeiro movimento da <i>Sonatina n.1</i>	64
Tabela 3: Forma do segundo movimento da <i>Sonatina n.1</i>	70
Tabela 4: Forma do terceiro movimento da <i>Sonatina n.1</i>	73
Tabela 5: Forma do primeiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	77
Tabela 6: Organização fraseológica do primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	79
Tabela 7: Organização fraseológica do primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	81
Tabela 8: Forma do segundo movimento da <i>Sonatina n.2</i>	88
Tabela 9: Forma do terceiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	90
Tabela 10: Subseções da parte A do terceiro movimento da <i>Sonatina n.2</i>	91
Tabela 11: Forma do primeiro movimento.....	97
Tabela 12: Motivos principais do primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.3</i>	98
Tabela 13: Motivos da parte 'b' do primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.3</i>	100
Tabela 14: Estruturação do segundo movimento da <i>Sonatina n.3</i>	104
Tabela 15: Principais componentes estruturais da Fuga da <i>Sonatina n.3</i> (baseado em RIBAS, 2000, p.12).....	108
Tabela 16: relações entre seções da fuga e dinâmica (RIBAS, 2000).	109
Tabela 17: Forma do primeiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	110
Tabela 18: Estruturação do segundo tema no primeiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	116
Tabela 19: Forma do segundo movimento da <i>Sonatina n.4</i>	120
Tabela 20: Estruturação do terceiro movimento da <i>Sonatina n.4</i>	123
Tabela 21: Aparições dos temas no interior das seções.....	124
Tabela 22: Estrutura do primeiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	129
Tabela 23: Forma do terceiro movimento da <i>Sonatina n.5</i>	137

Tabela 24: Combinações intervalares predominantes no primeiro tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.6</i>	141
Tabela 25: Forma do primeiro movimento da <i>Sonatina n.6</i>	142
Tabela 26: Estruturação da seção do primeiro tema na exposição do primeiro movimento da <i>Sonatina n.6</i>	142
Tabela 27: Estrutura da seção do segundo tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.6</i>	144
Tabela 28: Comparação entre trechos do segundo tema do primeiro movimento da <i>Sonatina n.6</i>	145
Tabela 29: Segundo tema na reexposição do primeiro movimento da <i>Sonatina n.6</i>	147
Tabela 30: Forma do segundo movimento da <i>Sonatina n.6</i>	148
Tabela 31: Estrutura da fuga da <i>Sonatina n.6</i>	150
Tabela 32: Trechos de algumas cartas Sequeira Costa – Guarnieri sobre a <i>Sétima Sonatina</i>	153
Tabela 33: Forma do primeiro movimento da <i>Sonatina n.7</i>	154
Tabela 34: Materiais oriundos da <i>célula mater</i> da <i>Sonatina n.7</i>	155
Tabela 35: Forma do segundo movimento da <i>Sonatina n.7</i>	159
Tabela 36: Proporção áurea no segundo movimento da <i>Sonatina n.7</i>	161
Tabela 37: Forma do terceiro movimento da <i>Sonatina n.7</i>	162
Tabela 38: Forma do primeiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	166
Tabela 39: Proporções do primeiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	171
Tabela 40: Forma do segundo movimento da <i>Sonatina n.8</i>	174
Tabela 41: Forma do terceiro movimento da <i>Sonatina n.8</i>	176
Tabela 42: Proporções áureas na <i>Sonatina n.8</i>	179

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 NACIONALISMO: DISCURSO E CRIAÇÃO	26
1.1 ORIGENS, DEFINIÇÕES E CONTRADIÇÕES	26
1.2 NACIONALISMO EM MÚSICA: “APROPRIAÇÃO ARTÍSTICA DO FOLCLORE” ..	35
1.2.1 Qual povo?	42
1.2.2 O exótico – aproximação e afastamento	44
1.2.3 Forma <i>versus</i> conteúdo	46
1.2.4 Uma Música para representar uma nação	47
1.2.5 Expressão individual <i>versus</i> nacional	49
1.3 FALA O COMPOSITOR	50
2 AS OITO SONATINAS	58
2.1 SONATINA N.1	63
2.1.1 Primeiro Movimento: <i>Molengamente</i>	64
2.1.2 Segundo movimento: <i>Ponteados e bem dengoso</i>	69
2.1.3 Terceiro Movimento: <i>Bem depressa</i>	73
2.2 SONATINA N.2 (1934)	76
2.2.1 Primeiro Movimento: <i>Alegre, com graça</i>	77
2.2.2 Segundo Movimento: <i>Ingenuamente</i>	88
2.2.3 Terceiro Movimento: <i>Depressa, espirituoso</i>	89
2.3 SONATINA N.3 (1937)	97
2.3.1 Primeiro Movimento: <i>Allegro</i>	97
2.3.2 Segundo Movimento: <i>Com tenerezza</i>	103
2.3.3 Terceiro Movimento: <i>Bem rítmico, sempre staccato</i>	105
2.4 SONATINA N.4 (1958)	110
2.4.1 Primeiro Movimento: <i>Com alegria</i>	110
2.4.2 Segundo movimento: <i>Melancólico</i>	119
2.4.3 Terceiro movimento: <i>Gracioso</i>	123
2.5 SONATINA N.5 (1962)	128
2.5.1 Primeiro movimento: <i>com humor</i>	128
2.5.2 Segundo Movimento: <i>Muito calmo</i>	135
2.5.3 Terceiro Movimento: <i>Com alegria – com spirito</i>	137
2.6 SONATINA N.6 (1965)	140
2.6.1 Primeiro Movimento: <i>Gracioso</i>	141

2.6.2 Segundo movimento: <i>Etéreo</i>	147
2.6.3 Terceiro movimento: <i>Humorístico, muito ritmado</i>	149
2.7 SONATINA N.7 (1971)	152
2.7.1 Primeiro movimento: <i>Rítmico e enérgico</i>	153
2.7.2 Segundo movimento: <i>Suavemente</i>	159
2.7.3 Terceiro movimento: <i>Requebrado</i>	161
2.8 SONATINA N.8 (1982)	165
2.8.1 Primeiro movimento: <i>Repenicado</i>	165
2.8.2 Segundo movimento: <i>Profundamente íntimo</i>	173
2.8.3 Terceiro movimento – <i>Dengoso</i>	176
3 MÚSICA E EXPRESSÃO DO NACIONAL NAS SONATINAS PARA PIANO DE CAMARGO GUARNIERI	180
3.1 APROXIMAÇÃO DO POPULAR	180
3.2 AFASTAMENTO DO POPULAR	187
3.2.1 Forma e proporções	188
3.2.2 Polifonia, harmonia e dissonância	189
3.3 EXPRESSÃO INDIVIDUAL <i>VERSUS</i> NACIONAL	191
CONCLUSÃO	195
REFERÊNCIAS	200
ANEXO 1: CD CONTENDO AS PARTITURAS DAS OITO SONATINAS COM ANÁLISE FORMAL	210

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata da aplicação na prática composicional do discurso sobre música do compositor nacionalista brasileiro Camargo Guarnieri (1907-1993) e tem como objeto as oito *Sonatinas* para piano escritas pelo compositor. O trabalho é iniciado com a apresentação de discursos verbais de teóricos nacionalistas, levantando diversas questões a respeito do assunto. Depois disso, são levantados aspectos musicais das *Sonatinas* obtidos através de análise musical a fim de verificar como Guarnieri resolveu algumas questões controversas da ideologia nacionalista em suas *Sonatinas*.

A opção pelo estudo do nacionalismo em música deu-se a partir da percepção de várias contradições na ideologia nacionalista. Uma vez constatadas as relações entre o discurso de Mário de Andrade (1893-1945) e a obra do compositor aqui estudado, a produção de Guarnieri pareceu encaixar-se muito bem para discutir as relações entre ideologia e música.¹

No século XX ocorreu uma eloquente reafirmação das identidades nacionais provocada pelas grandes guerras, sendo que muitas vezes assumir uma ideologia política ou econômica parece ter se tornado condição para justificar uma obra artística. Guarnieri, que se declarou apolítico, abraçou a ideologia nacionalista visceralmente. 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.

Como pianista, ative-me principalmente à sua obra para piano, sendo o *Ponteio n.36* objeto de estudo de meu *Trabalho de Conclusão de Curso* da graduação (BENCKE, 2005). Estando já envolvida com o estudo da obra deste compositor, a escolha das *Sonatinas* para a pesquisa em nível de mestrado deu-se primeiramente por estas peças percorrerem boa parte da vida do compositor (foram escritas entre 1928 e 1982) e, por isso, refletirem mudanças em sua linguagem composicional. Outro motivo que me levou às *Sonatinas* foi que me pareceram adequadas para um estudo que oferecesse uma visão do conjunto, além do fato de ainda não terem sido muito estudadas academicamente. Abordando *Sonatinas* de Guarnieri, encontrei apenas a dissertação de Mestrado de Ribas (2001), intitulada *Camargo Guarnieri: uma análise das fugas das Sonatinas n.3 e n.6 para piano*; um artigo escrito por Gerling (2004), analisando

¹ No capítulo 1, são discutidas questões relativas à ideologia nacionalista, considerando também idéias de Mário de Andrade e de Guarnieri.

também a fuga da *Sonatina n. 3* e um artigo tratando da *Sonatina n.1* (BENCKE e PIEDADE, 2009), de cuja autoria participei.

O objetivo geral desta pesquisa é relacionar aspectos da ideologia nacionalista à música de *Sonatinas* de Guarnieri. Mais especificamente, com este trabalho, pretende-se compreender as estruturas musicais presentes nas oito *Sonatinas* no que se refere à forma e unidades formais como frases e períodos, levantando-se aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos, texturais, timbrísticos e também aspectos da dinâmica musical, funcionando como uma análise preliminar e sugerindo técnicas analíticas para uma posterior análise mais detalhada.

Também serão buscados materiais musicais de fonte popular. Uma vez compreendida a organização geral da peça, alguns ritmos, escalas, contornos melódicos podem remeter à música folclórica e/ou popular. Tais aspectos serão destacados para que se possa dar continuidade à pesquisa. Concomitantemente, pretende-se verificar como Guarnieri utilizou tais elementos – pode tê-los abordado através de imitação polifônica, da transformação de terças em décimas, da utilização do *tresillo*² ocultado em uma polirritmia ou ter escrito o segundo tema do *allegro de sonata* na sétima abaixada, remetendo ao modo mixolídio, por exemplo.

Além disso, será pesquisado como Guarnieri abordou algumas questões controversas da ideologia nacionalista nas obras estudadas. Tendo em vista as questões levantadas a respeito do nacionalismo, o discurso verbal³ sobre música de Guarnieri e elementos musicais específicos obtidos através de análise musical, serão discutidas relações entre música e discurso verbal e verificado como o compositor tratou das questões apresentadas no primeiro capítulo no âmbito das *Sonatinas*.

Este trabalho apresenta uma abordagem musicológica do conjunto de peças estudado, na perspectiva da Musicologia Crítica ou Nova Musicologia que, de acordo com Beard e Gloag, “em geral, preocupa-se em encontrar algum tipo de síntese entre análise e significado social (...), questiona e examina os caminhos nos quais a música é usada, socialmente e individualmente” (BEARD e GLOAG, 2005, p.38-39).

² Padrão rítmico de oito unidades de tempo organizado em 3 + 3 + 2, presente em várias danças como no tango e na habanera e também no baião nordestino.

³ Neste trabalho, será feita a distinção entre discurso sobre música e discurso musical. Discurso sobre música será o discurso verbal, ou seja, a fala sobre música de autores e compositores. E discurso musical, será utilizado pensando-se a música como semelhante à linguagem, capaz de transmitir idéias.

A análise musical, disciplina que faz parte da abordagem musicológica, trata da investigação da coerência interna dentro de um trabalho musical (Cf. BEARD e GLOAG, 2005). “Quando aplicado à música, o termo análise passou a significar a explicação interna da estrutura de certas composições” (KERMAN, 1987, p.10).

Kerman é considerado figura chave da Nova Musicologia. Em seu livro *Musicologia*, publicado pela primeira vez em 1985, o autor tece comentários sobre a situação da Musicologia em seu tempo e propõe uma fusão entre Musicologia e Crítica. Este autor discordava da abordagem positivista da Musicologia de então, que elencava dados, biografias, grandes mestres e obras primas. Já o objeto de estudo da Crítica seria o aspecto estético da Música. Kerman criticava por um lado os musicólogos (históricos) pela excessiva coleta de dados sem uma reflexão e interpretação, por tratarem suas escolhas como realidades objetivas e, por outro, discordava dos analistas musicais pela visão estrita da obra musical através de suas análises, que considerava excessivamente formalistas.⁴

“Enquanto a atenção dos analistas está centrada no funcionamento interno de uma obra-prima, a dos musicólogos difunde-se através de uma rede de fatos e condições que nela influem. (...) Se o defeito característico dos musicólogos é a superficialidade, a deficiência dos analistas é a miopia. A concentração obstinada desses últimos nas relações internas numa única obra de arte é, em última instância, subversiva, no que diz respeito a qualquer visão razoavelmente completa da música. A estrutura autônoma da música é apenas um dos muitos elementos que contribuem para seu significado e importância.” (KERMAN, 1987, p.93-94)

Uma abordagem do contexto social além da estrutural também é defendida por Geertz (antropólogo americano). Este autor afirma que “Assim como não podemos considerar a linguagem como uma lista de variações sintáticas, ou o mito como um conjunto de transformações estruturais, tampouco podemos entender objetos estéticos como um mero encadeamento de formas puras” (GEERTZ, 1997, p.148).

Geertz destaca a importância da Cultura para compreender o objeto estético:

“A capacidade de uma pintura de fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais, ou estátuas), que varia de um povo para outro, bem assim como de um indivíduo para outro, é, como todas as outras capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência (...). A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo”. (GEERTZ, 1997, p.165)

⁴ Formalistas, neste caso, refere-se à análise musical pensada apenas no interior da obra estudada, sem considerar o contexto, o que Kerman chamou de “estrutura autônoma da Música” (KERMAN, 1987, p.93).

Como metodologia, no espírito da Nova Musicologia, o presente trabalho envolve análise musical juntamente com o estudo do contexto e uma análise tratando das estruturas musicais ligadas ao contexto cultural. Para isso, foram realizadas pesquisa bibliográfica, documental, análise musical e cruzamento e interpretação dos dados e ideias coletadas. Na sequência estão descritas as etapas da pesquisa.

Inicialmente, foi realizado um levantamento bibliográfico sobre Guarnieri. Neste primeiro levantamento constatou-se a existência de farta bibliografia abordando obras do referido compositor, principalmente textos acadêmicos. Também foi realizado estudo bibliográfico sobre nacionalismo envolvendo autores das Ciências Sociais e da Musicologia, além de reflexões sobre o assunto, apresentadas no capítulo 1.

Então, foi visitado o Arquivo Camargo Guarnieri, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros (USP, São Paulo), onde foram reunidos documentos, através de digitalização realizada pelo Instituto ou por cópia manuscrita. Foram levantados manuscritos, cartas, críticas de jornal e programas de concerto que se referem ao objeto da pesquisa.

Foi realizada análise musical considerando-se em cada movimento unidades formais como frases e períodos, levantando-se aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos, texturais, timbrísticos e aspectos da dinâmica musical, no âmbito da *medianálise* proposta por White (2003). Nesta proposta, White aponta para três níveis de análise, partindo do geral (*macroanálise*) para o particular (*microanálise*). Na *medianálise*, segundo o autor, “idealmente, o analista deveria ver o trabalho através dos olhos do compositor neste estágio, tentando determinar as razões do compositor para todas as escolhas dos materiais musicais” (WHITE, 2003, p.24). Como será visto no primeiro capítulo, Guarnieri deixou muitos depoimentos a respeito de como entendia que deveria ser produzida a música nacionalista, principalmente no que diz respeito ao tratamento dos materiais musicais de fonte popular. Portanto, a relação entre discurso sobre música e discurso musical é algo bastante plausível na obra de Guarnieri, mais especificamente nas *Sonatinas*.

Além disso, foram levantadas tópicos presentes nas *Sonatinas* (PIEADADE, 2005, 2006, 2007; PIEADADE e BASTOS, 2007; PIEADADE e FALQUEIRO, 2007; BENCKE e PIEADADE, 2009). Esta teoria vem de encontro à proposta da Nova Musicologia de abordar conjuntamente análise musical e contexto.

“A teoria das tópicas é uma ferramenta de análise musical que supera o mero formalismo, ao envolver simultaneamente conhecimentos musicais e interpretações histórico-culturais, funciona como via de acesso à significação e aos nexos culturais em jogo na música brasileira.” (PIEADADE, 2005, p.6)

O que se chama de “tópicas” tem origem no termo *topoi*, provindo da filosofia aristotélica, referindo-se às fontes que estão na base de um raciocínio (Cf. PIEADADE, 2005). O mesmo autor ressalta a importância de uma análise destacando as unidades musicais do discurso, e tentando entendê-las em relação ao contexto, este último concedido pelas convenções culturais.

“Recortando as unidades musicais do discurso (motivos ou frases melódicas e/ou rítmicas, seqüências harmônicas, etc.) e dispondo-as frente a frente em uma mesma coluna, qual termos homólogos, revela-se de forma importante, para além da própria feição particular da unidade, a posição que ocupa no discurso musical. As unidades musicais em questão são muitas vezes, atribuídas de qualidade ou *éthos*, isto por meio de convenção cultural (diga-se, histórica e tácita)”. (PIEADADE, 2005, p.3)

A “Teoria das Tópicas” que está sendo adaptada à música brasileira por Piedade, encontra suas fontes nos pesquisadores Agawu, Hatten e Ratner, que utilizaram ferramentas da Semiologia para estudar música europeia. A visão da música como discurso “está ancorada na idéia de figuras da retórica musical” (PIEADADE, 2005, p.2). Na retórica tradicional, figura é todo fragmento de enunciado cuja “configuração aparente não está conforme a sua função real”, resultando em uma transformação “codificada pelo próprio código” (ANGENOT apud PIEADADE, 2005, p.2).

Por fim, serão cruzados os dados levantados e discutidas relações entre discurso nacionalista e música das *Sonatinas*, na tentativa de esclarecer como o discurso nacionalista de Guarnieri se reflete na linguagem musical do objeto de pesquisa.

Guarnieri está inserido num momento histórico em que cada Estado-Nação do mundo ocidental estava buscando construir sua identidade própria, diferenciando-se de outras nações, sendo que a música teve um papel importante na construção destas identidades. Muitos teóricos têm se debruçado sobre a temática nacionalismo, que se apresenta bastante controversa.

Entre os cientistas sociais, Hobsbawm (1990) destaca a flexibilidade dos argumentos nacionalistas, que podem ser utilizados para fins diversos e que não há como definir nação *a priori* objetivamente, apenas *a posteriori*, defendendo também que os limites da nação e do Estado devem coincidir. Anderson (1997, 2000), situa as origens da consciência nacional no século XVI, por conta da invenção da imprensa e seus desdobramentos, como a fixação das

línguas vernáculas e a indústria do livro. Grosby (2005) trata dos elementos básicos constitutivos da nação, como território e parentesco e apresenta conceitos separando nação e estado.

O nacionalismo apareceu no final do século XVIII e início do XIX (HOBSBAWM, 1990), no contexto do Iluminismo, da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, juntamente com o surgimento dos Estados-Nação. Já a consciência nacional teve suas origens no tempo do advento da imprensa, que possibilitou a formação das línguas vernáculas e aumentou os lucros com a grande venda de livros, leituras antes inacessíveis ao povo (Cf. ANDERSON, 1997). Guibernau (1997) também destaca a educação como elemento capaz de homogeneizar as populações, facilitando, assim, sua organização em nações posteriormente. As definições de nação são muitas, tendo em comum a ideia de um agrupamento social, que pode ou não ter um aparato estatal próprio. Alguns autores também advertem sobre o mito pregado pelos nacionalistas de que as nações existiram desde sempre (GELLNER apud HOBSBAWM, 1990; ANDERSON, 1997; GROSBY, 2005).

Também no século XVIII Herder (Cf. TARUSKIN, 2008) apresentou a concepção de povo (*Volk*) e defendeu que, dentro do ideal rousseauiano do bom selvagem, o que está menos influenciado pela civilização seria mais verdadeiro ou autêntico. Nesta época, a “civilização” era representada principalmente pela França – inclusive os nobres alemães falavam francês. Sendo Herder parte da burguesia (e esta, por sua vez, era parte do povo, na estratificação social da época), população que estava ganhando força econômica e política (Cf. VIANNA, 2004). Portanto, Herder propôs a valorização daquilo que ele mesmo fazia parte – do povo, e demonizou o que fazia parte da nobreza, que tinha hábitos importados da França, a última acusada por ele de artificial.

Taruskin (2008) apresenta um apanhado geral sobre nacionalismo, situando suas origens, transformações através do tempo e variações de acordo com a localidade, além de tratar do nacionalismo musical, que teve suas origens na segunda metade do século XIX, sendo o movimento caracterizado como uma reação contra a supremacia da música germânica na Europa (Cf. TARUSKIN, 2008). Simms (1996) trata do início do uso ou assimilação da canção folclórica, no período do Romantismo. De acordo com o citado autor, nesta época houve um crescimento da consciência do valor artístico da canção folclórica e de sua aplicabilidade na música erudita. Então, compositores europeus se apropriaram de materiais folclóricos em seus trabalhos, sendo que a ampla influência da música alemã e austríaca durante o Romantismo tardio

ajudou a provocar uma diferente e mais intensa forma de nacionalismo entre compositores fora da Europa ocidental. É o caso do nacionalismo tcheco de Smetana (1824-84) e Dvorak (1841-1904), o grupo dos cinco na Rússia, e de Grieg (1843-1907) na Noruega (Cf. SIMMS, 1996).

“Eles buscaram uma aliança mais profunda com sua história e arte nacional (...) [e] o uso ou assimilação da música folclórica foi amplo entre eles. Seu nacionalismo foi em parte uma rebelião contra o romantismo, que crescentemente foi identificado com a cultura germânica.” (SIMMS, 1996, p.204)

No século XX, os nacionalistas dedicaram-se a amplas pesquisas de seus respectivos povos (SIMMS, 1996), ao arranjo das canções colhidas e à utilização ou inspiração na música vinda do povo em sua obra, como fizeram Bartók (1881-1945) e Kodály (1882-1967) na Hungria e Mário de Andrade (1893-1945) e Villa-Lobos (1887-1959) no Brasil. Travassos traça um paralelo entre as ideias de Mário de Andrade e de Bartók, em *Os Mandarins Milagrosos* (1997), discutindo questões relacionadas ao período em questão, como a rejeição ao virtuosismo e sentimentalismo românticos e o esforço necessário aos compositores para produzir música que refletisse sua nacionalidade aos olhos dos dois autores abordados.

Em relação à América Latina, Quintero-Rivera (2000), que trata da questão da mestiçagem em suas relações com as ideias dos intelectuais nacionalistas, explica que a busca da manifestação do nacional também aconteceu devido aos hábitos franceses das elites habitantes do Novo Mundo.

“Os movimentos vanguardistas latino-americanos, em grande medida, sintetizaram duas tendências que circulavam no mundo cultural europeu: por um lado, o interesse por elementos de culturas consideradas “primitivas” e, por outro, a nacionalização da expressão artística. A junção de ambas tentativas foi criando um novo olhar em torno das diversas manifestações culturais que se desenvolviam no interior do território nacional. Essa busca representou uma tendência contestatória perante o eurocentrismo das elites americanas da *belle époque*.” (QUINTERO-RIVERA, 2000, p.23)

E, na busca de uma civilização própria, os vanguardistas latino-americanos voltaram-se por um lado para as tradições inexploradas e, por outro, para as vanguardas europeias.

“As expressões de renovação e ruptura das vanguardas latino-americanas dos anos 1920 e 1930 se articularam em torno de um projeto construtivo: a cristalização de uma civilização própria. Nessa tentativa, os intelectuais vanguardistas aproveitaram o acervo de tradições inexploradas, sem negar-se totalmente às inovações da hora e aos procedimentos artísticos dos movimentos europeus.” (QUINTERO-RIVERA, p.31)

Este também é o caso do Brasil. Em outra obra, *Modernismo e Música Brasileira* (2000), Travassos aponta para duas fases no desenrolar da música brasileira no século XX: uma provinda da Semana de Arte Moderna, na qual os intelectuais e artistas pregavam uma ruptura com o passado, trazendo ao palco elementos das vanguardas europeias do começo do século e, a outra, quando houve a busca pela nacionalização da música brasileira, que teve como elemento-chave o escritor Mário de Andrade.

A produção de Guarnieri, segundo ele próprio (in DONADIO, 2007 [1977]) encontra-se neste segundo momento do Modernismo, de nacionalização. Além disso, as influências europeias passam a ser de músicas mais recentes, como destaca Noronha, “a influência musical européia no Brasil deixa de ser exercida pelos compositores românticos, agora substituídos por outros mais modernos, como Bartók, Prokofiev e Stravinsky” (NORONHA, 1998, p.56). A bibliografia encontrada sobre Guarnieri está listada a seguir.

A listagem bibliográfica sobre o compositor, neste tópico, foi dividida em livros e produção acadêmica e, dentro de produção acadêmica, trabalhos de pós-graduação e artigos.

Existem dois livros sobre Guarnieri e sua obra publicados no Brasil que servem como material de referência. São eles: *Camargo Guarnieri – Expressões de Uma Vida* (VERHAALLEN, 2001) e *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música* (SILVA, 2001). Ambos tratam sobre vida e obra do compositor e do contexto político-social de sua vida.

O primeiro foi escrito pela pesquisadora americana Marion Verhaalen, musicóloga e pianista que se dedica ao estudo da obra de Guarnieri há mais de três décadas. O último é uma coletânea de escritos de diversos especialistas, organizada pelo musicólogo Flávio Silva, constituída de artigos sobre o compositor, sua obra, contexto histórico-musical, documentos e correspondência, cronologia e um catálogo completo de sua obra.

Os livros diferenciam-se basicamente por dois aspectos: o primeiro apresenta a visão de uma única autora, numa perspectiva holística de vida e obra do compositor. Já no segundo, cada tema é assinado por um autor diferente, sendo que cada um apresenta suas próprias relações com o compositor e sua obra. Isto possibilita ao leitor o contato com uma diversidade de abordagens e pontos de vista, além da possibilidade de um aprofundamento maior de aspectos específicos.

Dentro da ampla produção acadêmica sobre a obra de Guarnieri, os trabalhos de Mestrado e Doutorado encontrados no levantamento bibliográfico estão listados a seguir, organizados a partir da formação instrumental das obras estudadas: piano solo, música de câmara incluindo

piano, piano e orquestra, outros instrumentos, orquestra, ópera, e assuntos variados envolvendo o compositor.

Sobre obras para piano solo, há o trabalho de Carlos Alberto Assis (2007), que trata dos improvisos para piano solo do compositor, intitulado *Coesão e proporções nos Improvisos para Piano de Camargo Guarnieri*; a pesquisa de Priscila Gambary Freire (2007), cujo título é *Dança Brasileira e Dança Negra para piano solo de Camargo Guarnieri: uma abordagem interpretativa*; a dissertação de Alex Sandra Grossi (2002), intitulada *O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 improvisos para piano*; o trabalho de doutoramento de Ney Fialkow (1995), tratando da série dos *Ponteios – The Ponteios of Camargo Guarnieri* e a tese de Diana Santiago da Fonseca (2002), intitulada *Proporções nos Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. Além desses, existe a dissertação de José Henrique Martins (1993), intitulada *Os estudos para piano de Camargo Guarnieri: uma análise dos elementos técnicos e composicionais* e, também sobre os estudos, a pesquisa de Mestrado de Maria José Carrasqueira de Moraes (1995), com o título *A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano*. Sobre outras obras para piano, há o trabalho de Mestrado de Elaine Milazzo (2004) – *Afastamentos composicionais no Choro Torturado de Camargo Guarnieri* e, de Geraldo Brandão Ribas (2001), a pesquisa intitulada *Camargo Guarnieri: uma análise das fugas das sonatinas n.3 e n.6 para piano*, e outro, de Sérgio Luis de Sousa (2004) sobre a *Toccata* e a *Sonata*, cujo título é *A Toccata e a Sonata de Camargo Guarnieri: uma abordagem técnica para a performance*. A pesquisa de Luciana Camara de Souza (2000) chama-se *Tempo e espaço nos Ponteios de M. Camargo Guarnieri – subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção*. E ainda há o trabalho de Daniel Barbosa Vieira (2008), cujo título é *A fuga da sonata para piano de Camargo Guarnieri: uma análise retórica*.

Os trabalhos que tratam de música de câmara incluindo piano encontrados são, de Marina Machado Gonçalves (2004), *A influência do “Ensaio sobre a Música Brasileira” de Mário de Andrade no ciclo “Poemas da Negra” de Camargo Guarnieri*; o trabalho de doutorado de José Henrique Martins (2004), também tratando dos *Poemas da Negra*, intitulado *Music, Poetry, and Brazilian Modernism: M. Camargo Guarnieri’s 12 Poemas da Negra on Text by Mário de Andrade*, também o trabalho de Paulo César Rabello (1996) – *The cello and piano Works of Camargo Guarnieri*; a pesquisa de André Cavazotti Silva (1998) – *The Sonatas for Violin and*

Piano of M. Camargo Guarnieri: Perspectives on the Style of Brazilian Nationalist Composer e, de Marion Verhaalen (1971) a tese de doutorado intitulada *The solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*.

Sobre obras para piano e orquestra, existe a dissertação de Maurício Zamith de Almeida (2000), intitulada *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira*; a tese de doutorado de Maria José Carrasqueira de Moraes (2001) – *Mozart Camargo Guarnieri: a história recontada em torno de um concerto (15-10-1965)*; além do trabalho de José Liduíno de Oliveira (2004), intitulado *An Original Composition Concerto for Piano and Orchestra, and an Analysis of Camargo Guarnieri's Concerto N. 5 para piano e Orquestra* e, de Francisco Ribeiro de Silva (2005), há a monografia de doutorado cujo título é *Concertino for Piano and Chamber Orchestra, by Mozart Camargo Guarnieri: A Performing Edition with Reduction of the Orchestra for Second Piano*.

Sobre obras para outros instrumentos, há o trabalho de Julio César Costa Barbosa (2005), que trata do repertório para flauta solo do compositor – *Um Estudo Sobre os Aspectos Tímbricos na Obra Improvisation N°3 para Flauta Solo de Camargo Guarnieri*; a dissertação de mestrado de Fernando de Almeida Hashimoto (2003), intitulada *Análise musical de “Estudo para instrumentos de percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri: primeira peça escrita para instrumentos de percussão no Brasil* e a dissertação de Giampiero Pilatti (2008), cujo título é *Improviso n.3 para Flauta Solo de Camargo Guarnieri: desconstrução da obra a partir dos elementos rítmicos e melódicos como processo auxiliar na performance musical*. Além disso, há o trabalho de Débora Rossi de Siqueira (2000), intitulado *Camargo Guarnieri e sua obra para coro: Catálogo, discussão e análise*.

A respeito de obras para orquestra, Lutero Rodrigues da Silva (2001) escreveu dissertação intitulada *As Características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias* e há também a tese de doutorado de Erick Magalhães de Vasconcelos (1991), chamada *The Symphony n.4 “Brasília”, by Camargo Guarnieri and the Symphony n.6 by Cláudio Santoro in Brazilian Twentieth-Century Nationalist Symphonic Music*.

Além destes, há dois estudos sobre a ópera *Pedro Malazarte* – o de José Maurício Brandão (1999), intitulado *Pedro Malazarte – Ópera Cômica em Um Ato de Mozart Camargo Guarnieri, sobre libreto de Mário de Andrade: Uma abordagem interpretativa em ópera brasileira no século XX* e a dissertação de José Fortunato Fernandes (2003), intitulada

Brasileidade na ópera: um paralelo entre Malazarte de Lorenzo Fernandez e Pedro Malazarte de Camargo Guarnieri.

E ainda, sobre assuntos variados envolvendo o compositor, existem os trabalhos de Harlei Aparecida Raymundo (1997), chamado *Camargo Guarnieri em fins de milênio: o papel de um compositor nacional na formação da música brasileira* e a dissertação de Mestrado de Consuelo Quireze Rosa (2005), intitulada *Camargo Guarnieri em Goiânia*.

Os artigos pesquisados serão apresentados em ordem alfabética dos sobrenomes dos autores, primeiro o autor e, em seguida, o título do artigo. São eles: de Sérgio de Vasconcelos Correa, *Análise do coral "Em memória de meu pai" de Camargo Guarnieri*; de Vera Lúcia Donadio (2007), *Camargo Guarnieri*; de Eduardo Escalante (2000), *Camargo Guarnieri: o Mestre, o Músico, o Homem*; de Cristina Gerling (2004), *Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina n.3 (1937)*; de Marina Machado Gonçalves e Sérgio Azra Barrenechea (2004), *Poemas da negra de Camargo Guarnieri sob o ponto de vista do ensaio sobre a música brasileira de Mário de Andrade*; de Alex Sandra Grossi (2004), *O Idiomático de Camargo Guarnieri nas Obras Para Piano*; de Vinícius Jacomin (2008), *A Obra para violão de Camargo Guarnieri*; de Ana Lúcia Kobayashi e Dorotéia Kerr (2008), *Considerações sobre a Escola de Composição de Camargo Guarnieri*; de André Cavazotti e Silva (1999), *Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: Crônica de um Relacionamento*; de Flávio Silva (1999), *Camargo Guarnieri e Mário de Andrade*; de Daniel Tarquínio (2006), *O Primeiro Caderno de Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: uma concepção da totalidade da obra* e, de Flávia Toni (2007), *Biografia, autobiografia e processos de criação no Arquivo de Camargo Guarnieri*.

Para análise musical, foram utilizadas diferentes abordagens, de acordo com a necessidade gerada por cada obra. Importante destacar que foi realizada uma análise preliminar, buscando compreender a abordagem dos elementos de fonte popular utilizados por Guarnieri nas *Sonatinas* assim como um levantamento de que elementos foram por ele articulados. Inicialmente, uma análise formal, ressaltando também a estrutura de frases, períodos, no âmbito da *medianálise* (WHITE, 2003).

No primeiro capítulo, são apresentadas e discutidas questões sobre o nacionalismo, partindo do nacionalismo em termos gerais, em direção ao caso particular da música brasileira e então, à música de Camargo Guarnieri. O capítulo está dividido em três partes principais: “origens, definições e contradições”; “nacionalismo em música: ‘apropriação artística do

folclore” e “fala o compositor”. No decorrer do texto, são levantadas questões que são discutidas teoricamente neste capítulo e levadas a uma perspectiva mais concreta na análise das *Sonatinas* estudadas no terceiro capítulo. As questões são as seguintes: “qual povo?”, “o exótico – aproximação e afastamento”, “forma *versus* conteúdo”, “Caso Brasil: uma música para representar uma nação” e “expressão individual *versus* nacional”. Importante destacar que estas questões estão profundamente interseccionadas, entretanto foram separadas para organizar a discussão.

No segundo capítulo, é apresentado panorama geral das oito *Sonatinas* – contextualização e análise musical. A contextualização envolverá aspectos históricos, levando em conta a inserção de cada uma delas na história do compositor, já que durante boa parte de sua vida – de 1928 a 1982 – ele compôs sonatinas e outras informações que forem julgadas relevantes para um melhor entendimento do material, a partir de dados colhidos em manuscritos, correspondência, críticas de jornal e depoimentos deixados pelo compositor, gravados de programas de rádio ou transcritos e publicados por diversos autores.

No terceiro capítulo, são cruzadas as discussões apresentadas nos dois primeiros, observando como Guarnieri tratou das questões apresentadas no primeiro capítulo, levando em conta o discurso sobre música do compositor abordado no primeiro capítulo e também a música das *Sonatinas*. Este capítulo está subdividido em “aproximação do popular” e “afastamento do popular”.

1 NACIONALISMO: DISCURSO E CRIAÇÃO

1.1 ORIGENS, DEFINIÇÕES E CONTRADIÇÕES

O nacionalismo é uma ideologia⁵ e suas origens são falsas e várias, e suas manifestações, moldadas pelas circunstâncias (Cf. MURPHY, 2001). A maioria dos teóricos pesquisados situa as origens do nacionalismo em finais do século XVIII, quando grandes mudanças de cunho ideológico, político, econômico e social ocorreram, entre elas, a formação dos Estados-nação.⁶ À época do Iluminismo e da Revolução Francesa, quando o poder ordenado divina e hierarquicamente foi substituído pelo poder secular, “intelectuais, políticos e populações educadas por toda a Europa olharam as nações como fonte de identidade, educação, poder estatal, cultura, história e destino” (MURPHY, 2001, p.2).

Estas mudanças começaram a ocorrer muito antes, no início da Idade Moderna (século XV), com a transição do sistema de produção feudal (medieval) para o capitalismo, a Reforma Religiosa, a urbanização, a industrialização, enfim, a partir da mudança do pensamento medieval, teocêntrico, no qual a Igreja detinha o poder, para um pensamento humanista, antropocêntrico, que privilegiava a razão e com o poder político nas mãos do Estado, surgido a partir da reação popular e burguesa. Taruskin (2008) explica que nacionalismo foi, originalmente, uma força liberadora e modernizante dirigida pelo mercantilismo e pelos interesses políticos e econômicos da classe burguesa emergente e que suas origens são muitas vezes associadas ao início do período Moderno.

Anderson considera a consciência nacional originada com o surgimento da imprensa (século XVI) e advinda da “interação entre um sistema de produção e relações produtivas

⁵ Ideologia como convicções e convenções, não argumentação objetiva e real, que são relacionadas à justificação da situação social dentro da estratificação da sociedade. Santos define ideologia como “conjunto das convicções e convenções filosóficas, religiosas, jurídicas sociais e políticas que estão em relação com a situação social dos seus representantes dentro da sociedade” (SANTOS, 1962, p.197-198). E a definição de Demo para ideologia é “o modo como *justificamos* nossas posições políticas, nossos interesses sociais, nossos privilégios dentro da estratificação da sociedade, e assim por diante. Trata-se de um fenômeno de justificação, de conteúdo predominantemente político, mais do que de argumentação, entendendo-se este como o esforço de colocar a realidade assim como ela é” (DEMO, 1987, p.17).

⁶ Estado refere-se ao poder político centralizado, e nação, a um grupo humano com alguma homogeneidade em algum aspecto. Definições de nação serão abordadas mais adiante. O que aconteceu, no século XVIII, foi a coexistência dos dois, dentro de um território limitado.

(capitalismo), uma tecnologia de comunicações (imprensa) e a fatalidade da diversidade linguística humana” (ANDERSON, 1997, p.48). O crescimento da cultura impressa gerou a necessidade de unificar os muitos dialetos existentes nas regiões europeias, por questões práticas. Com isso, se estabeleceram as línguas vernáculas, com as quais foi produzida literatura possível de o povo ler (ou pelo menos entender se alguém lesse para ele). Porque antes, a língua escrita era o latim, que tinha um público leitor restrito (principalmente o clero, um pouco os nobres e alguns mercadores bem-sucedidos) (Cf. GUIBERNAU, 1997). Consequentemente, surgiu a indústria do livro, que gerou grandes lucros (ANDERSON, 1997).

De acordo com Guibernau, “um dos efeitos mais importantes dos princípios revolucionários foi que o controle principal da educação passou da Igreja para o Estado” (GUIBERNAU, 1997, p.77). O autor explica que durante o século XIX, houve uma difusão da alfabetização pela Europa e relaciona altos índices de alfabetização naquele século à probabilidade de ocorrer um nacionalismo “insuflado” pelo Estado, como foi o caso da França, em que o estado “prosseguiu num bem-sucedido sistema de instrução que levava ao declínio das diferenças entre as regiões e à generalização do francês como a língua do país” (Op.Cit., p.77). Este autor relaciona também a baixa alfabetização do Estado Espanhol à manutenção das culturas minoritárias da Catalunha e do país Basco.

As origens teóricas da ideia de nação podem ser traçadas na Alemanha do século XVIII, com Herder, que era um naturalista e, como tal, buscava as origens da humanidade, não explicadas por mito, mas através das pessoas e da natureza. Em seu *Tratado sobre a Origem da Linguagem* (1772), ele apresentou o argumento de que é “a linguagem que faz os humanos humanos” e que ela só pode ser aprendida socialmente em uma comunidade. E relaciona à linguagem o pensamento, que também seria produto da comunidade, nem inteiramente individual, nem inteiramente universal (Cf. TARUSKIN, 2008). Ou seja, o indivíduo não tem como se eximir da cultura⁷ em que está inserido, pois fatalmente seu pensamento será moldado a partir dela.

Herder lançou as bases do pensamento nacional quando afirmou que “cada povo é um povo; ele tem sua construção nacional conforme sua língua” (HERDER apud ANDERSON,

⁷ Neste caso, Cultura como “totalidade dos bens espirituais e materiais que caracterizam um agrupamento humano, compreendendo todas as criações humanas nos domínios da técnica, da arte, da ciência, da filosofia, da religião, do folclore, da organização social, do sistema político” (SANTOS, 1962, p.193).

2000, p.7-8). Anderson explica que Herder só estava em condições de insistir na singularidade de todos os povos por ser autor de uma “extensa história universal em quatro volumes, intitulada *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* [ideias sobre a filosofia da história da humanidade]”⁸ (ANDERSON, 2000, p.8).

Herder também defendeu a ideia de que o próximo passo no progresso nacionalista seria determinar a verdade específica incorporada em cada comunidade cultural (Cf. TARUSKIN, 2008). Herder também contrapôs o termo alemão de *Kultur*, que evidencia as diferenças e a identidade particular de cada grupo ao conceito francês de *Civilisation* – no qual a ênfase está no que é comum a todos os seres humanos (Cf. ELIAS apud VIANNA, 2004), ou seja, o universal.

