

Ferramentas Úteis para Compreensão da Pequena Forma Guarnieriana

Marcelo Fernandes Pereira

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – anaemarcelo440@hotmail.com

Edelton Gloeden

Universidade de São Paulo - edeltongloeden@uol.com.br

O presente artigo estuda a utilização de conceitos advindos das teorias de Edmond Costère e Heinrich Schenker como instrumentos para a compreensão da pequena forma guarnieriana, visando nortear o trabalho do intérprete. Nossa metodologia se resume a demonstrar a articulação da teoria de Costère com a análise harmônica tonal e em demonstrar como algumas categorias schenkerianas nos permitem revelar elementos formais e fraseológicos menos evidentes nestas mesmas obras, que passariam despercebidos em uma leitura menos analítica da partitura. Nossos exemplos foram retirados dos *Estudos* para violão de Camargo Guarnieri.

Palavras-chave: interfaces entre análise musical e performance. pequena forma guarnieriana. interpretação ao violão.

Useful Tools for Understanding Small Form Guarnieriana

This article studies the use of concepts originated from theories of Edmond Costère and Heinrich Schenker as tools to support the analysis of small form guarnieriana, in purpose to give a north to the performer's work. Our methodology is summarized to show the articulation of the theory of Costère with tonal harmonic analysis and effectiveness of its application on the works in question, and to demonstrate how some categories schenkerianas allow us to reveal phraseological formal elements less evident in these same works.

Keywords: interfaces between musical analysis and performance. little form from Guarnieri. guitar's interpretation

1. Introdução

A linguagem musical utilizada por Camargo Guarnieri (1907 – 1993) - e por muitos compositores pertencentes a sua escola composicional - em miniaturas ou ciclo de miniaturas é bastante idiossincrática. Se comparada à linguagem das obras de vanguarda produzidas no mesmo período, essa linguagem assume um caráter tradicional e até mesmo romântico (VERHAALLEN, 2001, p. 128), o que não a isenta da complexidade característica do compositor, com controlado desenvolvimento motivico, intrincado contraponto e uma harmonia pouco comum (RODRIGUES, 2001, p. 325). Tudo isto demanda do intérprete uma compreensão peculiar para que a *performance* traduza de forma legítima a estética em questão. No caso das obras para violão, ainda há uma complicação: a polifonia e o desenvolvimento motivico estão dissimulados em uma escrita – normalmente a duas vozes – que praticamente não dá conta de expressar a ideia musical que contém (PEREIRA, 2011). Sendo assim, surge a necessidade, para o intérprete, de lançar mão de instrumentos específicos de análise, aptos a revelar as características musicais desse discurso. Este artigo trata da articulação entre diferentes teorias e - sem esgotar o assunto – pretendemos que tal

articulação se torne ferramenta prática para intérpretes¹. A aplicação dessas teorias mostrou eficiente na análise de obras para violão (PEREIRA, 2011), contudo, considerando as características da escrita guarnieriana, cremos que seja também aplicável às obras para instrumentos melódicos e à parte do repertório pianístico².

2. Desenvolvimento

O desenvolvimento motivico é um recurso técnico central na linguagem do compositor:

A técnica do desenvolvimento é um dos mais típicos recursos do compositor. Em suas mãos, qualquer motivo ganha proporções inimagináveis. Em toda a obra sinfônica, seus temas quando expostos, são imediatamente desenvolvidos. [...]. Esta economia no material dá à obra de Guarnieri uma grande unidade que, aliás, é uma das principais características de seu estilo (TACUCHIAN, 2001, p. 448).

Sendo assim, o reconhecimento dos motivos principais e secundários nas obras para violão se faz importantíssimo, mas o primeiro problema que se apresenta é que os motivos estão dissimulados em uma escrita melódica que não os evidencia em um primeiro olhar:

Tranquillo ♩ = 66

Exemplo 1: trecho inicial do *Estudo n.2* para violão de Guarnieri (1961)

Nos primeiros dois compassos do exemplo acima há a exposição do motivo principal com sequências de segundas descendentes que percorrem toda a peça (PEREIRA, 2011, p.139), contudo ele não está evidente, como na transcrição abaixo:

Exemplo 2: transcrição, apenas do motivo principal do *Estudo n.2* para violão de Guarnieri

