

Tres Piezas op. 6 de Alberto Ginastera (1916-1983): uma proposta dialógica-interpretativa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST 4 - Ekphrasis, transcrição e intertextualidade no repertório da música de concerto para piano

César Augusto Silva Batista
cesarasb@gmail.com

Resumo A presente comunicação tem como escopo apresentar uma análise interpretativa da obra *Tres Piezas op. 6* de Alberto Ginastera (1916-1983). Para viabilizar tal proposta, da teoria adota-se a teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin, considerando o texto musical (partitura) como um texto passível de análise crítica. Através desse enfoque, será explorada a interação dinâmica entre elementos musicais como forma, harmonia, ritmo e timbre, destacando como esses componentes dialogam entre si para criar significado e expressão na obra de Ginastera. Além disso, serão consideradas possíveis alusões ou influências de temáticas femininas na composição, contribuindo para uma compreensão mais abrangente da obra dentro do contexto cultural e social em que foi criada.

Palavras-chave: *Tres Piezas op. 6*, Alberto Ginastera, Mikhail Bakhtin, Dialogismo, Música.

Title: "Three Pieces Op. 6 by Alberto Ginastera (1916-1983): a dialogical-interpretative approach"

Abstract: This presentation aims to provide an interpretative analysis of the work 'Tres Piezas op. 6' by Alberto Ginastera (1916-1983). To facilitate this proposal, we will employ Mikhail Bakhtin's dialogism theory, considering the musical score as a text open to critical analysis. Through this approach, we will explore the dynamic interaction among musical elements such as form, harmony, rhythm, and timbre, highlighting how these components dialogue with each other to create meaning and expression in Ginastera's work. Additionally, we will examine possible allusions or influences of feminine themes in the composition, contributing to a more comprehensive understanding of the piece within its cultural and social context.

Keywords: Three Pieces Op. 6, Alberto Ginastera, Mikhail Bakhtin, Dialogism, Music.

1. Introdução

Alberto Evaristo Ginastera foi um compositor argentino, nascido em Buenos Aires, no ano de 1916. Segundo análise de contexto histórico, realizada pela pesquisadora Ana Raquel Barbosa dos Reis Cunha, Ginastera nasce em uma época marcada por constantes transformações políticas em seu país, o que contribuiu para a formação de um pensamento político próprio, de inclinação “franco liberal e independente” e a presença de reminiscências

do folclore nacional em sua música, predominantemente nacionalista. Inclusive, pela postura política que assumia, foi destituído do cargo de diretor do Conservatório de Música e Artes Cênicas – atualmente com o nome de Conservatório *Gilardo Gilardi de La Plata* –, no íterim do ditador Juan Perón. Como consequência do clima de tensão política em seu país, tomou a decisão de sair da Argentina e então usufruir da bolsa de estudos de Guggenheim, recebida em 1942, realizando seus estudos nos Estados Unidos, no final de 1945 (Cunha, 2013). Foi justamente durante sua estada fora da Argentina que Ginastera conheceu Aaron Copland (1900-1990), compositor americano com quem estudou composição e de quem guardou traços estilísticos, observados em sua música a partir do encontro entre os dois compositores. Os três anos de sua permanência nos Estados Unidos impactaram profundamente a sua linguagem musical, dividindo as obras compostas antes e depois de seu contato com Copland, em fases de grande contraste composicional.

De acordo com Mary Ann Hanley, a obra de Ginastera para piano solo pode ser compreendida dentro de três períodos: o **primeiro**, entre os anos de 1937 e 1948, trata-se do período marcado por sua inspiração em símbolos e ideias de tradição folclórica, dando lugar ao que a autora nomeia por “Nacionalismo Objetivo”; o **segundo**, entre os anos de 1948 e 1958, foi caracterizado pela manutenção dos elementos folclóricos sob linguagem musical de estética dodecafônica, politonal e serial, recebendo o nome de “Nacionalismo Subjetivo”; e, por fim, o **terceiro** período, entre os anos de 1958 e 1983, quando Ginastera abraça o serialismo como sua principal linguagem, abandonando os traços de influência folclórica, sobretudo no tocante à rítmica argentina, o que definiu sua última fase composicional como seu período “Neoexpressionista” (HANLEY, 1975).