Para destacar o que cada povo tinha de particular, Herder lançou a ideia da apropriação artística do folclore (Cf. TARUSKIN, 2008). Esta ideia remonta a Rousseau e ao conceito do “bom selvagem”, segundo o qual aquele que é menos civilizado, mais próximo à natureza, é na verdade mais autêntico⁹, mais verdadeiro e superior em relação àquilo que foi influenciado pela civilização. O conceito de autenticidade foi um dos carros-chefes da ideologia nacionalista.

Vianna explica o posicionamento de Herder como também provindo de sua situação social:

“Herder fazia parte da *intelligentsia* da nascente burguesia alemã, que não tinha nenhum acesso ao mundo aristocrático. Os nobres chegavam mesmo a falar francês, pois consideravam o alemão uma língua plebéia. A *intelligentsia* burguesa tinha então a tarefa difícil de transformar o plebeu e o “simples” em qualidades a serem cultivadas. Para isso era necessário acusar os costumes franceses de superficiais, falsos e imorais. A rude autenticidade alemã passou a ser considerada superior à artificialidade francesa.” (VIANNA, 2004, p.163)

No século XIX, houve uma valorização dos mitos e heróis porque projetavam qualidades no povo, sob forma de épicos descrevendo a origem mítica da nação, como o *Kalevala* (Terra de Heróis) dos finlandeses e também um movimento de coleta de canções populares, ainda bastante modificadas pelos seus editores em sua transcrição (Cf. TARUSKIN, 2008). A seguir, serão examinadas definições de nação e nacionalismo a partir de autores recentes (final do século XX e início do XXI).

⁸ Antes do nacionalismo, “os pensadores europeus pensavam a partir de molduras axiomáticas universais – *Menschheit* [humanidade] e/ou *Weltgeschichte* [história mundial]” (ANDERSON, 2000, p.8).

⁹ Autenticidade no sentido de fidelidade à sua própria essência natural (Cf. TARUSKIN, 2008).

Os termos nação, nacional e nacionalismo são impregnados de intrincadas discussões. Os adeptos da ideologia nacionalista consideram a nação como realidade indiscutível, e o nacionalismo como o “despertar do sono” das nações que existiram desde sempre, o que foi destacado por Gellner (GELLNER apud ANDERSON, 1997) como erro histórico. Alguns pesquisadores da segunda metade do século XX e inícios deste século têm apresentado a nação como algo inventado, um mito. Isto será tratado a seguir.

“As nações, postas como modos naturais ou divinos de classificar os homens, como destino político (...) inerente, são um mito; o nacionalismo, que às vezes toma culturas preexistentes e as transforma em nações, algumas vezes as inventa e frequentemente oblitera as culturas preexistentes: *isto* é uma realidade.” (GELLNER apud HOBBSAWM, 1990, p.19)

Hobsbawm comenta as palavras de Gellner afirmando que “para os propósitos da análise, o nacionalismo vem antes das nações. Para ele, as nações não formam os Estados e os nacionalismos, mas sim o oposto” (HOBBSAWM, 1990, p.19). Mais adiante, o mesmo autor afirma que “o nacionalismo requer muita crença naquilo que, obviamente, não é assim” (Op.Cit., p.22). Grosby também fala em crença – para ele, nacionalismo refere-se a um “grupo de crenças sobre a nação” (GROSBY, 2005, p.5) e Anderson (2000) destaca o paradoxo relativo à modernidade objetiva das nações historicamente *versus* sua subjetiva antiguidade aos olhos dos nacionalistas.

Outro paradoxo abordado por Anderson é a “universalidade da nacionalidade como um conceito sociocultural”, assim como o gênero, destacando que no mundo moderno todos têm uma nacionalidade, assim como têm um gênero, sendo que, no entanto, há uma “irremediável particularidade de suas manifestações concretas” (ANDERSON, 2000, p.44), ou seja, os critérios para nomear agrupamentos humanos de nação não são fixos, e variam de acordo com o grupo e às circunstâncias em questão. Hobsbawm afirma que não há como distinguir objetivamente uma nação de outras entidades sociais *a priori* e, por mais que se estabeleçam critérios para isso – tais como língua, etnia ou território comum – sempre haverá exceções. Ainda afirma que os próprios critérios são ambíguos e mutáveis, podendo ser utilizados para fins diversos (HOBBSAWM, 1990). O modelo de nação como do Brasil, que envolve estado, território e constituição, não é regra geral. Como exemplo, podem-se citar os judeus que, mesmo habitando em diferentes regiões do mundo, continuaram fazendo parte da nação judaica, que é definida pela Religião e pela hereditariedade.

Os conceitos de nação normalmente apresentam ao menos uma destas categorias: agrupamento humano, território estabelecido, limites coincidindo com as fronteiras do Estado, parentesco, local de nascimento, etnia¹⁰, língua, cultura, história compartilhada. No entanto, num ponto os autores concordam – a nação como agrupamento humano. Se estiver relacionada ao Estado, de certa forma este último serviria mais ou menos como um recipiente capaz de abrigar a nação (o agrupamento humano) e controlá-la, através de um poder centralizado. O referido agrupamento humano normalmente precisa ter algum grau de homogeneidade, oferecido, por exemplo, pelo local de nascimento ou pela etnia.

Uma das definições de nação é “relação social com profundidade temporal e território limitado” (GROSBY, 2005, p.11). “Relação social” refere-se a um grupo de indivíduos, uma espécie de família em âmbito maior e com uma cultura relativamente uniforme que provê estabilidade, ou seja, continuação sobre o tempo, num sentido semelhante ao que Anderson (1997) denomina comunidade – as nações concebem uma profunda “camaradagem”, (ANDERSON, 1997, p.44) e Guibernau, de “solidariedade” (GUIBERNAU, 1997, p.86). A ideia de profundidade temporal refere-se à existência de uma história compartilhada pelos membros da nação, um passado comum a todos, que pode ser inventado ou não e território refere-se a um espaço – área com limites traçados nos mapas – com significado (GROSBY, 2005). Observe-se que este autor não inclui no conceito de nação o poder político, mas aponta para uma diferenciação entre Estado e Nação e define Estado como “uma estrutura que, através de instituições, exerce soberania sobre um território usando leis que relacionam os indivíduos dentro daquele território aos outros membros do Estado” (Op.Cit., p.22).

A definição inicial de nação proposta por Hobsbawm é “qualquer corpo de pessoas suficientemente grande cujos membros consideram-se como membros de uma nação” (HOBSBAWM, 1990, p.18). Nesta definição, o autor atem-se, em certa medida, à “relação social” proposta por Grosby (2005) e à “comunidade”, proposta por Anderson (1997), não havendo referência a limites territoriais ou poder político.

¹⁰ O antropólogo Eriksen define etnicidade como “essencialmente um aspecto de uma relação, não uma propriedade de um grupo (...) etnicidade é um aspecto de relações sociais entre agentes que se consideram a si próprios como culturalmente distintos dos membros de outros grupos com quem eles têm um mínimo de interação regular.” (ERIKSEN apud BEARD and GLOAG, 2005, p.62). Grosby diz que a etnicidade tende a enfatizar crenças em um ancestral comum, como se o grupo étnico fosse uma extensão da família, e também afirma que uma nação normalmente contém em si vários grupos étnicos (GROSBY, 2005, p.14).

Como visto, há divergências em relação à necessidade ou não da nação coincidir com os limites políticos do Estado, sendo que o conceito de nação relaciona-se a um grupo de pessoas e o conceito de Estado, ao poder político. Hobsbawm considera que a nação não pode sobreviver sem o estado. “[A nação] é uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de estado territorial moderno¹¹, o Estado-Nação; e não faz sentido discutir nação e nacionalidade fora desta relação” (HOBSBAWM, 1990, p.19). Uma alternativa para tratar deste assunto é a divisão de nações baseadas na cultura ou na centralização do poder político. Smith aponta como fundamental a etnicidade na definição da identidade nacional, e não o Estado. Ele trata do conceito de “distintividade étnica”, que define como “mitos compartilhados, memórias históricas comuns, marcas culturais singulares e um senso de diferença” (SMITH apud MURPHY, 2001, p.5). Nesta concepção está contida a ideia de “profundidade temporal” apresentada por Grosby (2005).

Meinecke classifica as nações em dois tipos: cultural e política. *Kulturnation* seriam as nações baseadas primeiramente em alguma herança cultural compartilhada (p. ex. linguagem, literatura ou religião) e *Staatsnation*, seria um produto do nacionalismo político conforme definido pelo espírito da Revolução Francesa¹², com as ideias de autodeterminação e soberania do Estado (Cf. MURPHY, 2001). Como autodeterminação entende-se a liberdade da nação de determinar suas próprias negociações, ou seja, a nação possuindo autonomia para negociar com outras nações, teoricamente num mesmo nível. E soberania refere-se à promulgação de leis por toda a área governada, envolvendo várias regiões dentro da regulação legal do Estado. Esta regulação torna-se possível pela padronização da comunicação, verbal e escrita, por toda a área sob a autoridade do Estado (Cf. GROSBY, 2005). Sendo esta padronização iniciada pela estabilização das línguas e o advento da imprensa, como já tratado neste texto, além do papel importante da Educação como elemento homogeneizador da nação (Cf. GUIBERNAU, 1997).

Anderson também inclui a questão do poder político em sua definição de nação – “uma comunidade política imaginada e, como tal, inerentemente limitada e soberana” (ANDERSON,

¹¹ A Idade Moderna iniciou-se no século XV e compreende o Renascimento Cultural, a Expansão Marítima, as Reformas Religiosas, o Estado absolutista-mercantilista, a Revolução industrial e a Revolução Francesa.

¹² A Revolução Francesa foi inspirada nas ideias dos iluministas do século XVIII que, baseados em princípios racionais, defendiam a busca da justiça e da igualdade, e por isso levantaram-se contra a dominação das monarquias absolutistas e da Igreja. Tal Revolução teve como resultado o fim do sistema absolutista e a implantação de um governo burguês na França, tendo o capitalismo como modo de produção e com uma nova Constituição, que concedia mais direitos ao povo. À conjuntura econômica, quando dos primórdios do capitalismo, soma-se a crescente industrialização, com aumento dos lucros, crescimento das economias nacionais e do poderio militar.

1997, p.44). O autor explica que é imaginada porque os membros da nação não vão conhecer e conviver com todos os outros membros da mesma nação (Op.Cit.), ou seja, sabem da existência dos outros membros a quem se sentem relacionados. No momento de uma guerra ou de competições esportivas de âmbito global, por exemplo, os membros da nação unem-se na defesa de uma mesma causa.

Dando seguimento à definição de Anderson, a nação é limitada porque tem limites além dos quais há outras nações. Esses limites, em se falando de Estados-Nação (que é o caso da definição de Anderson), referem-se aos limites traçados nos mapas, mas são também simbólicos.

“A fronteira simboliza a comunidade para seus membros de dois modos diferentes: é o senso que eles têm de sua percepção pelas pessoas do outro lado – a face pública e a maneira ‘típica’ – e é sua noção da continuidade que refratada através de todas as complexidades de suas vidas e experiências – a face privada e a maneira idiossincrática.” (COHEN apud GUIBERNAU, 1997)

Anderson também explica que a nação é soberana porque, com o Iluminismo e a Revolução Francesa houve a substituição do poder religioso pela soberania do Estado. E é considerada como uma comunidade porque “há dentro das nações uma consciência de relação social, uma fraternidade capaz de fazer pessoas morrerem por sua nação” (ANDERSON, 1997, p.45).

Para Taruskin, uma nação “é definida não por dinastias ou por limites territoriais, mas por negociações de relações entre o status político de comunidade e a base de sua autodescrição, seja linguística, étnica, religiosa, cultural ou histórica” (TARUSKIN, 2008, p.1). E, em vez de separar o conceito de agrupamento humano e de poder político centralizado, como o fez Meinecke, ele os relaciona, sem excluir nenhum dos dois. Neste caso, o autor também destaca a “autodescrição”, que se assemelha à definição de nação proposta por Hobsbawm – “qualquer grupos de pessoas (...) cujos membros consideram-se como membros de uma nação” (HOBSBAWM, 1990, p.18). Entretanto, Hobsbawm também salienta que a identificação nacional é uma entre o conjunto de identificações que constituem o ser social e que nem sempre a primeira é superior ou exclui as outras (Op.Cit.). A identificação do indivíduo com a nação é condição importante para a existência da ideologia nacionalista.

Murphy (2001) observa que, além de o nacionalismo ser uma ideologia política pública e um movimento, “ele foi registrado também na identificação do destino do indivíduo com o

destino da nação” (MURPHY, 2001, p.2-3). A declaração de Renan¹³ – “uma nação é um plebiscito diário” (RENAN apud HOBSBAWM, 1990, p.16) mostra a importância desta identidade para os ‘de dentro’ (membros de uma nação em relação aos outros membros da mesma nação).

O nacionalismo, como visto, transcurso a partir da necessidade de uma identidade reconhecida pelos membros da nação (interna), como já tratado, e também de uma identidade em relação às outras nações (externa, contrastiva). De acordo com Guibernau, “os critérios de definição da identidade são: continuidade no tempo e diferenciação dos outros” (GUIBERNAU, 1997, p.83). Ou seja, o nacionalismo existe através da ideia de alteridade – o reconhecimento da relação “nós *versus* outros”, sendo que nós só somos nós porque existem outros¹⁴, pensando o mundo como soma de nós com os diversos outros, diferentes entre si, o que foi chamado de Nacionalismo Universalista.

Para que haja identificação do indivíduo com a nação, são utilizados os símbolos nacionais, inventados¹⁵ e fixados por tautologia (Cf.GUIBERNAU, 1997), para que sejam reconhecidos pelos indivíduos como algo também seu, gerando um envolvimento emocional com a nação. “O processo de identificação com os elementos de uma cultura específica implica um forte investimento emocional” (Op.Cit., p.85). O mesmo autor destaca que, “enquanto outras formas de ideologia, como o marxismo ou o liberalismo, requerem a doutrinação de seus seguidores, o nacionalismo emana desse apego emocional básico à terra e à cultura das pessoas” (Op.Cit., p.86). Símbolo foi definido por Santos como “imagem empregada como sinal de uma coisa; pessoa, gesto, palavra, fórmula, sinal gráfico ou objeto material que tenha adquirido um significado específico e represente, num contexto cultural, um sentimento, ato ou atitude” (SANTOS, 1962, p.207). A Música também é utilizada como símbolo. Mach (1994) aponta Chopin, junto com artistas de outras áreas como “profeta nacional” (MACH, 1994, p.64). O mesmo autor ressalta a flexibilidade de significados dos símbolos.

¹³ Teórico francês do século XIX. Frase retirada de Conferência feita na Sorbonne em 1882, intitulada “Quest-ce que c’est une Nation?” (HOBSBAWM, 1990, p.23).

¹⁴ “A nação, como uma forma de comunidade, implica tanto a semelhança entre seus membros quanto a diferença em relação aos estranhos” (GUIBERNAU, 1997, p.91).

¹⁵ “Todas as culturas escolhem certas partes de uma realidade neutra e a impregnam de significado” (GUIBERNAU, 1997, p.85).

“A ambiguidade dos símbolos musicais permite seu uso em vários contextos. Para as autoridades comunistas depois da Segunda Guerra Mundial, foi essencial encontrar legitimização na ideologia nacional, e então eles tentaram incorporar tantos elementos de herança nacional simbólica quanto possíveis, desde que esses elementos não contradissem abertamente a visão de mundo comunista.” (MACH, 1994, p.67)

Por não representarem algo fixo, defensores de diferentes ideologias podem apropriar-se de símbolos já estabelecidos, adequando seus significados aos seus interesses. “Os símbolos são eficientes por serem imprecisos” (GUIBERNAU, 1997, p.92) e sua interpretação está carregada de elementos emocionais. Mach também afirma que “é essencial para as autoridades estatais que estes símbolos tenham respeito próprio e sejam sacralizados pelos cidadãos, porque representam a unidade ideológica e política da nação e sua organização política” (MACH, 1997, p.61), sendo que tais símbolos remontam a ideias e valores da nação e do Estado e especialmente à ligação entre os dois, numa unidade ideológica e política, juntamente com a mitologia nacional, heróis, música, literatura e com os símbolos oficiais legalmente definidos e protegidos por leis – a bandeira, o brasão e o hino nacional (MACH, 1994). Stokes destaca a eficiência da Música como símbolo:

“O evento musical (...) evoca e organiza memórias coletivas e apresenta experiências de lugar com uma intensidade, poder e simplicidade inigualáveis por qualquer outra atividade social. Os ‘lugares’ construídos através da música envolvem noções de diferença e limites sociais. Eles organizam hierarquias de ordem política e moral.” (STOKES, 1994, p.3)

A maneira como o nacionalismo foi desenvolvido na música será objeto de discussão do texto apresentado na sequência.

1.2 NACIONALISMO EM MÚSICA: “APROPRIAÇÃO ARTÍSTICA DO FOLCLORE”

As origens do nacionalismo musical estão na segunda metade do século XIX, sendo o movimento caracterizado como uma reação contra a supremacia da música germânica na Europa (TARUSKIN, 2008). O nacionalismo na música parte da ideia da utilização de materiais inspirados na música folclórica como fonte para a produção de música erudita¹⁶.

“A consciência nacional ou patriótica exerceu sua maior influência na música moderna durante a segunda metade do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Um sintoma notável desta influência foi um crescimento da consciência do valor artístico da canção e sua aplicabilidade na música erudita.” (SIMMS, 1996, p.203)

A chamada “apropriação artística do folclore” foi um termo lançado por Herder, que também criou o termo *Volkslied* (Cf. PEGG, 2009). A canção folclórica foi por ele relacionada aos camponeses alemães e, depois disso, significou diferentes músicas. Simms define canção folclórica como “aquela que é aprendida, executada e transmitida oralmente” (SIMMS, 1996, p.206), sendo que elas existem entre povos que não necessariamente têm um treinamento musical. O mesmo autor (Op.Cit.) aponta a utilização destas músicas para diversos fins, como diversão e entretenimento, no trabalho, soldados preparando-se para um conflito ou sentimentos religiosos, por exemplo. De um modo geral, música folclórica será tratada neste trabalho utilizando um dos critérios possíveis para definir sua abrangência – a sua origem (com quem é associada). Sobre esse critério, Nettl afirma que “a música folclórica é associada com a massa anônima, a música artística [erudita], com compositores específicos e a música popular principalmente com *performers*” (NETTL, 2005[1983], p.360). Supõe-se que a “massa anônima” não tenha conhecimento de escrita musical, portanto, este conceito envolve também a ideia de

¹⁶ Importante lembrar que a utilização de materiais populares ou inspirados na música folclórica não se inicia no século XIX, mas antes disso. Simms (1996, p.203) aponta para a utilização de temas folclóricos já em Haydn e Beethoven, que ocasionalmente os utilizavam em suas sinfonias e afirma que as canções estróficas de Schubert apresentam a simplicidade da música folclórica germânica. Sabe-se, portanto que, antes disso, corais de Bach também apresentavam melodias folclóricas germânicas. Entretanto, neste momento, a utilização ou assimilação de material de origem popular aparece como uma reação consciente e explícita ao repertório então considerado universal – a música germânica.

transmissão oral (SIMMS, 1996), que é frequentemente associada à música folclórica.¹⁷ Neste trabalho, música folclórica e música de fonte popular serão utilizados como termos equivalentes, evitando-se o termo música popular em nome da clareza. O termo apropriação, neste sentido, não significa cópia, mas relaciona-se mais a uma recriação. Nas palavras de Gerling, “a apropriação é diversa da cópia, é baseada em um processo de recriação a partir de elementos comuns” (GERLING, 2004, p.107). Em seguida, será apresentado um breve histórico do nacionalismo musical.

No nacionalismo romântico, como exemplo de compositores que se apropriaram ou se inspiraram em materiais folclóricos, pode-se citar Liszt, com suas *Rapsódias Húngaras* e Chopin, que compôs também várias *Polonaises*. Além disso, a ampla influência da música alemã e austríaca durante o Romantismo tardio ajudou a provocar uma diferente e mais intensa forma de nacionalismo entre compositores fora da Europa ocidental. É o caso do nacionalismo tcheco de Smetana e Dvorak, do grupo dos cinco na Rússia, e de Grieg na Noruega (Cf.SIMMS, 1996).

“Eles buscaram uma aliança mais profunda com sua história e arte nacional (...) [e] o uso ou assimilação da música folclórica foi amplo entre eles. Seu nacionalismo foi em parte uma rebelião contra o romantismo, que crescentemente foi identificado com a cultura germânica.” (SIMMS, 1996, p.204)

No âmbito europeu, podem-se citar como nacionalistas do século passado os compositores Bartók na Hungria e Falla, Albéniz e Turina na Espanha. Todavia, o nacionalismo musical não se restringiu à Europa.

Vários países da América Latina produziram pensamentos nacionalistas no século XX: Mário de Andrade no Brasil, Fernando Ortiz e Alejo Carpentier em Cuba, Tomás Blanco, Antonio Pedreira e Emilio Belaval em Porto Rico e Pedro Henríquez Ureña na República Dominicana. (QUINTERO-RIVERA, 2000, p.14). “A busca da independência (cultural, econômica, política) foi um eixo de articulação entre o ideário político-social e o desenvolvimento de novas propostas estéticas das vanguardas antilhanas e, em certa medida, também das brasileiras”. (Op.Cit., p.27).

¹⁷ O *International Folk Music Council*, em 1955, adotou como três componentes vitais da canção folclórica a continuidade, variação e seleção, além das noções de tradição e transmissão oral. Mas o conceito serviria somente para comunidades não influenciadas pelas músicas erudita e popular. A canção folclórica, segundo este concílio, pode ter um compositor individual, mas precisa ter sido absorvida subsequentemente dentro da tradição oral de uma comunidade (Cf.PEGG, 2009). Para outras definições de música folclórica, ver Nettl (2005[1983]).

Quintero-Rivera (2000) aponta para o fato de que a independência relativamente tardia do Brasil¹⁸ e do Caribe tornou a busca de inspiração no povo também como geradora da “ilusão de eternidade”, termo equivalente à “profundidade temporal” (GROSBY, 2005), tratado anteriormente. A sensação de história compartilhada há muito tempo era essencial no mundo colonial e pós-colonial. Além do fato do interesse pelo popular parecer ser um traço característico da modernidade em diversas sociedades, ligado à Constituição¹⁹ e ao Estado-Nação. Neste ínterim, “para o discurso nacional-universalista da década de 1920, a cultura se constitui numa chave de entrada à modernidade-mundo” (QUINTERO-RIVERA, 2000, p.41).

Dentro do pensamento nacionalista do século XX, semelhantemente à “apropriação artística do folclore”, Mário de Andrade defendeu a necessidade de uma “transposição erudita” da música folclórica, considerando a música nacional como parte da “inconsciência do povo”, cabendo ao compositor erudito realizar a “transposição erudita” de tal música.

“Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada”. (ANDRADE, 2006[1928], p.13)

Andrade abordou a relação entre música de fonte popular e música artística como oposição entre arte interessada e desinteressada. Para ele (ANDRADE, 1987), 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 (Op.Cit.). O autor considerava haver a necessidade de uma passagem da arte primitivista (interessada) até um purismo estético, representado pela arte desinteressada. Se a música nacional já estava na inconsciência do povo, para se tornar arte, segundo ele, o material musical provindo do povo teria que ser trabalhado de forma consciente pelo artista erudito²⁰ (ANDRADE, 1987).

É interessante refletir a respeito de uma diferenciação entre “apropriação artística do folclore” (Herder) de “transposição erudita” do folclore (Andrade). Embora possam ser

¹⁸ O Brasil e os países do Caribe foram os últimos a entrar no “concerto das repúblicas independentes” (QUINTERO-RIVERA, 2000, p.41).

¹⁹ Constituição no sentido de conjunto de leis. “Lei fundamental de um país” (SANTOS, 1962, p.192).

²⁰ “(...) de tais manifestações já podemos, por nossa compreensão de civilizados à européia, dizer que são artes legítimas porque sujeitas a normas técnicas conscientemente definidas (...)” (ANDRADE, 1987, p.12).

considerados sinônimas, a primeira expressão remete mais a uma perspectiva europeia tradicional, que já tinha a música artística, e iria renová-la através do folclore. O segundo termo parte do folclore em direção à música erudita, ideia que se relaciona mais aos países colonizados. Em seguida, serão apresentadas diferenças entre os nacionalismos musicais romântico (século XIX) e moderno (século XX).

No nacionalismo musical do século XX, no que se refere à coleta e utilização dos materiais folclóricos, o estudo do folclore foi empreendido em uma escala mais ampla do que anteriormente e com um crescimento da carga de ideologia. A música folclórica foi coletada não mais com transcrição direta para notação convencional, mas sim registrada por gravações e analisada através das técnicas desenvolvidas pela nova disciplina “Etnomusicologia”, sem ignorar as “irregularidades” ou tentar ajustar as músicas estudadas à “*art music*”²¹, como feito no Romantismo (GROUT and PALISCA, 1996, p.493).

Os nacionalistas românticos (século XIX) e modernos (século XX) também divergiam em relação ao aproveitamento do material folclórico coletado. Os últimos criticaram duramente seus antecessores, principalmente em relação aos excessos de sentimentalismo, virtuosismo e individualismo (Cf. TRAVASSOS, 1997).

Mário de Andrade, referindo-se ao sentimentalismo e ao virtuosismo reinantes no período Romântico, afirmou que o Romantismo deformara o “espírito do povo”:

“Depois do século aristocrático em que predominou o espírito clássico, a Revolução Francesa orientou os artistas para o povo, não para estilizar suas criações ou apropriar-se delas, mas para dignificá-las. Boas intenções que o Romantismo abandonou, deformando o “espírito do povo”, com uma eloquência que o povo não tem e transformando sua música socialmente interessada em veículo de ideias e sentimentos que só interessam ao indivíduo.” (ANDRADE apud TRAVASSOS, 1997, p.52)

Para Andrade, o espírito musical do período clássico “atingiu a música pura”²² que psicologicamente e socialmente, segundo ele, não pode ser da alma popular. O escritor afirmou que “É um conceito refinado, de poucos, de gente selecionada, de gente titulada” (ANDRADE apud Travassos, 1997, p.55). Andrade, referindo-se ao período clássico, considerou que

²¹ *Art Music* pode-se traduzir como música erudita e o termo “música artística”, utilizado por Andrade (1928/2006), será utilizado como sinônimo de música erudita neste trabalho, em favor da clareza, não significando porém que considero o termo apropriado nem que a música dita “interessada” (ANDRADE, 1987), não seja arte.

²² Pura no sentido de não referir-se a outra coisa senão à própria música. “Para Mário, os sons musicais estão fadados a uma pureza (ausência de sentido referencial) que os homens mal podem suportar” (TRAVASSOS, 1997, p.48).

“Esse momento curto da história da música, desfrutado por poucos, foi ignorado pela maioria da humanidade (pelos primitivos, pelo povo e por teóricos não-modernos, que continuava a dar sentidos religiosos, mágicos e morais à música). (...) ‘O que’ [Andrade] rejeitou definitivamente foram as expressões de sentimentos e supostas descrições, derivadas da psicologia do indivíduo.” (TRAVASSOS, 1997, p.55)

Andrade afirmou que a valorização do povo gerada pela Revolução Francesa tinha como objetivo “dignificar” a produção popular. Com isso, percebe-se que ao mesmo tempo em que se buscava um material diferente para a música artística, a ideia de “dignificação” da música de fonte popular através de sua transformação em música erudita traz consigo uma perspectiva paternalista, sugerindo que a primeira só teria valor artístico se fizesse parte da última. Mário de Andrade também apresenta, conforme explicitado acima, a crítica ao individualismo romântico, que transforma a música socialmente interessada em veículo de ideias sentimentalistas e individualistas. Interessante observar que o próprio Andrade propunha uma transformação da música de fonte popular em música artística, pois não considerava arte a música interessada. Porém, este autor trata a música como veículo transmissor de ideias. Este veículo, em vez de carregar expressão de sentimentos individuais, deveria levar a expressão coletiva. Entretanto, a música socialmente interessada era aceita em detrimento da música individual (erudita romântica) e também da música interessada dos primitivos. Andrade propunha uma espécie de simbiose entre a música de fonte popular e a música artística, sugerindo que, com isso, as duas sairiam no lucro.

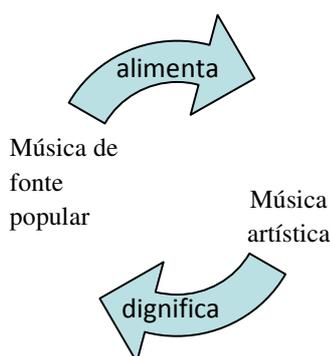


Figura 1: Ilustração da interdependência entre música de fonte popular e música artística sugerida por Andrade

Carpentier, em *La musica em Cuba*, obra publicada pela primeira vez em 1946, apresenta a desejada fusão entre música folclórica e artística como algo também importado da Europa, com as suas devidas variações.

“O jovem compositor latino-americano volta os olhos para o seu mundo. Aí estão, ainda frescos, virgens, os temas que Milhaud deixou; (...) o que o compositor francês utilizou como elemento exótico, desconcertante, inesperado, é matéria cabal, autêntica, para o brasileiro, para o cubano, para o mexicano que o leva nas entranhas. Que faz, pois, ao criar uma obra de tipo nacionalista, senão responder, com plena sinceridade consigo mesmo, a uma ordem de preocupações que foi o produto, precisamente, da mais alta cultura ocidental nestes últimos anos?” (CARPENTIER apud COLI, 2001, p.27)

Para os países colonizados, a fórmula nacionalista de representar a nação através da música erudita inspirada na folclórica foi ainda mais artificial que no Velho Mundo, porque o país tinha modelos eruditos oriundos da Europa e uma música de fonte popular ainda bastante jovem. Em relação aos modelos eruditos oriundos da Europa, a separação entre Modernismo e Nacionalismo nem sempre é muito clara, uma vez que apresentaram (pelo menos no Brasil) muitas vezes os mesmos personagens. No ano da comemoração do centenário da independência do Brasil, a *Semana de Arte Moderna* de 1922 apresentou um ideal de ruptura com os moldes românticos (Cf. TRAVASSOS, 2000), trazendo ao palco também obras que fizeram parte da música moderna europeia do início do século, como Debussy e obras da primeira fase composicional de Villa-Lobos, na qual a influência impressionista era intensamente presente (Cf. KIEFER, 1986). Mais tarde, de acordo com Travassos, o movimento modernista desdobrou-se em modernismo nacionalista, iniciando a fase de construção de uma identidade nacional na música brasileira²³.

“[A] fase inicial, à qual convém o nome “movimento”, invocava – ainda que nominalmente – tendências artísticas européias que podiam funcionar como modelos legitimadores de propostas locais. (...) A segunda fase enfatiza a preocupação com a realidade brasileira e introduz o tema da nação nos debates culturais e estéticos, gerando uma mudança de tom que fará com que, mais tarde, se fale em modernismo nacionalista”. (TRAVASSOS, 2000, p.20-21)

E em relação à música de fonte popular ainda jovem, Reily destaca a artificialidade da nacionalização cultural ocorrida aqui – “o Brasil não tinha nenhuma ‘música folclórica natural’, comparável aos camponeses alemães, onde foi buscada inspiração para a música nacionalista. Para o contexto brasileiro, mesmo uma raça representativa teria que ser criada artificialmente” (REILY, 1994, p.79).

²³ Entre 1917-1924 (fase demolidora), entre 1924-1929 (fase da construção do nacional) (Cf. TRAVASSOS, 1997).

Em se falando de Brasil, Travassos lembra que “a música popular brasileira, caótica (ainda) tinha menos de um século de idade, e era com essa tradição modesta que os criadores deveriam lidar” (TRAVASSOS, 2000, p.41). Para Andrade, o início de uma música de fonte popular do Brasil também demorou a aparecer: Somente nos finais do século XVIII, “já nas vésperas da independência, que um povo nacional vai se delineando musicalmente, e certas formas e constâncias brasileiras principiam se tradicionalizando na comunidade, com o lundu, a modinha, a sincopação” (ANDRADE, 1991[1939], p. 23-24). Sobre a fase inicial de uma música propriamente brasileira, Oneyda Alvarenga afirmou o seguinte: “só no último quartel do século XIX é que, fixando elementos até então incertos ou indecisos, a nossa música principia a definir-se como criação peculiar e representativa do povo brasileiro” (ALVARENGA apud PAZ, 2002, p.23).

Como visto, Andrade e Reily apontam o final do século XVIII e início do XIX enquanto Alvarenga situa no final do século XIX o princípio da definição da música “peculiar e representativa” do povo brasileiro. Contradições à parte, o fato é que apenas depois de pelo menos três séculos uma música de fonte popular brasileira pôde ser reconhecida, e não mais as músicas dos grupos étnicos que aqui habitavam.

Há duas questões cruciais na música brasileira resumidas por Travassos: “a alternância entre reprodução dos modelos europeus e a descoberta de um caminho próprio” e a “dicotomia entre popular e erudito” (TRAVASSOS, 2000, p.7). A “descoberta de um caminho próprio” da música erudita no Brasil, à época do nacionalismo, esteve justamente na transformação da música folclórica em erudita, a última oriunda da tradição europeia. Porque, como já tratado, para ser reconhecida no cenário internacional, a música popular teria que sofrer uma “transposição erudita” (ANDRADE, 2006[1928], p.16). Mário de Andrade considerou o nacionalismo do século XX no Brasil como uma “independência da Inteligência brasileira”, ou seja, o país estaria deixando para trás sua situação de colônia.

“Talvez seja o atual, o primeiro movimento de independência da Inteligência brasileira, que a gente possa ter como legítimo e indiscutível. Já agora com todas as probabilidades de permanência. Até o Parnasianismo, até o Simbolismo, até o Impressionismo inicial de um Villa-Lobos, o Brasil jamais pesquisou (como consciência coletiva, entenda-se) nos campos da criação estética. Não só importávamos técnicas e estéticas, como só as importávamos depois de certa estabilização na Europa, e a maioria das vezes já academizadas. Era ainda um completo fenômeno de colônia, imposto pela nossa escravização econômico-social.” (ANDRADE apud QUINTERO-RIVERA, 2000, p.29)

Assim como a própria definição de nação, como visto anteriormente, é elástica e até frágil, o discurso musical nacionalista também o é em vários aspectos. Primeiramente, pergunta-se por que a necessidade de transformar o folclore em música “artística”, se ele próprio é considerado superior àquilo em que desejam transformá-lo? Uma resposta pode ser relacionada ao caráter eurocêntrico da música erudita, que foi trazida pelos colonizadores europeus e somente bem mais tarde buscou diferenciar-se através do nacionalismo. Outra possível resposta, relacionada à primeira, é a luta de classes, que será tratada no interior da questão “qual povo?”, apresentada na sequência.

1.2.1 Qual povo?

Conforme a regra nacionalista proposta inicialmente por Herder e assumida pelos adeptos da ideologia de que a identidade de uma nação está no que ela tem de particular – as manifestações (consideradas autênticas) provindas do povo, outra questão aparece: Qual povo?

O termo povo está normalmente relacionado a oposições – povo *versus* elite, povo brasileiro *versus* povo alemão, por exemplo. À época da Revolução Francesa, no início das ideias de valorização do povo, esta camada da sociedade era explorada pela nobreza e pela Igreja, ou seja, havia a oposição povo *versus* elite. Ao final desta revolução, outra elite tornou-se detentora do poder político – a burguesia, que antes (na Idade Média) era parte do povo, enriqueceu, forneceu subsídios econômicos para formar as monarquias nacionais e finalmente, alcançou o poder político. Esta concepção remete a uma abordagem marxista. Porém, as lutas de classes abordadas por Marx, embora oponham povo e elite (proletários e burgueses), são supranacionais – o Manifesto Comunista termina com a frase imperativa “proletários de todos os países, uni-vos! (MARX e ENGELS, 1980[1848], p.39). Embora a ideia de uma “luta de classes” esteja implícita na oposição entre música artística e folclórica, a primeira “dignificando” a segunda, como afirmou Andrade, as questões do nacionalismo são mais amplas e não se restringem aos aspectos

político e econômico. Coli cita Focillon²⁴ para explicar algumas nuances conceituais no que se refere aos conceitos de popular e de nacional.

“[Focillon] constata os caminhos que as várias percepções do popular tomaram. O romantismo – que descobriu as artes populares – podia apresentar uma perspectiva universalista: “povo” é o contrário de “elite” e possui um fundo comum que se mostra “sob a variedade das raças e dos meios”. No entanto, o “popular” foi recuperado pelo princípio das nacionalidades, que buscavam nele sua especificidade original; nesse sentido, o romantismo popular e libertário serviu à causa das nações oprimidas; ele permitia a acentuação das diferenças.” (COLI, 2001, p.25)

Afora a oposição povo *versus* elite, o contraste situava-se entre povo e povo, conforme a ideia herderiana de valorização da diferença, em busca de uma identidade contrastiva, capaz de diferenciar ‘nós’ dos ‘outros’. Este contraste teria que ser elaborado a partir de elementos que tivessem o status de autênticos, ou seja, que fosse, em sua essência, natural (Cf. TARUSKIN, 2008), elementos estes provindos do povo. Entretanto, no interior de um Estado-Nação pode existir uma enorme diversidade de elementos provindos do povo. Como torná-los representativos de uma só nação? Sendo que, para isso, tais elementos devem ser reconhecidos como pertencentes à determinada nação por seus membros e também pelos membros de outras nações? Para definir “qual povo” foram eleitos símbolos e sua reafirmação periódica para que ficasse claro que aquele Estado tem em si alguma homogeneidade. O papel da educação, nesse aspecto, foi fundamental (Cf. GUIBERNAU, 1997) no sentido de estabelecer uma consciência coletiva da suposta homogeneidade. Consciência coletiva seria “quando as tradições que são parte de uma autoconcepção são compartilhadas por outros indivíduos como parte da autoconcepção deles”, como alguém que é “profundamente relacionado àqueles outros indivíduos, e consciente de sua relação” (GROSBY, 2005, p.9). Por exemplo, viver em uma mesma área geográfica ou falar uma linguagem comum.

Travassos chama a atenção para o julgamento estético presente nesse processo de eleição:

“[Povo] pode ser tanto uma parcela da população ou um grupo étnico ou nacional, geralmente flutuando entre os dois, mas não é a caracterização sociológica que define a música popular. O ideal inspirador torna a crítica estética dos produtos empíricos inevitável e tende a selecionar, dentre as músicas populares existentes, as que têm valor artístico-cultural.” (TRAVASSOS, 1997, p.94)

²⁴ Delegado do governo francês, responsável pela introdução que acompanhou a publicação dos trabalhos, em 1931, do I Congresso Internacional de Artes Populares, ocorrido em Praga, 1928 e promovido pela Sociedade das Nações populares (COLI, 2001). A citação faz parte desta introdução.

Cavalcanti e outros afirmam que “a concepção de povo é construída num duplo contraste com as camadas cultas e, ao mesmo tempo, com a plebe ou ralé” (CAVALCANTI apud TRAVASSOS, 1997, p.25), ou seja, a oposição povo *versus* elite, e Wisnik afirma que a “pedra de toque” do ciclo modernista do nacionalismo musical estaria no folclore rural (WISNIK apud TRAVASSOS, 1997, p.25). A oposição entre povo e civilização remete ao urbano *versus* rural, muitas vezes o rural considerado mais autêntico. Neste ínterim, surge a figura do caipira²⁵, que traz consigo a brancura do europeu e a morenidade (ambígua – de sol ou de nascimento?) do negro.

“A imagem do caipira brasileiro (...) embora se tratasse de elementos bastante amalgamados, tende geralmente a destacar as feições de branco ou, em todo caso, de um pardo cuja cor genética se confunde com os efeitos do sol tropical. Trata-se de um *outro* que o populismo tentaria recuperar como modelo do nacional perante a visibilidade do negro e do mulato que aumentava – ainda quase recém-finda a escravidão – nas classes operárias urbanas”. (QUINTERO-RIVERA, 2000, p.190)

O folclore rural foi muito valorizado por Guarnieri, que afirmou ser o caipira o verdadeiro brasileiro, mas não somente – ele se inspirou também em música de fonte popular provinda do nordeste e em gêneros urbanos. Isto será desenvolvido nos próximos capítulos.

A “apropriação artística do folclore”, como visto, trata da música erudita recriando materiais de fonte popular, através de processos composicionais provindos da Europa. O que se pode perceber em relação a “qual povo” é que há algumas figuras eleitas como representativas do povo, como a figura do caipira, por exemplo.

1.2.2 O exótico – aproximação e afastamento

Para que as ideias nacionalistas pudessem ser revertidas em Música, Andrade tomou para si a responsabilidade de orientar os compositores para tal. Este autor defendia um desenvolvimento contínuo da música nacional: “Se [a música erudita brasileira] está agora na fase nacionalista pela aquisição de uma consciência em si mesma: ela terá que se elevar ainda um

²⁵ O termo caipira, segundo Oliveira (2009), surgiu na segunda metade do século XIX e significa habitante do interior (dentro da oposição interior-litoral e interior-urbano).

dia à fase que chamarei de Cultural, (...) e então a nossa música será não mais nacionalista, mas simplesmente nacional” (ANDRADE, 1991, p.26).

Andrade defendia que “Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada têm que passar por três fases: primeiro a fase da *tese* nacional, depois a fase do *sentimento* nacional e, por fim, a fase da *inconsciência* nacional” (ANDRADE, 2006[1928], p.34). Ou seja, o artista deveria primeiramente estudar o folclore amplamente, num esforço consciente, depois utilizá-lo em sua obra e, finalmente, na fase de “*inconsciência* nacional”, a música nacional fluiria naturalmente do compositor, sem necessidade de um esforço consciente.