Tal exemplo deixa claro que mesmo no momento da exposição inicial, é necessário decompor a linha melódica para que se perceba o motivo principal. Sendo assim, entendemos que a compreensão motivica na obra de Guarnieri – sobretudo nas peças para violão –, muitas vezes está intrinsecamente ligada à decomposição da melodia em diferentes extratos³. No campo da análise musical, um dos primeiros sistematizadores dos efeitos desse processo de escuta e de sua relação com a recepção e análise musicais foi Heinrich Schenker (1868 – 1935). A partir do fenômeno acima, o teórico alemão observou haver o prolongamento psicológico (FORTE, 1992, p. 90 e 166) de determinada nota ou acorde que os liga a outra nota ou acorde posterior permitindo assim, o reconhecimento auditivo de distintos planos – pois essas notas ou acordes estão entremeados por outros eventos na obra. Essa linha melódica complexa e polifônica é conceituada por Schenker como *melodia composta* (FORTE, 1992, p. 127). Reescrevemos abaixo, trecho do *Estudo n.2* de Guarnieri, de forma a evidenciar a escrita polifônica contida na melodia composta:

Exemplo 3: Transcrição dos C3 a 6 do *Estudo n.2* para violão de Guarnieri (comparar com exemplo 1)

Como vemos no último compasso do exemplo acima, há um pedal de Mi no baixo, uma linha cromática descendente na voz superior - que vai de Si a Mi -, interpolada por uma voz intermediária também descendente que se inicia em Ré e baixa até Lá – quase totalmente cromática. Tal exemplo é razoavelmente evidente como melódica composta - e por isso o utilizamos como primeiro exemplo – mas outras obras, como *no Estudo n. 1 para violão*, apresentam uma estrutura a três vozes menos evidente e que poderemos observar na redução que expomos em sequência ao exemplo abaixo:

Moderato ($\text{♩} = 72$)

Exemplo 4: trecho inicial do *Estudo n.1* para violão de Guarnieri (1961),

Exemplo 5: transcrição do trecho inicial do *Estudo n.1*, evidenciando os planos polifônicos

Em um instrumento como o violão, que é polifônico, mas possui limitações, é comum que compositores não violonistas – como é o caso – escrevam suas obras de forma simplificada, como nos exemplos supracitados, cabendo ao intérprete a realização em seu instrumento a partir da compreensão do discurso. Ainda que nem toda a polifonia contida nas melodias compostas possa ser realizada plenamente, insistimos que a compreensão desta é essencial ao intérprete, para tomar decisões sobre agógica, articulação, timbre e digitação, a serem utilizadas.

Sobre a questão harmônica, partiremos da afirmação de Caldeira Filho (2001, p. 18): “a linguagem musical de Camargo Guarnieri apoia-se no tonalismo harmônico, mas sua obra mostra progressivo afastamento dele, alargando seus conceitos até chegar a um tonalismo livre e não raro a evidente atonalismo”. Assim, podemos dizer que o atonal em Guarnieri, é decorrência da transformação do tonal e por isso, indicamos que a abordagem das composições deva ser tonal, o quanto possível. Contudo, mesmo dentro do universo tonal, no âmbito da pequena forma, observamos a tendência ao cromatismo, que resulta em uma harmonia classificada como fugidia ou “tonalidade difusa” (LACERDA, 2001, p. 392). Belkiss Carneiro de Mendonça, referindo-se ao conjunto da obra para piano solo do autor, reafirma essa tendência à diluição da linguagem tonal: “usando a princípio a harmonia dissonante, dentro do senso tonal, foi empregando cada vez mais o cromatismo, até sua música tornar-se atonal” (MENDONÇA 2001, p. 401). Dessa afirmação se deriva a ideia de que a atonalidade, em se tratando de Guarnieri, é decorrência da expansão do sistema tonal. Sabemos que a sensação de atração harmônica é um dos mais importantes índices que inferem sobre as decisões interpretativas, mas a análise tonal nem sempre evidenciará a lógica dessas

atrações em um discurso como o acima descrito e por isso, os intérpretes acabam tendo que contar com a intuição pessoal para suas decisões interpretativas.