Neste trabalho, lançaremos luz sobre o Nacionalismo Objetivo de Ginastera. Pertence a esse período sua composição *Tres Piezas Para Piano Solo*, Opus 6, obra a partir da qual aqui propomos reflexões e sugestões interpretativas pelo latente potencial dialógico que estabelece nas conexões extramusicais evocadas em seus títulos, paisagens, ritmos característicos e fragmentos literários.

As *Tres Piezas Para Piano Solo*, de Ginastera, foram compostas no ano de 1940, poucos anos antes de sua ida para os Estados Unidos e anterior à composição de uma de suas obras mais emblemáticas, a suíte *Danzas Criollas* (1946). Compõem seu Opus 6 as peças: *Cuyana*, *Norteña* e *Criolla*. Segundo a pianista Minsil Choo, trata-se de danças que simbolizam três diferentes figuras femininas da Argentina (2018, p.17), respectivamente: **a mulher de Cuyo**, região caracterizada pelo relevo montanhoso, vegetação escassa e clima desértico, localizada no centro-oeste argentino, onde se encontram as províncias de Mendoza,



San Juan e San Luis; **a mulher do Norte**, região caracterizada pelas grandes e coloridas formações montanhosas, com vegetação composta por cactos gigantes, entrecortadas por longas rodovias e onde se encontra o segundo maior deserto de sal do mundo e as províncias de Salta, Jujuy, Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero e La Rioja; e **a mulher Crioula**, termo utilizado para designar a mulher que tem como ascendências a mistura dos povos espanhóis, indígenas e africanos, mas também a música presente nas províncias do Noroeste e Centro argentino, assim como também nos arredores do Rio de la Plata e Rio de La Pampa (CUNHA, 2013, p. 3).

Ao considerar possíveis evocações presentes na referida peça e, levando em conta, também, características específicas inerentes aos processos criativos e vivenciais constitutivos da obra de Ginastera como um todo – a exemplo da incorporação em suas produções do folclore argentino hibridizado a técnicas composicionais contemporâneas – nos valem da teoria do dialogismo aplicada à arte, defendida por Bakhtin e seu Círculo, para estabelecer uma análise crítica da obra, compreendendo como esta pode estar associada às vivências e à trajetória biográfica do compositor.

2. Arte e Dialogismo

Mikhail Bakhtin, teórico russo do século XX, sustenta que as manifestações da linguagem humana ocorrem a partir de enunciados organizados em tipos relativamente estáveis aos quais denomina “gêneros do discurso”. Segundo Bakhtin, os enunciados são, todos, por natureza, dialógicos. Ou seja, são atravessados por outras vozes, à medida que são também responsivos e responsáveis perante seu meio. Para o autor, “os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. [...] Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva” (Bakhtin, 2016, p. 57).

Assim como a comunicação humana, estabelecida por enunciados concretos preenchidos em ideologias, respostas e dependentes das interações advindas da experiência em sociedade, o funcionamento da arte também ocorre de forma intrínseca às dinâmicas da vida. No ensaio intitulado “Discurso na Vida, Discurso na Arte”, Bakhtin e Voloshinov (1976) estabelecem a seguinte afirmação:

A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um

elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o estético, tal como o jurídico ou o cognitivo, é apenas uma variedade do social. (Voloshinov & Bakhtin, 1976, p.2-3)

Neste mesmo ensaio, enfatizam que a arte verdadeira surge quando os criadores assumem responsabilidade pessoal, integrando suas experiências e reflexões com o mundo ao seu redor. “não se localiza nem no artefato nem na psique do criador e contemplador considerados separadamente; ele contém todos esses três fatores. o artístico é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte” (Voloshinov & Bakhtin, 1976, p.4).