O “exótico”, ou “excessivo característico” é apresentado como elemento definidor de uma “musicalidade brasileira”, desejável, porém somente num momento inicial, em que se buscavam algumas constantes musicais capazes de representar a nação. “Si a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo *que é exótico até pra nós*. O que faz a riqueza das principais escolas européias é justamente um caracter nacional incontestável, mas na maioria dos casos indefinível, porém.” E, mais adiante, continua:

“Mas o característico excessivo é defeituoso apenas quando virado em norma única de criação ou crítica. Ele faz parte dos elementos úteis e até, na fase em que estamos, deve de entrar com frequência. *Porque é por meio dele que a gente poderá com mais firmeza e rapidez determinar e normalisar os caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira*”. (ANDRADE, 2006[1928], p.22)

Na fase Cultural, correspondente à fase de inconsciência nacional, a citação musical²⁶ era algo a ser evitado e, em vez disso, Andrade propunha uma criação musical entendida como estando dentro de uma “língua musical brasileira”, como relata Travassos:

“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)

²⁶ Citação musical refere-se aqui à utilização de materiais oriundos de fontes populares na composição de música erudita diretamente – o uso de uma melodia folclórica, por exemplo.

Como exemplo de obra que emprega a citação musical direta, têm-se as *Cirandas* de Villa-Lobos, obra considerada importante para o primeiro momento do nacionalismo brasileiro. Um dos raros exemplos de citação musical na obra de Guarnieri aparece na *Sonatina n.3*, na qual aproveita uma “cantiga de cego” (Cf. PAZ, 2002, p.133).

1.2.3 Forma *versus* conteúdo

A concepção de “apropriação artística do folclore” ainda carrega outra questão: o problema da forma *versus* conteúdo. A partir do discurso nacionalista sobre música, entende-se que a música de fonte popular concederia o conteúdo e a música artística, a forma, como um dos procedimentos composicionais capazes de transformar a primeira na última. Semelhante à linguagem verbal, a música folclórica estaria relacionada ao aspecto semântico, e a erudita, ao sintático.

A pergunta “A música folclórica de uma nação pode se unir às formas tradicionais já existentes ou seu uso pode inspirar novas formas musicais?” (FINKLESTEIN apud VERHAALEN, 2001, p.71) foi abordada no *Ensaio*, quando Andrade apontou para o uso de formas inspiradas na música de fonte popular, como canções estróficas, suítes de danças nacionais, juntamente com a ideia de diversidade nas partes (em oposição à construção ternária) (ANDRADE, 2006[1928]).

Tratando de Neoclassicismo²⁷ nas obras nacionais das três primeiras décadas do século XX, Gerling aponta para uma separação entre forma e conteúdo. “Os títulos como molduras, evocam a nostalgia do passado ao mesmo tempo em que rejeitam o conteúdo romântico da tonalidade” (GERLING, 2004, p.100).

Como aplicação deste pensamento na música de Guarnieri, por exemplo, podem-se citar as *Sonatinas*, que apresentam forma sonata e também temas inspirados no folclore. Dando prosseguimento a esta ideia, poderíamos estendê-la ao tratamento dos temas inspirados na música de fonte popular, que seriam transformados através da aplicação de recursos composicionais pelo

²⁷ Neoclassicismo aqui se refere à utilização de formas, gêneros e procedimentos composicionais antigos por compositores do século XX – é o caso das *Bachianas* de Villa-Lobos e as fugas das *Sonatinas n.3* e *n.6* de Guarnieri.

uso de elementos provindos da música erudita europeia, como a polifonia, a harmonia tonal e as formas clássicas, ou ainda influências da música das vanguardas europeias do século XX, como a utilização de modos livres e uso intenso da dissonância.

Entretanto, na realidade não há uma distinção óbvia entre forma e conteúdo. A dita forma traz em si alguns procedimentos e técnicas composicionais que também podem ser consideradas conteúdo, principalmente se for lembrada a ideia andradeana de arte desinteressada, ou seja, sem remeter a descrições ou subjetivismo (ele cita como exemplo a música do período clássico).

A forma na música depende do modo em que se cria a coesão entre os elementos musicais, pois a forma é a “unidade dentro da diversidade” (RIEMANN apud MICHELS, 1989). Como exemplo de elementos geradores de coesão, têm-se a imitação, a variação e a repetição. Michels (1989) afirma que a forma é individual e que existem modelos estabelecidos que constituem normas com as quais pode medir-se e descrever-se a obra de arte individual com respeito a sua forma.

O que se pode concluir é que a forma, como mais um dos elementos musicais, pode ou não ser eleita como um aspecto a buscar inspiração na música folclórica. Outros elementos seriam a melodia, harmonia, a rítmica, a emissão (vocal), por exemplo.

1.2.4 Uma Música para representar uma nação

Outra questão inquietante a respeito do nacionalismo é a relação parte-todo. A busca de homogeneidade na diversidade de uma nação (para estabelecer uma unidade) conflita com o pensamento de representação desta nação através de um dos elementos desta diversidade, constituindo assim uma metonímia que toma a parte pelo todo. Sobre isso, Andrade afirma:

“Por mais distintos que sejam os documentos regionais, eles manifestam aquele imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós. Isso me comove bem. Além de possuírem pois a originalidade que os diferencia dos estranhos, possuem a totalidade racial e são todos patricios. A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora”. (ANDRADE, 2006[1928], p.20)

E mais adiante, adverte os compositores quanto ao exclusivismo.

“O compositor por isso não pode ser exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou europeia. Não faz música brasileira não”. (ANDRADE, 2006[1928], p.23-24)

Parece que Mário de Andrade considerava que, se a música regional possui em si a referida “totalidade racial”, a música erudita baseada nela, não. Além disso, a utilização, mesmo que transformada, de elementos folclóricos característicos normalmente localizará a região de origem destes elementos, trazendo consigo o regionalismo. Daí surge a questão: como criar uma música que represente a nação brasileira como uma entidade única? Krieger não vê isso como um problema, relacionando unidade à multiplicidade e tomando a obra de Villa-Lobos como exemplo:

“Uma das características marcantes da identidade sonora do Brasil é o sentido de unidade que esse amálgama adquire em sua fascinante multiplicidade (...) E a integração entre o regional e o nacional, entre o folclore e a música popular urbana, encontra na vertente da música clássica brasileira, com a obra magistral de Villa-Lobos, a sua expressão máxima de síntese e de interação entre o inconsciente musical coletivo e o gênio criador individual”. (KRIEGER, 2000, p.3)

Segundo Reily (1994), o projeto nacionalista no Brasil necessitou de um discurso que permitisse a integração dos vários gêneros regionais. Mário de Andrade buscou encontrar esta unidade por meio do que considerava ser a psique nacional, à qual relacionava a preguiça e o entorpecimento, para ele típicas do brasileiro. A autora afirma que “porque Mário viu a escolha do entorpecimento como um traço da psicologia brasileira, ele encontrou evidências para provar a teoria em uma ampla gama de práticas musicais pelo país” (REILY, 1994, p.86).

No *Ensaio*, Andrade, exaltando o aspecto social do coro, também pondera a respeito de uma unidade de alguns aspectos abstratos: “(...) o cântico generaliza os sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinçoncia, a mesma ferocia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul (ANDRADE, 2006[1928], p.51). Em outra passagem, também generaliza algumas características conferidas aos brasileiros.

Até aqui foram levantados alguns problemas relativos à constituição de uma música erudita que, inspirada em fontes populares (eleitas), representasse uma nação. Outro problema é o fato da música erudita ser essencialmente autoral e individual, e então, segundo o pensamento

andradeano, o indivíduo compositor teria que alimentar-se da pluralidade musical, tendo que digeri-la em seu interior e devolvê-la como uma música ao mesmo tempo inspirada nas fontes populares e dotada da linguagem individual do compositor. A seguir, vamos examinar esta questão.

1.2.5 Expressão individual *versus* nacional

A oposição entre indivíduo e sociedade rendeu dilemas entre os compositores nacionalistas no que diz respeito a uma produção musical capaz de expressar uma coletividade. Andrade chegou a afirmar que “ou o compositor faz música nacional e falsifica ou abandona a força expressiva que possui, ou aceita esta e abandona a característica nacional” (ANDRADE, 2006[1928], p.31). O aparente paradoxo entre expressão subjetiva e coletiva foi algo que preocupou Andrade. Conforme Travassos, “solucionar o impasse entre expressão como fenômeno psicológico individual e expressão artística como fenômeno social – e outras formas do impasse entre indivíduo e sociedade – foi um dos desafios de sua obra” (TRAVASSOS, 1997, p.44).

Será observado, no âmbito do discurso sobre música e também do discurso musical, como Guarnieri resolveu (ou não) este paradoxo em sua produção, mais especificamente nas *Sonatinas n.3 e n.5*. Muitas vezes suas obras são apontadas como inspiradas na cultura popular e também dotadas de uma expressividade particular. A crítica intitulada *A Audição de Camargo Guarnieri na Academia Brasileira de Música*, de O. Bevilacqua, de 1935, mostra que esta era uma preocupação da época.

“Camargo Guarnieri é um folclorista empolgado pela musica do meio popular de sua terra, onde vae buscar sempre o elemento de inspiração. Seu trabalho tem, mais do que o de qualquer outro compositor brasileiro, o ambiente fechado pela preocupação nacionalista. Parece mesmo, que Camargo tem pudor de deixar entrada, nelle, para a expansão mais caracteristicamente pessoal sua, temendo uma desfiguração. (...) O folclore ainda não está em alguns casos, bem subordinado e fixado pelo seu temperamento”. (BEVILACQUA, 1935)

Outra crítica, de 1941 do mesmo autor, ao primeiro concerto oficial da Escola Nacional de Música, intitulada *Composição de Camargo Guarnieri* também trata da união entre expressão coletiva e individual na Música de Guarnieri, observando uma evolução no que diz respeito à coexistência das citadas expressões.

“Todos os que se interessam pela produção artística brasileira vêm seguindo, interessados, a evolução de Camargo Guarnieri, como fixador de um feitio musical muito caracteristicamente nosso e seu. O ‘seu’ que empregamos vem para acentuar a filtragem sofrida pelo elemento ambiente através da sensibilidade deste fino artista. (...) sua obra deixa (...) sentir sempre a presença da individualidade do artista”. (BEVILACQUA, 1941)

Atualmente, vendo a obra como um todo, Escalante afirma que

“A partir desta obra [*Dança Brasileira*], que contou com a admiração de Mário, segue-se uma série de composições que foram concretizando um estilo muito pessoal, forte, consubstanciado nas constâncias da cultura espontânea, embasado numa envolvente emotividade oriunda não só do caráter da música folclórica, mas principalmente de sua própria interioridade – evidentemente enraizada naquela das suas origens”. (ESCALANTE, 2000, p.25)

Guarnieri desenvolveu uma linguagem musical própria dentro da ideologia nacionalista. A música erudita, composta individualmente, será expressão individual. Expressar alegoricamente um grupo humano variado, mesmo se fosse possível, seria a visão subjetiva de alguém sobre aquele grupo.

Serão apresentados a seguir alguns pontos do discurso guarnieriano sobre sua música, levando em conta as questões a respeito de nacionalismo discutidas anteriormente, ou seja, a transformação da música popular ou folclórica em música erudita, “qual povo?”, forma *versus* conteúdo, e expressão musical de uma coletividade através da produção de um indivíduo e a ideia de que apenas uma música (com elementos eruditos e folclóricos) possa representar a nação brasileira.

1.3 FALA O COMPOSITOR

Embora Guarnieri não tenha publicado textos escritos, ele frequentemente expôs suas ideias em depoimentos, cartas e obviamente, também em sua música – ideias na maioria das vezes consonantes com o pensamento de Mário de Andrade. O compositor absorveu muitas ideias de Andrade, mas não atribuía ao escritor o seu nacionalismo. Em 1981, declarou: “quando conheci o Mário, eu já estava escrevendo música nacional” (GUARNIERI apud GROSSI, 2004, p.30).

Sobre o que seria esta música nacional, o compositor encontrou dificuldades em definir:

“É muito difícil dizer o que é nacional e o que não é nacional. É muito difícil. Muitas vezes, fico pensando por que *Casinha Pequena* é nacional. Será uma reflexão melódica, será predominância do ritmo sincopado...tem qualquer coisa de misterioso que a gente sente que é, depois sente que não é porque falar em palavras é muito difícil”. (GUARNIERI apud DONADIO, 2007 [1977], p.36)

Se Guarnieri já compunha música nacional quando conheceu Andrade, o fato é que, conforme Grossi (2004), Mário teria sido responsável pelo alargamento de seus estudos do folclore, através do conhecimento do folclore de várias regiões brasileiras. De fato, Guarnieri foi enviado por Mário de Andrade como representante do Departamento de Cultura ao II Congresso Afro-Brasileiro na Bahia, em 1937, para pesquisar sobre folclore e cultura popular, quando o compositor afirmou ter colhido “mais de duzentos temas musicais” (GROSSI, 2004, p.30).

Mas a citada viagem foi a única feita por Guarnieri com o intento de coletar material folclórico. Na verdade, o compositor continuou a estudar manifestações consideradas tipicamente brasileiras, mas “de forma pouco sistemática e sem a preocupação de um pesquisador, se como tal entendemos um Bártok, um Kodaly ou um Guerra-Peixe” (SILVA, 1999, p.186). Conforme Silva, Guarnieri selecionou, na multiplicidade do pensamento andradeano, “os aspectos que mais lhe convinham e que foram por ele considerados como a expressão da verdade do amigo e mentor” (Op.Cit., p.194).

Para Guarnieri, “o modernismo foi libertação, despojamento das tradições. E o nacionalismo foi o interesse de auscultar o que havia dentro de cada brasileiro”. Para ele, “não há ligação entre os dois, são coisas diferentes; o nacionalismo surgiu depois do modernismo” (GUARNIERI apud DONADIO, 2007 [1977], p.39).

Em 1950, o nacionalismo de Guarnieri tornou-se ainda mais ferrenho com a publicação da “Carta Aberta aos músicos e Críticos do Brasil”, onde combatia as ideias de Koellreutter e do grupo Música Viva, que considerava antinacionalistas. Todavia, de um modo geral, mantinha um discurso nacionalista mais sóbrio.

Em depoimento, relatou o seguinte:

“Sou e quero ser um compositor nacional do meu país. Se cada ser humano tem uma responsabilidade sobre a terra, a do músico será, certamente, a de contribuir, na medida de sua capacidade, para o enriquecimento da música universal, entendida esta como a soma das diversas músicas nacionais. No caso de países jovens como o Brasil, essa responsabilidade aumenta, porque não se trata apenas de enriquecer o acervo universal da música, senão de afirmar a música nacional brasileira”. (GUARNIERI apud SILVA, 2001[1959], p.15).

No que se refere ao aproveitamento do material de origem folclórica, em depoimento publicado em 1958, o compositor afirmou: “nunca me aproveitei da temática do folclore ou popular, propriamente dito. Os meus temas são de pura invenção pessoal, mesmo aqueles que são caracteristicamente brasileiros” (GUARNIERI apud ALMEIDA, 1958, p.160). 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. Isso está de acordo com a proposta de Andrade para o aproveitamento do material folclórico, apresentada anteriormente.

Guarnieri parece ter alcançado a fase “de inconsciência nacional” pregada por Andrade, na qual sua música não seria baseada em citações melódicas folclóricas ou células rítmicas étnicas, mas utilizaria elementos da música folclórica, não como materiais exóticos, mas incorporados na composição. Ele afirmou que somente três ou quatro vezes usou diretamente algum tema do folclore e que “o resto é observação, é estudo. E amor, sobretudo” (GUARNIERI apud DONADIO, 2007 [1977], p.40).

Guarnieri fala sobre a integração do material folclórico dentro de sua obra:

“Não me recuso, em minhas obras, a utilizar uma linha melódica ou uma célula rítmica folclórica. O que procuro é evitar que esse elemento venha a se tornar, dentro da obra, um corpo estranho. O elemento folclórico deve estar tão integrado na obra quanto a sensibilidade do compositor”. (GUARNIERI apud SILVA, 2001[1959], p.15)

Através de seu discurso sobre música, percebe-se a preocupação do compositor em seguir as ideias de Andrade para atingir a fase Cultural da música nacional. E Guarnieri também coloca o elemento folclórico e a sensibilidade do compositor no mesmo patamar, sem considerar expressão do nacional e expressão do compositor como coisas antagônicas, como discutido anteriormente. Coli afirma que o elemento popular, na música de Guarnieri, “se integra como elemento enriquecedor – jamais como sedução pitoresca – que pode determinar um ritmo, uma relação harmônica inesperados ou característicos”. Depois disso, continua dizendo que “Retrabalhado, burilado, o popular se metamorfoseia em elemento constitutivo formal de composições sem concessão” (COLI, 2001, p.29).

A visão de Guarnieri sobre nacionalismo anteriormente citada²⁸ chama a atenção pelo seu caráter quase individualista, quando considera que aquilo que “havia dentro de cada brasileiro” fosse microcosmicamente uma representação do Brasil. Isto remonta às questões apresentadas no item anterior aplicadas ao Brasil – “quem é o brasileiro”? E também à questão “expressão individual *versus* nacional”. Se Guarnieri defendia que cada brasileiro tem dentro de si toda a nação, assim como o código genético está em cada célula, para ele a sua própria expressão individual seria também uma expressão de nacionalidade, portanto, coletiva. Pode-se aqui fazer um paralelo com a linguagem, a qual Herder afirmava não ser nem inteiramente individual nem inteiramente coletivo, mas produto da Cultura.

O compositor considerou o caipira como sendo o verdadeiro brasileiro, este tipo provindo do meio rural (ou seja, de onde ele mesmo provinha), e não importava sua ascendência genealógica, mas sim o lugar onde havia nascido e absorvido inicialmente a cultura da qual era parte. Em suas palavras, “o folclore é 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. Eu nasci no interior e tive a sensação do que é folclore, (...) – a linguagem do povo” (GUARNIERI apud DONADIO, 2007 [1977], p.38). Guarnieri era um compositor de música erudita por formação e também se considerava ‘caipira’, por ter nascido no interior e experienciado o que é folclore. Esses dois lados de Guarnieri parecem refletir na fluência de sua obra, no sentido da incorporação do folclore na música erudita e em sua expressão própria dentro da música nacionalista. Para o compositor erudito, o folclore é “outro” (COLI, 2001, p.30). Mas em Guarnieri continha o eu (expressão individual), o nós (folclore ou música erudita) e o outro (música erudita ou folclore), sendo os dois últimos intercambiáveis, conforme apresentado a seguir.

Folclore	Música Erudita	Expressão individual
Nós (caipiras)	Outro (europeus)	Guarnieri
Outro (povo)	Nós (tradição europeia)	Guarnieri

Tabela 1: Categorias possíveis para nomear as várias faces de Guarnieri

²⁸ “O nacionalismo foi o interesse de auscultar o que havia dentro de cada brasileiro” (GUARNIERI apud Donadio, 2007[1977], p.39).

A série dos 50 *Ponteios*, prelúdios assim denominados para dar um caráter de brasilidade, segundo o compositor (Cf. VERHAALLEN, 2001), sendo que o termo refere-se ao ponteado da viola, remetendo ao universo caipira, cujos elementos fundamentais são o uso da viola e o canto em terças e/ou sextas paralelas (cf. OLIVEIRA, 2009). No início do *Ponteio 36* há uma sequência de décimas (terças compostas) entre a segunda e a quarta voz (v2 e v4), de sextas entre a segunda e a terceira voz (v2 e v3), e um dos motivos principais da peça inicia com um salto melódico de terça (BENCKE, 2005).



Exemplo1: Muitas terças no *Ponteio 36*

Outro dos inúmeros exemplos de inspiração caipira na obra para piano de Guarnieri é o início do segundo movimento da *Sonatina n.1*, denominado *Ponteado e bem dengoso* e com indicação de “bem fora o bordonejo” e nota “esta modinha deve ser tocada sem rigor no tempo, mas bem cantada a melodia, e os contracantos imitando o bordonejo do violão” (GUARNIERI, 1958[1928]).



Exemplo 2: Início do segundo movimento da *Sonatina n.1*

Como visto, nascido no interior paulista e lá vivido por algum tempo, Guarnieri considerou o caipira o verdadeiro brasileiro, mas nem por isso deixou de inspirar-se em música urbana ou nordestina, por exemplo. A seguir, serão examinados outros aspectos do discurso sobre música de Guarnieri.

Para Guarnieri, “a música brasileira, do ponto de vista harmônico, não tem ‘características especificamente nacionais’, razão pela qual sua expressão musical não se utiliza daquilo que se chama de ‘modos populares de ritmar, harmonizar’” (GUARNIERI apud ALMEIDA, 1958, p.160).

Sobre o aproveitamento do material musical de origem popular, Guarnieri, apontou para importantes decisões sobre o processo composicional. A respeito da rítmica, afirmou que “quase toda a nossa criação musical popular é fortemente ritmada e dificilmente será músico brasileiro quem não apresentar em suas obras os elementos rítmicos da raça” (GUARNIERI apud NEVES, 1981, p.69). E a polifonia seria utilizada para amenizar a “violência” destes ritmos.

“A música nacional deve ser de preferência tratada polifonicamente. A qualidade de nossa rítmica, a sua força dinâmica nos aconselha a evitar as harmonizações por acordes, pois esses viriam acentuar mais violentamente ainda essa rítmica, o que daria a essa uma superioridade desequilibrada entre os elementos fundamentais da nossa concepção musical: ritmo, melodia e harmonia”. (GUARNIERI apud NEVES, 1981, p.69)

Musicalmente, a aparente contradição entre mostrar os “elementos rítmicos da raça” e uma certa ocultação de tais elementos através da polifonia pode ser esclarecida. O compositor frequentemente escreve sobrepondo várias vozes melódicas, que se inter-relacionam e cada uma dessas vozes pode receber uma rítmica própria, ao mesmo tempo diluindo os ritmos e gerando, como ritmo resultante, uma rítmica relacionada às fontes populares. Sendo que estes ritmos gerados através de superposições de ritmos diferentes são gerados por materiais melódicos, tratados polifonicamente, e não como elemento percussivo. Um exemplo disso está no terceiro movimento da *Sonatina n.1*.

Exemplo 3: Compassos 49 a 52 do terceiro movimento da *Sonatina n.1*

O foco principal da polifonia da música de Guarnieri parte das estruturas harmônicas como um resultado de linhas horizontais (APPELBY apud FIALKOW, 1995, p.101). Muitas vezes, percebe-se em cada voz uma harmonia ou sugerida pela melodia, ou por acordes formados por combinações de vozes. Sendo que cada uma das vozes (ou grupos de vozes) apresentam harmonias coerentes entre si, resultando em sobreposição de tonalidades. Se analisadas verticalmente, o sentido harmônico torna-se muitas vezes mais obscuro do que se for pensado no que poderia ser chamado de vozes harmônicas, como mostra o exemplo seguinte.

Exemplo 4: Compassos 20 e 21 do *Ponteio 36*

Como influência para o uso sistemático da polifonia, são apontados por Grossi (2004) seus professores Lamberto Baldi e Charles Koechlin. O compositor estudou contraponto durante cerca de cinco anos com o maestro italiano Lamberto Baldi, “que o estimulou a desenvolver um estilo nacional que enfatizasse os procedimentos polifônicos” (GROSSI, 2004, p.31). A polifonia de Guarnieri resulta também da influência de Charles Koechlin, com quem estudou em Paris, e que destacava a polifonia, a prática do contraponto e o apego à forma (Cf. ESCALANTE, 2000).

Quanto aos materiais escalares, Guarnieri afirma que é principalmente na “utilização das escalas nacionais, que escapam da tonalidade e nos aproximam dos modos tão elásticos, que deverá se ficar a nossa intenção harmônica, e não na contextura sutil e nova dos acordes” (NEVES, 1981, p.69).

Guarnieri, como Mário de Andrade, também parecia importar-se com “a psique brasileira²⁹”. Inúmeras vezes, em sua obra, o compositor utilizou indicações de caráter em

²⁹ Appelby afirma que as indicações de caráter dos *Ponteios* são típicas do “trato psicológico brasileiro” (APPELBY apud FIALKOW, 1995, p.101). E Andrade (apud REILY, 1994) apontou como elemento típico da psicologia do brasileiro o traço da preguiça.

português. Algumas dessas indicações se aproximam do que Andrade afirmou da psicologia do brasileiro, como por exemplo: *Molengamente* (primeiro movimento da *Sonatina n. 1*), *Dolente* (*Ponteio* n.3).

Para concluir este capítulo, façamos uma breve síntese. Guarnieri apareceu no contexto musical nacionalista depois do “desbravamento” de Villa-Lobos. Ele ficou com a responsabilidade de desenvolver a música brasileira e teve como orientador Mário de Andrade, buscando fazer uma música nacional que refletisse a nação sem parecer exótica. Para isso, o compositor utilizou uma série de recursos composicionais, alguns deles apresentados neste capítulo. Guarnieri foi um compositor que defendeu a ideologia nacionalista e tentou aplicá-la em sua obra, tratando isso como um propósito de vida.

2 AS OITO SONATINAS

Com o intuito de compreender a música das *Sonatinas*, foi realizada análise musical levantando primeiramente a estruturação formal de cada movimento e suas subdivisões internas, tais como temas, frases e motivos. Também foram observadas algumas características gerais relacionadas às coleções de alturas utilizadas, textura e rítmica. A linguagem musical das *Sonatinas* varia bastante, partindo do tonal (*Sonatina n.1*), passando por experiências atonais (*Sonatina n.2*), afastando-se gradualmente da tonalidade (*Sonatinas n.3, 4 e 5*) até uma linguagem diferenciada encontrada nas três últimas *Sonatinas*, na qual os elementos de fonte popular são bem menos óbvios que nas cinco primeiras.

O cuidado com a forma é característica da linguagem guarnieriana, como declarou o próprio compositor e isto frequentemente é citado pelos pesquisadores de sua obra. Em relação às proporções, a seção áurea foi encontrada em vários movimentos das *Sonatinas*, ora marcando o ponto culminante do movimento, ora articulando a forma. “Seção áurea (...) significa a divisão de uma distância de tal forma que a proporção do inteiro para a parte maior corresponda geometricamente à proporção entre a parte maior e a parte menor” (LENDVAI, 2000[1971], p.17). Para efetuar o cálculo da seção áurea, toma-se o inteiro como unidade e, por consequência, o valor da seção maior é 0,618. Então, para calcular a parte maior de qualquer distância dividida em seção áurea, basta multiplicar o inteiro por 0,618 (Cf.Op.Cit). Para o cálculo, foi utilizado o número de compassos. Uma análise que leve em conta este tipo de cálculo pode explicar, por exemplo, a presença de um compasso todo preenchido por pausas no segundo movimento da *Sonatina n.8*, sendo este compasso necessário para existir a proporção áurea num ponto formalmente relevante.

Nos primeiros movimentos das *Sonatinas*, predomina a forma sonata, com dois temas contrastantes entre si. De acordo com Schoenberg, “um tema não é, de fato, totalmente independente ou auto-determinado; ao contrário, está estritamente ligado às conseqüências que devem ser delineadas, e sem as quais ele poderia aparentar insignificância” (SCHOENBERG, 1996, p.131). De acordo com o mesmo autor, “a estrutura [do tema] pode ser amplamente variada: desde um verdadeiro período ou sentença, a algo que se assemelhe a uma forma ternária, ou, até mesmo, um grupo de temas distintos reunidos sob uma forma mais sutil” (Op. Cit., p.245).

Em relação à delimitação dos temas, foi realizada diferenciação entre “seção do tema” e “tema”. Na seção do tema estão inclusos o tema e algumas passagens ou elaborações do mesmo, consideradas assim por não estarem presentes na reexposição. Esta subdivisão, entretanto, só é necessária quando existe um material interpolado entre os temas, dentro da ideia de desenvolvimento temático proposto por Zamacois. “Um tema pode ser utilizado – e o é, quase sempre – para extrair dele elementos com que formar e fecundar novas ideias. Então, se trabalha, se desenvolve o tema, e os fragmentos musicais constituem desenvolvimentos temáticos. (ZAMACOIS, 1975, p.9).

Muitas vezes, o tema é subdividido em frases. O conceito de frase utilizado foi aquele proposto por Schoenberg:

“A menor unidade estrutural é a *frase*, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares. O termo *frase* significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego”. (SCHOENBERG, 1996, p.29)

Entretanto, nem sempre os temas das *Sonatinas* estão estruturados em frases. Muitas vezes, não há uma linha melódica que justifique um trecho de ser chamado assim. Saltos de intervalos melódicos dissonantes, natureza fragmentária da melodia e ausência de cadências sugerem um outro meio de organização que não as frases. Embora as frases contenham motivos, nem sempre motivos formam frases.

Em alguns movimentos das *Sonatinas*, foi considerada apropriada a abordagem analítica a partir de motivos (especialmente nas três últimas). Segundo Schoenberg,

“O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o ‘germe’ da idéia (...) Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: *ele é repetido*. A pura repetição, porém, engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela *variação*”. (SCHOENBERG, 1996, p.35)

Quanto ao material escalar aplicado por Guarnieri nas *Sonatinas*, encontram-se principalmente modos, eclesiásticos ou não, livres, combinados, alguns deles inspirados nas músicas de fonte popular. Há também escalas simétricas (como a de tons inteiros). A utilização de material modal no século XX na música dos nacionalistas no Brasil provavelmente foi

influência da escola franco-russa, que reagiu à corrente germânica (dodecafônica e/ou serial) através da música de Debussy, Stravinsky e Bartók, que encontrou saída para o esgotamento da tonalidade através da utilização sistematizada de materiais modais inspirados em fontes populares ou exóticas, em oposição ao serialismo germânico. “A sistematização de estruturas modais, superpostas e justapostas (...) acabou conduzindo a resultados igualmente despojados do sentido da tonalidade”, tanto em relação aos encadeamentos quanto à “complexidade dissonante dos conglomerados, uma vez que a independência contrapontística das linhas modais sobrepostas produziu sucessões de dissonâncias tão formidáveis quanto as da música serial” (SOUZA, 2009, p.140). Uma destas abordagens de sobreposição de modos gerou o que Bartók denominou *cromatismo polimodal*, uma derivação do diatonismo. O *cromatismo polimodal* acontece quando melodia e acompanhamento são diatônicos, quando tomados separadamente, mas juntos, produzem constantes choques de semitom. (Cf. MORGAN, 1992). Isto também foi encontrado nas *Sonatinas*.

Mesmo na ausência da tonalidade funcional, a música das *Sonatinas* tem centros, no caso, centros não tonais.³⁰

- (i) 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 da harmonia funcional e do encadeamento tradicional, os compositores usam uma variedade de meios contextuais de reforço. No sentido mais geral, notas que são usadas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em um registro extremo, tocadas ruidosamente, e acentuadas rítmica ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não tem aqueles atributos. (STRAUS, 2000, p.105)

Nas *Sonatinas*, na maioria das vezes uma análise harmônica tradicional não apresenta muita utilidade, porque a música foi concebida em outros termos que não os da tonalidade funcional. Muitas vezes, há linhas independentes, cada uma sugerindo uma harmonia diferente. O mais comum é a presença de uma melodia e um baixo e, entre eles, um *ostinato* de acordes, arpejados ou não, uma espécie de “recheio harmônico”, muito comum na música de Guarnieri.

Aliás, outro ponto importante da linguagem musical de Guarnieri é a utilização da dissonância como elemento expressivo. Berry chama atenção para a severidade relativa da

³⁰ Para uma peça ser tonal, ela deve ter duas coisas: harmonia funcional e encadeamento tradicional (STRAUS, 2000, p.105).

dissonância, que depende de vários outros aspectos do evento musical além de sua origem acústica.

“Em qualquer abordagem da flutuação da dissonância é preciso ter em mente que o conteúdo intervalar sozinho não é decisivo. Fatores como a simultaneidade dos eventos, os níveis de registro em que ocorrem, as distâncias entre alturas coincidentes, os timbres relativos, os níveis de dinâmica, o tipo de articulação, os valores rítmicos das notas – todos estes constituem a intensidade relativa do efeito dissonante”. (BERRY, 1987, p.109)

O mesmo autor declara que “no século XX, a dissonância é uma preocupação fundamental da psicologia da música (na qual um conceito de intensidade da dissonância seria relacionado aos relativos graus de “fusão” dos sons na experiência fenomenológica dos intervalos e acordes)” (BERRY, 1987, p.109). Os diferentes efeitos produzidos por diferentes abordagens dos acordes foram discutidos em carta por Andrade e Guarneri, tratando-se da *Sonata n.2 para violino e piano*. Nesta carta, datada de 1934, a utilização da dissonância como elemento expressivo é clara no discurso sobre música de Guarneri. Nela, o compositor escreveu o seguinte, referindo-se à pesada³¹ crítica andradeana à sua *Sonata*.

“Você se engana em pensar que uso a dissonância pela dissonância, por ser moda, afinal! No 2º tempo da sonata, existem mesmo intervalos de 7ª e 9ª usados sistematicamente. A razão pela qual elas foram usadas é de ordem puramente expressiva. Nenhum outro intervalo (harmônico) produziria o efeito por mim desejado. Não são duras (Ré3+Mib2 – Mib3-Ré2, indicação de decrescendo nas notas inferiores e ligadura nas superiores) essas dissonâncias, não! Depende naturalmente da maneira que forem tocadas. Se você tocá-las num *ff* o efeito será oposto se forem tocadas num *pp*. As que estão na minha sonata devem ser executadas em *pp* porque estão em 3º plano sonoro. Têm função de ambiente. Eu queria um, que não se definisse bem, que ficasse meio no ar, e ficou...Se você não sentiu isso, talvez fosse por falta de disposição da sua parte, o que é uma coisa muito possível...”. (GUARNIERI apud SILVA, 2001[1934], p.212)

A “função de ambiente”, anteriormente citada, tem relação com uma linguagem pessoal guarneriana, que estava sendo construída, e não precisa ser resolvida ou encadeada, como no conceito da “emancipação da dissonância” de Schoenberg.

A ideia de “emancipação da dissonância”, proposta por Schoenberg, foi por ele considerada como essencial à música não tonal. “Ao contrário da música tonal, na qual a relação dialética entre consonâncias e dissonâncias conduz o discurso, a música atonal de Schoenberg

³¹ Andrade, em carta, se disse “horrorizado” e utilizou os termos “sadismo” e “masoquismo” quando abordou a composição de duas páginas inteiras com 7as e 9as na referida *Sonata* (in SILVA, 2001[1934]p.206-207).

prescreveu a utilização livre da dissonância”, ou seja, “sem a necessidade da resolução das dissonâncias em consonâncias ou outro tipo de encadeamento convencionado” (SOUZA, 2009, p.124), ou seja, no conceito de emancipação da dissonância, a dissonância é equivalente à consonância.

Um exemplo de uso sistemático de dissonância é a *Sonatina n.6*, na qual se observou uma consistente utilização de conjuntos, por isso, nesta análise, foi utilizada tal abordagem, com base na Teoria dos Conjuntos de Allen Forte. É importante lembrar que estas são análises preliminares, e cada obra permite diferentes abordagens. Estão aqui sugeridas, entretanto, a utilização de certas técnicas analíticas para uso analítico nas diferentes *Sonatinas*.

Dada a variedade destas abordagens, a partir de cada *Sonatina* foi escolhida uma orientação de análise, sempre partindo de suas divisões formais. Nas *Sonatinas*, podem-se encontrar temas organizados em períodos (como no primeiro movimento da *Sonatina n.1*) ou sentenças (como no segundo movimento da *Sonatina n.3*) mais ou menos tonais, assim como seções formadas a partir de fragmentos em duplicação (como no terceiro movimento da *Sonatina n.1*). Há também a estruturação de movimentos a partir de motivos (como na *Sonatina n.7*, primeiro movimento) e também tema organizado em torno de estruturas de conjuntos (*Sonatina n.6*, primeiro movimento). Também existem fugas (por exemplo, *Sonatina n.6*, terceiro movimento), com sujeito, resposta e contrassujeito, exposições e episódios.

Quanto à rítmica, individualmente, a síncopa e o *tresillo* são padrões pelos quais Camargo Guarnieri tem uma clara predileção. Além disso, a rítmica também apresenta independência entre as linhas, muitas vezes parecendo que há várias fórmulas de compasso sobrepostas.

É importante lembrar que a troca entre elementos ibéricos e africanos foi importante na gênese da música popular brasileira (BÉHAGE apud FIALKOW, 1995, p.74). A rítmica de *tresillo*, segundo Fialkow (1995), é estabelecida como prática afro-brasileira, possuindo ênfase em elementos percussivos e que atraiu e influenciou os compositores de música erudita do Brasil, especialmente os da escola nacionalista.

O *tresillo* é conhecido internacionalmente como “ritmo de habanera”, mas Sandroni alerta que a habanera é apenas uma das manifestações do *tresillo*. Béhague, ao falar desta rítmica, presente no tango brasileiro, maxixe, samba, choro, mostra-a como “ritmo de habanera”, mas logo depois, entre parênteses, *tresillo* (Cf. SANDRONI, 2002). Enfim, as *Sonatinas* apresentam

muitos dos elementos considerados típicos da linguagem musical guarnieriana e atestados na literatura analítica de outras de suas obras. Vamos às análises.

2.1 SONATINA N.1³²

Guarnieri escreveu a *Sonatina n.1* em 1928, ano em que conheceu Mário de Andrade, a quem dedicou esta obra, que serviu muito bem às ideias nacionalistas, na medida em que apresenta materiais claramente inspirados em fonte popular, especialmente do interior do estado de São Paulo, terra natal do compositor. A partir da relação com Mário de Andrade, Guarnieri encontra um discurso para justificar sua obra e Andrade encontra um compositor que abraçaria suas ideias e as defenderia veementemente.

Para Andrade, esta *Sonatina* servia como um “resumo” do que Guarnieri já havia realizado e apontando para ideias que ainda iria realizar. Ela recebe de Mário de Andrade a seguinte crítica, publicada no *Diário Nacional* de São Paulo.

“Porém, esta ‘Sonatina’ toda resume equitessencia toda uma fase evolutiva do compositor. Ela parece mesmo uma espécie de revisão sintética dos elementos já inventados e empregados por Camargo Guarnieri e estão unidas nela todas as tendencias e realizações objetivas do autor”. (ANDRADE, 1929)

Neves aponta esta peça como a obra fundamental do período em que o compositor esteve próximo a Mário de Andrade.

“...na qual já se vê a sólida técnica do compositor, sua maneira de criar clima bem brasileiro sem necessitar de citações folclóricas e sua visão sobre o emprego das formas clássicas. A estrutura formal desta obra é muito importante, sintética e essencial, sóbria, ainda que esgote todas as possibilidades de manipulação dos temas escolhidos, em estilo polifônico dos mais severos”. (NEVES, 1981, p.67)

³² Esta análise da *Sonatina n. 1* se baseia e desenvolve um artigo previamente publicado sobre esta mesma obra (BENCKE e PIEDADE, 2009).

Esse comentário reflete muito bem alguns aspectos que seriam apontados posteriormente como característicos da obra de Guarnieri: a preocupação com a forma, a não utilização de citações folclóricas e a textura polifônica.

Esta é a *Sonatina* mais claramente tonal do grupo das oito e está estruturada em três movimentos: *Molengamente*, *Ponteados e bem dengoso* e *Bem depressa*.

2.1.1 Primeiro Movimento: *Molengamente*

Estruturado em forma sonata, este movimento tem como tonalidade principal Dó maior. Apresenta dois temas, o primeiro em Dó maior e o segundo iniciando em Ré maior e, logo depois, seguindo em Sol maior. O desenvolvimento se desenrola sobre Fá maior e, na reexposição, o segundo tema surge antes do primeiro, aparecendo os dois temas em Dó maior. A forma está apresentada na tabela seguinte.

Exposição (c. 1-61)		Desenvolvimento (c.62-109)	Reexposição (109-138)		Coda (139-144)
Tema 1 (c. 1-32)	Tema 2 (c. 33-61)	Sobre Fá M	Tema 2 (c. 110-121)	Tema 1 (c.122-139)	Dó M
Dó M	Sol M / repetição em Dó M		Dó M	Dó M	

Tabela 2: Forma sonata do primeiro movimento da *Sonatina n.1*

Sobre a forma, Andrade declarou que

“[...] com esses dois temas o primeiro tempo está construído, si não classicamente, pelo menos de maneira a não permitir dúvida aos que ainda têm o preconceito das formas pré-estabelecidas. É uma dessas linhas preguiçosas como caracter que dessa própria preguiça de se tornarem nítidas adquirem toda a força de caracterização”. (ANDRADE, 1929)

O **primeiro tema** (c.1-32) é estruturado em um período, com antecedente nos compassos 2 a 9 e consequente nos compassos 10 a 17. A melodia é acompanhada por um *ostinato* cuja harmonia constitui-se de $ii^6-V^{(\#5)}-I$. Este tema pode ser considerado uma toada caipira por apresentar características típicas deste subgênero levantadas por Oliveira (2009). No citado trabalho, há a definição de toada apresentada por um nativo – *uma música lenta com letra bonita* e lista algumas características levantadas em campo – subgênero ligado à narratividade, definido

pela simplicidade, que aparece como um espaço de lirismo e, musicalmente, “assume várias formas, mas houve uma tendência em apontar o acompanhamento dedilhado do violão no esquema rítmico abaixo, como característica da toada” (Op.Cit., p.57).

Dm ----- G^(#5)
C: II⁶ V

C -----
C: I

Figura 2: Primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.1*

Oliveira apresenta a fórmula violonística para o acompanhamento da toada, apresentado na figura seguinte, na qual “p” significa polegar, “i”, indicador, “m”, médio e “a”, anular (Cf. OLIVEIRA, 2009, p.57).

p i m i p i m i p i m i p i m i
a a a a

Figura 3: Acompanhamento rítmico para a toada (violão e viola)

Além disso, as terças paralelas adicionadas ao primeiro tema na reexposição (c.133) evidenciam sua “caipirice”.