Para uma melhor compreensão do discurso harmônico guarnieriano, propomos a ampliação dos conceitos tonais de atração – fundamento de estudo da maioria dos intérpretes que passaram pela academia – a partir da articulação dessa visão tonal com o conceito de atração cardinal – ou polarização -, encontrado no *Mort ou transfigurations de l'harmonie* (1962) de Edmond Costère (1905 – ?). Definindo muito rapidamente, a teoria consiste em estabelecer intervalos polares (atrativos) ou não polares. Os intervalos polares são as quintas e os semitons (ambos, inferiores ou superiores) e as oitavas justas/ uníssonos. Assim as notas Sol, Fá, Si e Ré b são cardinais de Dó - ou polarizam Dó. Estamos tratando de uma teoria natural, cujos princípios se embasam também em grande parte na série harmônica. A relação de polarização é recíproca e não se refere a um determinado centro, como acontece na teoria tonal funcional. Por exemplo, Dó polariza Fá, assim como Fá polariza Dó: “*relações recíprocas de afinidade se ligam, por um lado, entre dois sons [...]*” (COSTÈRE *apud* LIMA, 1999, p. 22) - e por consequência, não se trata de uma relação de dominante-tônica, na qual um acorde funcionalmente instável atrai outro estável. Por outro lado, o conjunto de notas que polarizam o Dó - as quatro acima citadas: Fá, Sol, Si e Réb -, representa uma polarização específica em relação a Dó, pois essas notas não são polares entre si mesmas e o Dó seria a nota à qual todas essas notas se refeririam como centro em um determinado trecho. A partir dessa teoria, é possível dizer se um acorde é estável ou instável em relação a seu baixo ou em relação a determinada nota e ainda o grau de atração (afinidade) de um acorde em relação a outro e são notáveis as coincidências entre as polarizações (ou atrações cardinais) e o sistema tonal, como observa Marisa Ramires de Lima.

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

Sua aplicação revela como uma determinada harmonia pós-tonal pode ser atrativa em um sentido tonal⁴. Abaixo, temos mais um exemplo retirado do mesmo *Estudo n.2* para violão que exemplifica a aplicação dessa teoria e permite contarmos como Guarnieri se utiliza de princípios de polarização (intuitivamente ou não) para afirmação do centro tonal da peça.



Exemplo: compassos 18 e 19 do *Estudo nº 2* para violão de Guarnieri (1984)

Em primeiro lugar, o segundo compasso do exemplo acima é o repouso final da parte A da peça, que está – segundo seu início tonal – em Mi menor. A apojetura sobre a nota Mi, que observamos nesse compasso final é composto pelas notas polares de Mi, ou seja, sua oitava e sua quinta superior (Si) e inferior (Lá) – o que acentua a centralidade da nota Mi e afirma o caráter de resolução dessa nota no trecho. Notamos que nesse compasso, o compositor evita as sensíveis executadas harmonicamente, mantendo um caráter mais tonal na terminação (o Ré# e o Fá natural diminuiriam a sensação de resolução tonal, se tocados harmonicamente com o mi, apesar de serem também atrativos de mi e perfeitamente aptos para esse uso na teoria de Costère). Por outro lado, o compasso que antecede essa conclusão constitui um exemplo flagrante: seu último tempo possui quatro diferentes notas polares de Mi: a quarta, as sensíveis superior e inferior e a oitava de Mi, como uma espécie de dominante polar que será resolvida no compasso posterior. Na audição do trecho, a função de dominante desse último tempo do primeiro compasso do exemplo é fortemente percebida, em relação à sua resolução no Mi do compasso seguinte. A partir dessa interação entre a teoria de Costère e a teoria tonal, entendemos ser possível aprofundar e categorizar análises a respeito da obra para violão de Guarnieri – e de outras, análogas -, em trechos com as seguintes características: “*ele se aproxima da linguagem atonal, com raros momentos de familiaridade diatônica ou resolução harmônica ou melódica previsível*” ou “*a peça [Ponteio para Violão] revela forte inclinação para a atonalidade, apesar de conter breves momentos onde surgem acordes mais tonais*” (VERHAALLEN, 2001, p. 366-367).

3. Conclusão

Por fim, é necessário ressaltar que este artigo se limitou a tratar da utilização de elementos advindos das teorias de Schenker e Costère como ferramenta de apoio, para que *performers*, ao preparar obras ligadas ao repertório guarnieriano, ou outras análogas, possam empreender uma abordagem analítica prática e ao mesmo tempo, que desnude o conteúdo

estrutural da obra - sem qualquer pretensão de maiores aprofundamento em tais teorias. Nossa preocupação esteve em torno da articulação dos elementos advindos dos autores acima citados, cuja aplicação empírica demonstrou ser útil para a compreensão do idioma composicional de Camargo Guarnieri, sobretudo se utilizados com vistas à interpretação.