No ensaio “Arte e Responsabilidade”, Mikhail Bakhtin sustenta a existência de um compromisso estabelecido entre arte e vida, compromisso este que emerge da experiência singular do sujeito criador. Para Bakhtin, o fazer artístico apartado da experiência criadora culmina, pois, em uma arte mecânica e desprovida de uma unidade de sentido. Nesses termos, afirma:

[...] O que garante o nexo interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. [...] O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. [...] Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade (Bakhtin, 2003, p. 1-2)

Sabemos que a arte proporciona à vida uma espécie de recontextualização e transformação da experiência. Nas palavras de Bakhtin (2003, p. 177): “O ato estético dá luz ao existir em um novo plano axiológico do mundo”. Levando-se em conta que as produções artísticas se constituem como atos comunicativos singulares, pelos quais seus autores atuam enquanto mediadores entre o conteúdo propagado pela forma e seu público (Voloshinov; Bakhtin, 1976), buscamos nesta análise compreender como a leitura desses personagens femininos converte-se em signos fundamentais à composição do discurso musical, possibilitando a criação de imagens que, uma vez reverberadas em música, atingem o ouvinte colocando-o na posição de intérprete e co-criador, em seu imaginário, desta arte.

Sob este aspecto, afirma Fáraco:

O autor-criador é, assim, quem dá forma ao conteúdo: ele não apenas registra passivamente os eventos da vida (ele não é um estenógrafo desses eventos), mas, a partir de uma certa posição axiológica, recorta-os e reorganiza-os esteticamente. O ato criativo envolve, desse modo, um complexo processo de transposições refratadas da vida para a arte: primeiro, porque é um autor-criador e não o autor-pessoa que compõe o objeto estético (há aqui, portanto, já um deslocamento refratado, à medida que o autor-criador é uma posição axiológica conforme recortada pelo autor-pessoa);



e, segundo, porque a transposição de planos da vida para a arte se dá não por meio de uma isenta estenografia (o que seria impossível, na concepção bakhtiniana), mas a partir de um certo viés valorativo (aquele consubstanciado no autor-criador). (Fáracó, 2005, p. 39)

Considerando, portanto, a trajetória biográfica de Ginastera e sua vivência como autor-criador, apresentamos abaixo, nossa análise crítico-dialógica a respeito da obra previamente mencionada.

3. *Tres Piezas para Piano, Op. 6, de Alberto Ginastera*

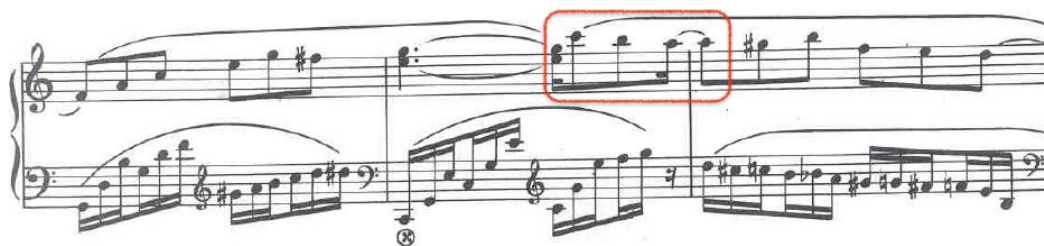
As obras são dedicadas, cada uma, a três pianistas argentinas de grande reconhecimento nacional, respectivamente: **Lía Cimaglia Espinosa**, pianista, compositora e pedagoga argentina, nascida em Buenos Aires, no ano de 1906, e falecida em 1998; **Marisa Regules**, pianista argentina, nascida em Buenos Aires, no ano de 1920, e falecida em Nova Iorque (EUA), no ano de 1973; e **Mercedes de Toro**, pianista argentina com quem Ginastera se casou um ano após da composição de suas *Tres Piezas para Piano*, op. 6, permanecendo casados entre os anos de 1941 e 1965.