122



Figura 4: Reexposição do primeiro tema (c.122-144) no primeiro movimento da *Sonatina n.1*

A harmonia é um II-V-I ligeiramente modificado, sendo que, o acorde de sexta adicionada, previsto já por Rameau e frequentemente utilizado no período da prática comum é a opção mais coerente aqui, pois o trecho certamente aponta para uma cadência estendida *ii-V-I*, sendo o V acorde sem terça e com 5ª aumentada, o *ii* e o I acordes em posição fundamental com 6ª adicionada. Aliás, cremos que certas disposições do acorde com 6ª adicionada, tais como foram empregadas nos tecidos harmônicos de repertórios de música popular brasileira no início do século XX (veja-se Ernesto Nazareth), podem constituir material referencial para os compositores nacionalistas.



Exemplo 5: Confidências (1913), Valsa de Ernesto Nazareth, Compassos 33-37

Depois de repetição com pequenas alterações ao final, este tema modula para Ré maior.

26

A A A D D D/A A⁷ D

D: V I I VI V⁷ I

Figura 5: Repetição do consequente do primeiro tema

O **segundo tema** (c.33-61) apresenta uma mudança de caráter e andamento, *um pouco mais depressa* e na mão esquerda há a rítmica de um subgênero relacionado a danças típicas do centro-sul, intitulado *cana-verde*, que é definida “pelo seu caráter dançante, relacionado aos festejos juninos” (OLIVEIRA, 2009, p.61).



Figura 6: Rítmica da cana-verde (de acordo com OLIVEIRA, 2009)

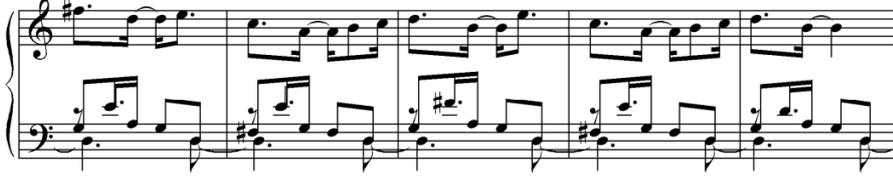
Como visto, o primeiro tema finaliza em Ré maior, modulando em seguida em Sol Maior. A melodia do segundo tema, que inicia no compasso 33, é fragmentada em motivos anacrústicos de dois compassos. Durante todo o segundo tema, há um baixo pedal na nota Ré, em ritmo *ostinato* que gera uma síncope constante acompanhando as outras vozes. Em termos de textura, há cinco vozes, em seguida classificadas por sua rítmica, que é constante em cada voz (Figura 15). Harmonicamente, o tema está composto basicamente de tônicas e dominantes, primeiro de Ré maior, depois de Sol maior (Figura 7).

33



D: I G IV D I

38



D: I D D⁷ G/D D⁷ G
 G: V V V⁷ I V⁷ I

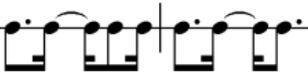
43



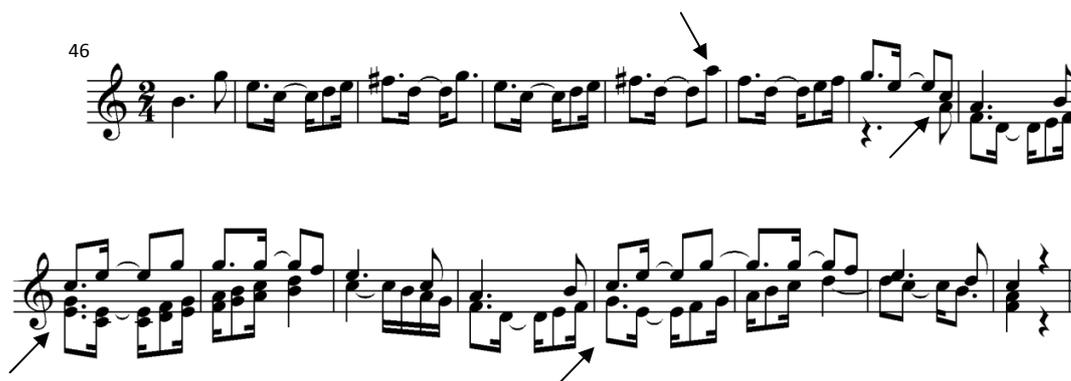
G: V⁷ I V⁷ I

Figura 7: Segundo tema do primeiro movimento da *Sonatina n.1*

Na repetição do segundo tema, quando modula de Sol maior para Ré Maior, há a entrada de um contraponto imitativo (entradas na anacruse do compasso 51 e 53), repetindo imediatamente o desenho da voz superior. Nos compassos 54 a 56, há um contraponto livre constituído de terças paralelas, cuja linha melódica se repete nos compassos 58 a 61, sem as terças paralelas (Figura 8).

Voz superior – melodia principal	
Voz intermediária 1	
Voz intermediária 2 (rítmica da cana-verde)	
Voz intermediária 3 (c.42-46)	
Baixo pedal	

Quadro 1: Classificação das vozes do segundo tema da *Sonatina n.1* pela rítmica



The image shows a musical score for the second theme of Sonatina n.1. It consists of two staves. The top staff is the main melody, starting at measure 46. The bottom staff is the accompaniment. Arrows point to specific rhythmic features in both staves, highlighting the contrapuntal relationship between the two parts.

Figura 8: Contraponto na repetição do segundo tema da *Sonatina n.1*

2.1.2 Segundo movimento: *Ponteado e bem dengoso*

Este movimento apresenta, já no início, a indicação *bem fora o bordonejo*, e uma nota, ao final da primeira página – “esta modinha deve ser tocada sem rigor no tempo, mas bem cantada a melodia, e os contracantos imitando o bordonejo do violão”.

O movimento todo tem 38 compassos e apresenta forma ABB'A-coda, e tonalidade de Mi menor. Excluindo-se a coda, o marco da seção áurea está no compasso 21³³, ou seja, na reapresentação de B, quando começa a repetição (agora primeiro B', depois A) dos materiais. Então, o movimento está dividido em 20 compassos mais 13 compassos.

A	B	B'	A	Coda
1-8	9-20	21-28	28-33	34-38

Tabela 3: Forma do segundo movimento da *Sonatina n.1*

A **seção A** (c.1-8) funciona como introdução, provavelmente se referindo ao ponteadado do violão antes do canto da modinha, e apresenta três linhas texturais: um baixo melódico, uma melodia na voz superior e uma linha harmônica no início, que se transforma em mais uma voz no decorrer do movimento. Na tonalidade de Mi menor, leva ao acorde de Si Maior, preparando para a entrada do 'canto'. O baixo apresenta uma melodia bem cantada, nostálgica, lembrando os baixos da viola, em duas frases (c.1-4) e (5-8), ambas cadenciando na dominante Si e com um contorno melódico semelhante.

³³ $34 \times 0,618 = 21,012$

F#7(b5) F#m Am7 Em
 V/V II IV I

F#79 C#md B Em9
 V/V II/V V I

F# Bm C B46 B
 V/V Vm bII/V V46 V

Figura 9: Seção A do segundo movimento da *Sonatina n.1*

A ordem dominante-subdominante aparece várias vezes neste movimento. O Lá natural chama atenção no primeiro compasso, quando o acorde de Fá# maior (V/V) se transforma em Fá# menor (ii), soando juntamente com a nota Lá# do plano harmônico.

Na **seção B** (c.9-20), o plano intermediário transforma-se em uma outra voz em vez de acordes, que se movimenta em um diálogo com a voz superior, esta última atuando em sequencias, sendo que a nota Si constantemente reiterada (dominante). A partir do compasso 13, são quatro vozes.

9

rall *mf* *a tempo* *cresc.*

Em B B D G (#5) Am F#7 B
 I V V V/III III IV V/V V

13

Em C Am D7/F# G C F#7
 i bVI v/bIII bVII bIII bVI V/V

17

rall *a tempo* rall

B Am G D B79 Em C Em Am B C B
 V iv bIII V/bIII V i bVI i iv V bVI V

Figura 10: Seção B do segundo movimento da *Sonatina n.1*

A **seção B'** (c.20-28) tem uma textura contrapontística a quatro vozes, com os mesmos materiais alternando-se entre as vozes. Este trecho cadencia na nota Mi (tônica), mas sobre o acorde Dó maior. Além disso, no c. 25, o Fá está bequadro, numa breve modulação para Fá maior.

A **seção A** retorna no c.28 até o c. 33, e então se modifica. Em vez de cadenciar na tríade de Si maior leva para Mi menor. Na **coda** (c.34-38), modula rapidamente para Dó maior, com cadência final IV-II-I, em Mi menor.

35

rit. e dim.

pp

Am7 C7M F G7 F Am F#m/E Em

Em: iv I IV V IV vi iv ii i

C: vi

Figura 11: Coda do segundo movimento da *Sonatina n.1*

2.1.3 Terceiro Movimento: *Bem depressa*

Formalmente, o movimento está estruturado em ABA'coda, como mostra a próxima figura. O marco da seção áurea que articula a forma está no compasso 32, quando a seção A é finalizada. Desta vez, entretanto, a parte menor está antes da maior³⁴ (são 32 compassos mais 51 compassos).

A	B	A'	Coda
1-32	33-57	58-73	74-83

Tabela 4: Forma do terceiro movimento da *Sonatina n.1*

Pode-se dizer que o *ponteado* de viola se apresentando no primeiro tema, parecendo emular o rasgueado da viola caipira enquanto a mão esquerda apresenta o *tresillo*. Este movimento parece-se com uma *catira*, que envolve dança, sapateado e palmas, alternando com o canto (acompanhado da viola caipira executando o *recortado*). “No *recortado*, o violeiro faz uso de um jogo com o soltar e o pressionar das cordas da viola” (OLIVEIRA, 2009, p.58). As palmas, somadas ao sapateado e ao *recortado* da viola geram um ritmo resultante de quatro semicolcheias, assim como no primeiro tema do movimento. Uma característica importante deste movimento são as duplicações (repetições imediatas), que aparecem de dois em dois compassos.

³⁴ $83 \times 0,618 = 51,294$ e $83 - 51 = 32$

Há três materiais melódico-rítmicos principais neste movimento – a bordadura em torno de uma nota (x) sobre uma harmonia determinada, como nos compassos 1 e 2, as quartas descendentes com a rítmica colcheia pontuada semicolcheia (y) dos c.5 e 6 e 37 a 40, e a melodia z, presente na voz superior dos compassos 33 a 36. Fora isto, também há as quintas com notas longas (mínimas, com ou sem ligadura), que dão sustentação às demais linhas no registro grave.

1 x

A⁶ Bm⁷ F#m⁷

I ii vi

Figura 12: Compassos 1 a 4 do terceiro movimento da *Sonatina n.1* – motivo x

5 y

sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz

Figura 13: Compassos 5 a 9 do terceiro movimento da *Sonatina n.1* – motivos x e y

The image shows a musical score for measures 33 to 36. The music is written for piano in a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody, labeled 'z', is in the treble clef and consists of eighth and sixteenth notes with accents. The bass line provides harmonic support with chords and some melodic fragments. A fermata is placed over the final measure (36).

Figura 14: Compassos 33 a 36 da *Sonatina n.1* – melodia z

A partir do compasso 49, há uma imitação no estilo canônico, como mostra a figura 27.

The image shows a musical score for measures 49 to 56. The music is written for piano in a treble and bass clef. The key signature has two sharps. The melody in the treble clef is characterized by rhythmic imitation, with notes often beamed together. The bass line features chords and some melodic lines. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in measure 52.

Figura 15: Imitação no terceiro movimento

Antes da coda, há uma cadência Subdominante – Dominante – Tônica

The image shows a musical score for measures 69 to 74. The music is written for piano in a treble and bass clef. The key signature has two sharps. The score illustrates a cadence: Subdominant (IV) – Dominant (V) – Tonic (I). Measure 69 shows the IV chord (D) and the V chord (E7). The bass line has a long note with a fermata. The treble clef has a melodic line with accents. The dynamic marking *cresc. muito* (crescendo molto) is present. Measure 74 shows the I chord (A) and the V chord (E7). The treble clef has a melodic line with accents. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present. The bass line has a long note with a fermata.

Figura 16: Cadência IV-V-I no primeiro movimento

2.2 SONATINA N.2 (1934)

Na década de 30, Guarnieri passava por um período de “namoro com o atonalismo” (VERHAALLEN, 2001, p.154) e podem ser percebidas importantes diferenças entre esta e a *Sonatina n.1*, principalmente no que se refere à tonalidade e à dissonância. Isto pode ser explicado em parte pela conjuntura política – esta *Sonatina* foi terminada no ano em que findou a Revolução Constitucionalista (1928-1934) contra o governo Getúlio Vargas. Nesta época,

“Guarnieri não tinha emprego fixo e passava muitas horas estudando ininterruptamente, analisando partituras de Stravinsky, Hindemith, Berg e outros compositores, cuja influência pode ser vista na linguagem mais severa e na qualidade intelectual da *Sonatina n.2*. Apesar da aspereza harmônica, os primeiro e terceiro movimentos possuem uma alegria cordial que à primeira vista passa despercebida”. (VERHAALLEN, 2001, p.154)

Em 1934, Guarnieri já havia escrito a *Sonata n.1 e n.2 para piano e violino* (respectivamente em 1930 e 1933), o *Choro Torturado* para piano (1930), a *Dança Selvagem* para piano (1931). Também em 1931 iniciou a produção dos *Ponteios* para piano e escreveu o primeiro *Concerto para piano e orquestra*. Já havia composto também a ópera *Pedro Malazarte* (1932). Em 1933-34 Guarnieri compôs três dos *Poemas da Negra* e no ano seguinte, a *Tocata* para piano.

Mesmo a forma sonata estando intimamente relacionada à tonalidade, esta nomenclatura pode ser adotada para obras com linguagem pós-tonal, como é o caso desta sonatina. O primeiro movimento está estruturado em forma sonata e possui centricidade em Dó.

“A forma *allegro-de-sonata* (...) é essencialmente uma estrutura ternária. Suas divisões principais são: *exposição, elaboração e recapitulação*. Ela difere das outras formas ternárias complexas porque a seção mediana contrastante (elaboração) é quase exclusivamente devotada à elaborar a grande variedade do material temático ‘exposto’ na primeira divisão. Seu grande mérito, que lhe permitiu uma posição de destaque durante cento e cinquenta anos, é sua extraordinária flexibilidade em acomodar um grande leque de ideias musicais (pequenas ou grandes, poucas ou muitas, ativas ou passivas), em quase todos os tipos de combinação. Os detalhes internos podem estar sujeitos a diversas mutações, sem que isso deturpe a validade estética da estrutura como um todo”. (SCHOENBERG, 1996, p.243)

Embora esta forma esteja intimamente relacionada à tonalidade, sendo os dois temas (ou grupos de temas) apresentados em tonalidades vizinhas, geralmente nas regiões de tônica e dominante e, na reexposição, sejam apresentados ambos na região de tônica, isso não exclui a

utilização desta nomenclatura para uma forma que inclua dois temas (ou grupos de temas), elaboração e reexposição com transposição e que apresente centricidade em detrimento de tonalidade, no sentido proposto por Straus.

“Para uma peça ser tonal, ela deve ter duas coisas: harmonia funcional e encadeamento tradicional (...). Porque uma peça não é tonal, (...) não significa que ela não possa ter notas ou classes de notas como centro. Toda música tonal é cêntrica, focalizada em classes de notas ou tríades específicas, mas nem toda música cêntrica é tonal. Mesmo sem os recursos da tonalidade, a música pode ser organizada em torno de centros referenciais. (...) Na ausência da harmonia funcional e do encadeamento tradicional, os compositores usam uma variedade de meios contextuais de reforço. No sentido mais geral, notas que são usadas frequentemente, sustentadas em duração, colocadas em um registro extremo, tocadas ruidosamente, e acentuadas rítmica ou metricamente tendem a ter prioridade sobre notas que não tem aqueles atributos”. (STRAUS, 2000, p.105).

Esta *Sonatina* tem como característica, além da linguagem pós-tonal e da polifonia, a presença de *ostinati* em todos os movimentos. A obra é toda escrita em clave de sol e está estruturada em três movimentos: ‘alegre, com graça’, ‘ingenuamente’ e ‘depressa, espirituoso’.

2.2.1 Primeiro Movimento: *Alegre, com graça*

Na figura seguinte está apresentada a forma do primeiro movimento, também estruturado em forma sonata.

Exposição (c.1 a 52)			Desenvolvimento (c.53-87)	Reexposição (87-114)		Coda (117-118)	
T1 (c.1-26)		Seção T2 (27-52)			Seção T1		T2 (a) (c.109-116)
a (1-9)	b (10-17)	c (18-26)		a (T2) (c.27-34)	b (c. 35-46)	c (c. 47-52)	Dó
Sol mixolídio - Dó	Dó			Lá dórico	Doze alturas	Dó	
					T1 (c.88-102) 103-107 material extra	Sol mixolídio Dó	Ré dórico

Tabela 5: Forma do primeiro movimento da *Sonatina n.2*

O marco da seção áurea está presente no clímax do movimento (c.73), ponto extremo de altura e dinâmica³⁵. A **seção do primeiro tema** (c.1-26) é formada pelo primeiro tema apresentado duas vezes, com variações. O tema pode ser dividido em três partes: nos pontos de cadência a cada duas frases, quando há sensação de repouso (quando cadencia em Dó – centro do movimento). Dentro deste raciocínio, a **seção a do primeiro tema** está nos compassos 1 a 9, a **seção b**, nos compassos 10 a 17, e a **seção c**, nos compassos 18 a 26. Na Figura 28, está apresentado o primeiro tema, com as marcações de frases.

O tema apresenta duas vozes independentes, melodia na mão direita e *ostinato* na mão esquerda, sendo que as duas vozes possuem métricas independentes entre si: a melodia em 2/4 e o *ostinato* em 6/8³⁶. Este tema está organizado em seis frases de quatro compassos cada, se considerados os pontos de repouso da melodia e a ideia de frase proposta por Schoenberg³⁷.

A melodia inicia na anacruse do segundo compasso e a última frase é estendida por mais um compasso.

³⁵ O movimento tem 118 compassos, portanto, $118 \times 0,618 = 72,924$, ou seja, o momento imediatamente anterior à entrada do clímax do movimento.

³⁶ Embora esteja escrito em 2/4 as ligaduras atravessam os compassos e em padrão de três notas sendo as duas primeiras dó e ré, está estabelecido, dividindo o *ostinato* em duas partes de três colcheias cada.

³⁷ “[A] menor unidade estrutural é a frase, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares (...) do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação tal como uma vírgula” (SCHOENBERG, 1996, p.29).

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1 to 16, with the first phrase (1ª frase) starting at measure 1 and the second phrase (2ª frase) starting at measure 7. The second system covers measures 17 to 23, with the third phrase (3ª frase) starting at measure 17, a connector motif (Motivo conector) at measure 19, and the fourth phrase (4ª frase) starting at measure 21. The fifth system covers measures 24 to 26, with the fifth phrase (5ª frase) starting at measure 24 and the sixth phrase (6ª frase) starting at measure 25. A bracket labeled 'O1' spans measures 1-6, 'O2' spans measures 17-23, and 'O3' spans measures 24-26. A bracket labeled 'aumentação rítmica' spans measures 24-26. The time signature is 6/8.

Figura 17: Primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.2*

c.1	(c.2-5)	(c.6-9)	(c.10-13)	(c.14-17)	(c.18-21)	(c.22-26)
<i>Ostinato</i> + anacuse	1ª frase	2ª frase	3ª frase	4ª frase	5ª frase	6ª frase

Tabela 6: Organização fraseológica do primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.2*

Nas primeiras duas frases, a melodia, se considerada isoladamente, soa como Sol mixolídio, pois inicia com o sétimo grau, num padrão típico da música nordestina³⁸. Entretanto, o centro é Dó e as notas acidentadas (Dó# e Sib) rondam a nota central, como sensíveis equidistantes entre si.

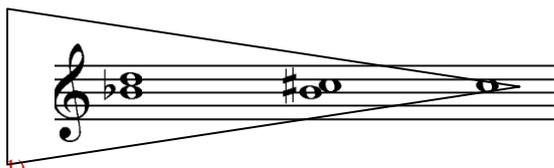


Figura 18: Centro Dó e sensíveis

Neste mesmo trecho, as notas do *ostinato* de seis colcheias são Dó+Ré+x+Dó+Ré+y, no qual x e y são notas que variam e Dó+Ré funcionam como centro. Hierarquicamente, porém, o Dó é mais importante que o Ré neste *ostinato*, porque inicia o grupo de seis colcheias e aparece novamente na metade do mesmo grupo e x e y variam entre as notas do tetracorde de tons inteiros Si-Lá-Sol-Fá. Daqui em diante, este padrão será chamado de ‘O1’.

A segunda e a terceira frase são ligadas por um motivo conector. A rítmica é tecida sem deixar espaços internos, mas conectando as frases por motivo conector (c.9) ou pela continuação do *ostinato* (todo o resto do tema). O motivo da mão esquerda do nono compasso conecta o fim da segunda frase ao início da terceira, quebrando o padrão do *ostinato* – as notas Dó+Ré aparecem com ligadura no compasso anterior, mas o *ostinato* inteiro não se concretiza. Em vez disso, notas com articulação *marcato* (neste tema, é a única aparição desta articulação na mão esquerda) à terceira frase.

A melodia das terceira e quarta frases, iniciada com a nota Láb, é uma versão das frases anteriores e também centrada em Dó. A fórmula Dó+Ré+x+Dó+Ré+y se mantém, mas agora x e y estão transpostos meio tom abaixo da primeira ocorrência e variando entre Sib-Láb-Solb-Fáb (O2).

A quinta e a sexta frases repetem a melodia das duas primeiras, com uma aumento rítmica no final, porém o *ostinato* aparece de duas maneiras diferentes: até o compasso 21, segue

³⁸ Típico da música nordestina porque inicia no sétimo grau e o repete, ressaltando o modo mixolídio.

o padrão anterior, de Dó+Ré+teclas pretas. Na última frase, o *ostinato* é formado por Dó+Ré+pentacorde cromático (O3).

c.1	(c.2-5)	(c.6-9)	(c.10-13)	(c.14-17)	(c.18-21)	(c.22-26)
<i>Ostinato</i> + anacruse	1ª frase	2ª frase	3ª frase	4ª frase	5ª frase	6ª frase
	O1	O1	O2	O2	O2	O3

Tabela 7: Organização fraseológica do primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.2*

O1 (c.1-8)	O2 (c.10-21)	O3 (c.22-26)
Dó+Ré+	1) Dó+Ré+	1) Dó+Ré+
 <p>1)</p>		

Quadro 2: Variações do *ostinato* da mão esquerda do primeiro tema no primeiro movimento da *Sonatina n.2*

Interessante perceber a oposição entre a polarização em Dó das frases 1 e 2 e 5 e 6 em oposição à instabilidade das duas frases centrais, iniciadas em lab.

O tetracorde Sib-Láb-Solb-Fáb forma escala de tons inteiros completa se somado com as notas Dó-Ré do *ostinato*. Existe, portanto, neste tema, um “cromatismo polimodal³⁹”, formado pela escala de tons inteiros ou escala cromática na mão esquerda e, na direita, escalas diatônicas, modal ou tonal.

A **seção do segundo tema** (c.27-34) está estruturada em três subseções: uma frase modal (a - c.27-35), um trecho com as doze notas (b - c.36-46) e uma transição que prepara a entrada do desenvolvimento (c - c.47-52).

³⁹ Termo proposto por Bartók no qual as linhas são diatônicas separadamente, mas, quando juntas, apresentam-se cromáticas (Cf. MORGAN, 1992).

27

Segundo Tema

35

12 alturas

41

transição

48

Figura 19: Segundo tema do primeiro movimento da *Sonatina n.2*

O **segundo tema** é melódico (a - c.27-35) e, considerando os pontos de cadência das frases – Lá e Dó como parte da tríade de Lá menor e Ré e Fá como parte da tríade de Ré menor (quarto grau de Lá menor), a frase está construída sobre a escala de Lá dórico.

Depois disso, aparece **material novo** (b – c.35-40) – um trecho que contém as 12 notas, numa espécie de imitação em movimento contrário que ressalta as terças melódicas, como mostra a figura seguinte.

Figura 20: Terças presentes nos compassos 35 a 40 do primeiro movimento da *Sonatina n.2*

O compasso 39 é um compasso conector no qual a terça sofre aumento rítmica. A partir da anacruse do compasso 41, os motivos de terça melódica recebem mais uma nota e depois se modificam em tríades. Depois disso, iniciando no compasso 42, inicia-se uma centralidade em Dó, dadas as tríades descendentes terminando na tônica Dó, em tempo forte (c.43-44). Os compassos 45 e 46 funcionam como conectores para reencontrar o Dó, sendo que, na mão esquerda do compasso 46, aparece a sensível de Dó.

Nos compassos 46 a 48 ainda se observa o motivo melódico de terças que, no compasso seguinte, transforma-se em segunda. A partir do compasso 47, há uma **transição para o desenvolvimento** (c – c.47-52) – uma escala de Dó M descendente, aumentando uma colcheia por compasso e partindo sempre do Dó4, até aparecer a escala completa no compasso 52, quando há a anacruse do desenvolvimento.

O **desenvolvimento** (c.53-87) tem como característica predominante a imitação. Esta parte inicia com uma imitação em sétima maior descendente (c.52-58). A única alteração está destacada na figura seguinte, onde provavelmente o compositor a realizou para evitar a oitava justa que se formaria sob os Fás da mão direita.

Figura 21: Imitação à distância de sétima maior no primeiro movimento da *Sonatina n.2*

Intervalos de sexta (terça invertida) aparecem nos compassos 58 e 59 na mão direita, em vez da continuação da melodia como na exposição do primeiro tema. Na esquerda, a imitação perdura até o compasso 58. O compasso 59 é conector entre a imitação de matérias do primeiro tema à distância de sétima maior o cânone à distância de oitava que ocorre nos compassos 60 a 68. O material da mão esquerda do compasso 59 é uma versão do que ocorreu no compasso anterior, mas formado por tons inteiros.

A partir do compasso 60, o início do primeiro tema, originalmente anacrústico, aparece tético, mas a articulação deixa bem clara a continuação da intenção anacrústica encontrada anteriormente.

Figura 22: Cânone presente nos compassos 60 a 68 do primeiro movimento da *Sonatina n.2*

O motivo de sexta, inicialmente apresentado no compasso 58, aparece em sequência ascendente a partir do compasso 67 ao 70, com a indicação de *crescendo sempre* (c.66-71), até o *ff* no compasso 71. O ponto culminante em altura e dinâmica do movimento ocorre no compasso 73 (outro *ff* aparece somente na coda).

No mesmo trecho, o que se observa em relação ao contraponto é a preferência por semitons e trítonos, especialmente nos tempos fortes. Na figura seguinte, os semitons estão marcados com uma linha vertical e os trítonos, com uma linha pontilhada. Algumas notas foram enarmonizadas para facilitar a compreensão.

The image shows a musical score for the climax of a movement. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 66 and includes markings for 'cresc.' and 'sempre'. The second system includes a box labeled 'Clímax do movimento' and a marking for 'cedendo'. Circled notes in both systems indicate specific harmonic or melodic points of interest.

Figura 23: Trecho que abriga o clímax do movimento da *Sonatina n.2*

A melodia do segundo tema aparece no desenvolvimento a partir do compasso 76, com contraponto em movimento contrário, diferente da exposição. Os materiais circulados estão organizados em escala de tons inteiros. As mínimas dos compassos 84 a 86 formam a tríade de Solb com quinta aumentada, acorde oriundo da escala de tons inteiros. Porém, se for observado o acento na nota Mib antes da primeira mínima e o fato das outras duas mínimas durarem três tempos, o acorde formado é um Mibm (ver figura seguinte, as notas destacadas nos compassos 83 a 86).

Na passagem do desenvolvimento para a reexposição (c.87), há a continuação de uma escala cromática iniciada na mão esquerda no compasso anterior e, na anacruse do compasso 88, inicia a **reexposição** (c.87-114), como no início, exceto pelo fato das notas Dó-Ré do *ostinato* estarem suprimidas em favor da finalização da escala cromática que liga desenvolvimento a reexposição.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 77, is in 2/4 time and marked *p* and *a tempo*. It features a melodic line in the right hand with a slur and a chromatic descending line in the left hand. The second system includes a key signature change to Gb(#5) and features fortissimo (*sf*) dynamics, a ritardando (*rit...*) marking, and a pianissimo (*pp*) dynamic. The left hand continues with an ostinato pattern.

Figura 24: Materiais do segundo tema no desenvolvimento no primeiro movimento da *Sonatina n.2*

A reexposição segue idêntica à exposição até o compasso 102 – são repetidas as duas partes do primeiro tema, sendo que logo depois disto aparece um **material extra** – cinco compassos (103-107) com a indicação de *crescendo e accelerando sempre*. Este trecho apresenta sequencias cromáticas utilizando todas as 12 alturas – este trecho é diferente da subseção do segundo tema que também contém as doze alturas. Depois disso, há uma interrupção abrupta sob forma de um compasso inteiro (c.108) em pausa, com a indicação *lunga* e fermata, antes da entrada do segundo tema. Na mão esquerda, o *ostinato* do primeiro tema tem outras notas, privilegiando o cromatismo (em vez dos tons inteiros das aparições anteriores), mas mantendo a direção melódica e a rítmica originais. As duas mãos finalizam nas sensíveis das notas do início do segundo tema que aparece depois da pausa.

Figura 25: Compassos 103 a 107 do primeiro movimento da *Sonatina n.2*

Na **reexposição**, aparece somente o segundo tema, em vez das três partes da seção do segundo tema que constam na exposição, agora em Ré dórico, ou seja, transposto uma quarta acima. A **coda** (c.117-118) parte do Fá# e atinge os Dós a partir de movimento contrário, portanto, o centro do movimento é Dó. Observe-se que mais uma vez o trítone é ressaltado pelo início e fim da coda.

Figura 26: Pausa, segundo tema na reexposição e coda do primeiro movimento da *Sonatina n.2*

Um ponto importante neste movimento são as imitações e o contraponto sistemático em intervalos dissonantes por todo o movimento (trítomos, segundas menores e sétimas maiores). Dentro destes, há um destaque para o intervalo de trítone. No primeiro tema, o trítone Fá-Si é o centro da melodia da mão direita e Fá-Si ou Fáb-Sib, os intervalos destacados pelo *ostinato* da mão esquerda, como comentado anteriormente. No segundo tema, o trítone Fá#-Dó termina a parte melódica modal na exposição e Fá-Si da reexposição. A coda reitera novamente este intervalo.

2.2.2 Segundo Movimento: *Ingenualmente*

Este movimento apresenta indicação de caráter e andamento *ingenualmente*, e a colcheia = 80. Logo no início, há a indicação de *com muita expressão*. Formalmente, o movimento apresenta uma parte, que é repetida parcialmente e finaliza com uma coda.

A	A'	Coda
c.1 a 18	c.19 a 31	c. 32 a 37

Tabela 8: Forma do segundo movimento da *Sonatina n.2*

O marco da seção áurea, neste movimento, está no compasso 19, quando da entrada da seção A'⁴⁰. No que se refere à textura, este movimento é constituído de três planos: dois *ostinati* na mão direita e uma melodia na mão esquerda. A métrica dos *ostinati* independe das fórmulas de compasso, atravessando as barras e mantendo a figuração.



Figura 27: *Ostinati* presentes na mão direita do segundo movimento da *Sonatina n.2*

O *ostinato* 1 apresenta as notas Lá-Si-x, variando x nas seguintes notas.



termina com Lá no baixo provindo de uma cadência diatônica formada pelos graus conjuntos Ré-Dó-Si-Lá. O movimento é estruturado em pequenos fragmentos, que giram em torno de Lá.

O marco da seção áurea está no compasso 19, ponto articulador da forma, entre A e A'.⁴¹

Repouso da melodia, mais longa que as outras, atingida por semitom

The musical score consists of six staves. The first staff is labeled 'A' and contains measures 1-6. The second staff contains measures 7-12. The third staff contains measures 13-18. The fourth staff is labeled 'A'' and contains measures 19-24. The fifth staff contains measures 25-30. The sixth staff is labeled 'coda' and contains measures 31-36. A box labeled 'coda' is positioned above measure 31. Several notes are circled in the score, and arrows point to them from the text 'Repouso da melodia, mais longa que as outras, atingida por semitom' located above the first staff. Measure 31 has four upward-pointing arrows below it.

Figura 29: Melodia do segundo movimento da *Sonatina n.2*

2.2.3 Terceiro Movimento: *Depressa, spiritoso*

Este movimento apresenta forma rondó (ABACA coda), como mostra a figura seguinte⁴².

⁴¹ $31 \times 0,618 = 19,158$, desconsiderando-se a coda.

⁴² Há duas fórmulas de compasso, uma na mão direita (2/4) e outra na esquerda (3/4). Por conta da diferenciação entre fórmula de compasso entre mão direita e mão esquerda apresentada neste movimento, em prol da clareza serão contados os compassos da mão direita, mesmo quando se referindo aos materiais da esquerda.

A	B	A	C	A	Coda
c.1-25	c.26-42	c.43-56	c.57-94	c.95-116	c.117-129

Tabela 9: Forma do terceiro movimento da *Sonatina n.2*

O centro do movimento é Dó, mas não tonal. A **seção A** (c.1-25) é constituída inicialmente de três planos texturais: uma melodia na voz superior, escrita em compasso 2/4, uma voz intermediária com tríades arpejadas formadas por colcheias e um baixo de semínimas pontuadas, marcando a métrica 6/8 criada pela articulação e pela figuração, embora a fórmula de compasso da mão esquerda seja $\frac{3}{4}$ em toda esta seção.

Embora haja tríades/tétrades sistemáticas na voz intermediária, na mão esquerda, elas só têm sentido harmônico-funcional até o quarto compasso (contando pelos compassos da mão direita). Nos demais compassos, o *ostinato* da mão esquerda continua com tríades-tétrades como no início – acompanhando o desenho em graus conjuntos do baixo, porém a melodia cantante é substituída por uma linha com muitos saltos dissonantes e intervalos de quarta.

Figura 30: Melodia principal da seção A do terceiro movimento da *Sonatina n.2*

Esta seção pode ser dividida da seguinte maneira, tomando-se a contagem dos compassos da mão direita como base. As subdivisões da seção foram chamadas de subseções e não frases, pois a maioria não são frases propriamente ditas, mas fragmentos com muitos saltos e sequencias.

1ª subseção de A	2ª subseção de A	3ª subseção de A	4ª subseção de A	5ª subseção de A
c.1-4	c.5-12	c.13-16	c.17-20	c.21-26

Tabela 10: Subseções da parte A do terceiro movimento da *Sonatina n.2*

A **primeira subseção de A** (c.1-4) é uma frase tonal formada por uma sequencia surgida das tríades de Fá maior e Dó maior e está em estreita ligação com o início da *Sonatina n.4*, cuja análise está apresentada mais adiante neste mesmo capítulo. A direção da melodia é descendente e o *ostinato* gera uma harmonia também tonal formada pelos acordes arpejados e apresentada na figura seguinte.

1

C D° Am G⁷ Am⁷
I V/vi vi V⁷ vi

Figura 31: Harmonia da frase tonal do início do terceiro movimento da *Sonatina n.2*

No quinto compasso, ainda há uma tríade de Sol menor. Depois disso, na **segunda subseção de A**, a partir da anacruse do sexto compasso, existe um trecho formado por sequências de graus conjuntos e saltos que se desenrola até o final do compasso 12, quando suas três primeiras notas (Fá#-Mi-Ré#) são repetidas uma oitava acima (c.11-12). A partir do compasso 10, a rítmica, até então constituída de 3 + 3 colcheias na mão esquerda é alterada para 3 + 3 + 2, ou seja, de *tresillo*. A partir daí (c.10), os compassos se unem, tornando-se ambas as mãos 3/4. Mas no compasso 13, ao início da segunda subseção de A, é que efetivamente se sente esta mudança, porque ali que aparecem duas colcheias em vez de três.

The image shows a musical score for the third movement of Sonata n.2. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff begins with a measure number '10' and contains several measures of music with accents. The bass clef staff contains a 'Tresillo' label under the first few notes. Dynamics markings 'p' and 'mf' are present in the bass clef staff. The score is in 2/4 time.

Figura 32: Mudança de rítmica de 6/8 para *tresillo* no terceiro movimento da *Sonatina n.2*

Este trecho é formado por pequenos fragmentos baseados numa coleção diatônica simétrica de nove notas, formada por dois tons e seis semitons, cujo eixo de simetria está nas alturas Fá#-Sol#. Estas alturas aparecem várias vezes durante o trecho, sendo a coleção constituída de dois pentacordes contendo um tom e três semitons, conforme mostra a figura seguinte.

The image shows a musical notation of a symmetric scale of nine notes. The notes are: F#4, G#4, A4, B4, C#5, D5, E5, F#5, G#5. The interval between F#4 and G#4 is a whole tone (T), and between G#4 and A4 is a semitone (st). The interval between C#5 and D5 is a whole tone (T), and between D5 and E5 is a semitone (st). The interval between F#5 and G#5 is a whole tone (T). A circle highlights the notes C#5 and D5, which are symmetric around the axis F#4-G#5.

Figura 33: Escala simétrica presente no terceiro movimento da *Sonatina n.2*

Na primeira subseção de A, como visto, o movimento geral é descendente e, na segunda, ascendente (uma oitava). A partir do compasso 13, no que foi considerado a **terceira subseção de a** (c.13-16), o movimento da linha superior é novamente descendente e os intervalos de quarta têm prioridade, como mostra a figura seguinte.



Figura 34: Quartas presentes no terceiro movimento da *Sonatina n.2*

Uma versão dos compassos 13 a 16 é apresentada nos compassos 17 a 20 (**quarta subseção de a**), como representado a seguir⁴³.



Figura 35: Ttransposição dos compassos 13 a 16 nos compassos 17 a 20 no terceiro movimento da *Sonatina n.2*

A **quinta subseção de a**, iniciada no compasso 21 leva a um arpejo que privilegia as terças menores e finalmente, nos compassos 25 e 26, termina o movimento descendente com arpejos de quartas.

⁴³ Guarnieri, em alguns momentos, parece utilizar enarmonias para sugerir intervalos para, na escrita (não auditivamente), coincidirem com algum padrão estabelecido. É o que acontece no compasso 13, quando aparece a quarta diminuta Sol-Ré#, que soa como terça maior dentro de um padrão de quartas.



Figura 36: Mão direita do final da parte A no terceiro movimento da *Sonatina n.2*

No último compasso da parte A, as duas mãos realizam arpejos quartais e invertem a métrica – a mão direita torna-se 6/8 e a esquerda, 3/4. Harmonicamente, as vozes também formam quartas entre si.

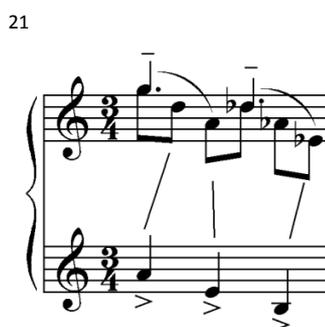


Figura 37: Quartas que finalizam a seção A pertencentes ao terceiro movimento da *Sonatina n.2*

Na **seção B** (c. 26-42), mais uma vez, são três planos texturais: uma melodia no baixo, uma linha intermediária em *ostinato* rítmico e uma linha que forma a voz superior em notas mais longas, descende cromaticamente.

As fórmulas de compasso não coincidem com a métrica estabelecida pela articulação, especialmente a da segunda voz, que é um binário composto, e não simples, se for considerada a articulação e a reiteração periódica de Ré. A voz mais grave é um $\frac{3}{4}$, como está escrito, exceto no primeiro compasso do trecho, que é um $\frac{6}{8}$. A coexistência de várias acentuações diferentes exige grande dissociação de vozes do pianista.

26

f cantando

Figura 38: Compassos 26 a 31 da seção B do terceiro movimento da *Sonatina n.2*

A voz mais aguda descende cromaticamente a partir do Dó#, cadencia em Sol#, retorna ao Dó# e descende um tom e depois dois semitons até a entrada do Lá no compasso 32. O centro é Dó#, pois parte desta nota, descende cromaticamente e a ela retorna. O âmbito desta voz neste trecho, Dó#-Sol# descendente é todo preenchido cromaticamente.

A voz intermediária é constituída de agrupamentos de três colcheias, que alternam Ré-Mi-x e Ré-Fá-x e as notas que variam são as mesmas da voz superior. O baixo tem centro em Fá#. Embora haja uma certa ambiguidade entre Fá# e Lá, uma vez que as duas notas aparecem três vezes no trecho e ambas aparecem em tempos fortes dos compassos, o Fá# inicia e termina a subseção, por isso está sendo considerado centro em vez de Lá.

Depois disso, há uma conexão e é repetida a primeira subseção com alguma variação, levando do Fá# grave no compasso 43, já no retorno de A.

A **seção C** (c.57-94) possui a indicação de *sempre stacatto* e apresenta o motivo inicial em sequências na mão direita. Na mão esquerda, a rítmica é sincopada, formando 3+3+2 nos compassos 57 e 58 e, de outra forma, com pausas, também simula o *tresillo*, estiliza o *tresillo*. Quartas, trinados e sequencias aparecem antes da retomada de A, que ocorre no compasso 95.

57 sempre stacato

61 *ff*

Figura 39: compassos 57 a 63 da seção C do terceiro movimento da *Sonatina n.2*

A **coda** (c.117-129) é formada por várias tríades na mão esquerda (até o compasso 123). Na direita, há tríades quartais até o compasso 118, depois disso, um longo trinado a partir da nota Lá (c.119-123), continuando com as tríades na mão esquerda. O compasso 124 conecta as duas partes da coda com uma escala e, a partir do compasso 125 surge novamente o motivo inicial na mão direita, com acordes por quartas paralelas somadas à segundas. O movimento é finalizado com um *fff* que aparece depois de um crescendo sempre.