Tampouco pretendemos aqui estabelecer quaisquer relações de causa e efeito em termos de associar procedimentos composicionais empregados pelo compositor a gestos interpretativos ou utilizações de articulação, agógica, timbre, etc, uma vez que tal associação seria pragmática a um ponto insustentável, ou melhor, seria dogmática. Apenas nos ativemos a demonstrar algumas ferramentas que desnudam aspectos das composições anteriormente encobertos e que possam dar ao intérprete uma leitura clara do discurso musical que está executando. Não obstante, reiteramos que uma vez compreendida – e sentida - a lógica de atrações contida na escrita guarnieriana, será possível – com base na experiência interpretativa tonal, estruturar uma interpretação coerente e mais consciente em termos harmônicos. Já em termos melódicos, conseguir compreender dentro de uma única linha os diversos planos polifônicos é condição essencial para qualquer interpretação coerente, pois é a partir dessa compreensão que é se torna possível uma leitura real dos processos de desenvolvimento motivico contidos as obras. Como dissemos na introdução, cremos que a aplicação desses elementos seja útil também para compreensão das obras de compositores influenciados por Guarnieri. As obras do compositor dos *Ponteios* e de seus discípulos – como Osvaldo Lacerda, Sergio O. Vasconcelos-Correa e Theodoro Nogueira - formam um grande setor do repertório do violão no Brasil e a despeito de se vincularem a poéticas composicionais distintas - obviamente condicionadas a seus autores - demonstram muitas afinidades técnicas com a obra de Guarnieri e mesmo formando um numeroso conjunto permanece ainda pouco estudado e executado.

4. Referências

COSTERE, Edmond. **Mort, où, Transfigurations de l'harmonie**. [Paris]: Presses Universitaires France, 1962. 216 p. Disponível em: http://books.google.com/books/about/Mort_ou_Transfigurations_de_l_harmonie.html?id=6CkZAQAIAAJ>. .

CALDEIRA FILHO, João. Camargo Guarnieri: uma trajetória. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 17-19.

FORTE, Allen; GILBERT, Steven E. **Introducción al Análisis Schenkeriano**. Trad. Pedro Purroy Chicot. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

GUARNIERI, M. Camargo. **Estudo n^o. 1**. Milano (Itália): Ricordi, 1961.
_____. **Estudo n^{os}. 2 e 3**. Ancona (Itália): Edizioni Berben, 1984.

MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. **A obra pianística**. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 401-422.

LIMA, Marisa Ramires Rosa de. **O estudo da teoria de Edmond Costère segundo seu livro *Lois et styles des harmonies musicales***. 1999. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1999.

RODRIGUES, Lutero. **A música, vista da correspondência**. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 321-335.

_____. Outros concertos. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 479-500.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. **A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro**. 2011. 397 f. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, 2011.

TACUCHIAN, Ricardo. **O sinfonismo guarnieriano**. In: SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 447-463.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: expressões de uma vida**. Trad. Vera Silva Camargo Guarnieri. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial, 2001.

¹ O leitor possivelmente sentirá falta de uma maior variedade nos exemplos ou de um aprofundamento nas teorias, contudo considerando que cada exemplo teve que ser explicado para ter sentido dentro de um texto, e ainda considerando nossas limitações de espaço, nos ativermos a exemplificar o estritamente necessário e procuramos também que as teorias fossem apresentadas da forma mais direta e prática possível.

² Na maioria das obras para piano de Guarnieri, sua escrita é mais clara que nas obras para violão e instrumentos melódicos, pois, por ser pianista, o compositor era mais objetivo ao estabelecer o que exatamente pretendia em relação à manutenção de vozes e em dividir os diferentes planos do discurso polifônico. Já nas obras para violino, flauta ou *cello*, sejam solo ou camerísticas, encontramos a mesma polifonia em uma única linha que encontramos nas obras para violão.

³ O princípio desse processo de decomposição é baseado na capacidade que o ser humano tem de “*reter as informações do ciclo temporal e compará-las umas com as outras*” (MENEZES, 2002 p. 28), formando, especificamente no caso musical, discursos em paralelo. Essa decomposição nos leva ainda a reconhecer a harmonia no final de cada grupo de colcheias como outra camada do discurso, que não exatamente “acompanha” a melodia, no sentido tradicional, mas caminha em paralelo a esta.

⁴ Segundo Flo Menezes, (p. 103). “*O que fica claro com a leitura do magnífico trabalho de Costère é que a atonalidade – infelizmente é assim que nos referiremos, por convenção, à harmonia pós-tonal – resgata a maior imprevisibilidade (típica do modalismo) na conclusão de uma obra, em comparação ao final predeterminado da tonalidade. Não o faz, contudo, negando ou contrariando o fenômeno da polarização, mas sim utilizando-o de maneira mais múltipla e informativa. O caráter funcional está (ou pelo menos deveria estar), todavia, sempre presente, assim como está também presente (...)*” in MENEZES, Florivaldo. **Apoteose de Schoenberg**: tratado sobre as entidades harmônicas. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002. 452 p.