3.1 *Cuyana*

Cuyana inicia-se em textura homofônica, tendo nos dois primeiros compassos o acompanhamento da mão esquerda que introduz a melodia a se desenvolver a partir do compasso 3, na mão direita do pianista. A escrita composicional segue os moldes do *lied*, gênero de origem alemã que explora as relações musicais entre a voz e o piano e que, segundo Charles Rosen, está entre as criações mais notáveis do período Romântico. O *lied* também mantém fortes ligações com a poesia e a literatura científica da época e da época imediatamente anterior (ROSEN, 1998, p. X).

No intuito de expressar o seu nacionalismo, Ginastera articula a associação entre atmosfera Romântica, evocada pelos *lieder*, e as reminiscências melódicas do folclore argentino, enquanto faz ouvir a presença dos ritmos característicos do *gato* e *zamba* – Figura 1 e 2 – eventualmente ao longo da peça (CHOO, 2018, p.19).

Figura 1 - Compassos 6 a 8 de *Cuyana*, de Ginastera



Fonte: Edições Ricordi

Figura 2 - Compassos 39 a 41 de *Cuyana*, de Ginastera



Fonte: Edições Ricordi

Talvez a presença dos ritmos característicos da Argentina seja mais perceptível aos ouvidos treinados de seus compatriotas, no sentido de identificar elementos nacionais, já que a síncope presente ali seja uma herança compartilhada dos batuques afrodescendentes e octógonos comum a todos os países latino-americanos (SANDRONI, 2001, p.29). Apesar disso, acreditamos que deve ser ressaltado, contrapondo ao caráter melódico e constante da escrita utilizada por Ginastera.

Por fim, a revisão bibliográfica de estudos sobre a obra revela um campo pouco explorado quanto ao dialogismo entre a música, paisagens geográficas e a figura humana tão marcantes da região de Cuyo. Por isso, recorreremos à narrativa anteriormente desenvolvida, explorando as conexões artísticas sob a ótica das reflexões bakhtinianas, e sugerimos nossa particular interpretação.

A região de Cuyo revela paisagens desérticas, com interferência de rios que rasgam a imensidão das altas planícies argentinas e irrigam as remotas cidades de suas margens. E nesse sentido imaginamos a música, quase como um roteiro cinematográfico.

Seu início – Figura 3 – poderia então ser associado às paisagens de Cuyo, tendo na mão direita a representação das montanhas e picos nevados; e no desenho musical da mão esquerda, os canais fluviais expressos em sua fluidez, direção clara e ritmo constante de semicolcheias em arpejos e escalas cromáticas – 15 primeiros compassos.

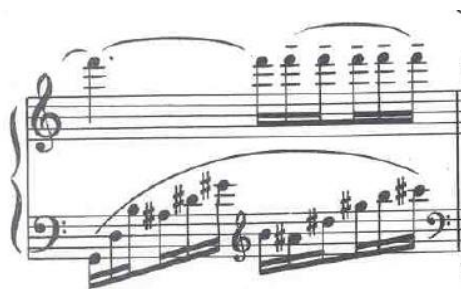
Figura 3 - Compassos 1 à 5 de *Cuyana*, de Ginastera