Nesta *Sonatina*, as melodias caipiras são acompanhadas por *ostinatos* com organizações próprias e aparentemente independentes da melodia principal. A forma sonata e o contraponto imitativo são características importantes. Há um papel de destaque para a dissonância, especialmente ao intervalo de trítone, e a ampla utilização de tríades sem sentido harmônico funcional.

2.3 SONATINA N.3 (1937)

Escrita dois anos depois da composição da *Toccata*, esta obra foi concebida para um concurso de composição cuja premiação era uma bolsa de estudos – Guarnieri não queria colocar em perigo suas chances de ganhar tal concurso criando uma obra que poderia “ofender os jurados”. Ele venceu o concurso e foi a Europa em 1938, onde estuda com Charles Koechlin, mas sua estadia lá precisou ser interrompida já em 1939 por causa da eclosão da Segunda Guerra.

Curiosamente, o segundo tema do primeiro movimento é uma das raras citações na obra do compositor, que utiliza uma cantiga de cego no modo lídio. O segundo movimento segue mais ou menos a ideia dos movimentos intermediários anteriores das duas primeiras sonatinas, lembrando uma modinha e o terceiro movimento é uma fuga em duas partes, ressaltando mais uma vez o neoclassicismo do seu autor.

As duas mãos estão escritas na clave de Sol, como na sonatina anterior. A obra tem três movimentos respectivamente intitulados *allegro, con tenerezza e ben ritmico*.

2.3.1 Primeiro Movimento: *Allegro*

O primeiro movimento, como nas *Sonatinas* anteriores, foi concebido em forma sonata.

Exposição (1-43)				Desenvolvimento (c.44-92)	Reexposição (93-133)			Coda (c.134-137)
Tema 1 (1-22) FáM		Ponte (c.23a29)	Tema 2 (c.30-43) Dó Lídio		Tema 1 (c.93-114) Fá M		Ponte (c.115-119)	Tema 2 (c.120-133) Fá Lídio
a (c.1-11)	b (c.12-21)				(c.93-103)	(c.104-114)		

Tabela 11: Forma do primeiro movimento

O **primeiro tema** (c. 1-22) é constituído de duas seções, separadas por barra dupla, com mudanças no número de vozes, no motivo inicial e na articulação. A **parte a do primeiro tema** (c.1-11) possui duas vozes, sendo que uma delas é uma melodia com notas repetidas, síncopa e terças descendentes e a outra, um contraponto livre. A articulação na melodia da mão direita é

formada por *staccatos* e *marcattos*. A **parte b do primeiro tema** (c.12-21) comporta quatro vozes e apresenta variação dos motivos iniciais. A articulação, formada por *marcattos* e *tenutos* nesta parte, marca grupos de quatro colcheias com deslocamento de uma colcheia em relação à métrica do compasso.

Os materiais principais da **parte a do primeiro tema** (c.1-11) são apresentados até o segundo compasso. Neste trabalho, foram denominados motivos x, y e z, sendo o x constituído de terça descendente com notas repetidas, o y, de intervalo de segunda mais síncopa e o z, de terças em sequencia, podendo haver as variações x' (terça descendente com notas longas), y' (bordadura mais mínima) e z' (z = duas terças ligadas por segunda, z', tríade arpejada).

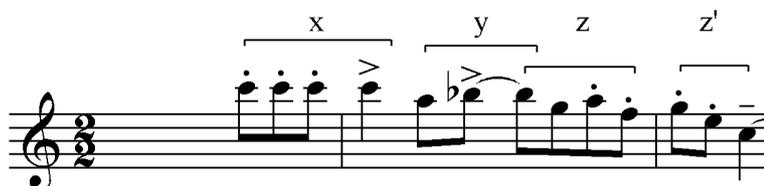


Figura 40: Primeiros compassos da *Sonatina n.3*

x	Terça descendente com notas repetidas
x'	Terça descendente com notas longas
y	Segunda mais síncopa
y'	Bordadura mais síncopa
z	Terças descendentes separadas por segunda
z'	Tríade arpejada descendente

Tabela 12: Motivos principais do primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.3*

Nesta mesma seção, tomando-se as notas acentuadas com *marcato*, percebe-se uma linha bordando em torno de Dó (quinto grau de Fá maior) e depois ascendendo escalarmente para Fá (notas da escala de Fá maior). A partir da anacruse do compasso 9 até o primeiro tempo do 11, as duas linhas caminham em sextas paralelas.

Figura 41: Mão direita da seção 'a' do primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.3*

Os motivos são apresentados em diferentes sequencias, algumas vezes sobrepondo-se. O motivo z' pode apresentar a última nota uma oitava acima. No compasso 11, aparece um pedal superior Sol ao qual é acrescida uma escala cromática descendente. Esta ideia aparecerá outras vezes durante o movimento, geralmente como ligação entre uma parte e outra. Neste caso, a ideia do fole⁴⁴ liga as partes a e b do tema. Quanto à harmonia, a textura a duas vezes sugere acordes do campo harmônico de Fá maior, com a funcionalidade tonal. O senso tonal é reforçado pela predominância dos intervalos de terça (motivos x e z).

Na **parte b do primeiro tema** (c.12-21), os motivos oriundos da parte a aparecem em contraponto a quatro vozes, com algumas modificações. Quanto à harmonia, a existência de quatro linhas forma acordes cuja funcionalidade tonal é evidente, dentro do campo harmônico de Dó maior. Os intervalos de terça são predominantes, variando os motivos entre as vozes, que caminham em paralelismo. A tabela seguinte mostra a ocorrência dos motivos neste trecho (c.12-21). Novamente (c.22), a ideia do fole aparece conectando o final do primeiro tema à ponte que liga os dois temas.

⁴⁴ Este termo refere-se aqui a uma gradual abertura intervalar, muito utilizada por Guarnieri e oposta à idéia do funil, que se refere a uma gradual diminuição intervalar. Nas figuras, estes elementos estão representados por um triângulo isósceles na horizontal. Estas idéias estão também presentes na música de Bartók.

	c. 12 a 15	c. 16-19	c.20-21
V1	x	Y	y
V2	y	X	x
V3	x'	y'	
V4	y'	X	z

Tabela 13: Motivos presentes nas quatro vozes da parte 'b' do primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.3*

The musical score for the first movement of *Sonatina n.3* is presented in three systems. The first system (measures 12-15) features four voices (V1, V2, V3, V4) and piano accompaniment. The second system (measures 16-19) continues the four voices and piano accompaniment. The third system (measures 20-21) concludes the four voices and piano accompaniment. Chords are indicated above the staves: C, G⁷, Am, G, Em, >G⁷, Am, G, C, G, Am, G. The piano part is marked 'p' and includes a '12' marking.

Figura 42: Parte b do primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.3*

Como visto, o primeiro tema inicia em Fá maior e finaliza em Dó maior. Porém o fole acontece a partir de duas notas Sol (então quinto grau da escala) e uma ponte leva à Sol maior. Então, o segundo tema surge em Dó hipolídio⁴⁵, cuja escala aparece no compasso 29 (a melodia inicia na anacruse do compasso 30).

O **segundo tema** (c.30-43), que é citação de uma cantiga de cego⁴⁶, nordestino, escrito em modo hipolídio e rítmica sincopada. Em termos de textura, o tema é constituído de três vozes: uma melodia (que é a cantiga de cego), uma linha intermediária, que privilegia tríades e cromatismos e um baixo pedal Dó, que reforça a centralidade em Dó e estabelece a rítmica de *tresillo*. Há indicação *cantando, con simplicita*. A primeira e a terceira voz são claramente nordestinas, pelo que já foi apresentado. A segunda voz parece ter a incumbência de eruditizar o material, que por causa dela passa a apresentar rítmica resultante de colcheias, gerando uma movimentação constante e a polifonia com cromatismos também gera um certo afastamento dos materiais de fonte popular.

Na sequência, são mostradas as duas versões – a cantiga tal como aparece nesta *Sonatina* e no *Ensaio* (ANDRADE, 2006[1928]).



Figura 43: Citação de “cantiga de cego” – segundo tema do primeiro movimento da *Sonatina n.6*

A respeito desta cantiga de cego, Andrade afirmou que é o único documento brasileiro que conhecia em que o hipolídio estava sistematizado. (ANDRADE, 2006[1928], p.122).

⁴⁵ Nos modos com o prefixo “hipo”, a centralidade (finalis) não corresponde ao âmbito escalar. No caso desta cantiga de cego, o dó lídio é claramente estabelecido pela quarta aumentada e centro em dó, mas há uma ênfase no sol4, do qual a melodia não ultrapassa ascendentemente (nem ultrapassa o sol 2 descendentemente).

⁴⁶ Provavelmente provinda de um cego cantador, figura comum no nordeste brasileiro.

Mesmo com algumas mudanças rítmicas, a melodia continua claramente reconhecível. À quarta aumentada do lídio, Guarnieri acrescentou um cromatismo que gera uma quarta justa, além de acentuar a anacruse pelo uso da tercina no tempo fraco e em ritmo acéfalo.



Figura 44: Cantiga de cego presente no *Ensaio* (ANDRADE, 2006[1928], p.122)

O **desenvolvimento** (c.44-74) é iniciado com o motivo x em sequência na mão direita (iniciando em Dó) e, oito colcheias depois, na mão esquerda iniciando em Ré, gerando um contraponto de sextas paralelas. No compasso 47, um pedal superior é adicionado (Dó). No compasso 51, a ideia é desenvolvida, com arpejos e outras combinações de notas repetidas e intervalos de terça.

Nos compassos 58 e 59, há um trecho em Dó menor, com tríades arpejadas na mão esquerda, com indicação de crescendo, que leva ao clímax do movimento, com um acorde de Sol maior com a terça no baixo.

Figura 45: Clímax do primeiro movimento da *Sonatina n.5*

Depois disso, os motivos y e z aparecem nos compassos 60 e 61, respectivamente na mão direita e esquerda. A partir do compasso 63, motivos x e y aparecem combinados mão esquerda. A partir do compasso 77, há novamente o motivo x em imitação, agora iniciando no Réb e, oito colcheias depois, no Mib, o que gera um contraponto de terças. No compasso 82 inicia uma variação da cantiga de cego do segundo tema.

Na **reexposição** (c.93-133), os temas aparecem ambos em Fá – o primeiro em Fá maior e o segundo em Fá lídio. O movimento termina (c.134) com um arpejo de sétima maior na voz superior, que depois será retomado no início da fuga. (Lembra o primeiro arpejo da *Sonatina n.6*, só que lá, está em quartas).



Figura 46: Arpejo e acorde que finalizam o primeiro movimento da *Sonatina n.3*

2.3.2 Segundo Movimento: *Com tenerezza*

Este movimento é monotemático, sendo que os materiais são os mesmos ou muito semelhantes entre as subdivisões formais – melodia melancólica, baixo bordando em graus conjuntos e voz intermediária em semicolcheias que se funde com o baixo. Tem centro em Fá e aproxima-se da tonalidade de Fá menor.

O tema, apresentado nos oito primeiros compassos, é uma sentença, que apresenta o motivo básico na tônica e repetição imediata do motivo na subdominante.

“A estrutura do início determina a construção da continuação. Em seu segmento de abertura, um tema deve claramente apresentar (além da tonalidade, tempo e compasso) seu motivo básico. A continuação deve responder aos requisitos da compreensibilidade: uma repetição imediata é a solução mais simples e mais característica da estrutura da sentença”. (SCHOENBERG, 1996, p.48)

Também neste movimento o marco da seção áurea localiza-se num ponto de articulação formal – entre A e A', desconsiderando-se os compassos da codeta⁴⁷. Além disso, a estrutura do movimento segue a ideia de Tônica-Subdominante-Tônica, apresentada no tema.

A				A'	codeta
1-8	8-16	16-18	18-20	21-33	33-35

Tabela 14: Estruturação do segundo movimento da *Sonatina n.3*

A dinâmica do movimento situa-se entre o *p* e o *mf*. A melodia é melancólica, “uma outra modinha cujos nostálgicos devaneios são enfatizados por uma série de frases encadeadas” (VERHAALLEN, 2001, p.458). A mão direita apresenta apojeturas descendendo para a nota principal (c.8-9 e 30-31). Aqui portanto, está presente, uma tópica época-de-ouro⁴⁸.

Na **primeira seção** (c.1-21), a maioria das frases cadencia em Fá. O compasso 21, que separa A de A' é o marco da seção áurea do movimento⁴⁹. A partir daí (c.21), não há mais cadências em Fá, mas em outras notas, especialmente o Sib, cadenciando em Fá apenas no compasso 33. Assim, a primeira parte não deixa dúvidas sobre o centro em Fá e a segunda parte parece pender para o centro em Sib, quarto grau de Fá menor. Depois de uma escala de Fá menor descendente (c.32), a *codetta* repete o Fá e o movimento finaliza com a tríade de Fá menor. A nota final é precedida por “uma delicada e tristonha” nona menor acima, técnica expressiva encontrada com frequência na obra de Guarnieri (VERHAALLEN, 2001, p.159).

⁴⁷ $33 \times 0,618 = 20,394$.

⁴⁸ Este é um conjunto de tópicos da musicalidade brasileira, nominado por Piedade “onde reinam maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, imperando a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo. Como que em forma de mito, manifesta-se aqui um Brasil profundo do passado através de volteios melódicos (vários tipos de apojetura, grupetos) e certos padrões motivicos (escala cromática descendente atingindo a terça do acorde em tempo forte) que estão fortemente presentes no mundo do choro e em vários outros repertórios de música brasileira, tanto na camada superficial quanto em estruturas mais profundas. Nas “Valsas de Esquina”, de Francisco Mignone, em certos trechos das composições de Hermeto Pascoal, as tópicas época de ouro se apresentam sempre evocando brasilidade, lirismo e nostalgia”.

⁴⁹ O movimento tem 35 compassos. E $35 \times 0,618 = 21,63$, portanto, o marco da seção áurea está no compasso 21.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-2) shows a piano (p) dynamic and the instruction 'molto espressivo'. The right hand has a melodic line with a chromatic descent, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Chord symbols above the staff are Fm(b5) i, C7(b9) V, Fm(b5) i, and C7 V. The second system (measures 3-4) continues the melodic and rhythmic patterns. Chord symbols are F7 V/iv, F7M, Bbm iv, Fm(b5) i, and C7 V. The third system (measures 5-8) concludes the passage. Chord symbols are Fm, C7 V, and Abm biii.

Figura 47: Compassos 1 a 8 do segundo movimento da *Sonatina n.3*

2.3.3 Terceiro Movimento: *Bem rítmico, sempre staccato*

Nas primeiras décadas do século XX, a composição musical foi caracterizada tanto pela criação de novas técnicas composicionais quanto pelo neoclassicismo, realizado através da volta das formas e/ou gêneros consagrados. Na fuga da *Sonatina n.3*, “os três movimentos caracterizam-se pelo emprego de figuras rítmicas afro-brasileiras, contornos diatônicos, estruturas formais inteligíveis e, pelo espírito de objetividade modernista” (GERLING, 2004, p.102). Este movimento é um exemplo de neoclassicismo – uma fuga a duas vozes, modelada na Fuga em Mi

menor (BWV 855) do primeiro volume do Cravo Bem Temperado de J.S. Bach (Cf. GERLING, 2004).

The image displays the first two systems of the musical score for the fugue BWV 855 by J.S. Bach. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs) in the key of D major and 3/4 time. The first system shows the initial six measures, with a crescendo hairpin indicating a gradual increase in volume. The second system shows measures 4 through 6, with a fermata over the final measure of the system. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

Figura 48: primeiros compassos da fuga BWV 855 , de J.S. Bach

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with the instruction "sempre staccato" and a piano "p" dynamic. The second system starts at measure 4 and features the "Sujeito (Fá)" in the right hand and the "Resposta (Dó)" in the left hand. The third system starts at measure 8 and features the "Contrassujeito" in the right hand. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 49: Exposição da fuga da *Sonatina n.3* (c.1-10)

A semelhança entre as duas fugas passa pelo fluxo de semicolcheias e pelo início do sujeito com arpejo (1351 em Bach e 1357M em Guarnieri), pelo movimento predominantemente descendente nos primeiros compassos e pela abertura intervalar gradual (c.1-2 em Bach e c.2-3 em Guarnieri).

Formalmente, apresenta uma exposição seguida de três episódios e três reexposições intercalados, uma ponte e uma reexposição final. A primeira exposição está apresentada na figura 70.

livre nos compassos que sobram sobre o sujeito aumentado. A obra é finalizada por um arpejo de Fá maior com sétima maior.

81 Sujeito (Fá) *ff* bem marcato

86 Sujeito com aumento *ff* cresc.

Figura 51: Reexposição final (c.82-86) da fuga da *Sonatina n.3*

Ribas chama atenção para a dinâmica, que é alterada a cada nova reexposição do sujeito, partindo do *p* até o *ff*, como mostra a figura seguinte (Cf. RIBAS, 2000).

Exposição	Reexposição 1	Reexposição 2	Reexposição 3	Reexposição final
<i>P</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>F</i>	<i>ff</i>

Tabela 16: relações entre seções da fuga e dinâmica (RIBAS, 2000).

Esta *Sonatina*, também tonal como a *n.1*, é um exemplo de neoclassicismo no que se refere à combinação entre forma/gênero clássicos (respectivamente forma sonata e fuga) e elementos nacionais. A citação presente no primeiro movimento esclarece a abordagem que diferencia forma e conteúdo, tão presente no pensamento dos compositores nacionalistas. A fuga como resultado do tratamento contrapontístico altamente elaborado, com influências da fuga em

mi menor de Bach aliada aos elementos reconhecidos como tipicamente brasileiros também exemplifica o neoclassicismo nacionalista de Guarnieri, ou seja, a realização de um afastamento do material de fonte popular através da forma ou do gênero.

2.4 SONATINA N.4 (1958)

Esta *Sonatina* e surgiu somente 21 anos depois da *Sonatina n.3*. Neste meio tempo, Guarnieri estudou na Europa por cerca de um ano e meio (1938-39), foi aos EUA por seis meses (1942-43), onde regeu orquestras e apresentou obras suas, estreou em 1952 a ópera *Pedro Malazarte*, de 1932, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e recebeu vários prêmios nacionais e internacionais de composição⁵⁰ (Cf.SILVA, 2001).

Nesta sonatina, Verhaalen destaca a presença de “elementos brasileiros”: “os elementos brasileiros estão bem representados em seu conteúdo: as terças paulistas, o fluxo regular de semicolcheias, os ritmos de samba, a modinha e o uso dos modos” (VERHAALEN, 2001, p.161).

2.4.1 Primeiro Movimento: *Com alegria*

Esta *Sonatina*, tal como as anteriores, apresenta forma sonata no primeiro movimento.

Exposição (1-33)				Tran- sição c.27- 32	Tema 2 c.33-49	Passa- gem (c.50- 51)	Desen- vol- vimen- to (c.52- 92)	Reexposição (93-143)		Coda (144- 163)
Tema 1 c.1-26								Tema 1 (c.93-124)	Tema 2 (c.125- 143)	
a (c.1- 8)	b (c.9- 16)	c (c.17- 24)	passagem (c.17-24)							
Dó					Ré – Sol			Dó	Dó	Dó

Tabela 17: Forma do primeiro movimento da *Sonatina n.4*

O **primeiro tema** (c.1-26) pode ser dividido em três subseções e uma passagem entre o tema e a transição entre os dois temas. As subseções são definidas pelo material predominante da

⁵⁰ Para uma cronologia mais completa da vida do compositor, ver Silva (2001, p.575 a 587).

mão esquerda, que é modificado a cada oito compassos. As três subseções do primeiro tema têm em comum o fluxo contínuo de semicolcheias e, nas subseções 'a' e 'b', a mão esquerda é semelhante. Já em 'c', a mão esquerda é bem diferente, mas na direita aparecem sistematicamente elementos da parte 'a' do tema.

Subseções do primeiro tema	Materiais predominantes na mão esquerda
a (c.1-8)	
b (c.9-16)	
c (c.17-24)	

Quadro 3: Partes do primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.4*

Além disso, o primeiro tema é finalizado com uma passagem de dois compassos (c.25-26) na mão direita que leva à transição entre o primeiro e o segundo tema.

Na **seção 'a' do primeiro tema** (c.1-8), existe um fluxo de semicolcheias com recorrência de um mesmo motivo. Este motivo é composto de duas terças, uma constituída de graus conjuntos descendentes (1) e outra terça melódica, também descendente (2) e ressalta o modo (hipo)lídio, por causa da quarta aumentada e centro (repouso/finalização em Dó).



Figura 52: Motivo inicial do movimento

Na mão esquerda, a cada dois compassos se repete um material constituído de semicolcheias em intervalos harmônicos respectivamente de sexta menor-trítono-trítono, sendo que os trítonos se resolvem um semitom acima e a sexta menor conduz a uma terça harmônica. Os baixos caminham por graus conjuntos num âmbito de terça maior, conforme destacado na Figura 53. E a voz intermediária (que está sobre o baixo) é formada pelas notas Ré#-Mi-Mi#-Fá# - também formam um intervalo de terça (agora menor), preenchido cromaticamente. O motivo inicial é constantemente reiterado e acompanhado do mesmo material na mão esquerda, que forma uma díade de Dó maior (fundamental e terça) antecedida da sensível inferior da terça e do quinto grau de Dó (como na resolução tonal).

Figura 53: Seção 'a' do primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.4*

A seção 'b' do primeiro tema (c.9-16) tem centro em Ré e ocorre depois da modulação do compasso 9. A referida modulação é realizada através da transposição do motivo inicial para

Ré e do cromatismo no material da mão esquerda. A mão esquerda continua com os intervallos de trítuno em sequência ascendente, mas agora resolvendo na quinta. Os trechos destacados na figura seguinte remetem ao nordeste. Nos compassos 12 e 13, há variação da “cadência nordestina”⁵¹. Em seguida, aparece a quarta elevada do modo lídio e novamente a cadência nordestina.

Seção ‘b’ do primeiro tema

9 Motivo inicial em Ré cadência nordestina

13 cromatismo elevação da quarta cadência nordestina

Figura 54: Parte ‘b’ do primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.4*

O compasso 16 conecta a parte ‘b’ à parte ‘c’ do primeiro tema. Na mão direita, a **parte ‘c’ do primeiro tema** (c.17-24) se repete a cada dois compassos (c.17-18 = 19-20; c.21-22 = 23-24), duplicando-se. Primeiro com centro em Sol (c.17-20), depois com centro em Dó (20-24). Sendo que, os compassos 21 a 24 são a transposição uma quarta acima dos compassos 17 a 20.

⁵¹ Trata-se de uma frase cadencial com estrutura 2-1-6-1-1 (PIE DADE e BASTOS, 2007).



Figura 55: Transposição na parte 'c' do primeiro tema no primeiro movimento da *Sonatina n.4*

A aparição do motivo inicial é constante (agora com centro em Sol), às vezes com notas repetidas e mudanças de oitava. Chama atenção também uma tríade de Mi menor descendente na mão direita dos compassos 18 e 20. No compasso 21, novamente o motivo inicial aparece com centro em Dó e desta vez a tríade descendente é Lá menor (c. 22 e 24).

A mão esquerda é constituída principalmente de quintas paralelas, que podem ser pensadas como arpejos de acordes se as notas forem colocadas em ordem de terças. Novamente, a tríade de Mi menor é ressaltada, através do arpejo formado pelo baixo (c.17 e 19).

As tríades de Mi menor e de Si menor aparecem ao mesmo tempo nos compassos 17 a 20, assim como as de Mi menor e de Lá menor nos compassos 21 a 24. Como não se está tratando de tonalidade, mas de centros, o centro em Dó também aparece como elemento articulador das tríades de Mi menor e de Lá menor, como mostra a figura seguinte.

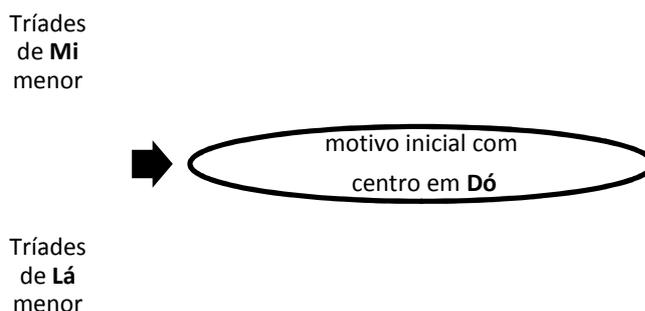


Figura 56: Articulação das tríades em relação de terça com o centro Dó no primeiro movimento da *Sonatina n.4*

Se for levado em conta o motivo inicial, o tema inicia com centro em Dó (c.1-8), passa por centro em Ré (c.15), continua com centro em Sol (c.17-20) e finaliza novamente com centro em Dó. Na figura seguinte, os acordes em cifras referem-se às tríades posicionadas verticalmente.

Na cabeça do compasso 25, a tríade de Si menor aparece iniciando ao arpejo que liga o primeiro tema à transição entre os dois temas. Este arpejo é constituído da nota Ré natural, reiterada em cada cabeça de tempo, mais o arpejo da téttrade de Ré# menor com sétima.

Figura 57: Final da seção 'c' do primeiro tema e arpejo conector no primeiro movimento da *Sonatina n.4*

A **transição** (c.27-33) estabelece o centro em Ré para o segundo tema. Na mão direita, as terças paralelas que serão frequentes no segundo tema são antecipadas. Na esquerda, ressurgem o material dos primeiros três compassos do movimento, transposto uma quinta abaixo, porém com a última terça menor em vez da terça maior original. O centro em Ré mais as terças das tríades de Ré maior e Lá maior na mão direita parecem propor uma Ré maior tonal e, de certa forma, o material da mão esquerda adapta-se a isso. Nos compassos 31 e 32, a Ré superdestacado pelas oitavas na mão direita e parte do motivo inicial é repetido (Dó-Si-Lá), quando se começa a ouvir o Dó natural como sétima de Ré mixolídio. Além disso, ao motivo ainda é adicionado um Ré grave no compasso 32.

O **segundo tema** (c.34-51) inicia na anacruse do compasso 34 com centro em Ré e finaliza com centro em Sol (ver Figura 86). É constituído de seis frases e um complemento (Figura 84). São frases iniciadas na anacruse dos compassos apresentados e formadas por uma espécie de pergunta e resposta – os inícios de frase são marcados sempre pela mesma pergunta e os finais de frase sempre apresentam o motivo inicial (fragmento do primeiro tema) (Figura 85).

O motivo inicial aparece com centro em Sol a cada final de frase, exceto na quarta frase, no qual aparece com centro em Lá. Dawes (1976) afirma que o primeiro movimento é econômico

no uso de material com um segundo tema que usa o primeiro como um contraponto, dando ao movimento um caráter monotemático.

Considero, entretanto, a presença do elemento do primeiro tema no segundo mais como um elemento de coesão, talvez um ciclismo formal no interior do movimento, do que como o primeiro movimento monotemático, uma vez que os temas são bem diferentes entre si. O segundo tema, por exemplo, soa bem nordestino, enquanto que o primeiro não.

27

mf

31

dim. e rall.

p

Figura 58: Transição entre temas no primeiro movimento da *Sonatina n.4*

1ª frase	2ª frase	3ª frase	4ª frase	5ª frase	6ª frase	Compl.
c.34-35	c.36-37	c.38-39	c.40-41	c.42-44	c.45-46	c.47-51

Tabela 18: Estruturação do segundo tema no primeiro movimento da *Sonatina n.4*

Figura 59: Elementos das frases do segundo tema no primeiro movimento da *Sonatina n.4*

A partir dos anos 60, Guarnieri começa a realizar experiências com obras monotemáticas, antes restritas aos movimentos lentos e formas livres (Cf. RODRIGUES, 2001). Verhaalen comenta que esta prática era utilizada por Guarnieri principalmente nas obras para piano solo, e lista técnicas contrapontísticas realizadas pelo compositor para desenvolver os temas e sujeitos.

“Muitas composições de Guarnieri são monotemáticas, sobretudo as escritas para piano solo, fato que, em si, leva ao uso de técnicas contrapontísticas nas quais os temas e sujeitos se desenvolvem através de sequencias, repetições, inversões, alargamentos, fragmentações ou extensões, todos encontrados em sua música.” (VERHAALLEN, 2001, p.82)

O **desenvolvimento** (c.52-92) é iniciado com a parte ‘a’ do primeiro tema e centro em Dó, mas sem o Fá# e com o Mib. A partir do compasso 60, o centro passa para Lá^b, com alteração lúdia, e com a parte ‘a’ da mão direita do primeiro tema agora na mão esquerda e, na direita, aparecem as quintas paralelas da parte ‘c’ do primeiro tema mescladas com excertos da melodia desta mesma parte. Na anacruse do compasso 76 aparece o segundo tema com centro em Ré e alteração frígia. Uma transição (c.86-92) já anuncia o retorno do primeiro tema com o motivo inicial.

A **reexposição** (c.93-143) é iniciada com o primeiro tema (93 a 124), sendo que, na cabeça do compasso 93, há uma tríade de Dó maior, única mudança entre a exposição e reexposição deste tema até o compasso 121 sendo que, os compassos 122 a 125 apresentam pequenas mudanças para a inserção do segundo tema (c.125-143), desta vez transposto (uma quinta abaixo) para Dó com alteração lúdia.

Na **coda** (144-163) são reapresentados elementos da seção ‘a’ do primeiro tema em sequencia, com fluxo de semicolcheias e acordes formados por quintas sobrepostas. Os arpejos (c.154-163) cadenciam do grave para o agudo ao Dó dobrado e grave do final, em *ff*. Tais arpejos são formados pelo motivo inicial tocado em diferentes oitavas, primeiro com centro em Lá (c.156-158), depois com centro em Sib (c.159) e por fim, com centro em Dó, como no início da peça (Figura 61).

The musical score for the right hand of the second theme of the first movement of Sonata n.4 is presented in four staves. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. Above the staves, Roman numerals indicate the chord progressions: D I, G IV, A V, G IV, A D, G D, C G, G G, G, G, C, G, A, G, G, G, G.

Figura 60: Mão direita do segundo tema do primeiro movimento da *Sonatina n.4*

The image shows a musical score for the Coda of the first movement of Sonata n.4. It is written in 2/4 time and consists of two systems. The first system starts at measure 156 and ends with a double bar line. The second system continues from measure 157 and ends with a double bar line. The music features a melody in the right hand and arpeggiated accompaniment in the left hand. Dynamics include 'f' and 'ff'. Chords are labeled as Ab4, Bb#4, C#4, (Fm), (Eb), and C.

Figura 61: Coda do primeiro movimento da *Sonatina n.4*

2.4.2 Segundo movimento: *Melancólico*

Sobre este movimento, Verhaalen afirma:

“É uma modinha melancólica, um dos mais ternos movimentos lentos deste grupo de peças. Sua linha melódica se desenvolve sobre um ténue acompanhamento com pequenos grupos de notas descendentes. A seção central se torna um pouco mais expansiva antes da reexposição da melodia principal. O efeito total é de macia fluidez e de grande saudade.” (VERHAALLEN, 2001, p.161)

A forma pode ser considerada um ABACoda. De um modo geral, é construído a partir de fragmentos, e possui centro em Fá. A cada movimentação da melodia presente na mão direita, corresponde um arpejo descendente na esquerda. A seção A é caracterizada pelos fragmentos melódicos na mão direita, arpejos descendentes no plano intermediário e baixo em graus conjuntos. Em seguida, uma outra versão de A é apresentada (A'). Depois, ainda dentro da seção A, aparece outro material extra (c.14-17), antes da entrada da seção B. A seção B contém acordes e arpejos na mão direita e melodia na esquerda e nela se localiza o clímax do movimento, no marco da seção áurea do movimento, que o divide em 22 e 36 compassos.

Seção A		Seção A'		Seção B 17-37	Seção A'' (c.38-50)		Coda (c.51-57)
Tema A (c.1-6)	Material extra (c.6- 8)	Tema A' (c. 9- 14)	Material extra (c.14- 17)		Tema A'' (c.38- 43)	Material extra c.43-50)	

Tabela 19: Forma do segundo movimento da *Sonatina n.4*

A **seção de A** (c.1-8) é formada pelo **tema de A** (c.1-6) e um material extra, que é uma extensão (c.6-8). O tema A é formado por cinco fragmentos, delimitados na mão direita pelas ligaduras e na esquerda por pausas. A cada fragmento apresentado na mão direita, corresponde uma resposta na esquerda. A extensão é um acorde de Ré menor arpejado na direita e uma cadência cromática descendente iii-biii-ii-I para a téttrade de Dó maior com sétima. Esta seção inicia em Fá maior e finaliza em Dó, com o segundo grau menor na mão direita.

A seção A apresenta três planos texturais – melodia, plano intermediário e baixo, como mostra a figura 89. Os fragmentos melódicos da mão direita são principalmente formados por graus conjuntos e terças. O plano intermediário contém acordes e o baixo caminha cromática e descendente. As notas do baixo estão com a haste para baixo e prolongam-se para além do acorde presente no plano intermediário.

Um resumo disto está exposto na Figura 63. As notas mais importantes da voz superior (aquela que finaliza cada fragmento, geralmente a mais longa), arpejadas, formam um acorde de Fá maior com sexta adicionada. O plano intermediário forma com o baixo uma harmonia descendente, ao modelo de contraponto de segunda espécie, com retardos. O trecho inicia em Fá maior e finaliza com acorde de Dó maior com sétima maior, atingido através de harmonias paralelas cromáticas descendentes.

Figura 62: Seção A do segundo movimento da *Sonatina n.4*

F	F	F(b5) E	E(b5) C7	Am7 Dm	G7 C	Em7 Ebm7	Dm7 C7 ^M
F: I		VII	V ⁷	vi	V	iii ⁷ biii ⁷	ii ⁷ I ^M
					C: I		

Figura 63: Movimentação harmônica dos três planos no segundo movimento da *Sonatina n.4*

A seção A' (c. 9-17) é iniciada por um longo arpejo de Ré menor seguido de Lá menor. A melodia é um pouco variada e a estrutura em três linhas é modificada, porque o baixo está envolvido no acorde do plano intermediário e ambos baixo e plano harmônico são prolongados.

Depois do citado arpejo, há uma variação da frase ocorrida nos compassos 1 a 6, com modificações na harmonia e mais um material extra, que complementa a seção e se desenrola até o compasso 17.

A figura seguinte mostra melodia de A' e A – as duas melodias são semelhantes, porém a melodia da seção A finaliza na nota Fá, e a melodia de A', na nota Dó (acompanhada da tríade de Dó com sexta adicionada). A seção A inicia com tríade de Fá maior e termina com tríade de Ré menor arpejada na mão direita e téttrade de Dó maior com sétima maior na esquerda. Entretanto, o trecho que segue leva novamente à tríade de Fá maior com sexta e nona adicionadas.

A'	<p>9</p>  <p>Dm Bmeiodim C⁶</p>
A	<p>1</p>  <p><i>p</i> F C^{7M}</p>

Quadro 4: Melodias de A e A' do segundo movimento da *Sonatina n.4*

A **seção B** (c.17-36) também é iniciada com um arpejo e iniciada com três planos, sendo que, o plano superior apresenta acordes várias vezes. A dinâmica parte do *pp* até o *ff* (c.23), clímax de dinâmica e ponto da seção áurea do movimento. Depois, um trecho movimentado, com duas vezes na mão direita dialoga com arpejos na esquerda, que se assemelham àqueles do plano intermediário da seção A, mas mais longos. A seção finaliza em dinâmica *pp*.

23

Figura 64: Clímax do segundo movimento da *Sonatina n.4*

2.4.3 Terceiro movimento: *Gracioso*

O terceiro movimento está em forma rondó, como mostra a figura seguinte.

Seção A	Seção B	Seção A'	C	A	B	passagem	A	Coda
1 a 37	38 a 63	63 a 90	90 a 136	137-173	174 a 191	192-197	198-210	211-217

Tabela 20: Estruturação do terceiro movimento da *Sonatina n.4*

Dentro da **seção de A** (c.1-37), o trecho que se repete em todas as aparições de A, por isso chamado **tema de A** é aquele que aparece nos compassos 1 a 7 e cujo início da mão direita compõe a figura seguinte. Na seção A, o tema A aparece duas vezes da mesma maneira – nos compassos 1 a 7 e 17 a 23. O próximo Quadro mostra a presença dos temas dentro das seções.

Seção A (c.1-37)	Seção B (c.38-63)	Seção A (c.63-90)	Seção C (c.90-136)	Seção A (c.137-173)	Seção B (c.174-191)	Seção A (c.198-210)	Coda (c.211-217)
Tema A (c.1-7) (c.17-23) Mão esquerda Dó	Tema B Sol-Si (c.38-45) Lá#-Dó (c.46-53) Sol#-Si (c.54-62)	Tema A (c.63-69) (c.81-87) mão esquerda Ré	a (c.90-111) Ré b (c.112-136) Mib	Tema A (c.137-148) Dó	Tema B Dó-Mi (c.137-148) Ré-Fá (c.182-191)	Tema A (c.198-204) Dó	Dó

Tabela 21: Aparições dos temas no interior das seções

Figura 65: Tema A do terceiro movimento da *Sonatina n.4*

A seção B (c.38-62) também apresenta três planos texturais: uma voz mais aguda, uma linha formada por tríades quartais arpejadas e um baixo. A seção é organizada em três frases interligadas entre si (c.38-45, 46-53 e 54-63), com rítmica 3+3+2 na voz superior e predominância de notas repetidas, graus conjuntos e cromatismos nesta voz.

Figura 66: Voz superior da seção B do terceiro movimento da *Sonatina n.4*

Excetuando-se a linha intermediária, as duas vozes restantes atuam em contraponto no qual predominam as terças (pelo menos nos tempos fortes)⁵². Na seção B, o tema B aparece três vezes, cada vez iniciando em terças diferentes – primeiro iniciando com a terça Sol-Si (c.38-45), depois com a terça (Lá#-Dó) e, por último, com a terça Sol#-Si (c.54-62).

Nos compassos 38 a 41, a voz intermediária consiste predominantemente em arpejos de quartas e quintas e rítmica de colcheias, como num compasso composto, com exceção do último tempo, que é uma *tercina*, como mostra a figura seguinte.

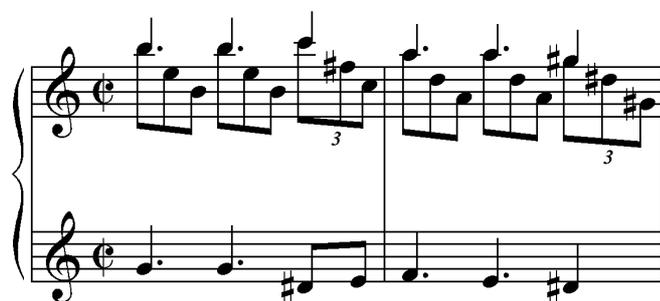


Figura 67: Compassos 38 e 39 do terceiro movimento da *Sonatina n.4*

O retorno dos materiais de A acontece no compasso 63, em imitação e, no compasso 79, a parte A reaparece como no início, mas com a mão esquerda um tom acima (Em Ré maior). Ou seja, nos compassos 63 e 69, o tema A aparece em imitação e, em seguida, o tema A surge novamente, agora com a mão esquerda transposta para Ré maior (nos compassos 1 a 7 e 17 a 24, a mão esquerda estava em Dó maior).

A **seção C** (90-136) está dividida em duas subseções: a (c.90-110) e b (c.110-136). A **parte a da Seção C** tem a indicação *bem ritmado*, e dinâmica *f*. É estruturada por duplicações de dois em dois compassos. Com intervalos harmônicos de quartas e quintas e textura em três planos (baixo, voz harmônica intermediária e voz superior). O baixo, em mínimas, continua em Ré (c.90-94), depois alterna-se entre Dó e Ré (c.95-101) e surge novamente em Ré (c.102-109). No compasso 110, o baixo muda para Mib, numa modulação que prepara a entrada de um trecho polarizado em Mib (segunda parte da seção C).

⁵² Interessante perceber a orientação da voz mais grave nos compassos 38-46 e 54-60, enquanto a voz superior é repetida.

Figura 68: Duplicação na seção C do terceiro movimento da *Sonatina n.4*

Figura 69: Rítmica da seção C (mão esquerda) do terceiro movimento da *Sonatina n.4*

Esta seção soa bem nordestina. O *ostinato* da mão esquerda com baixo em Ré e rítmica de baião, acréscimo da quinta Lá, bem ritmado e, além disso, a melodia em mixolídio, remetem ao repente nordestino.

A **subseção b da seção C** tem centro em mib e assemelha-se à parte ‘a’ da seção C, também estruturada de dois em dois compassos, porém desta vez não com duplicações exatas, mas numa espécie de canto responsorial, no qual a resposta é uma variação da pergunta e são muito semelhantes entre si.

Na mão esquerda, a rítmica de baião continua, ora estilizada (como nos c.112-116, por exemplo), ora bem clara (como no c.121, por exemplo). Mantêm-se também as quintas

harmônicas na mão esquerda e mais uma voz é acrescentada no compasso 116, em contraponto com a voz superior.

A **seção A** retorna no compasso 137, desta vez com o primeiro acorde da mão esquerda (antes, Dó maior) com a quinta aumentada (agora Dó# com quinta aumentada) e seguindo com baixos diferenciados. O compasso 198 traz a última aparição de A (c.198-204), que se desenrola com modificações até o compasso 211, quando há uma coda em *ff*, terminando a peça com um acorde em *fff* de Dó maior com a sétima maior no baixo. O centro geral do movimento é Dó, mas passa por vários outros centros entre o início e o fim em Dó.

2.5 SONATINA N.5 (1962)

Esta *Sonatina* foi composta para servir de peça de confronto do III Concurso de Piano Eldorado, ocorrido em 1962, do qual Guarnieri foi júri. Por isso, foi imediatamente publicada pela Ricordi Brasileira e bastante executada (Cf. VERHAALLEN, 2001) naquele ano. Neste momento, Guarnieri já havia escrito os *50 Ponteiros*, terminados em 1959 e, de 1961 são datados o *Concertino para piano e orquestra de câmara* e o *Choro para piano e orquestra*.

2.5.1 Primeiro movimento: *Com humor*

Este movimento apresenta, logo nas primeiras notas, um apelo nordestino bem claro, por apresentar um arpejo mixolídio. Assim como as outras obras analisadas até agora, o primeiro movimento da *Sonatina n.5* está estruturado em forma sonata. Uma figura contendo a estrutura formal do movimento está apresentada na Figura 100.

Em relação à textura, o **primeiro tema** (c.1-19) está escrito em duas vozes até o compasso 15 e em três vozes a partir do 16. É subdividido em duas partes – a (c.1-12) e b (c.13-19). A seção a é caracterizada pelos arpejos com sétima menor e a b, por sequências de fragmentos e bordaduras. A seção a do primeiro tema comporta três frases sendo que a primeira inicia no compasso 1 e a segunda na anacruse do compasso cinco.

A primeira frase da **seção a do primeiro tema** (c.1-12) é caracterizada pelo arpejos de Lá mixolídio e baixo pedal Lá. A segunda, pelos arpejos de Mi menor com sétima e baixo pedal Sol (c.5-6) e a terceira, pela imitação entre as duas vozes. A tabela seguinte mostra a estruturação do movimento.

Exposição (c.1-56)		Desenvolvimento (c.57-86)		Reexposição (c.87-132)		Coda (c.133-144)
Seção do T1 (c.1-32) Lá	Ponte (c.30-32)	Seção do T2 (c.33-56) Ré	T2 (c.33-48)	T1 (c.89-105) Lá	T2 (c.106-132) Lá	a
T1 (c.1-19)	Complemento (c.20-29)	Complemento (c.49-56)		a	b	
a	b	a	b	a	b	

Tabela 22: Estrutura do primeiro movimento da *Sonatina n.5*

A seguir, está apresentada a terceira frase da parte a do primeiro tema que, como visto, apresenta os arpejos iniciais em imitação e, depois disso, no compasso 13, ainda em imitação, é iniciada a seção b do primeiro tema, que se desenrola em bordaduras e saltos de oitava na mão direita e mantém os materiais da esquerda em toda a seção (b do primeiro tema).

Figura 70: Imitação pertencente ao primeiro movimento da *Sonatina n.5*

A **seção b do primeiro tema** (c.13-19) é constituída de sequencias e também inicia em imitação de fragmentos formados por saltos de oitava e segundas, até o início do compasso 14, como mostra a figura anterior. No compasso 12 aparece uma indicação de crescendo sempre que, aliada às sequencias ascendentes, aumentam a tensão até chegar ao *f* no compasso 18. A partir do compasso 16, mais uma voz é acrescida à mão esquerda. Neste trecho, a voz superior da mão esquerda caminha em sequencias melódicas ascendentes com âmbito de terças e, a voz inferior, o mesmo em sequencias descendentes. Entre as vozes, os intervalos harmônicos predominantes também são terças (Figura 71).

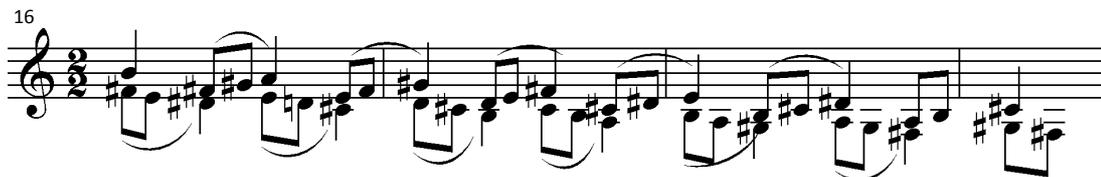


Figura 71: Vozes da mão esquerda pertencentes ao primeiro movimento da *Sonatina n.5*

Depois disso, há um **material extra** (c.20-29) na seção do primeiro tema. A anacruse do compasso 20, inicia com uma imitação com três entradas do motivo inicial de acorde maior com sétima mais salto de quarta. Primeiro o acorde de Mi com sétima (c.19), depois Lá com sétima na mão direita seguido de Lá com sétima na mão esquerda (c.20-21).

Figura 72: Imitação tipo *stretto* no primeiro movimento da *Sonatina n.5*

Após alguns arpejos e notas de passagem em colcheias, há um longo arpejo de Lá com sétima maior e nona (c.28-29), dominante que prepara a entrada do segundo tema, em Ré maior.

Entre os dois temas, há uma **ponte** (c.30-32) na qual a voz superior borda e salta sugerindo alternadamente a tríade de Lá menor e de Lá maior. A voz superior é acompanhada por outra voz formada por um acorde em colcheia que é repetido entre pausas também de colcheia, em *staccato*. O acorde é formado por Ré#, Sol#, Dó#, Mi.



Figura 73: Acorde formador do acompanhamento da ponte pertencente ao primeiro movimento da *Sonatina n.5*

A **seção do segundo tema** (c.33-56) pode ser subdividida em três subseções: o próprio tema (c.33-37 e c.38-48), e um material extra (c.49-56). No que se refere à textura, **o segundo tema** (c.33-48) apresenta três planos: 1) melodia na mão direita, 2) acompanhamento de arpejos na mão esquerda e 3) baixo cromático descendente no registro grave. No segundo plano, estruturado em arpejos de tríades, aparecem principalmente acordes de quinta aumentada.

O **segundo tema** (c.33-48), por sua vez, está dividido em duas partes – a (c.33-37) e b (c.38-48). A **parte a do segundo tema** (c.33-37) é basicamente formada por três fragmentos que cadenciam na nota Mi, depois em Ré e em seguida em Dó#, nota que inicia uma escala de Dó# menor, que conduz à parte b do segundo tema. O baixo cromático caminha descendente de Ré a Dó (natural). As harmonias geradas pelo baixo somado ao estrato intermediário estão apresentadas na figura seguinte. Ritmicamente, a melodia inicia e finaliza com *tresillo* (c.33 e 37) e, nos entremeios, apresenta variações deste (c.34-35). O plano intermediário é formado por colcheias e pausas de colcheias e o baixo, por mínimas pontuadas, colcheias e pausas de colcheias. A **parte b do segundo tema** (c.38-48) também é constituída de curtas frases melódicas que cadenciam nas notas Ré, Si e Sol# e uma escala de Dó# menor, desta vez com cromatismos no início e no fim. Um arpejo de Ré# menor com quinta diminuta acrescentada liga esta parte ao material extra.

Mendonça resume bem **desenvolvimento** (c.57-86):

“No desenvolvimento, o compositor brinca com os elementos que constituem o primeiro movimento. Inicia com o segundo tema, modifica-o, faz um pequeno cânone com o elemento do primeiro tema, cria novo desenho, constrói uma ponte descendente levando ao segundo tema que se impacienta, se agita e finalmente chega à reexposição”. (MENDONÇA. 2001, p.408)

Seção a 33 Fragmentos descendentes----- escala de Dó# menor

Seção b frase 1 frase 2 frase 3

43 escala de Dó# menor fragmento

Figura 74: Segundo tema do primeiro movimento da *Sonatina n.5*

Na **reexposição** (c.87-132), o primeiro tema aparece com a melodia principal na mão esquerda, em clave de Fá e o mesmo acompanhamento *ostinato*, mas agora na mão direita. Os compassos 95 a 99 repetem os compassos 9 a 13. A partir do compasso 100, existe o acréscimo de notas resultando em pequenas mudanças em relação à exposição.



Figura 75: Soprano c.13 a 17 da exposição pertencente ao primeiro movimento da *Sonatina n.5*



Figura 76: Compassos 99 a 103 da mão direita da reexposição do primeiro movimento da *Sonatina n.5*

Na **reexposição do segundo tema** (c.106-132), a melodia aparece em terças nas segunda e terceira vezes, e as tríades arpejadas pairam sobre a reexposição da melodia, uma quarta abaixo da exposição. A partir do compasso 109, aparecem décimas (terças compostas) sobre escala de Sol# frígio (Figura 108). Importante lembrar que, na exposição, o segundo tema apareceu com centro em Ré (IV grau de Lá), e agora, na reexposição, com centro em Lá.

106

Tríades arpejadas

Segundo tema em 3ª s

(ma sonoro)

p (ma sonoro)

109

Escala de Sol# frígio

10ª s

111

cresc.

f

cresc.

f

f

Figura 77: Reexposição do segundo tema do primeiro movimento da *Sonatina n.5*

2.5.2 Segundo Movimento: *Muito calmo*

É o mais curto dos segundos movimentos do grupo, tem apenas 16 compassos. Verhaalen considera que o caráter deste movimento lembra bastante a modinha da *Primeira Sonatina*. A mesma autora aponta diferenças entre o segundo movimento da *Primeira* e da *Quinta Sonatinas*.

“Em contraste com as terças da linguagem do primeiro movimento, este traz a mão direita delineando acordes ascendentes, em quartas, enquanto a esquerda executa uma figuração descendente com extensão de uma oitava mais uma segunda, diluindo a intensidade cromática do movimento ondulante que se sente ao ouvir a peça. Superposto à figuração da mão direita, o consistente padrão rítmico da melodia cria um certo repouso depois da agitação do primeiro movimento”. (VERHAALLEN, 2001, p.163)

Texturalmente, este movimento é polifônico com três linhas principais (melodia na primeira linha, arpejos na segunda e baixo na terceira) e o acréscimo breve de uma quarta voz. O movimento está centrado em Mi e apresenta duas cadências, uma na tríade de Fá# menor (c.8) e a outra na tríade de Mi menor (c.16), podendo-se considerá-lo como composto por duas frases de oito compassos e monotemático. Na primeira frase (c.1-8), a melodia da voz superior é de um modo geral ascendente e, na segunda frase, descendente, ambas as frases com muitas bordaduras. O plano harmônico é estruturado em quartas arpejadas e a voz inferior descende por saltos nas notas mais curdas e predominantemente por semitom nas semínimas.

Figura 78: Início do segundo movimento da *Sonatina n.5*

Figura 79: Cadência V-I no final do segundo movimento da *Sonatina n.5*

2.5.3 Terceiro Movimento: *Com alegria – com spirito*

Este movimento lembra um pouco o primeiro movimento da *Sonatina n.2* e está organizado em forma rondó.

A	B	A	C	A	C
1-33	34-61	62-77	78-108	109-136	137-153

Tabela 23: Forma do terceiro movimento da *Sonatina n.5*

A **seção A** (c.1-33) está estruturada em várias subseções. O que será chamado de tema de A está apresentado nos compassos 1 a 9 – o trecho é composto de duas frases (1-5 e 5-9) e é ele que efetivamente se repete (às vezes variado) a cada nova apresentação de A e tem centro em Lá, que se repete na mão esquerda no início de cada compasso (c.1-9). O restante da seção é formado de elaborações dos materiais do tema, como arpejos quartais (c.10-12, por exemplo), passagens com bordaduras (c.27, por exemplo) e sequencias também quartais (c.29-33).

Nos compassos 17 a 26, o tema de A aparece sobre outros baixos e arpejos e descende até o Sib. (c.24) na mesma configuração rítmica inicial, retornando ao Lá no compasso 25, quando se inicia um outro trecho complementar.

Figura 80: Tema A do terceiro movimento da *Sonatina n.5*

O **tema B** (c.34-37) apresenta a indicação *scherzando* com dinâmica *p*, staccatos, notas repetidas e apojeturas reiteram este caráter. Na mão esquerda, está presente a rítmica de *tresillo*, formada por duas semínimas pontuadas e uma semínima sem ponto.

Figura 81: Tema B do terceiro movimento da *Sonatinan.5*

No restante da **seção B** (c.34-61), há arpejos quartais, variações da rítmica de *tresillo*, um complemento com dinâmica *ff* e indicação *rude* (c.54-57) e rítmica de baião.

Figura 82: Complemento após o tema B pertencente ao terceiro movimento da *Sonatina n.5*

Mais adiante, nos compassos 62 a 70, o tema A é rerepresentado duas oitavas abaixo da primeira vez (em clave de Fá) e com acompanhamento diferente em clave de Sol. Nos compassos

70 a 74, o tema A aparece variado na mão direita e com a mão esquerda como no original e, nos compassos 70 a 77, o tema A é rerepresentado como no início (c.5-12).

A **seção C** (c.78-108) tem a melodia em oitavas na mão esquerda, às vezes em *tresillo*, e é bem rítmica e virtuosística. Na mão esquerda, estão presentes acordes quartais. O **Tema C** está nos compassos 78 a 82, que é a parte que se repete. Um complemento em graus conjuntos (c.84-86) é repetido uma quarta acima mais adiante (c.92-94).

No **retorno da seção A** (c.109-136), a mão direita, desta vez, aparece como no início do movimento, e a esquerda sobre Lá (como no início), mas mais variada em relação ao início. Mais adiante, nos compassos 125 a 132, novamente o tema aparece sobre Mi. Os **materiais da seção C** (c. 137-154) encerram a *Sonatina* com um *fff*, num Lá triplicado.

The image shows two systems of musical notation for Tema C. The first system, starting at measure 78, shows the right hand playing a melodic line with accents and slurs, and the left hand playing a rhythmic accompaniment with quarter chords and slurs. The second system, starting at measure 80, continues the same pattern. The key signature has one sharp (F#).

Figura 83: Tema C do terceiro movimento da *Sonatina n.5*

2.6 SONATINA N.6 (1965)

Esta *Sonatina* foi dedicada ao pianista Caio Pagano⁵³. Inaugurando o segundo grupo, a *Sonatina n.6* reflete uma mudança na escrita do compositor que também atinge suas outras obras escritas na época. Segundo Rodrigues, na década de 60,

“As tonalidades das obras de Guarnieri vão se tornando imprecisas, chegando mesmo à atonalidade, mas de maneira mais decisiva e intencional que no início dos anos 30 (...). O marco inicial da música para piano foi a *Sonatina n° 6* (1965), composta no mesmo ano da *Seresta* para Piano e Orquestra, anunciada pelo compositor, na sua estréia como ‘marcadora de nova fase’.” (RODRIGUES, 2001, p. 47)

Escrita entre os *Estudos* (três anos antes dos *Estudos n.14 e 15*, de 1969 e 1970. Verhaalen comenta isto: “cronologicamente, esta *Sonatina* surgiu entre os estudos e, de certo modo, usa a mesma linguagem em quartas e as estruturas em motivos angulosos que depois se fundem em linhas melódicas mais longas e inquietas” (VERHAALEN, 2001, p.164). A mesma autora compara a linguagem da *Sonatina n 6* à linguagem da *Seqüência, Coral e Ricercare* para orquestra de câmara (escrita um ano depois).

Como visto, a partir desta *Sonatina*, a linguagem de Guarnieri torna-se mais atonal e com elementos inspirados em fonte popular menos evidentes. Cromatismo e dissonância estão fortemente presentes, mais que nas cinco primeiras sonatinas. Ribas também afirma que esta obra, juntamente com as duas sonatinas posteriores, apresenta-se mais complexas em termos harmônicos e estruturais em relação às anteriores.

Segundo Verhaalen (2001), esta peça representa um dos mais avançados pensamentos do compositor até a data em que foi escrita.

“Esse compositor persiste nos procedimentos que o caracterizam como ‘nacionalista’. Mas o caráter ‘nacional’ desta sua *Sonatina* de número seis, escrita em 1965, estimula a pensar que o contraponto politonal do processo ideológico dos outros tempos cedeu a uma textura complexa, onde a feição do ‘choro’ do primeiro movimento, ainda que indelével (bastando que se atente para as acentuações exatas no segundo tempo das colcheias), já não é mais tão explícita quanto antes. O abandono do princípio-primário cedeu enfim, ao nacionalismo virtual: o nacional está aqui permeado pelo universo musical contemporâneo.” (SQUEFF apud VERHAALEN, p.164)

A obra foi gravada por Caio Pagano e lançada pela Funarte.

⁵³ Era comum Guarnieri dedicar suas obras a intérpretes, que as estreavam, gravavam e divulgavam mundo afora.

2.6.1 Primeiro Movimento: *Gracioso*

Os materiais básicos do movimento provêm da célula inicial, que intervalos melódicos de quartas semitom e tríade formada por quintas sobrepostas.

Figura 84: Célula inicial da *Sonatina n.6*

No primeiro tema, predominam as combinações apresentadas na figura seguinte.

Duas quartas melódicas em seguida (027)	Quintas harmônicas (027)	Quarta + semitom (016) ou (015)	Duas quartas + semitom (0127) ou (0237)
---	--------------------------	---------------------------------	---

Tabela 24: Combinações intervalares predominantes no primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.6*

Neste movimento, Verhaalen destaca o caráter fragmentário do tema principal e a densidade conseguida por Guarnieri na concentração desses fragmentos, assim como a estrutura em quartas (VERHAALEN, 2001, p.164). A textura é um contraponto a duas vozes. A já citada estrutura em quartas somada à fluidez da melodia, gerada pelas conexões entre os fragmentos (quando uma voz parece ter um relativo repouso, a outra leva a mais um fragmento) além da escassez de cadências são responsáveis pela indefinição da tonalidade. O centro do movimento, entretanto, é Mi.

A forma segue mais ou menos a forma sonata. Ela se aproxima da forma sonata porque possui dois temas que são expostos, desenvolvidos e reexpostos e se afasta da mesma pela tonalidade indeterminada. No primeiro tema, não é possível indicar tonalidade, nem ao menos um

centro e no segundo tema, há três centros. Além disso, o segundo tema aparece na exposição e reexposição com as mesmas alturas, modificando alguns aspectos, mas não sua centralidade. Em seguida, está apresentada a forma do primeiro movimento⁵⁴.

Exposição (c.1-57)		Desenvolvimento	Reexposição (c.92-141)		Coda
Seção do Tema 1	Seção do Tema 2		Seção do Tema 1	Seção do Tema 2	
c.1-31	c.32-57	c.57-90	c.91-115	c.116-141	c.142-151

Tabela 25: Forma do primeiro movimento da *Sonatina n.6*

A estruturação da **seção do primeiro tema** (c.1-31) está apresentada na figura seguinte.

Seção do 1º Tema (c.1-31) Exposição	
1º Tema (c.1-23)	Complemento (c.23-31)

Tabela 26: Estruturação da seção do primeiro tema na exposição do primeiro movimento da *Sonatina n.6*

Os primeiros cinco compassos possuem uma organização intervalar constante, cujos conjuntos estão destacados na figura seguinte (Figura 124). Em seguida, nos compassos 5 a 7 estão presentes tríades ou tétrades, muitas delas aumentadas. Com exceção do Dó sustenido com sétima, os outros acordes, que aparecem arpejados, estão dispostos em sequencia. São eles: Ré maior com sétima e quinta aumentada ($D7^{(\#5)}$), Dó# maior com sétima e quinta aumentada ($C\#7^{(\#5)}$) e Si maior com sétima maior ($B7M$) na mão direita (c.5-6) e Fá maior, Sol maior e novamente Fá maior, todos com a quinta aumentada, sendo que, na primeira vez o Fá maior aparece em estado fundamental e na última, com a quinta (aumentada) no baixo (Figura 125).

⁵⁴ Em algumas das *Sonatinas*, há uma diferenciação em relação a ‘tema’ e ‘seção de tema’, porque os temas estão sendo delimitados, neste trabalho, pelo que é repetido na reexposição. Na seção do primeiro tema, por exemplo, o primeiro tema aparece nos compassos 1 a 23 e, depois, com materiais deste tema, há um complemento, apresentado nos compassos 23 a 31. O tema é repetido na reexposição, mas o complemento não. Já o segundo tema aparece três vezes dentro da seção do segundo tema, cada vez com um centro diferente. Como os materiais que m logo em seguida de cada aparição do tema são diferentes entre si, foram chamados de complemento ou passagem, dependendo da situação. Neste caso, os complementos ou passagens retornam na reexposição, ou seja, foram denominados assim por serem diferentes entre si no interior da exposição.

Figura 85: Conjuntos formados pelas alturas dos primeiros cinco compassos da *Sonatina n.6*

Figura 86: Tríades aumentadas no primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.6*

Depois disso, nos compassos 8 a 13, uma escala cromática descendente é formada pelas notas mais agudas de cada ligadura. Neste trecho, também retornam os conjuntos destacados nos primeiros cinco compassos. A partir da anacruse do compasso 24, o trecho inicial retorna com modificações. No compasso 31, uma escala de Mi mixolídio leva à entrada do segundo tema, que inicia no compasso 32.

A **seção do segundo tema** (c.32-56) apresenta três vezes o segundo tema e um complemento⁵⁵.

Seção do 2º Tema (c.32-57) na exposição					
2º Tema (c.32-35)	Complemento (c.35-43)	2º Tema (c.44-47)	Passagem (c.48-49)	2º Tema (c.50-53)	Passagem (c.54-57)
Dó#		Lá		Mi	

Tabela 27: Estrutura da seção do segundo tema do primeiro movimento da *Sonatina n.6*

O **segundo tema** (c.32-35) é mais melódico que o primeiro, porque apresenta uma frase cantável de quatro compassos, que aparece três vezes iniciada em notas diferentes. O segundo tema apresenta a indicação *rude*, e dinâmica *ff*. Na mão direita, existem tríades e a melodia cantável aparece na mão esquerda. O tema é incisivo e contrastante com o primeiro.

É interessante perceber as relações entre a melodia da mão esquerda e as tríades da direita – são relações de semitom sempre que as duas mãos ocorrem juntas. Como a tríade de Dó menor na direita ocorre concomitantemente à nota Dó# na mão esquerda, com exceção da tríade de Mi maior, cuja relação de semitom está entre a nota seguinte à tríade e a melodia grave.

Além disso, as notas que aparecem depois das tríades, somadas à nota da melodia, circundam a fundamental da tríade. Por exemplo: a tríade de Dó menor no compasso 32 (fundamental Dó) acontece ao mesmo tempo da nota Dó# da melodia e a nota depois da tríade (em staccato), é um si, a fundamental Dó, portanto, é circundada por semitom abaixo e acima.

Isso corresponde à ideia das sensíveis inferior e superior e pode explicar a nota Dó# antecedendo a tríade de Ré maior (fundamental Ré – melodia Ré# – nota que precede a tríade – Dó#). Quanto à tríade de Mi maior, fundamental, melodia e nota que aparece imediatamente após da tríade são Mi-Ré#-Ré, fugindo ao padrão das sensíveis circundantes.

⁵⁵ Desta vez, a reexposição também apresenta complementos, porém o próprio segundo tema aparece várias vezes, com centros diferentes, tanto na exposição quanto na reexposição., por isso aqui foi dividido entre seção do segundo tema e segundo tema.

Outro aspecto interessante é a semelhança entre os compassos 32 e 34. As notas e tríades presentes nestes compassos estão comparadas a seguir. As primeiras duas notas de cada um dos trechos formam intervalo de quarta justa, sendo um inversão do outro.

A centricidade da primeira aparição desta frase é Dó#. No compasso 44 até o 47, aparece a mesma frase agora com foco em Lá e, nos compassos 50 a 53, com centro em Mi. Juntando-se os centros, formam a tríade de Lá maior, lembrando que o centro geral do movimento é Mi.

Figura 87: Início do segundo tema do primeiro movimento da *Sonatina n.6*

c.32-34	Dó#	Sol#	Sol	Fá#	Mi	Ré#	Dó#
	Cm	Cm				D (tríade)	
c.34-35	Dó#	Fá#		Fá#	Mi	Ré#	Dó#
	Cm	Cm				E (tríade)	Cm

Tabela 28: Comparação entre trechos do segundo tema do primeiro movimento da *Sonatina n.6*

Quartas arpejadas, cromatismos e tríades seguidas de grau conjunto em *staccato*, como nos compassos 32 a 35, são materiais constantes no segundo tema. Tais materiais são organizados muitas vezes em sequencias. Diferencia-se disto, entretanto, uma escala de Dó maior descendente ocorrida nos compassos 41 e 42 e um outro trecho em teclas brancas, que ocorre nos compassos 54 a 57. Os compassos 41 e 42 apresentam, sobre as notas Si, Sol e Mi da escala de Dó maior, tríades maiores.

41 B G E Cm Eb

Escala de Dó M

Figura 88: Compassos 41 e 42 do primeiro movimento da *Sonatina n.6*

4ª s em teclas brancas

54

Figura 89: Compassos 54 a 57 do primeiro movimento da *Sonatina n.6*

O **desenvolvimento** (c.57-91) inicia com trechos do primeiro tema em contraponto entre si. No compasso 81, uma pausa que preenche o compasso inteiro separa os dois temas. O segundo tema parte do compasso 82 e perdura até o compasso 90.

A **reexposição** (c.92-141) inicia com o primeiro tema como na exposição (c.92-115), desta vez sem o complemento. O **segundo tema** (c.115-151) aparece com mão direita e esquerda trocadas, com a melodia no agudo (agora oitavada) e as tríades no grave. Primeiro com centro em Dó# (c.116-119) e depois com centro em Lá (c.128-131). No lugar da parte com centro em Mi, aparece o material da **passagem** (c.48-49) da seção do segundo tema, nas duas mãos em imitação, dinâmica *ff* e sequenciando um motivo formado por duas quartas arpejadas e cromatismo. A execução do trecho mostra um interessante paralelismo entre as vozes.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 131, shows a complex texture with multiple octaves of notes in both hands, marked with a forte (ff) dynamic and the instruction 'sempre'. The second system, starting at measure 135, continues this texture with a crescendo (cresc.) marking and concludes with a fortissimo (fff) dynamic and an 8va octave sign.

Figura 90: Passagem em oitavas em sequencia e imitação pertencente ao primeiro movimento da *Sonatina n.6*

Depois disso, reaparece o **segundo tema** (c.138-141), com centro em Mi e as tríades que apareceram na exposição não mais formadas por terças, mas por quartas. A **coda** (c.142-151) inicia no compasso 143, com foco em Mi e trazendo de volta as quartas da célula inicial, oitavadas e em *fff*. O final possui a nota mi triplicada em oitavas.

Seção do 2º Tema (c.116-141) na Reexposição				
2º Tema (c.116-119)	Complemento (c.117-127)	2º Tema (c.128-131)	Passagem (c.131-137)	2º Tema (c.138-141)
Dó#		Lá	imitação	Mi

Tabela 29: Segundo tema na reexposição do primeiro movimento da *Sonatina n.6*

2.6.2 Segundo movimento: *Etéreo*

Sobre este movimento, Mendonça (2001) aponta para uma diferença de linguagem em relação aos segundos movimentos das *Sonatinas* anteriores, dizendo que em vez de dar vazão aos

sentimentos através de gêneros brasileiros, Guarnieri explorou os efeitos de ressonância do piano. Verhaalen (2001) também percebeu mudanças na linguagem musical de Guarnieri neste movimento, encontrando ressonâncias desta em obras posteriores, como o *Estudo n.13* e no movimento lento do *Concerto n.5*.

A forma deste movimento é ABA.

A	B	A
1-29	29-56	57-84

Tabela 30: Forma do segundo movimento da *Sonatina n.6*

A **seção A** (c.1-29) é caracterizada pelas terças, iniciadas num total de quatro vezes, paralelas duas a duas e formando dois blocos em movimento contrário.



Figura 91: Primeiros compassos do segundo movimento da *Sonatina n.6*

As terças se transformam em décimas (c.14-17), com algumas inserções de semicolcheias em *ppp*, sem uma melodia clara, tudo parece suspenso.

Na **seção B** (c.29-56), uma melodia surge na mão direita, a esquerda ainda predominantemente em terças ou décimas. No compasso 45, há um grande contraste de dinâmica (*ppp* – *ff*), onde inicia um movimento de acordes quartais sobrepostos, em densidade crescente (indicações de *fff*, *cresc*, *ff*; aumento do número de acordes por compasso), que levam ao clímax no compasso 56, com indicação de *fff*. Um contraste brusco de dinâmica (de *ff* para *pp*) quando há a **retomada da seção A** (c.57), agora com décimas acrescentadas às terças da mão direita, levando ao final com terças sobrepostas formando tétrades de Dó menor com sétima e de Mi menor com quinta diminuta, em *pp*.

45

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 45, features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *ff* and *fff*. The second system continues the piece, showing a *cresc.* (crescendo) marking and ending with a *ff* dynamic. The notation includes various articulation marks such as accents and slurs.

Figura 92: Excerto da seção B do segundo movimento da *Sonatina n.6*

2.6.3 Terceiro movimento: *Humorístico, muito ritmado*

Uma análise desta fuga e também da fuga da *Sonatina n.3* foi realizada por Ribas (2001). Esta é uma fuga a duas vozes, com quatro exposições sujeito-resposta e seus episódios. Nos compassos 70 a 72, há as indicações de *fff* e *tutta forza*, juntamente a um intervalo de sétima maior que é repetido várias vezes, no extremo grave e extremo agudo do piano. Em seguida, está apresentada a estrutura formal da fuga.

Seções	Compassos	Centros (compasso inicial)
Exposição	1-11	S = Mi (c.1) R = Si (c.6)
1º Episódio	11-15	
Exposição 2	16-27	S = Fá# (c.16) R = Dó# (c.22)
2º Episódio	27-34	
Exposição 3	35-45	S = Sol# (c.35) R = Ré# (c.40)
3º Episódio	45-53	
Exposição 4	54-63	S = Sib (c.54) R = Fá (c.59)
4º Episódio	64-73	
Ponte	74-80	Dó (c.74)
Exposição final	81-97	S = Mi (c.81) R = Mi (c.83)
Coda	98-114	Mi (c.98)

S = Sujeito, R = Resposta, CS = Contrassujeito

Tabela 31: Estrutura da fuga da *Sonatina n.6*

O tema da fuga parte de uma nota mi e conduz até três si bemóis repetidos. De acordo com Verhaalen, as notas repetidas “figuram com proeminência em vários pontos, sobretudo nos c46 a 50 e no clímax desta primeira parte” (VERHAALLEN, 2001, p.167).

O ponto culminante dos registros grave e agudo, de dinâmica até então (*fff*, depois de um crescendo, e indicação de *tutta forza*) na seção áurea do movimento, que ocorre no compasso 70⁵⁶. se estende até o compasso 73 e articula a forma. No compasso 74, é retomado o tema do segundo movimento e, no compasso 81, aparece a exposição final, com sujeito e contrassujeito em mi.

⁵⁶ (c.70) – 118x0,618 = 70,4

The image displays two systems of musical notation for a fugue. The first system shows the initial presentation of the 'Sujeito' (Subject) in the bass clef and the 'Resposta' (Answer) in the treble clef. The second system shows the 'Contra-sujeito' (Counter-subject) in the bass clef and the '(Resposta)' (Answer) in the treble clef. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 93: Primeira exposição da fuga da *Sonatina n.6*

Embora o movimento tenha o foco tonal em Mi, se observadas as exposições do sujeito, surgem controvérsias, como as ocorridas entre Verhaalen e Ribas, a primeira falando de Mi maior (para a fuga toda) e o último, de mi eólio (para a primeira aparição do sujeito). Verhaalen sustenta que a tonalidade de Mi maior é confirmada nos últimos compassos, mas em nenhum momento o Sol# aparece, enquanto que, no compasso 111, o Sol natural está presente. Ribas afirma que na primeira aparição o tema está em mi eólio, porém, a grande quantidade de acidentes além do Fá# dá margem a muitas interpretações. Considero a fuga em Mi, nem maior nem menor, apenas tendo o mi como centro, e não como tonalidade nem modo.

Contradições à parte, Verhaalen aponta para o fato de que “nesta obra, assim como nos *Estudos*, não mais se busca a modinha ou o samba, mas ainda assim, as síncopas e essência rítmica se fazem presentes. Nesta *Sonatina*, Guarnieri atinge um novo nível de discurso musical” (VERHAALLEN, 2001, p.168).

Tendo em vista a posição da *Sonatina n.6* como articuladora da mudança de linguagem entre as oito *Sonatinas*, cabe ressaltar a ideia de um nacionalismo cada vez mais rarefeito e racional por parte de Guarnieri. Racional porque os materiais musicais de fonte popular são tão transformados que se tornam quase inaudíveis, mas não deixam de ser utilizados. Enquanto o

compositor era acusado de retrógrado por defender o nacionalismo, uma observação de sua obra torna clara sua cada vez maior inclinação para linguagens composicionais modernas e contemporâneas.

2.7 SONATINA N.7 (1971)

Esta *Sonatina* é datada de 1971, um ano antes da composição da *Sonata*, única peça para piano solo que Guarnieri denominou assim, quando afirmou em carta à pianista Laís de Souza Brasil, como um avanço em sua obra sob o ponto de vista estético, por causa da “completa libertação do conceito tonal”.

“Acontece que a Sonata para piano, Laís, representa, realmente 44 anos de expectativa (...). Somente agora com minhas lutas, sofrimentos e muita meditação é que pude realizar este desejo antigo. Eu sei que a mensagem musical desta Sonata representa um grande avanço na minha obra, sob o ponto de vista estético, pois nela eu consegui completa libertação do conceito tonal e dos princípios que regem a harmonia tradicional, sempre procurando que minha mensagem fosse emocional e baseada numa lógica interior que somente os anos de experiência me deram”. (GUARNIERI apud GROSSI, 2004[1973])

Escrita em três movimentos, relativamente longa (18 páginas) e de grande dificuldade técnica, como afirmam Mendonça (2001) e Verhaalen (2001), é uma “autêntica sonata” (MENDONÇA, 2001, p.410).

Em relação à forma do primeiro movimento, não há consenso. Verhaalen afirma que pode ser considerado como sendo em forma de arco e Mendonça, em forma sonata, mas com ausência do segundo tema na reexposição. Isto será abordado mais adiante, quando tratarmos do primeiro movimento. A obra foi estreada apenas em 1990, por Belkiss Carneiro de Mendonça. Nela, os elementos brasileiros são bem menos óbvios. Em entrevista datada de 1977, Guarnieri ainda discursava a respeito de seu nacionalismo musical (DONADIO, 1997), mesmo com uma linguagem com grandes diferenças em relação ao início de sua produção.

Dedicada primeiramente a Sequeira Costa, depois a dedicatória foi alterada para Belkiss Carneiro de Mendonça, a quem ficou em definitivo. Examinando a correspondência entre Sequeira Costa (pianista português) e Guarnieri, é possível perceber uma atitude reticente do primeiro, que protelava para estudar e tocar esta *Sonatina*, pelo menos até 1986, o que parece ter

sido motivo de desentendimento entre os dois. Na figura abaixo, estão algumas das palavras encontradas na correspondência Sequeira Costa – Guarnieri.

14/04/1980	...Muito grato pelas boas palavras e sobretudo pela Sonatina n.7 que estou já estudando para incluir no repertório da próxima temporada.
26/08/1980	E convidaram-me para fazer um disco com música portuguesa e brasileira tencionando eu
13/10/1985	Camargo: você tem muita razão acerca das peças que me dedicou. Eu não tenho desculpa. Mas ainda espero executá-las muito antes de você ir para _____... Nem tampouco _____ para _____ decorar a Sonatina e o Ponteio... farei tudo para as tocar num futuro próximo.
01/03/1986	Não quero que esteja zangado comigo. Eu toquei em rádios alguns dos seus ponteios. Não toquei a Sonatina por falta total de tempo em relação a obrigações prementes de repertório...
12/10/1986	...por imposição da carreira onde tenho que tocar repertório conhecido e em dedos, não dá tempo de estudar obras inéditas. (...) Muito antes de você estar com os anjinhos eu hei de tocar a 7ª Sonatina.

Tabela 32: Trechos de algumas cartas Sequeira Costa – Guarnieri sobre a *Sétima Sonatina*

Fonte: Arquivo Camargo Guarnieri (IEB/SP)

2.7.1 Primeiro movimento: *rítmico e enérgico*

Neste movimento, predominam materiais fragmentários e melodias com muitos saltos. Por isso, a abordagem será a partir dos motivos principais em vez da ordenação por frases, como realizado em outras. Não há consenso em relação à forma. Verhaalen afirma o seguinte:

“Esse primeiro movimento parece não seguir a forma típica de allegro de sonata, mas é difícil fazer essa afirmação com toda certeza pelo modo com que Guarnieri desenvolve o material temático. A forma pode ser considerada como em arco, com os temas apresentados em ordem inversa na reexposição. A textura é brilhante, intensa, inquieta, sem repouso desde seu início em *ff* até o final, em *fff*. Os acordes em quartas, tanto harmônicos quanto melódicos, quase forçam a fragmentação da escrita, pois a mão do pianista não consegue alcançar confortavelmente as passagens mais contínuas”. (VERHAALLEN, 2001)

E Mendonça considera este movimento estruturado em forma sonata, porém sem a repetição do segundo tema (MENDONÇA, 2001). Neste trabalho, a apresentação da forma será

baseada nos materiais principais, sua ordenação e repetição, sendo o movimento estruturado em ABCDABCDAcoda.

Seção A	Seção B	transição	Seção C	Seção D	Seção A	Seção B	Seção C	transição	Seção D	Seção A	Coda
1-14	15-26	27-34	35-46	47-61	62-80	81-93	94-98	99-101	102-115	116-120	121-126

Tabela 33: Forma do primeiro movimento da *Sonatina n.7*

Na reapresentação, as seções B, C e D estão transpostas. E cada seção pode apresentar seu material principal várias vezes, normalmente interpolado por arpejos de quartas e às vezes com imitação. A partitura completa com as análises da forma está nos anexos deste trabalho. Da célula inicial, provêm os materiais principais do movimento. Mendonça a denomina *célula mater* (2001, p.410) – adotaremos aqui esta nomenclatura.

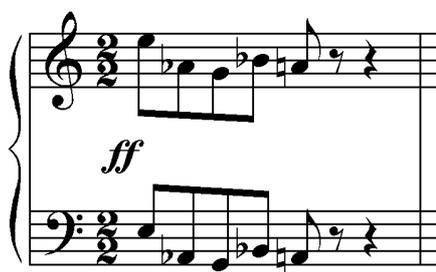


Figura 94: *Célula mater* do primeiro movimento da *Sonatina n.7*

Na *célula mater*, estão presentes o intervalo de quinta (cuja inversão é a quarta), provindo das notas do início e do fim da célula.



Figura 95: Notas da *célula mater* da *Sonatina n.7*

Há também o motivo BACH e, derivando deste motivo, cromatismos.

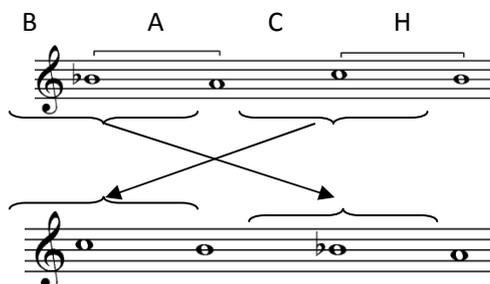


Figura 96: Motivo Bach e cromatismo dele derivado

Material	Como aparece na <i>célula mater</i>	Variação do material
Intervalo de quinta	Nas notas do início e do fim	Intervalo de quarta (inversão da quinta)
Motivo BACH	Transposto um tom abaixo	
Cromatismo	Dentro do motivo BACH	Conjunto 4-1

Tabela 34: Materiais oriundos da *célula mater* da *Sonatina n.7*

Na **seção A** (c.1-29), nos compassos iniciais (c.1-4), tem como materiais principais o motivo BACH e o cromatismo. O conjunto formado pelas notas da *célula mater* tem a forma prima [01258]. Nos compassos 4 e 5, tomando-se as notas destacadas, há uma téttrade aumentada com sétima maior ($D^{7M}_{(\#5)}$) e uma tríade formada por duas terças menores sendo que as duas têm a nota Sib em comum.

The image shows the first theme of the first movement of Sonatina n.7. It is written in 3/4 time. The first system consists of two measures. The first measure is marked *ff* and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The second measure is marked *p* and features a melodic line with a slur and a bass line with eighth notes. The second system starts at measure 4. The first measure of the second system is marked *f* and features a melodic line with a slur and a bass line with eighth notes. A chord symbol $D^{7M}(\#5)$ is written above the first measure of the second system. The second measure of the second system is marked *f* and features a melodic line with a slur and a bass line with eighth notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the second measure of the second system.

Figura 97: Primeiro tema do primeiro movimento da *Sonatina n.7*

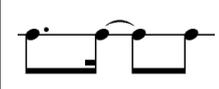
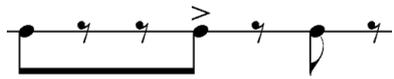
Depois disso, há a **seção B** (c.29-56). No início da seção (c.15), há a indicação de *f* (robusto), e depois um crescendo até o *ff* no compasso 17, com um *p* súbito no compasso 19 e a volta do *f* robusto no compasso 23. Aqui predominam os intervalos quartais, tanto na melodia quanto nos acordes percussivos que a acompanham. Rítmico e percussivo, nesta seção parece que Guarnieri não utilizou amplamente a polifonia como costumava fazer, mesmo nas partes rítmicas. Predominam efeitos de grandes contrastes de dinâmica, articulação (*staccato*, *legato*, *marcato*) e de registros do piano (c.23).

The image shows the beginning of section B of the first movement of Sonatina n.7. It is written in 3/4 time. The score starts at measure 15. The first measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The second measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The third measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The fourth measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The fifth measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The sixth measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The seventh measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The eighth measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The ninth measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The tenth measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The eleventh measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The twelfth measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The thirteenth measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The fourteenth measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The fifteenth measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The sixteenth measure is marked *f* robusto and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The seventeenth measure is marked *ff* and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The eighteenth measure is marked *ff* and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The nineteenth measure is marked *ff* and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The twentieth measure is marked *ff* and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The twenty-first measure is marked *ff* and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The twenty-second measure is marked *ff* and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. The twenty-third measure is marked *ff* and features a melodic line with accents and a bass line with eighth notes. A crescendo line is shown between measures 15 and 17, and a decrescendo line is shown between measures 17 and 19.