Fonte: Edições Ricordi

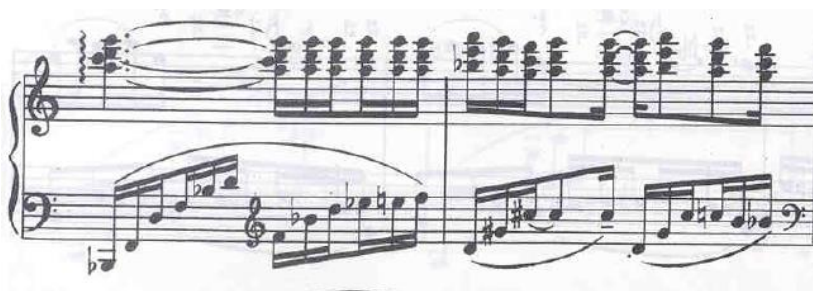
A figura humana seria então representada pelas notas e acordes repetidos – Figura 4 e 5 –, por seu caráter pouco melódico e, em analogia ao idiomatismo instrumental, de percussão ou mesmo o sapateado e palmas característico da música espanhola, que anunciam a cena festiva que pouco a pouco se aproxima, a qual interpretamos seu início a partir do compasso 16, no qual a rítmica é mais explorada em ambas as mãos, criando contraste musical e estabelecendo seções distintas por contraste.

Figura 4: compasso 12 de *Cuyana*, de Ginastera



Fonte: Edições Ricordi

Figura 5 - Compassos 24 e 25 de *Cuyana*, de Ginastera



Fonte: Edições Ricordi

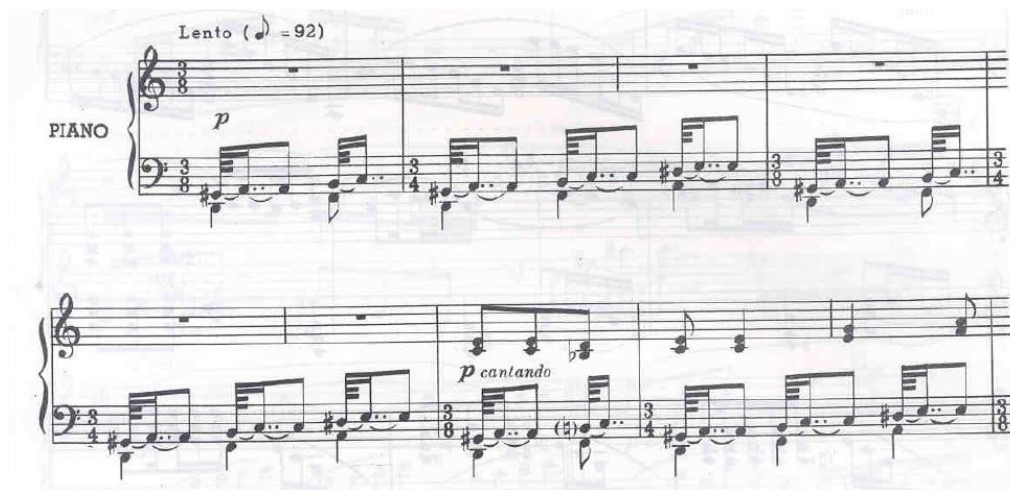
E por fim, temos a representação do violão nos acordes arpejados, como observamos no início do compasso 24 ilustrado na Figura 5 acima. Aqui, acreditamos que Ginastera esteja retratando o nacionalismo de sua música a partir do simulacro do tocar do violão e, ao evocar a figura do “gaúcho” (CHOO, 2018, p.10), tem no idiomatismo violonístico a base de sua narrativa dialógica por estabelecer conexões entre o som a um suposto símbolo da Argentina.

3.2 Norteña

A peça central da coletânea Op. 6, de Ginastera, estabelece contraste com as outras duas por seu caráter íntimo, calmo e, sobretudo, por seu andamento Lento. Ao mesmo tempo, aproxima-se de *Cuyana* por sua textura homofônica – melodia acompanhada –, com

semelhante caráter introdutório da mão esquerda que convida ao canto a dupla de vozes em intervalo de terças paralelas na mão direita, a partir do compasso 5 (Figura 6).