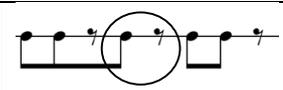
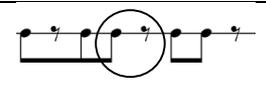
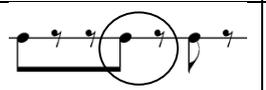
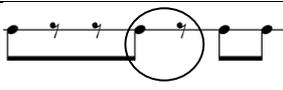
Figura 98: Início da seção B do primeiro movimento da *Sonatina n.7*

O **tema B** (c.15-18) e é repetido transposto uma terça menor abaixo nos compassos 24 a 27. Neste tema, três elementos estão destacados: as quartas, a rítmica imitando a síncopa e a melodia dos compassos 17 e 18.

A rítmica apresentada na mão direita dos compassos 15 e 16 e na esquerda dos compassos 17 e 18 remonta à rítmica do baião, dado que apresenta acento seguido de pausa (imitando a síncopa). A configuração tradicional do baião e o material transformado está apresentado na figura seguinte.

Configuração tradicional (2/4)	Material rítmico presente nos compassos 15 a 18
	

Quadro 5: Rítmica do baião

Compasso 15	16	17	18
			

Quadro 6: Variações da rítmica do baião presentes no primeiro movimento da *Sonatina n.7*

Isto se configura em uma utilização de elemento de fonte popular bem mais sutil que em *Sonatinas* anteriores.

Nos compassos 18 e 19, há uma melodia com notas repetidas.



Figura 99: Melodia na seção B do primeiro movimento da *Sonatina n.7*

Na **seção C** (c.35-46), enquanto a mão direita realiza uma melodia com notas repetidas, a esquerda segue com a rítmica de baião modificada, alternando intervalos harmônicos de sétimas

maiores e menores. Nos compassos 36 e 37, há um movimento de fole a partir do Ré, e depois a partir do Lá \flat , até chegar ao acorde quartal em *ff*.

35

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system begins at measure 35, marked with a dynamic of *f* and the word *rude*. It features a bass line with eighth-note patterns and a treble line with chords and triplets. The second system includes a crescendo hairpin and a dynamic marking of *ff* at measure 37. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and triplets.

Figura 100: Seção C do primeiro movimento da *Sonatina n.7*

Esta seção se assemelha ao segundo tema do terceiro movimento da *Sonatina n.5*, como apresentado na Figura 101.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in 3/2 time and features a treble line with eighth-note patterns and a bass line with chords. The second system is in 3/4 time and features a treble line with eighth-note patterns and a bass line with chords. The notation includes various musical symbols such as slurs and accents.

Figura 101: Segundo tema do terceiro movimento da *Sonatina n.5*

Na **seção D** (c.47-61), a melodia é acompanhada por segundas menores ainda na mão direita e, na esquerda, quartas no ritmo de baião modificado.



Figura 102: Melodia da seção D do primeiro movimento da *Sonatina n.7*

No início da **coda** (c.121-126) aparecem acordes quartais na mão direita e a *célula mater* iniciando em Mi, depois em Ré, em Dó e em Si bemol. Depois disso, acordes quartais e a segunda parte da *célula mater* se alternam, terminando no clímax, em *fff*.

2.7.2 Segundo movimento: *Suavemente*

Este movimento é monotemático, uma vez que apresenta sempre os mesmos materiais, com exceção dos compassos 19 e 20, que são uma ponte para o retorno do tema principal, e dos últimos compassos, que apresentam um *ritardando* na própria figuração, para finalizar. A ponte é formada por arpejos de quintas. O material do tema principal está apresentado nos compassos 1 a 6.

Seção de A	Transição	Seção de A'	A	coda
1-6 Tema A	19-20	21-26 Tema A'	38-43 Tema A	44-48
7-13		27-33		
14-17		34-37		

Tabela 35: Forma do segundo movimento da *Sonatina n.7*

Os materiais principais do movimento são os intervalos de quarta, quinta, semitons e nonas (maiores, menores e décimas diminutas). Os semitons estão principalmente nas vozes internas (de A e B), mas estão presentes em todo o movimento de um modo geral, assim como as quartas e quintas, que geram melodias angulosas. Os intervalos de nona e décima estão presentes no segundo compasso da primeira voz, entre a primeira e a segunda voz nos primeiros seis compassos e nos compassos 10 a 16 e 34 a 37.

O **tema A** (c.1-6) é formado por seis compassos e três vozes, que aparece nos compassos 1 a 6, 21 a 26 e 38 a 43, com mínimas variações (na segunda apresentação de A, a melodia está na mão direita).

Figura 103: Tema A do segundo movimento da *Sonatina n.7*

Nos compassos 31 e 32, o material que nos compassos 11 e 12 estava na terceira voz é duplicado, ressaltando a transposição de tom entre os fragmentos.

Figura 104: Compassos 31 e 32 do segundo movimento da *Sonatina n.7*

Quanto às proporções, as seções deste movimento são articuladas em torno do número seis. O tema A tem seis compassos, o material restante da seção de A, tem doze compassos.

O início e o fim da transição (anacruse do compasso 19 até final do compasso 20) marcam a parte maior da seção áurea nas duas direções, tanto do início em direção ao fim quanto do fim em direção ao início. O cálculo está baseado nos 43 compassos do movimento, excluindo-se a coda⁵⁷. Na figura, os pontos que marcam a seção áurea estão indicados com asterisco.

Seção de A (c.1-18)	Transição (c.18-20)	Seção de A' (c.21-37)	Tema A (c.38-43)
Tema A (c.1-6)		Tema A (c.21-26) *	
Complemento (c.7-17) *		Complemento (c.27-37)	

Tabela 36: Proporção áurea no segundo movimento da *Sonatina n.7*

Segundo Mendonça,

“O segundo movimento, ‘suavemente’, é etéreo, sideral. A melodia tênue. Exposta na parte grave, vem envolvida por acordes dissonantes, que criam a atmosfera de irrealidade. Os desenhos se invertem e voltam à posição inicial, mantendo-se, no entanto, durante todo o movimento, o clima celestial e sublime”. (MENDONÇA, 2001, p.410)

2.7.3 Terceiro movimento: *Requebrado*

No início deste movimento, em dinâmica piano, há a indicação de *bem ritmado*. Verhaalen considerou contraditórias as indicações em relação ao material musical.

“A indicação *requebrado* poderia sugerir um movimento delicado e sedutor, mas a seção final da *S7* não tem nenhuma dessas características. Este terceiro movimento é tão cáustico e instável quanto o primeiro, além de ser tecnicamente muito difícil (...) É um dos movimentos mais exigentes escritos por Guarnieri”. (VERHAALLEN, 2001, p.170)

⁵⁷ 43 x 0,618 = 26,5. E 43-26=17.

Segundo Mendonça, este movimento pode ser considerado um estudo. Ela também explica onde encontrou a melodia e como realçá-la na execução.

“A melodia está subentendida na parte interna do desenho, posicionada ente as oitavas e acordes martelados pelas duas mãos. O perfeito realce da linha melódica é obtido pela igualdade de ataque dos polegares e a procura de encaminhamento da linha melódica. O efeito obtido é de surpreendente beleza e traduz, mais uma vez, a habilidade artística do compositor, para além de reafirmar seu mais completo domínio da técnica da linguagem musical”. (MENDONÇA, 2001, p.410)

Há dois pontos de articulação formal neste movimento – depois do compasso 45 e entre os compassos 89 e 90, onde aparecem as únicas duas vírgulas do movimento. O material da mão direita é constituído de oitavas paralelas e o da esquerda, de acordes quartais paralelos. As duas mãos aparecem alternadamente em um *motto continuo* de colcheias, na maior parte do movimento e, muitas vezes, apresentam intervalos de semitom entre si, o que dificulta a execução, por causa da excessiva proximidade das mãos. A **seção A** (c.1-43) é caracterizada pelo início dos compassos pelas oitavas na mão direita e a seção B, pelo início dos compassos pelos acordes quartais da mão esquerda. O **material extra** (c.21-43), dentro da seção de A, refere-se ao material de A que não se repete na reapresentação de A.

Seção de A (c.1-43)		Compassos de articulação formal (c.44-45)	Tema B (c.46-89)	Tema A (c.90-107)	coda (c.108-117)
Tema A (c.1-20)	Material extra (c.21-43)				

Tabela 37: Forma do terceiro movimento da *Sonatina n.7*



Figura 105: Início da seção A do terceiro movimento da *Sonatina n.7*



Figura 106: Início da seção B do terceiro movimento da *Sonatina n.7*

Os pontos de articulação formal do movimento revelam também uma estrutura em espelho. Os compassos 44 e 45 diferem da configuração do resto do movimento: são estáticos rítmica, melódica e harmonicamente. O compasso 45 é uma repetição estendida do compasso 44. Estes dois compassos funcionam como espelho, conforme mostra a figura seguinte.

Esta estrutura de espelho perdura dos compasso 43 ao 15 e do 46 ao 75, com mínimas variações. E a vírgula entre os compassos 89 e 90, funciona como espelho para o que ocorre entre os compassos 90 e 72 e 90 e 107.

A partir do compasso 108, há uma **coda** (c.108-117), que finaliza o movimento com acordes quartais que ocupam registros opostos do piano, em movimento contrário, num desadensamento rítmico, dinâmica *ff* e com a nota Dó (em três oitavas diferentes).

Esta *Sonatina* revela uma grande preocupação com a estrutura, por parte do compositor, especialmente no terceiro movimento, com dois pontos de espelhamento. O estilo toccata é encontrado também em outras obras do compositor, como alguns dos *Ponteios* e em sua famosa *Toccata*. Nesta *Sonatina*, os elementos de fonte popular são muito mais sutis, restringindo-se principalmente à rítmica de baião presente no primeiro movimento.

The image displays a musical score for the beginning of the third movement of *Sonatina n.7*. The score is written for piano (p) and guitar. The piano part is on the left, and the guitar part is on the right. The piano part starts at measure 43 and features a melodic line with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* (crescendo) instruction. The guitar part is a mirrored version of the piano part, with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* instruction. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks. Below the piano part, there are fingerings: 12 11109 8 7 6 5 4 3 2 1. Below the guitar part, there are fingerings: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12. A large bracket spans across the bottom of the score, indicating the mirrored structure.

Figura 107: Início de espelhamento no terceiro movimento da *Sonatina n.7*

89

8 7 6 5 4 3 2 1 1 2 3 4 5 6 7 8

Figura 108: Início de espelhamento no terceiro movimento da *Sonatina n.7* (c.90)

2.8 SONATINA N.8 (1982)

A única *Sonata* para piano de Guarnieri data de 1971. Esta última *Sonatina*, de 1982, foi dedicada à pianista Cynthia Priolli. A *Sonatina n.8* é uma obra já da maturidade do compositor, relacionada ao que declarou em 1991⁵⁸.

2.8.1 Primeiro movimento: *repenicado*

‘Repenicado’ é mais um dos termos procedentes da música caipira. De acordo com Verhaalen, “o termo *repenicado* significa a produção de sons agudos e metálicos, a exemplo do repenicado da viola. O primeiro tema sugere esse repenicado pelo registro agudo, com a linha melódica em notas simples distribuídas entre as duas mãos” (VERHAALEN, 2001, p.179). Mendonça afirma que “Na última das *Sonatinas*, o primeiro movimento, ‘Repenicado’, é um choro, atonal, destituído de sentido harmônico (MENDONÇA, 2001, p.410). Formalmente, o movimento está dividido ABACoda, conforme mostra a tabela seguinte⁵⁹.

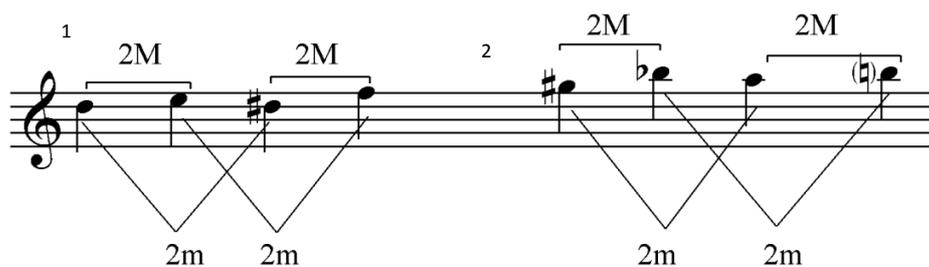
⁵⁸ “Eu não tenho preocupação com a tonalidade. Hoje nem me interessa saber o acorde, o que vale é o som que eu ouço. Aquilo que sinto, vou escrevendo” (Guarnieri apud GROSSI, 2004, p.34).

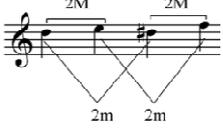
⁵⁹ Verhaalen (2001) trata este movimento como ABA e Mendonça (2001), como *allegro* de sonata, apesar de não haver a reexposição do segundo tema.

A	Transição 1	B	A	Transição 2	Coda
1-13	14-19	19-45	46-58	58-77	78-90
		19-34 (B) 35-45 (B')		58-64 (cânone) 67-77	
45 compassos			45 compassos		

Tabela 38: Forma do primeiro movimento da *Sonatina n.8*

Os materiais principais deste movimento são derivados do motivo (a) e de sua primeira transposição quarta acima. São eles: o intervalo de segunda maior, cromatismo e intervalo de quarta. Além destes, há os motivos provindos do compasso 12: a rítmica de baião (b) sobre acordes quartais (c) sob um desenho melódico específico (d).

Figura 109: Duas aparições do motivo (a) no primeiro movimento da *Sonatina n.8*

Motivo a	Duas segundas maiores ligadas por segunda menor	
Motivo a'	Cromatismo (Conjunto 4-1)	
Motivo a''	Segundas maiores harmônicas	
Célula b	acordes quartais (b) em rítmica de baião (c) somados a desenho melódico específico (d), tudo isto antecedido por cromatismo (a') (c.12)	
Motivo b	Acordes quartais	Mão esquerda da célula b
Motivo b'	Arpejos de acordes quartais	
Motivo c	Rítmica de baião	Mão esquerda da célula b
Motivo d	salto ascendente + semitom descendente (três aparições na mão direita da célula b)	

Quadro7: Motivos do primeiro movimento da *Sonatina n.8*

Nos dois primeiros compassos da **seção A** (c.1-13), há um motivo formado por duas segundas maiores separados por segunda menor, que será aqui denominado motivo (a). Este aparece no compasso 1 iniciado em Ré e, no compasso 2, transposto uma quarta acima. Este motivo, se ordenado escalarmente, forma um tetracorde cromático, correspondente ao conjunto 4-1.



Figura 110: Conjunto resultante do motivo (a) (4-1) – motivo (a')

Nos compassos 4 e 5, há destaque para as segundas maiores harmônicas (a''). Ainda no compasso 5, há o motivo a (das segundas) iniciado em Fá e, no compasso 6, uma variação deste motivo iniciada em Mi.



11

a'

Espelho de a'

Futil: três vezes o motivo d - espelho de a'

a' + b

Figura 113: Célula b

A **primeira transição** (c.14-19) reúne elementos já apresentados até então (a', b e c). Entretanto, os acordes quartais aparecem harmônicos (b) na mão esquerda e arpejados nas duas mãos (b').

Na **seção B** (c.19-45), destacam-se principalmente dois materiais: um elemento da musicalidade brasileira – o contorno de uma nota, um semitom abaixo e um semitom acima, antes de executá-la, o que é o início do motivo 'a', por isso denominado (a1).

> > >

(a1) (a1)

Figura 114: Motivo (a1) no início da seção B do primeiro movimento da *Sonatina n.8*

a	
a1	

Quadro 8: Motivo a1, parte do motivo a presente no primeiro movimento da *Sonatina n.8*

Auditivamente, esta proposta de interpretação fica clara na melodia oitavada de presente nos compassos 27 a 29 – desconsiderando o *ostinato* da mão esquerda, soa como se estivesse em Si menor. O *ostinato* da mão esquerda tem foco em Mi e é formado por oitavas e quartas melódicas e harmônicas e dura cinco semínimas (ou dois tempos e meio).

Figura 115: Compassos 27 a 29 da seção B do primeiro movimento da *Sonatina n.8*

Depois da primeira aparição da seção B, o material inicial da referida seção aparece em aumentação, nos compassos 35 a 45. Com algumas variações, dinâmica *ff* e a indicação *sonoro*, e no marco da seção áurea do movimento⁶⁰, aparece o que foi chamado de B', que é uma elaboração do material que caracteriza a seção B (seus primeiros compassos). Nesta elaboração,

⁶⁰ $90 \times 0,618 = 55,62$ e $90 - 55 = 35$

está presente o recurso de aumentação, que, aliada às indicações de dinâmica e caráter, dão grande destaque ao trecho.

Figura 116: Compassos 35 a 45 do primeiro movimento da *Sonatina n.8*

45 compassos A(transição1)BB'	45 compassos A(transição2)coda
35 compassos A(transição1)B	55 compassos B'A(transição)coda

Tabela 39: Proporções do primeiro movimento da *Sonatina n.8*

A **segunda transição** (c.58-77) é dividida em duas partes. A partir do compasso 58 até o compasso 63 (primeira parte da Transição 2), o material melódico quartal (b') é elaborado em cânone.

Figura 117: Cânone nos compassos 59 a 63 do primeiro movimento da *Sonatinan.8*

Na **segunda parte da transição 2** (c.64-77), destacam-se os arpejos quartais (b'), segundas maiores harmônicas (a'') cromatismos (a') e desenho melódico específico (d).

A **coda** (c. 78-90) inicia com a célula b e a repete quatro vezes em diferentes regiões. A partir do compasso 86, parte do motivo rítmico do baião (c) é repetida três vezes (apenas 3+1 em vez de 3+3+2). O último acorde é um acorde quartal e, do compasso 86 em diante há um crescendo a partir da dinâmica *p* que alcança, depois de uma pausa, o último acorde em dinâmica *fff*.

64

b' b' b' d b' a''

a tempo

a' d d d a' a'

67

b' b' b' d

d d d a' a'

Figura 118: Motivos presentes na segunda parte da transição 2 do primeiro movimento da *Sonatina n.8*

fff

Figura 119: Último compasso do primeiro movimento da *Sonatina n.8*

2.8.2 Segundo movimento: *profundamente íntimo*

Este movimento é monotemático e está organizado em forma AA. O marco da seção áurea se dá no compasso 26, imediatamente anterior ao retorno da seção A.

A	transição	suspensão	A	Coda
1-14 (Tema A)	15-20	21-26	27-42	43-49

Tabela 40: Forma do segundo movimento da *Sonatina n.8*

Em relação à textura, apresenta três linhas: baixo, linha harmônica e melodia na mão direita. A seção A é caracterizada pelo baixo e linha harmônica descendentes cromaticamente (motivo a'). A linha harmônica é apresentada em tríades com quinta aumentada e rítmica de mínimas pontuadas, e o baixo em rítmica sincopada, em um *ostinato* rítmico que perdura por toda a seção A. O linha harmônico apresenta a quinta justa do acorde que é arpejado no baixo, chocando-se com este.

Figura 120: *Ostinato* rítmico presente no segundo movimento da *Sonatina n.8*

A dinâmica caminha entre *p* e *pp*. O compasso 15, formado por quartas, conecta A à uma transição (c.15-20), que apresenta o baixo e recheio harmônico descendentes por tom e uma pequena variação rítmica na mão esquerda em relação a A.

Figura 121: Início do segundo movimento da *Sonatina n.8*

Depois disso (c.21-26), em *fff*, há um trecho que privilegia o mi bemol. Neste trecho, que parece uma suspensão temporal, há muitos mi bemóis oitavados. A partir do compasso 24, há um diminuendo até *ppp*, que aparece no compasso 26. Além disso, destacam-se as segundas

harmônicas (motivo a'') nas duas mãos. Observe-se que o movimento está centrado em Lá, em oposição de trítono ao mi bemol do clímax. Depois disso, inicia-se a reapresentação de A.

Figura 122: Clímax do segundo movimento da *Sonatina n.8*

A partir do compasso 27, a seção de A é retomada, com algumas variações e novamente com dinâmica *p*. O compasso 41 contém arpejos quartais (motivo b') e o compasso 42 é todo preenchido por pausa.

A **coda** (c.43-49) e é formada por duas cadências e finaliza o movimento com o Lá oitavado, em *pp*. A coda contém as segundas maiores harmônicas (motivo a'') do primeiro movimento e algo parecido com a rítmica de baião também presente do primeiro movimento (motivo c).

Figura 123: Coda do segundo movimento da *Sonatina n.8*

Neste movimento, novamente, há uma estruturação segundo a seção áurea. Suprimindo-se a coda, o movimento tem 42 compassos e sua seção áurea aparece no compasso 26, bem ao final da suspensão, antes da retomada de A. Provavelmente a inserção de um compasso totalmente preenchido por pausa (c.42) ocorreu para estabelecer a proporção.

A chegada triunfante na nota Mib, assim como a maneira como aparece em oitavas repetidas lembra muito o ponto culminante da *Música para Cordas Percussão e Celesta*, de Bartók, que contrapõe os pólos Lá e Mib. Este movimento da *Sonatina n.8* também termina em Lá.

2.8.3 Terceiro movimento – *dengoso*

O terceiro movimento está estruturado da seguinte maneira.

A	B	A	coda
1-16	17-33	34-50	51-57

Tabela 41: Forma do terceiro movimento da *Sonatina n.8*

Neste movimento, há um certo senso de tonalidade. Na **seção A** (c.1-16), o movimento é iniciado na mão direita com uma longa ligadura que parte do Solb (c.1) e conduz até o Fá3. A mão esquerda apresenta uma linha fragmentada, conduzida cromaticamente através de colcheias nos primeiros dois compassos. No terceiro compasso, um baixo Mib é acrescentado e, logo depois, aparece, a tríade de Mib menor com sétima. Novamente aparece a ideia do fole e cromatismos (c.2). A partir daí, os baixos aparecem em semínimas e são bem pronunciados, com sequências nas duas mãos. Neste momento, há uma certa sensação de tonalidade, já que predominam os arpejos de Mib maior.

Figura 124: Início da seção A do terceiro movimento da *Sonatina n.8*

Figura 124: Início da seção A do terceiro movimento da *Sonatina n.8*

Figura 125: Sequencias presentes no terceiro movimento da *Sonatina n.8*

Figura 125: Sequencias presentes no terceiro movimento da *Sonatina n.8*

Figura 126: Compassos 9 e 10 do terceiro movimento da *Sonatina n.8*

Figura 126: Compassos 9 e 10 do terceiro movimento da *Sonatina n.8*

No compasso 9, depois do último intervalo da sequência, a voz superior segue em quintas paralelas, justas ou diminutas, acompanhada de arpejos de tríades diminutas, com baixo em mínimas, concordando com o arpejo de acorde diminuto. Nos compassos 14 a 17, há uma passagem de arpejos quartais que é finalizado com Réb na mão esquerda e Mib na direita (intervalo de sétima maior). Este último acorde é ouvido como tônica e inicia a seção B.

Entre as semelhanças com o choro, existem a condução dos baixos em graus conjuntos, acordes arpejados (que podem remeter ao violão) e motivos cromáticos, além de uma certa sensação de tonalidade e auditivamente, a rítmica binária organizada em 3 + 3 + 2.

A partir do compasso 17, com a indicação *poco meno, cantando* e *ff*, inicia-se a **seção B** (c.17-33), que é constituída de três vozes: duas vozes na mão direita e uma voz na esquerda, que se desdobra em duas nos compassos 23 e 24.

A melodia da voz superior apresenta principalmente graus conjuntos, e é mais fácil perceber uma direção, e também é mais cantável que a voz superior da seção A.

Figura 127: Voz superior do segundo elemento no terceiro movimento da *Sonatina n.8*

Figura 128: Escala das alturas do compasso 17 ao 23 (até a marca) do terceiro movimento da *Sonatina n.8*

Este trecho pode ser dividido em duas partes: os primeiros sete compassos (com exceção das últimas duas notas), nos quais é utilizado um modo livre, de nove notas, como mostra a figura

181, e os próximos dois compassos (anacruse), 24 e 25, quando a escala dá lugar a quartas e cromatismos, terminando no Mib.

A partir do compasso 26, o tema de B entra na mão esquerda, em uma voz mais grave e, no compasso 34, há uma retomada de A, que repete literalmente os primeiros 15 compassos do movimento (c.34-48), mudando apenas no compasso 49, que finaliza a seção com um arpejo de colcheias em movimento contrário, crescendo até chegar em *ff*, com as notas Lá no baixo e si no soprano.

Na **coda** (c.51-57), Guarnieri utilizou um elemento rítmico do primeiro movimento (p.ex. c.14), insistindo na nota Sib (que pode ser tomada como dominante neste contexto), e terminando com Mib (que pode ser considerado tônica, se o acorde final tiver a sexta no baixo). Neste movimento, o Mib pode ser considerado um foco tonal pela reiteração.

Desconsiderando as codas dos movimentos, têm-se:

I	II	III
(c.1-77)	(c.78-119)	(c.120-170)
77compassos	42compassos	50compassos
Total de 169compassos		
Marco da seção áurea no compasso 104 da <i>Sonatina</i> , ou o c.27 do segundo movimento (ponto articulador da forma do II movimento e também da <i>Sonatina</i>).		

Tabela 42: Proporções áureas na *Sonatina n.8*

A *Sonatina n.8* é estruturada proporcionalmente e tem elementos de fonte popular bem sutis. Há quem diga que o terceiro movimento lembra um choro carioca (MENDONÇA, 2001). Esta peça lembra mais a tonalidade que as duas anteriores e apresenta alguns volteios típicos da música brasileira. Talvez a rítmica binária remeta ao choro, mas não tão claramente, apenas uma vaga lembrança.

Neste capítulo, foi realizada uma primeira análise das oito *Sonatinas*, e pôde ser observada uma variedade de abordagens do material de fonte popular em sua transformação em música erudita. Dentro do período em que compôs este grupo de peças, Guarnieri modificou aspectos de sua linguagem composicional e manteve outros. Entre os elementos mantidos estão a polifonia, a forma e a presença de materiais de fonte popular. Entre os aspectos modificados estão a tonalidade, a maior utilização da dissonância como elemento expressivo e o crescente uso de acordes de quartas e quintas sobrepostas.

3 MÚSICA E EXPRESSÃO DO NACIONAL NAS SONATINAS PARA PIANO DE CAMARGO GUARNIERI

Depois de analisar as oito *Sonatinas* para piano de Guarnieri, observam-se elementos comuns entre elas que são formadores de uma linguagem do compositor também em outras obras, analisadas por outros pesquisadores⁶¹. Neste capítulo, serão relacionados aspectos da ideologia nacionalista, tratados no primeiro capítulo, às análises realizadas no segundo capítulo.

A ideologia nacionalista na música do século XX pode ser reduzida ao ensejo de transformar materiais de fonte popular em música erudita. Algumas questões provindas das contradições entre o discurso e a prática dos compositores foram abordadas no primeiro capítulo deste trabalho. No segundo capítulo, foram analisadas as oito *Sonatinas*, levando-se em conta a articulação dos materiais musicais de fonte popular nelas presentes. A seguir, serão retomadas questões levantadas no primeiro capítulo à luz das análises das obras de Guarnieri, mais especificamente de suas *Sonatinas* para piano. O capítulo está dividido em duas seções principais: a primeira intitulada “aproximação do popular”, na qual está comentada a presença dos materiais de fonte popular na música das *Sonatinas*, tendo como matéria-prima para a discussão os dados tomados das análises apresentadas no segundo capítulo. No tópico “afastamento do popular”, são abordados os meios pelos quais Guarnieri transformou o material de fonte popular em música erudita dentro do âmbito das *Sonatinas*. Com isto, espera-se responder, ao menos parcialmente, as questões tratadas no primeiro capítulo, que trata das contradições geradas entre ideologia nacionalista e prática composicional, tendo como objeto de estudo as *Sonatinas* para piano do compositor.

3.1 APROXIMAÇÃO DO POPULAR

Para os compositores nacionalistas, a fonte de inspiração de sua música era a música de fonte popular. Entretanto, dada a variedade de músicas de fonte popular, foi necessário um

⁶¹ Silva (2001) e Verhaalen (2001) apresentam textos tratando de aspectos gerais da música do compositor assim como de rápidas análises toda a sua obra.

processo de eleição de música(s) a serem fixadas através de tautologia⁶² como características da nação. Como já visto, a nação, no contexto estudado, está submetida aos limites territoriais que abrigam vários grupos étnicos e/ou regionais.

Coube aos compositores nacionalistas, então, eleger o material de fonte popular que considerassem apropriados para recriar em sua obra. No Brasil, mais especificamente no âmbito das *Sonatinas* para piano de Guarnieri (isso talvez possa ser estendido para sua obra em geral), a utilização de elementos eleitos e fixados como tipicamente brasileiros e capazes de atuarem como signos identificáveis pelo ouvinte é algo evidente⁶³. Percebe-se também que Guarnieri não se utiliza de somente um grupo social provindo de uma região ou etnia determinada para representar a nação, embora demonstre claramente uma preferência em expressar elementos de sua região nativa, o interior de São Paulo, onde considerava estar a “alma do povo⁶⁴”.

O termo “caipira”, conforme Oliveira (2009), surgiu no século XIX estabelecendo uma diferenciação entre as categorias “caipira” e “sertanejo”: antes, eram todos sertanejos, ou seja, habitantes do interior, de norte a sul da colônia. Neste contexto, a oposição que se estabelece pode ser interior-litoral ou interior-urbano.

“Até 1929, “música sertaneja” era simbolizada pelos diversos gêneros nordestinos populares no Rio de Janeiro e em São Paulo nos anos 10 e 20, tais como emboladas e desafios. Com as primeiras gravações de duplas formadas por “autênticos caipiras do interior paulista” – nos termos das próprias gravações – a música sertaneja começou a ser “colonizada” pela estética do interior do centro-sul, a estética caipira. E nesse processo, a dupla cantando em terças tornou-se a formação central do gênero”. (OLIVEIRA, 2009, p.37)

A música caipira tem como algumas de suas características o canto em terças (e sextas) e o uso da viola caipira⁶⁵ e, às vezes, o acordeon. Conforme Oliveira, “...embora o canto em terças seja o elemento mais importante, a presença de determinados instrumentos oferece também um

⁶² No caso, a repetição periódica dos símbolos eleitos como representativos da nação (ver primeiro capítulo deste trabalho, p.30-31).

⁶³ A música não deve ser entendida apenas a partir de seus elementos estéticos, mas, em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer outro tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é manifestação de crenças, de identidades (PINTO, 2001, p.223).

⁶⁴ Isto está mais longamente apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, p.50.

⁶⁵ Modelo com dez cordas distribuídas em cinco cordas duplas e afinadas de maneira características, existindo inúmeras afinações para o instrumento sendo a mais comum o *cebolão*, onde a viola com cordas soltas produz um acorde de mi maior (Cf. OLIVEIRA, 2009, p.41).

elemento de estabilidade e reconhecimento à música sertaneja enquanto gênero musical”(2009, p.40).

Observa-se também que Guarnieri fez uso sistemático de alguns materiais musicais tipicamente caipiras, como terças (ou sextas, ou décimas, paralelas ou não), imitações do idioma do violão/viola (como o *ponteado*) e aspectos melódicos e/ou rítmicos de determinados gêneros caipiras, como a *cana-verde* e a toada. Vejamos o sentido de *ponteado*.

Segundo Oliveira, “o termo *ponteio* vem de ponto, que é como são chamadas as casas no braço da viola (...).Ao fazer um movimento de nota por nota, pressão por pressão, ponto por ponto, fala-se em *pontear*” (OLIVEIRA, 2009, p.54). No *Dicionário Musical Brasileiro* (de Mário de Andrade), *pontear* é um termo utilizado por luso-brasileiros e hispano-americanos e significa, num sentido estrito, “tanger a viola na parte cantante” e, no sentido amplo, “executar, dedilhar, tanger” (ANDRADE, 1989, p.406). No estudo dos 50 *Ponteios*, Santiago destaca a presença de *ostinatos* de acompanhamento, o que evoca “o pontear das violas ou violões, na tradição da nossa música seresteira” (SANTIAGO, 2002, p.153). Exemplos disto são os segundos movimentos das *Sonatina n.3* e *n.4*. A mão esquerda é constituída de duas linhas – uma formada por acordes arpejados e a outra, de um baixo caminhante e a melodia cantante sobre isto realmente evoca o canto acompanhado por violão, como nas modinhas.

Musical score for Example 5, showing three systems of piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a variety of chords and dynamics.

System 1: Chords are Fm(b5), C7(b9), Fm(b5), and C7. Dynamics include *p* and *molto espressivo*.

System 2: Chords are F7, F7M, B^bm, Fm(b5), and C7. Dynamics include *p*.

System 3: Chords are Fm, C7, and A^bm. Dynamics include *p*.

Exemplo 5: *Ponteado* pertencente ao segundo movimento da *Sonatina n.3*

Musical score for Example 6, showing two systems of piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a variety of chords and dynamics.

System 1: Dynamics include *p*.

System 2: Dynamics include *p*.

Exemplo 6: *Ponteado* pertencente ao início do segundo movimento da *Sonatina n.4*

Entretanto, Guarnieri também se inspirou em materiais musicais de fonte popular provindos de outras regiões que não o interior paulista nas suas *Sonatinas*, talvez como tentativa de representar mais fielmente a diversidade nacional de um Brasil que não era só caipira. Da região nordeste, usa constantemente os modos lídio e mixolídio e da rítmica do baião. E, de alguns gêneros urbanos do sudeste, como a modinha e as valsas brasileiras, usa várias referências.

Como exemplo de inspiração na música nordestina, pode-se citar o primeiro movimento da *Sonatina n.5*, cujo primeiro tema inicia com um arpejo mixolídio, que é bastante explorado durante todo o primeiro movimento.

19

Exemplo 7: Uma das aparições de arpejos mixolídios presentes na *Sonatina n.5*

Exemplo 8: Rítmica da mão esquerda do primeiro movimento da *Sonatina n.8* remete ao baião

15

Exemplo 9: Rítmica que remete ao baião no primeiro movimento da *Sonatina n.7*



Exemplo 10: Modo mixolídio presente no terceiro movimento da *Sonatina n.4*

Bencke e Piedade (2009), em análise da *Sonatina n.1*, consideram que os acordes com sexta adicionada, tal como presentes na música popular (urbana) brasileira do início do século (em Ernesto Nazareth, por exemplo), podem ter sido utilizados como material referencial para os compositores nacionalistas (ou seja, como tópicos musicais). Além disso, alguns volteios melódicos, presentes, por exemplo, na *Sonatina n.8*, remetem aos às antigas valsas e serestas brasileiras (PIEADADE, 2007).



Exemplo 11: Volteios presentes no primeiro movimento da *Sonatina n.8*

Fialkow (1995) relaciona as indicações de carácter nos *Ponteios* que também servem como títulos como típicas do trato psicológico brasileiro⁶⁶. Santiago (2004) liga dois elementos musicais à indicação de carácter *Dengoso* do *Ponteio n.39*: “...ao que parece, é da junção desses dois componentes tradicionalmente associados à nossa música – síncopas e terças paralelas que o *Ponteio n.39* resulta tão dengosamente brasileiro” (SANTIAGO, 2004, p.164). Santiago faz a relação entre estruturas musicais, e expressão do nacional. Mário de Andrade de certa forma

⁶⁶ Ver capítulo 1, p.44-46.

reduziu a expressão do nacional à preguiça⁶⁷ quando escreveu sobre o primeiro tema da *Sonatina n.1*.

No primeiro movimento da *Sonatina n.1*, que tem a indicação de tempo e caráter *Molengamente* (mais especificamente para o primeiro tema). Para Mário de Andrade, “é uma dessas linhas preguiçosas com o caracter que dessa própria preguiça de se tornarem nítidas adquirem toda a força de caracterização” (1929). A instabilidade gerada pelas semínimas pontuadas antecedidas por pausa dá a impressão auditiva de algo meio fora do tempo, por causa dos deslocamentos da métrica. Não creio que a preguiça tenha sido elemento tão importante para caracterizar este primeiro tema, mas outros aspectos, que passam pela melodia simples de toada, harmonia com sexta adicionada e imitação do acompanhamento violonístico típico toada. Estes elementos foram tratados mais profundamente no capítulo anterior deste trabalho.

The image displays two systems of musical notation for the first theme of the *Sonatina n.1*. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 2/4. The melody in the treble clef begins with a quarter rest, followed by a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a dotted quarter note followed by an eighth note, and repeating this pattern. The second system begins at measure 9, indicated by a '9' above the treble clef. The melody continues with quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass clef staff continues the eighth-note accompaniment pattern.

Exemplo 12: Primeiro tema da *Sonatina n.1*

⁶⁷ Isto foi tratado teoricamente no primeiro capítulo.

3.2 AFASTAMENTO DO POPULAR

O jogo de aproximação e afastamento do que foi chamado de “exótico” ou “excessivo característico” (ANDRADE, 2006[1928]) está intimamente relacionado aos meios transformadores dos materiais inspirados em fonte popular pelos compositores. Entre os meios utilizados por Guarnieri para transformar tais materiais nas *Sonatinas* estão a forma sonata, a polifonia, o cromatismo e a dissonância.

Nas *Sonatinas*, como visto, predomina a forma sonata no primeiro movimento. A organização formal de um dado material prevê um desenvolvimento dos temas, mudança de centros tonais, enfim, uma série de procedimentos provindos da música de tradição erudita. A polifonia, que é característica intrínseca da linguagem composicional de Guarnieri, é altamente estruturada, com cânones, imitações em diversos intervalos, “cromatismo polimodal” (como visto no capítulo anterior), com linhas altamente independentes entre si. A dissonância, na música de Guarnieri, atua como elemento expressivo, e assim também o é nas *Sonatinas*. Não são raros os intervalos de oitava diminuta, semitom e trítone neste conjunto de peças.

Straus afirma que “o criticismo musical tem dividido a música do século XX em duas correntes opostas, a neoclássica e a progressista” (STRAUS apud GERLING e BARRENECHEA, 2000, p.15), sendo que os primeiros buscam recriar e reelaborar o que já existia na música do passado enquanto que os últimos rejeitam o passado, buscando uma nova linguagem musical. A diferenciação entre o nacionalismo romântico e o nacionalismo do século XX está na abordagem do material popular, dentro da ideia de “tratar com técnica uma mentalidade bárbara”.

“Simplificando um pouco demais, pode-se dizer que o nacionalismo brasileiro que deriva do movimento modernista terá como diretividade estética as idéias de Mário de Andrade (...)e como componentes materiais, como recursos técnicos de manifestação, as “modernidades” europeias desta mesma época, com grande influência de Stravinsky, Falla, de Bartók, Prokofiev, um resto de pós-impressionismo, e, nos anos que se seguiram, um predomínio da nova escola russa (de Shostakovich e de Khatchaturian). É assim que, a ordem modernista de “tratar com técnica europeia uma mentalidade bárbara” terá como resultado a importação do pós-impressionismo, do politonalismo, das fórmulas mágicas das escolas nacionais europeias (...) que nada tinham em comum com a temática brasileira e que deveriam deformá-la”. (NEVES, 1981, p.48)

O uso de elementos provindos da Europa do século XX “vai resultar, então, não numa autonomia estética (já que a técnica continua sendo importada), mas numa ‘nova visão do nativismo romântico’, na qual apenas o aspecto técnico sofre transformações” (1977, p.56).

O compositor das *Sonatinas* parece estar inclinado ao neoclassicismo especialmente no que se refere à forma, tratada por ele como um recipiente capaz de abrigar materiais inspirados em fontes populares, mas sem negar técnicas europeias de abordagem dos materiais. Sua linguagem transforma-se constante e sutilmente, abraçando influências de aspectos da obra de compositores como Bartók, Stravinsky e Debussy. Guarnieri desenvolve, como o passar do tempo, uma linguagem própria e reconhecível auditiva e até visivelmente, pela constante polifonia e mudanças de compasso frequentes. A polifonia, entretanto, se mantém desde o início até o fim da produção guarnieriana, a qual vai se afastando cada vez mais da tonalidade funcional.

3.2.1 Forma e proporções

Como visto, nas *Sonatinas*, a forma sonata predomina no primeiro movimento. Apenas as duas últimas *Sonatinas* foram aqui consideradas como não estando estruturadas em forma sonata. A forma sonata pode ser considerada um meio de recriação do material de fonte popular, uma ferramenta capaz de eruditizá-lo, ao passo em que o organiza em torno de uma estrutura desenvolvida pela tradição erudita⁶⁸. Sobre a forma em geral, Guarnieri afirmou que “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, dentro dela, recrio sempre novas propostas”. (GUARNIERI apud RODRIGUES, 2001, p. 447). O compositor também declarou, na mesma ocasião, quando falava sobre suas *Sinfonias*, que “a forma clássica da sonata é muito elástica. O esqueleto é o que vale. Dentro dele podemos fazer o que quisermos” (Op.Cit, p.448). Isto se aplica bem à ideia de separação entre forma e conteúdo, servindo a forma como um recipiente capaz de abrigar o material de fonte popular.

⁶⁸ Por causa da citação da cantiga de cego dentro da forma sonata, a *Sonatina n.3* é considerada uma obra “paradigmática do neoclassicismo” (GERLING, 2004, p.103).

Quanto aos outros movimentos das *Sonatinas*, há uma boa quantidade de formas ABA, duas fugas e um rondó. Os segundos movimentos apresentam ou forma ABA ou são monotemáticos, com repetições da seção A, como AA' (*Sonatina n.2*), AA'A (*Sonatina n.7*).