Figura 6 - Compassos 1 à 6 de *Norteña*, de Ginastera



Fonte: Edições Ricordi

O dialogismo aqui é estabelecido a partir dos elementos de escrita composicional presente na mão esquerda, apresentando-se como simulacros do tambor nativo da Argentina, de nome *Caja*, presente em canções pentatônicas; mas também na mão direita, pela utilização do sistema pentatônico de notas à moda popularmente cantada no norte da Argentina (CHOO, 2018, p. 24).

A peça, de estrutura formal simples – ABA' –, propõe marcante contraste de intensidade e volume sonoro entre as seções, que em nossa proposta de desvelamento de representações extramusicais propomos um dialogismo entre a música e possíveis paisagens e manifestações sociais argentinas equivalentes. Nesse sentido, interpretamos que as seções A e A' – inicial e final –, ainda na qualidade de representações do canto e acompanhamento populares, sejam possíveis representações das paisagens características do norte argentino. Aqui, entendemos, como na fotografia de um filme, as cenas que mostram a solitude dos desertos e a imensidão das planícies e rodovias que se perdem no horizonte. O contraste entre as seções se daria quando, em B, sugerimos a fotografia de uma paisagem marcada pela verticalidade da representação dos cactos gigantes e formações montanhosas de colorido único característicos dessa região.



3.3 Criolla

Fechando o ciclo de danças, *Criolla* surge com caráter festivo e ritmado e traz reminiscências do *malambo*, gênero de dança argentina marcado pela percussão do sapateado. O *malambo* tem sua origem no *Pampas* argentino, mas que, posteriormente, se espalhou pelas regiões do sul e norte da Argentina (PLESCH, 2018). Aqui, parece que o dialogismo com as representações extramusicais é estabelecido quanto às manifestações sociais do folclore argentino.

Sobre isso, observamos o afeto humano, na representação do sentimento de amor, expresso através da primeira e única evocação literária que marca a seção central de *Criolla*. E é a partir do compasso 88, seção central de caráter onírico, menos ritmada e mais melódica, que percebemos o contraste com a seção inicial da peça (Figura 7).

Figura 7 - Compassos 82 à 95 de *Criolla*, de Ginastera

Fonte: Edições Ricordi

Como sugestão evocativa, Ginastera agrega a epígrafe que se propõe a inspirar o intérprete na busca pelo caráter triste e, ao mesmo tempo, apaixonado: “*Dicen que los ríos crecen/ cuando acaba de llover/ así crecen mis amores/ cuando no te puedo ver*”. A estrofe faz parte de um *Gato*, gênero característico do folclore argentino que ganhou força no século XX. Segundo o linguista e antropólogo americano Munro Sterling Edmonson, a presença do *Gato* trata-se de uma dança de origem espanhola, mas que, no século XX, se tornou popular em várias regiões argentinas (EDMONSON, 1966, p.76). Em seu livro *Favorite Spanish*

Folksongs: Traditional Songs from Spain and Latin America, encontramos a íntegra do poema de onde foi extraído o trecho utilizado por Ginastera em sua *Criolla*, abaixo ilustrado na Figura 8:

Figura 8 - Partitura de *Cuando Yo Me Muera*

CUANDO YO ME MUERA
(When I Die)

This *Gato* is from Tucumán, a prancingly gay dance of pronounced Spanish origin which is very popular in many parts of the Argentine. Each region has its own variations. It may be danced by one couple or more.

Fairly fast

Cuan-do yo me mue-ra Na-ñay, mu-cho has de llo-rar;
o-tro que te quie-ra, Na-ñay, no lo en-con-tra-rás.
rás. Se-rá por-que te a-mo-tan-to to-dos an-dan con el
Di-cen que los rí-os cre-cen cuan-do a-ca-ba de llo-
te-ma; yo no sé que les im-por-ta a-mor de vi-das a-
ver, a-sí cre-cen mis a-mo-res cuan-do no te pue-do
je-nas. Cuan-do yo me mue-ra, Na-ñay mu-cho has de llo-
ver.
rar Se-ra rar.
Di-cen

fonte: EDMONSON, 1966, p. 76.

Observamos que se trata de um *Gato* da província de Tucumán e, apesar da letra em comum com *Criolla*, é cantada a partir de uma melodia completamente diferente da criada por Ginastera. Contudo, propomos na Figura 9 abaixo a escuta do trecho literário, epigrafado a partir dos compassos 88 de *Criolla*, utilizando a melodia da composição de Ginastera.

Figura 9 - Exemplificação do possível letramento da melodia referente aos compassos 88 à 95 de *Criolla*, da suite *Tres Piezas Para Piano Solo*, op. 6, de Alberto Ginastera

Di-cen que los rí-os cre-cen cuan-do a-ca-ba de llo-ver a-
sí cre-cen mis a-mo-res cuan-do no te pue-do ver

Fonte: edição nossa

Por isso, como sugestão final propomos evocar não apenas a semântica das palavras, mas também a sonoridade e rítmica da palavra falada, tendo a notação gráfica da partitura – ritmo, pulsação e apoios de compasso – como referências não absolutas. Isso se dá por nossa experiência pessoal, como pianista e performer, mas também por acreditar que se trate de uma valiosa ferramenta expressiva que nos aproxime mais do folclórico evocado por Ginastera em suas 3 danças populares da Argentina.

4. **Considerações Finais:**

A análise de *Tres Piezas para Piano Solo*, op. 6, de Alberto Ginastera, revela traços de um pensamento nacionalista marcado por elementos do folclore argentino e particularidades rítmicas inspiradas em danças populares. Outras interferências, sobretudo a partir da música de tradição escrita europeia, foram observadas, como, por exemplo, o caráter do *Lied*, gênero no qual a melodia – ou a voz do cantor – é evidenciada na mão direita do pianista, enquanto sua mão esquerda se ocupa por seu acompanhamento musical.

Para além dessas evidências, tivemos ainda a oportunidade de desvelar conexões extramusicais no dialogismo com as paisagens características de cada região enunciada nos títulos das peças. E, por serem essas pistas que nos inspiraram profundamente em nossas construções interpretativas, ao compartilhá-las, acreditamos contribuir com modulações artísticas igualmente positivas nas futuras performances dessa obra.

Por fim, chamamos a atenção para questões ligadas à feminilidade da obra, acreditando no potencial do estudo desse assunto e como sugestão para trabalhos a serem desenvolvidos futuramente, sobretudo porque são aspectos que colocam, de alguma forma, a figura da mulher como protagonista de um discurso musical, por suas dedicatórias às pianistas de grande importância no cenário musical argentino, mas também pelas evocações em seus títulos.

Referências

- Batatinha, Mikhail. **Estética da criação verbal**. trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- CHOO, Minsil. **Alberto ginastera's tres piezas, suite de danzas criollas, and piano sonata no. 3: a performance guide**. 2018. Tese de Doutorado. University of Georgia.
- CUNHA, Ana Raquel Barbosa dos Reis. **Os elementos populares na obra de Alberto Ginastera: as três sonatas para piano solo**. 2013. Tese de Doutorado.
- EDMONSON, Munro S. **Favorite Spanish Folksongs: Traditional Songs from Spain and Latin America**. 1966.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos – chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

HANLEY, Mary Ann. **The SOLO PIANO MUSIC of ALBERTO GINASTERA-Part I**. The American Music Teacher, v. 24, n. 6, p. 17, 1975.

PLESCH, Melanie. **Resisting the Malambo: On the Musical Topic in the Works of Alberto Ginastera**. The Musical Quarterly, Volume 101, Issue 2-3, 2018, p. 157–215. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdy014>

ROSEN, Charles. **The romantic generation**. Harvard University Press, 1998.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2001.

VOLOSHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. **Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética**. Press, 1976[1926]. Circulação para uso didático. VOLOCHÍNOV, V. N. A construção da enunciação e outros ensaios. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.