Na *Sonatina n.7*, o terceiro movimento está estruturado em espelho, com pontos de cisão, como abordado no capítulo anterior, diferentes para cada mão. Os terceiros movimentos das *Sonatinas* estão organizados ou em forma ABA (*Sonatinas n.1, n.7 e n.8*), ou rondó (*Sonatinas n.2, n.4 e n.5*) ou são fugas (*Sonatinas n.3 e n.6*). A presença da proporção áurea encontrada em vários dos movimentos das *Sonatinas* demonstra a preocupação com as proporções apresentada por Guarnieri, também nas *Sonatinas*.⁶⁹

Na maior parte de sua obra, Guarnieri usou temas inspirados em música de fonte popular, mas de autoria própria. Entretanto, o exemplo de citação da cantiga de cego na *Sonatina n.3* (cuja análise está nas p.91-100 deste trabalho) pode ilustrar a visão do autor em relação à separação entre forma e conteúdo. Em certo aspecto, é o que acontece – uma vez que se o material de fonte popular remete a um grupo social de determinada região, ele está significando algo diferente da pura fruição estética e servindo a uma ideologia⁷⁰ e, mais que à ideologia nacionalista, tal música carrega consigo as escolhas realizadas que a tornam símbolo nacional.

O uso de uma melodia inspirada em fonte popular, tratada nos moldes eruditos, muda a conotação semântica da melodia, por estar colocada em um novo contexto que não o original. Isto Noronha (1998) afirma a respeito da politonalidade, mas pode ser estendido para os outros meios de tratamento e transformação do material de fonte popular.

Além da forma (sonata) e da preocupação com as proporções, outro recurso utilizado para transformar o material de fonte popular foi a polifonia. Vamos ver isto agora.

3.2.2 Polifonia, harmonia e dissonância

A polifonia característica da escrita guarnieriana traduz-se pelo uso frequente da imitação, especialmente nos desenvolvimentos das *Sonatinas* e dos *ostinati* rítmico-melódicos (presentes massivamente nas *Sonatinas*), demonstrando uma estruturação textural em diferentes vozes, que

⁶⁹ Isto está apresentado no capítulo 2, que trata da análise musical das *Sonatinas*.

⁷⁰ Músicas que não são rotuladas como nacionalistas também podem remeter a grupos sociais ou a regiões das quais provêm, por isso, não estou querendo afirmar, como Mário de Andrade em relação à música clássica, que as sonatas de Mozart signifiquem pura fruição estética, mas sim que a música nacionalista não é pura fruição estética.

muitas vezes parecem independentes entre si, seja pela presença de diferentes modos em cada linha, seja pela distância entre as regiões do piano. Um exemplo de imitação está no primeiro movimento da *Sonatina n.5*, presente na página 125 deste trabalho.

Mário de Andrade considerou Guarnieri o “mais hábil polifonista” de sua época, destacando a linearidade como característica de sua obra (ANDRADE apud SILVA, 2001, p.167). Santiago também destaca a “linearidade”, conceituada por Guarnieri como “horizontalidade” (2002, p.161), ou seja, a escrita horizontal, com a presença de várias linhas. A propósito, a “organização da textura em camadas é uma decorrência natural da música tratada linearmente” (Op.Cit., p.163). Entretanto, as camadas não são linhas únicas, mas “vozes harmônicas”, como por exemplo o registro grave sustentado por nota-pedal, a melodia principal no agudo e, entre esses dois vozes, acordes arpejados em *ostinato* rítmico.

Santiago ressalta também a importância do *ostinato* com diferentes papéis – “pontear em introduções interlúdios e codas, prover acompanhamento ao material melódico, imprimir dinamismo ao ritmo, criar ambiência adequada ao caráter da peça e tornar mais denso o fluxo sonoro” (SANTIAGO, 2002, p.163), o que também pode ser percebido nas *Sonatinas*. Os *ostinati* provieram da transformação da percussão africana em música erudita. “As camadas rítmicas e os ritmos cruzados da música afro-brasileira foram transportados para a composição musical com o *ostinato* rítmico” (FIALKOW, 1995, p. 75). Estes são elementos de fonte popular que chegaram a Guarnieri em sua terra natal. “Ele se lembrava de ter ouvido esses *ostinatos* da percussão festiva negra na sua cidade natal” (Op.Cit., p. 74).

Aliás, a sonoridade parece ser o foco de Guarnieri quanto às suas escolhas harmônicas, quanto à harmonia “imprecisa”, algo considerado por Guarnieri uma evolução em sua linguagem⁷¹.

“A evolução que houve em minha obra foi a transformação da própria harmonia, uma liberdade maior no uso de acordes (...) Desde o princípio, cada vez mais eu agia sob todos os pontos de vista para uma liberdade, afastando-me cada vez mais do tonalismo harmônico; minha música foi se tornando imprecisa, devido às conquistas que foram incorporadas”. (GUARNIERI apud GROSSI, 2004)

O uso da “tonalidade fugidia” (GUARNIERI apud RODRIGUES, 2001, p.324), ou “tonalidade indeterminada” (GUARNIERI apud GROSSI, 2004, p.155) também são constantes

⁷¹ Do Caderno de Música (GUARNIERI apud GROSSI, 2004[1981]).

nas *Sonatinas*. Com exceção da *Sonatina n.1*, na qual a tonalidade é clara em suas relações funcionais, as outras peças pairam entre a sugestão de tonalidades e modos, a ambiguidade entre tonalidades e modos e a total incerteza. Entretanto, um centro, ainda que provisório, sempre é determinado, pelo menos no fim de cada movimento das *Sonatinas*.

Quanto à dissonância, ela é utilizada com finalidade expressiva (Cf. GROSSI, 2004). Aliás, através do uso do cromatismo e da dissonância, presentes de uma maneira muito mais veemente nas três últimas *Sonatinas*, Guarnieri também modifica o contexto dos temas de material de fonte popular. Frequentemente, o compositor apresenta o tema, e segue com complementos constituídos de fragmentos oriundos do tema em sequência em imitação, gerando um contraponto que privilegia a dissonância. Isto foi visto no capítulo anterior, no primeiro movimento das *Sonatinas n.3* (p.94), *n.5* (p.126) e *n.6* (p.144).

3.3 EXPRESSÃO INDIVIDUAL *VERSUS* NACIONAL

Guarnieri declarou que a sua “mensagem musical é emocional, não é conceitual” (GUARNIERI apud GROSSI, 2004 [1981], p.34)”. De acordo com Abreu e Guedes,

“Sua experiência musical abrange todas as técnicas de composição, desde as formas clássicas até os métodos sobre os quais grande parte da criação de vanguarda afirma a sua existência (...) captou em sua música a essência do nacionalismo. Escrevendo, com maestria, no idioma das formas clássicas, ele é sempre brasileiro. Sua índole revela a índole de seu povo – no sentido poético. É um lirismo peculiar”. (ABREU e GUEDES, 1992, p.230)

Grossi apresenta o aspecto timbrístico e a exploração dinâmica como fortes características do idiomático guarnieriano (GROSSI, 2009, p.34) e associa o fator timbrístico ao intimismo de Guarnieri. Em relação à expressão individual *versus* nacional (coletiva), parece que para Guarnieri isso estava bem resolvido no momento em que reunia em si o caipira e o compositor à europeia⁷². Sua expressão passava pelo elemento nacional aparentemente sem a necessidade de negação de sua expressão individual.

⁷² Como tratado na página 47 do primeiro capítulo deste trabalho.

“Todo o meu desejo como compositor, tem sido procurar traduzir minha mensagem interior, num sentido de ser recebida com a mesma emoção que me levou a escrever (...). Da minha parte, juro a você que não tive no início a preocupação de escrever música de caráter nacional, mesmo porque naquela época em que comecei a compor, não tinha em mim esse problema. Tudo quanto faço brota duma necessidade interior de me libertar de algo e transferir aos outros a mensagem que trago em meu interior”. (GUARNIERI apud GROSSI, 2004[1980], p.33)

O compositor também declarou: “quando conheci o Mário, eu já estava escrevendo música nacional” (GUARNIERI apud GROSSI, 2004[1981], p.30). Embora Guarnieri defendesse as ideias nacionalistas de Mário de Andrade, ele trilhou seus próprios caminhos composicionais, que ora seguiram em paralelo, ora coincidiram e ora tangenciaram o seu discurso sobre música. Em relação às três fases propostas por Andrade para o compositor produzir música nacional (apresentadas no primeiro capítulo), nas quais pregava uma linha diretiva do esforço consciente à fluidez espontânea ou inconsciente nacional, Guarnieri parece ter percorrido um caminho de certa forma diferenciado, iniciando produzindo uma música espontaneamente nacional, encontrando aos poucos uma linguagem própria (bastante racional e com elementos nacionais não tão audíveis), muitas vezes inspirada em técnicas europeias e, por fim, chegando à uma linguagem própria que continha em si elementos de uma musicalidade reconhecível como brasileira.

Analisando as *Sonatinas*, percebe-se um afastamento da tonalidade em direção a uma linguagem peculiar, não atonal porque tem um centro, mas não tonal por não carregar consigo a funcionalidade harmônica. O elemento de fonte popular, especialmente nas três últimas *Sonatinas*, está presente, mas muito sutilmente, o que revela uma racionalização da utilização destes materiais na medida em que a preocupação com as estruturas e com a ocultação do material de fonte popular torna sua música cada vez mais distante das fontes populares. Na *Sonatina n.6*, por exemplo, o primeiro movimento foi relacionado a um choro (por Squeff) por causa das acentuações regulares no segundo tempo das colcheias e as duas vezes em terças (maiores e menores) paralelas, dissonantes entre si e em movimento contrário do segundo movimento da mesma obra, remetem longinquamente às terças caipiras. Isto tudo dentro de um tecido de acordes quartais, cromático e dissonante (p.137-145 deste trabalho).

Na *Sonatina n.7*, a rítmica de baião transformada e constantemente reafirmada é o elemento (p.150-157) encontrado. Na *Sonatina n.8*, o primeiro movimento é baseado em motivos de segunda e arpejos quartais e também apresenta elementos de fonte popular, que são a rítmica de baião modificada e volteios típicos de uma musicalidade brasileira, que fazem parte do conjunto de tópicos época-de-ouro (p.165, 168 e 169 deste trabalho). O segundo movimento

possui um *ostinato* rítmico sincopado e um baixo conduzido em segundas, que remete à movimentação do violão (p.172-174 e 183 deste trabalho), e o terceiro tem vários acordes de Mi bemol maior, arpejados ou não, o que produz uma sensação de tonalidade em alguns momentos (p.175 deste trabalho). Embora as três últimas *Sonatinas* apresentem elementos de fonte popular bem mais sutis que as cinco primeiras, a última (*Sonatina n.8*) é a que soa mais brasileira das três, podendo eventualmente apontar para uma nova fase da linguagem musical guarneriana, na qual o compositor, em sua maturidade, tenha alcançado um alto grau de fusão entre os elementos brasileiros utilizados na linguagem pessoal que veio desenvolvendo durante a sua vida produtiva, talvez atingindo então, novamente a fase da inconsciência nacional apregadoada por Andrade.

O compositor nasceu e viveu o início de sua vida em Tietê, interior de São Paulo, iniciou sua produção compondo valsas e improvisando ao piano e aos poucos, ao mesmo tempo em que iniciava seus estudos tradicionais do instrumento. Guarnieri foi modificando sua linguagem em direção a um distanciamento do elemento de fonte popular cada vez maior, distanciamento este que não significa negação, pelo contrário: o tratamento racional dado aos elementos de fonte popular os tornavam mais um elemento no interior da sonoridade e linguagem próprias de Guarnieri.

O compositor parece que desenvolveu um “nacionalismo individualista” em dois sentidos: primeiro, ao desenvolver uma linguagem própria e nacional, que valorizava a expressão individual; segundo, aos moldes andradeanos da homologia entre indivíduo e nação (Cf. TRAVASSOS, 1997).

Entretanto, precisa-se ter em mente a inserção de Guarnieri no momento histórico e social de sua vida: o compositor faleceu 34 anos depois de Villa-Lobos e continuou quase 50 anos depois da partida de Mário de Andrade. O discurso sobre música de Guarnieri continuou em concordância com o de Andrade, embora em sua música, o compositor tomasse suas próprias decisões, afastando-se das pregações do teórico. Todavia, em todo tempo, Guarnieri prestou grande admiração pelo seu ‘mestre das humanidades’, e de certa forma, com o qual parece ter se sentido em permanente dívida.

A própria “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, de 1950, cinco anos após a morte de Mário, parece ser uma reafirmação homenageadora ao seu mestre em oposição ao que estava acontecendo no meio composicional brasileiro⁷³.

Considero mais eloquente a linguagem musical de Guarnieri no que se refere ao tratamento composicional dado aos materiais de fonte popular que seu discurso sobre música, que parece afastar-se um tanto de sua prática composicional, especialmente em sua maturidade. Fruto de um momento histórico-musical de construção da identidade nacional, Guarnieri atravessou décadas compondo e modificando sua linguagem, até chegar à “libertação do conceito tonal e dos princípios que regem a harmonia tradicional” (GUARNIERI apud GROSSI, 2004, trecho citado na p.152 deste trabalho).

As *Sonatinas* de Guarnieri revelam muito a respeito de sua linguagem composicional e sobre sua visão do nacionalismo. Nelas estão presentes uma série de elementos apontados como típicos de sua linguagem e mostram um Guarnieri expressivo ao mesmo tempo do nacional e do subjetivo.

Fruto de uma época na qual discursos, justificativas e embates políticos eram importantes também em suas relações com a produção artística, Guarnieri posicionou-se disciplinadamente através de sua música, mais do que de seu discurso sobre música. Conservou o uso da polifonia, aspecto que manteve como característica de sua linguagem por toda a vida composicional e desenvolveu uma numerosa obra extremamente coerente no que se refere às suas convicções musicais.

Parece que em sua vida, o compositor procurou sim, expressar sua nacionalidade, mas acima disso, buscou expressar a si próprio enquanto brasileiro, desenvolvendo uma linguagem que o satisfizesse como músico, tão independente (não inconsciente!) das experimentações ocorridas durante o século XX em todo o mundo quanto as camadas texturais de sua música.

⁷³ Estou me referindo a Koellreutter e ao grupo Música Viva. O músico alemão reuniu em torno de si muitos compositores brasileiros, através de um discurso contundente musical-socialista e que pregava a técnica dodecafônica de composição. Guarnieri escreveu a *Carta* de 1950, colocando a público seu asco pelas ideias do grupo Música Viva, que considerava antinacionais. Guarnieri foi acusado de retrógrado e fascista por conta disso.

CONCLUSÃO

Depois de uma análise das oito *Sonatinas*, pode-se ter uma visão, mesmo que parcial, da linguagem guarneriana, suas modificações através do tempo, que materiais de fonte popular Guarnieri mais utilizou e como ele pensava o nacionalismo. Foram encontradas recorrências no que se refere à forma, proporções, rítmica, tratamento harmônico, textura e materiais de fonte popular utilizados nas *Sonatinas*, assim como no tratamento dado a estes materiais e foi possível chegar a algumas conclusões a respeito das questões levantadas no capítulo 1 depois da análise das *Sonatinas*.

Através das análises e também do discurso sobre música de Guarneiri, encontram-se estruturas bastante claras em relação à forma e à proporção. Os primeiros movimentos das *Sonatinas*, em sua maioria, estão organizados em forma sonata, mesmo os não tonais. Também foram recorrentes a forma rondó e a forma ABA. Quanto à proporção, há um destaque para a seção áurea, marcando pontos de articulação da forma ou pontos culminantes em altura de dinâmica. Há temas estruturados em períodos e sentenças, por sua vez formados por frases melódicas, e também temas estruturados a partir de fragmentos, cuja coesão é dada pela presença de conjuntos ou motivos recorrentes.

No que se refere ao aspecto rítmico, são encontrados ritmos de danças típicas do centro-sul (*Sonatina n.1*), e o ritmo sincopado é constante. Um outro interessante é as diferenças de acentuação métrica entre as vozes, que exigem grande dissociação do pianista para execução – Guarneri chega até a escrever fórmulas de compasso diferentes para mão direita e mão esquerda (na *Sonatina n.2*, terceiro movimento). A rítmica característica brasileira mais encontrada foi o *tresillo*, apresentado de diversas formas diferentes, algumas vezes com variações, mas sempre reconhecível. Guarneri, nas *Sonatinas* (talvez isto possa ser estendido para a sua obra), parece não preocupar-se muito com a métrica dada pelas fórmulas de compasso, mas, em vez disto, escrever *ostinatos* e linhas melódicas atravessando os compassos, numa métrica própria a cada linha ou voz.

Quanto aos aspectos harmônicos, há grandes diferenças de abordagem entre as *Sonatinas*. Enquanto a *Sonatina n.1* tonal, com funções e encadeamento harmônico, demais apresentam outros tipos de abordagem, que condiz com o que Guarneri declarava ao caminhar em direção à sua maturidade composicional, quando falava em “tonalidade indeterminada”. Embora na

maioria das vezes uma análise da harmonia vertical faça pouco sentido na análise das *Sonatinas*, em alguns momentos ela é útil, mas na maioria das vezes não corresponde à funcionalidade da harmonia tradicional. Em vez disso, são evocadas sonoridades, ambientes, como o próprio compositor explicou em certa ocasião. Além disso, os acordes quartais são muito frequentes nas *Sonatinas*, sejam arpejados em sequências, ou harmônicos acompanhando um trecho melódico, funcionando como conexão entre uma seção e outra ou construindo o tema (como no primeiro movimento da *Sonatina n.6*). Um outro elemento recorrente na música das *Sonatinas* é o que chamei de ‘sensíveis circundantes’ – ou seja, na ausência da tonalidade funcional, a nota que age como centro está circundada por semitons acima e abaixo, e algumas vezes por semitons e também tons.⁷⁴

A textura, nas *Sonatinas*, é polifônica. Na maioria das vezes, embora haja exceções, predominam as três linhas melodia, *ostinato* harmônico (arpejado ou não) e baixo. Normalmente o baixo é menos movimentado que o *ostinato* harmônico e os dois (baixo e *ostinato* harmônico) tem uma nota em comum. As linhas são bastante independentes entre si, muitas vezes cada uma sugerindo uma harmonia diferente, não sendo raros os choques de semitom, oitavas diminutas e trítonos.

Além disso, a independência das linhas, muitas vezes diatônicas em modos diferentes, a superposição das linhas gera cromatismos harmônicos e melódicos, algo também presente na música de Bartók, que a isto chamou de “cromatismo polimodal”. A dinâmica nas *Sonatinas* também parece ser bem estruturada, como na fuga da *Sonatina n.6*, que a cada exposição, vai aumentando a intensidade sonora. Este é um elemento interessante a ser pesquisado posteriormente.

Dentro desta estruturação musical, estão presentes muitos elementos de inspiração em fontes populares. As terças (também compostas e invertidas) caipiras, a rítmica de *tresillo* o modo lídio-mixolídio (com a quarta aumentada e a sétima abaixada) e a melodia de toada são os elementos mais comuns. Há também, especialmente nos segundos movimentos, volteios melódicos e cromatismos, provindos da música urbana do início do século XX. Outro elemento bastante presente nas *Sonatinas* é a imitação do idioma do violão, relacionada também à textura

⁷⁴ Por exemplo, se o centro é dó, aparecem próximos ao dó as notas dó# e dób, ou estas e ainda ré e sib.

predominante citada anteriormente, que é constituída de melodia (relacionada ao canto), *ostinato* harmônico (arpejado ou não) e baixo.

Os elementos inspirados em fonte popular, nas *Sonatinas*, são o conteúdo que é abordado através de recursos da música erudita, ou seja, elementos pinçados das músicas de fonte popular são inseridos nas formas clássicas, tratados polifonicamente, desenvolvidos, e modificados com recursos neoclássicos e inspirados em abordagens da música de Bartók, Debussy e Stravinsky, por exemplo. O que pode ser discutido é até que ponto estas modificações mantêm o material de fonte popular reconhecível. Na maioria das vezes, um modo mixolídio ou uma rítmica de baião não deixa muitas dúvidas ao ouvinte, mas para ouvir como brasileiro o terceiro movimento da *Sonatina n.8* é preciso um pouco mais de boa vontade. A proposta de localizar e verificar como se articulam os materiais de fonte popular nas *Sonatinas*, tentando-se perceber também as relações com o que o compositor falava sobre a sua música, creio que pode vir de encontro à criação de um maior entrelaçamento entre discurso e música, e contribuir com o trabalho do intérprete, quanto ao ouvinte interessado em compreender a música que não está desarticulada de seu contexto.

As questões controversas da ideologia nacionalista abordadas no primeiro capítulo, no âmbito das *Sonatinas* para piano de Guarnieri parece que foram, ao menos parcialmente, respondidas no decorrer do trabalho, especialmente no terceiro capítulo. O caipira foi eleito por Guarnieri como o verdadeiro brasileiro, mas não deixou de incluir referências na música das *Sonatinas* ao nordeste e à música urbana do sudeste. Como aproximação do exótico, percebe-se claramente a utilização de materiais de fonte popular provindos de certos segmentos sociais ou regiões e, como afastamento do exótico, parece que Guarnieri quanto mais amadureceu sua linguagem, mais racional foi se tornando. Racional no sentido de esconder, diluir ou estilizar no interior da obra os elementos de fonte popular, no caminho inverso ao proposto por Mário de Andrade.

Em relação à forma e conteúdo, o que o compositor declarava parece condizer com a música das *Sonatinas* – ou seja, as formas clássicas servirem como recipiente ao material de fonte popular, as primeiras agindo como elemento “eruditizador” do último. Quanto à questão “uma música para representar uma nação”, vimos que Guarnieri utilizou-se de elementos provindos de fontes populares do interior paulista, do nordeste, e do meio urbano do sudeste para inspirar suas *Sonatinas*, alguns destes elementos foram eleitos como típicos de uma musicalidade brasileira

antes de Guarnieri, e ele os absorveu como tal. Interessante o fato de, nas *Sonatinas*, normalmente haver a presença de elementos de fonte popular que remetam a mais de um grupo social ou região, numa aparente tentativa de fundir os vários Brasis presentes dentro do território nacional.

Em relação à questão do choque entre expressão individual e nacional, parece que não foi problema para Guarnieri, por sua origem no interior paulista, considerava-se um caipira e, portanto, dizia que o nacionalismo é “expressar o que está dentro de cada brasileiro”. Isto se refletiu na música das *Sonatinas* como uma abundante carga de materiais de fonte popular provindos do interior paulista.

As *Sonatinas* para piano de Camargo Guarnieri revelam muito sobre a relação do compositor com o nacionalismo e, através de análise destas obras é possível perceber como ele abordou questões geradas pela ideologia nacionalista. Guarnieri serviu ao nacionalismo andradeano, mas não negou seu ímpeto criador, desenvolvendo uma linguagem própria, na qual os elementos de fonte popular tornam-se cada vez menos perceptíveis e ao, mesmo tempo, trava uma luta sem tréguas em defesa ao nacionalismo musical.

Analisando as *Sonatinas para piano* de Guarnieri, percebe-se também uma clara relação com outras obras do compositor, que apresenta uma linguagem característica, e uma relação das *Sonatinas* com o restante da obra do compositor do mesmo período é um trabalho interessante a ser desenvolvido.

Cada *Sonatina* fornece uma ampla gama de material analítico-musical a ser descoberto. Nesta dissertação foi realizada uma análise preliminar, sugerindo técnicas analíticas a serem utilizadas numa análise mais longa e profunda, em trabalhos posteriores.

Outro ponto a ser desenvolvido é a questão performática, levando em conta aspectos técnicos e cognitivos, assim como as peculiaridades da linguagem musical guarneriana sob o foco da interpretação musical, buscando uma compreensão analítica e também técnica, endossando e dialogando com outros trabalhos que já vêm sendo desenvolvidos tratando de obras para piano do compositor.

Penso que seria útil também para compreender melhor a música de Guarnieri, um estudo na área de psicologia da música, relacionando aspectos estruturais às indicações de caráter apresentadas em suas obras. Será que as indicações de caráter em Guarnieri seguem um padrão

racional? Ou então, como uma “psicologia do brasileiro” refletiu-se na obra do compositor, são pontos a serem considerados.

Por fim, espero que este trabalho possa contribuir para uma melhor compreensão da música de Guarnieri, especialmente em suas relações com o nacionalismo musical e instigar novas pesquisas de uma música tão complexa e rica, que tem sido bastante estudada, mas ainda há muito a descobrir.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Maurício Zamith de. *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira*. 2000. 190p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia., 1958.
- ANDERSON, Benedict. Ethnicity and Nationalism. In: GUIBERNAU, Montserrat e REX, John (eds.). *The Ethnicity Reader: Nationalism, Multiculturalism and Migration*. Cambridge: Polity Press, 1997, p.43-51.
- ANDERSON, Benedict. Introdução. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). *Um Mapa da Questão Nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p.7-22.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Villa Rica, 1989.
- ANDRADE, Mário de. Sonatina (piano) por Camargo Guarnieri. *Diário Nacional*. São Paulo: 17/04/1929.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1991 [entre 1935 e 1945].
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006 [1928].
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 8ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987 [193-?]
- ARAÚJO, Samuel. Identidades Brasileiras e Representações Musicais: Músicas e Ideologias da Nacionalidade. *Brasiliana*, Rio de Janeiro, v.2, n.4, p.40-48, Jan/2000.
- ASSIS, Carlos Alberto. *Coesão e proporções nos Improvisos para Piano de Camargo Guarnieri*. 2007. 102p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música/Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.
- BARBOSA, Julio Cesar Costa. *Um Estudo Sobre os Aspectos Tímbricos na Obra Improvisation Nº3 para Flauta Solo de Camargo Guarnieri*. 2005. 120p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.
- BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005.

BELAVICQUA, Otávio. A Audição de Camargo Guarnieri na Academia Brasileira de Música. Crítica de Jornal. *O Globo*. 11/07/1935.

BELAVICQUA, Otávio. Primeiro Concerto Oficial da Escola Nacional de Música: Composição de Camargo Guarnieri. Crítica de Jornal. *O Globo*, 1941.

BENCKE, Ester. *Ponteio n.36 de Camargo Guarnieri: Linguagem Nacional e Abstrações*. Trabalho de Conclusão de Curso – graduação. Florianópolis: UDESC, 2005.

BENCKE, Ester; PIEDADE, Acácio. Tópicos em Camargo Guarnieri: Uma análise da *Sonatina n.1*. In: CONGRESSO ANUAL DA ANPPOM, XIX, 2009.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987[1976].

BRANDÃO, José Maurício. *Pedro Malazarte – Ópera Cômica em Um Ato de Mozart Camargo Guarnieri, sobre libreto de Mário de Andrade: Uma abordagem interpretativa em ópera brasileira no século XX*. 1999. 220p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música/Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1999.

COLI, Jorge. O Nacional e o Popular. In: SILVA, Flávio (org). *Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p.25-31.

CORREA, Sérgio de Vasconcelos. Análise do coral "Em memória de meu pai" de Camargo Guarnieri. *Revista Música*, [S.l.], n.4, p. 5-18, 1993.

DAWES, Frank. The Sonatina Today. In: *The Musical Times*, n.1596, Feb.1976, p.148. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/960256>. Acesso em: 23 jun. 2008.

DEMO, Pedro. *Introdução à Metodologia da Ciência*. São Paulo: Atlas, 1987.

DONADIO, Vera Lúcia (org). Camargo Guarnieri. In: *Tributos: Música Brasileira*. 61p. em pdf (cadernos de Pesquisa v.1). São Paulo: Centro Cultural São Paulo: 2007. Disponível em <<http://www.centrocultural.sp.gov.br>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

ESCALANTE, Eduardo. Camargo Guarnieri: o Mestre, o Músico, o Homem. *Brasiliana: Rio de Janeiro*, v.2, n.4, p.24-29, Jan/2000.

FERNANDES, José Fortunato. *Brasilidade na ópera: um paralelo entre Malazarte de Lorenzo Fernandez e Pedro Malazarte de Camargo Guarnieri*. 2003. 160p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

FIALKOW, Ney. *The Ponteios of Camargo Guarnieri*. 1995. 141p. Ensaio (Doutorado em Artes Musicais) – The Peabody Institute, John Hopkins University, Baltimore, 1995.

FONSECA, Diana Santiago da. *Proporções nos Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. 2002. 199p. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música/Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

FREIRE, Priscila Gambary. *Dança Brasileira e Dança Negra para piano solo de Camargo Guarnieri: uma abordagem interpretativa*. 2007. 192p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

GEERTZ, Clifford. *Saber Local: Novos Ensaio em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GERLING, Cristina Capparelli. *Ecossistemas da Sonatina para piano de M. Ravel nas Sonatinas de Compositores Brasileiros*. Anais do Colóquio Brasil Musical. Curitiba, DeArtes:UFPR, 2005.

GERLING, Cristina. Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina n.3 (1937), *Debates*, 7, Rio de Janeiro: CLA/UNIRIO, p.99-110, 2004.

GONÇALVES, Marina Machado. *A influência do “Ensaio sobre a Música Brasileira” de Mário de Andrade no ciclo “Poemas da Negra” de Camargo Guarnieri*. 2004. 142p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004.

GONÇALVES, Marina Machado; BARRENECHEA, Sérgio Azra. Poemas da negra de Camargo Guarnieri sob o ponto de vista do ensaio sobre a música brasileira de Mário de Andrade. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, n. IV, 2004, Goiânia. *Anais...Goiânia: PPGMUS/UFG*, 2004, p.124-134.

GROSBY, Steven. *Nationalism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2005.

GROSSI, Alex Sandra de Souza. *O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 improvisos para piano*. 2002. 303p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GROSSI, Alex Sandra. O Idiomático de Camargo Guarnieri nas Obras Para Piano. *Opus: revista eletrônica*, n. 10, dez/2004, p.29-36. Disponível em <www.anppom.com.br/opus/opus10/d_alex.pdf> Acesso em: 25 maio. 2009.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *A History of Western Music*. New York: Norton, 1996.

GUIBERNAU, Montserrat. *Nacionalismos: o estado nacional e o nacionalismo no séc. XX*. p. 75-94. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. *Análise musical de “Estudo para instrumentos de percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri: primeira peça escrita para instrumentos de percussão no Brasil*. 2003. 147p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

JACOMIM, Vinícius. A Obra para Violão de Camargo Guarnieri. In: SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP, II, 2008, P.209-214, Curitiba. *Anais Eletrônicos...Curitiba* (EMBAP), 2008.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

KOBAYASHI, Ana Lúcia; KERR, Dorotéa Machado. Considerações sobre a Escola de Composição de Camargo Guarnieri. In: CONGRESSO ANUAL DA ANPPOM, XVIII, 2008, p.206-209, Salvador. *Anais Eletrônicos...Salvador* (UFBA), 2008. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2008/comunicas/COM417%20-%20Kobayashi20%et%20al.pdf> Acesso em 29 abr. 2009.

KRIEGER, Edino. Reflexões à Margem Dos 500 Anos: A Identidade Sonora do Brasil. *Brasiliiana*, Rio de Janeiro, v.2, n.4, p.2-3, Jan/2000.

LENDVAI, Erno. *Béla Bartók: An Analysis of his music*. London: Kahn & Averill, 2000[1971].

LLOBERA, Joseph. Recent Theories of Nationalism. *Working papers*, n.164, p, 1999, Institut de Ciències Polítiques i Socials, Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.

MACH, Zdzislaw. National Anthems: the case of Chopin as a National Composer. In: STOKES, Martim (ed.). *Ethnicity, Identity and Music: The musical construction of place*. Oxford/Providence: Berg, 1994, p.61-70.

MARTINS, José Henrique. *Os estudos para piano de Camargo Guarnieri: uma análise dos elementos técnicos e composicionais*. 1993. 155p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

MARTINS, José Henrique. *Music, Poetry, and Brazilian Modernism: M. Camargo Guarnieri's 12 Poemas da Negra on Text by Mário de Andrade*. Doutorado em Artes Musicais – piano performance. Boston University, Estados Unidos.

MARX, Karl e ENGELS. *Manifesto Comunista*. Porto Alegre: Villa Martha, 1980.

MENDONÇA, B.C.de. A obra pianística. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, p.401-422.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música I*. Madrid: Alianza Editorial, 1989 [1977].

MILAZZO, Elaine. *Afastamentos composicionais no Choro Torturado de Camargo Guarnieri*. 2004. 61p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

MORAES, Maria José Dias Carrasqueira de. *A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano*. 1995. 138p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

MORAES, Maria José Dias Carrasqueira de. *Mozart Camargo Guarnieri: a história recontada em torno de um concerto (15-10-1965)*. 2001. 115p. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

MORGAN, R.P. (ed). *Anthology of Twentieth-century music*. New York: Norton & Company, 1992.

MURPHY, Michael. Introduction. In: WHITE, Harry; MURPHY, Michael (eds.) *Musical Constructions of Nationalism*. Cork: Cork University Press, 2001, pp. 1-15.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois, 2005 [1983].

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de Noronha. *Politonalidade: discurso de reação e transformação*. São Paulo: Annablume, 1998.

OLIVEIRA, Liduino José Pitombeira de. *An Original Composition Concerto for Piano and Orchestra, and na Analysis of Camargo Guarnieri's Concerto N. 5 para piano e Orquestra*. 2004. Doutorado em Composição Musical, Louisiana State University System, Estados Unidos, 2004.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Migulim foi pra cidade virar cantor*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

PAZ, Ermelinda. *O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Musimed, 2002.

PEGG, Carole. 'Folk Music'. *Grove Music Online*. Acesso em: 25 abr. 2009.

PIEIDADE, Acácio. Análise Musical e Música Popular Brasileira: em busca de tópicos. Projeto *Estudos de Música popular brasileira: contribuição para a Musicologia Brasileira*. Florianópolis, s.d. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/pesquisa/Musica/Acacio%20-%20MU.pdf>. Acessado em 02/02/2010.

PIEIDADE, Acácio. Música popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicos na análise da música brasileira. *DaPesquisa*, Florianópolis, v.1, n.2, ago/2004-jul/2005. Disponível em http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/musica/musica_popular.pdf. Acessado em 02/02/2010.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, Música Brasileira e fricção de musicalidades. In: CONGRESSO ANUAL DA ANPPOM, XV, 2005, p.1064-1071, Rio de Janeiro (UFRJ). *Anais Eletrônicos...* Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao18/acacio_piedade.pdf. > Acesso em: 25 maio. 2009.

PIEIDADE, Acácio. Expressão e Sentido na Música Brasileira: Retórica e Análise Musical. In: III SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, 3, 2006, Curitiba. *Anais...Curitiba: DeArtes/UFPR*, 2006. p.69-74.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Análise de Improvisações na Música Instrumental: em busca da retórica do Jazz Brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*. Curitiba, v. XI, set/2007. Disponível em http://www.rem.ufpr.br/REMV11/11/11_piedade_retorica_html>. Acesso em: 20 ago. 2008.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo; FALQUEIRO, Allan Medeiros. A Retórica Musical da MPB: Uma análise de duas canções brasileiras. In: CONGRESSO ANUAL DA ANPPOM,

XVII, 2007, p.1-9, São Paulo (UNESP). *Anais Eletrônicos...*São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_ACC_Piedade_AMFalqueiro.pdf>. Acesso em: 25 agosto. 2008.

PIEDADE, Acácio Tadeu; BASTOS, Marina Beraldo. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*. Curitiba, v. XI, set/2007. Disponível em: www.rem.ufpr.br/REMV11/04/04_bastos_jazz.html. Acesso em 30/03/2008.

PILATTI, Giampiero. *Improviso n.3 para Flauta Solo de Camargo Guarnieri*: desconstrução da obra a partir dos elementos rítmicos e melódicos como processo auxiliar na performance musical. 2008. 141p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música/Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

RABELLO, Paulo César Martins. *The cello and piano works of Camargo Guarnieri*. 104p. Mestrado em Música, Ohio State University, Athens, 1996.

RAYMUNDO, Harlei Aparecida Elbert. *Camargo Guarnieri em fins de milênio*: o papel de um compositor nacional na formação da música brasileira. 1997. 330p. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

REILY, Suzel. Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil. In: STOKES, Martin (ed.). *Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place*. Oxford/Providence: Berg, 1994.

RIBAS, Geraldo Majela Brandão. *Camargo Guarnieri: uma análise das fugas das sonatinas n.3 e n.6 para piano*. 2001. 47p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A Cor e o Som de Uma Nação*: a idéia de mestiçagem no Caribe hispânico e no Brasil (1928-1948). São Paulo: AnnaBlume, 2000.

RODRIGUES, Lutero. Outros Concertos. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. São Paulo, Imprensa Oficial, 2001, p.479-500.

ROSA, Consuelo Quireze. *Camargo Guarnieri em Goiânia*. 2005. 160p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2005.

SANDRONI, Carlos. O paradigma do tresillo. In: *Opus*, n.8, fev/2002. Disponível em www.anppom.com.br/opus/opus8. Acessado em 02/02/2010.

SANTIAGO, Diana. *Proporções nos Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. Em *Pauta*, v.13, n.20, jun/2002, p.143-185.

SANTOS, Theobaldo Miranda. *Manual de Sociologia*. 2ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1962.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996[1967].

SILVA, André Cavazotti e. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: Crônica de um Relacionamento. In: CONGRESSO ANUAL DA ANPPOM, XII, 1999, Salvador. *Anais Eletrônicos*...Salvador: PPGMUS/UFBA, 1999. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFERE_N/ACAVAZOT.PDF> Acesso em: 01 jul. 2009.

SILVA, André Cavazotti. *The Sonatas for Violin and Piano of M. Camargo Guarnieri: Perspectives on the Style of Brazilian Nationalist Composer*.1998. Dissertação (Doutorado em Artes Musicais) – Boston University, Boston, 1998.

SILVA, Flávio (org). *Camargo Guarnieri: o Tempo e a Música*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

SILVA, Flávio. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. *Latin American Music Review*,[S.l.], v.20, n.2, p.184-212, Fall/Winter, 1999. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/780020>> Acesso em: 08 abr. 2009.

SILVA, Francisco Coelho Ribeiro da. *Concertino for Piano and Chamber Orchestra, by Mozart Camargo Guarnieri: A Performing Edition with Reduction of the Orchestra for Second Piano*. 2005. 156p. Monografia (Doutorado em Artes Musicais) – The School of Music, Louisiana State University, 2005.

SILVA, Lutero Rodrigues da. *As Características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias*. 2001. 149p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2001.

SIMMS, Bryan. *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*, New York: Shirmer, 1996.

SIQUEIRA, Débora Rossi de. *Camargo Guarnieri e sua obra para coro: Catálogo, discussão e análise*. 2000. 232p. Mestrado em Artes – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

SOUSA, Sérgio Luis de. *A Toccata e a Sonata de Camargo Guarnieri: uma abordagem técnica para a performance*. 2004. 1650p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SOUZA, Luciana Camara Queiroz de. *Tempo e espaço nos Ponteios de M. Camargo Guarnieri – subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção*. 2000. 89p. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Uma introdução às teorias analíticas da música atonal. In: BUDASZ, Rogério (org.). *Pesquisa em música no Brasil: métodos, domínios, perspectivas*. Goiânia: ANPPOM, 2009, p.122-153.

STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity and Music. In: (ed. do autor) *Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place*. Oxford/Providence: Berg, 1994.

STRAUS, Joseph N. Introdução à Teoria Pós-tonal. New York: Prentice Hall, 2000.

TARQUINIO, Daniel Junqueira. O Primeiro Caderno de Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: uma concepção da totalidade da obra. *Ictus*, Salvador, n.7, p.33-64, dez/2006.

TARUSKIN, Richard. 'Nationalism'. *Grove Music Online*. Acesso em: 08 jul. 2008.

TONI, Flávia Camargo. Biografia, Autobiografia e Processos de Criação no Arquivo de Camargo Guarnieri. In: CONGRESSO ANUAL DA ANPPOM, XVII, 2007, São Paulo. *Anais eletrônicos...*São Paulo: PPGMUS/UNESP, 2007. Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/pôster_musicol_FCToni.pdf Acesso em: 01 jul. 2009.

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

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os Mandarins Milagrosos: Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

VASCONCELOS, Erick Magalhães. *The Symphony n.4 "Brasília", by Camargo Guarnieri and the Symphony n.6 by Cláudio Santoro in Brazilian Twentieth-Century Nationalist Symphonic Music*. Tese (Doutorado em Artes Musicais, University of Texas, Austin, 1991.

VERHAALLEN, Marion. *The solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado. Columbia University, 1971.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida*. São Paulo: EdUSP, 2001.

VIANNA, 2004. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, (2004, [1995]).

VIEIRA, Daniel Ângelo Barbosa. *A fuga da sonata para piano de Camargo Guarnieri: uma análise retórica*. 2008. 60p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

WHITE, John . *Comprehensive Musical Analysis*. Lanham: Scarecrow press, 2003.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1975.

ANEXO 1: CD CONTENDO AS PARTITURAS DAS OITO SONATINAS COM ANÁLISE FORMAL

As partituras utilizadas como base para a análise formal contida no CD foram os arquivos pdf das edições listadas a seguir.

- GUARNIERI, Camargo. *Sonatina n.1.* partitura. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1958.
_____. *Sonatina n.2.* partitura. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1973.
_____. *Sonatina n.3.* partitura. New York: Associated Music Publishers, 1945.
_____. *Sonatina n.4.* partitura. New York: Associated Music Publishers, 1973.
_____. *Sonatina n.5.* partitura. São Paulo: Ricordi Brasileira. 1962.
_____. *Sonatina n.6.* partitura. New York: Associated Music Publishers, 1973.
_____. *Sonatina n.7.* partitura. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1991.
_____. *Sonatina n.8.* partitura. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1998.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)