Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes

GESIEL VILARUBIA PEREIRA

ESTRUTURAÇÕES MELÓDICO-HARMÔNICAS NOS *50 PONTEIOS* DE CAMARGO GUARNIERI

São Paulo
2017

GESIEL VILARUBIA PEREIRA

ESTRUTURAÇÕES MELÓDICO-HARMÔNICAS NOS *50 PONTEIOS* DE CAMARGO GUARNIERI

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho", como exigência parcial para a obtenção do grau de mestre em Música.
Área de concentração: Musicologia / Etnomusicologia / Educação Musical.
Linha de pesquisa: Abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical.

Orientador: Prof. Dr. Yara Borges Caznók

São Paulo

2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

P436e Pereira, Gesiel Vilarubia, 1986-.
Estruturações melódico-harmônicas nos 50 Ponteios de Camargo Guarnieri / Gesiel Vilarubia Pereira. - São Paulo, 2017.
194 f. : il.

Orientador: Profª. Drª. Yara Borges Caznók.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Guarnieri, Camargo - 1907-1993. 2. Musica para piano - Analise, apreciação. 3. Composição (Musica). I Caznók, Yara Borges. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.981

GESIEL VILARUBIA PEREIRA

ESTRUTURAÇÕES MELÓDICO-HARMÔNICAS NOS *50 PONTEIOS* DE CAMARGO GUARNIERI

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com a Área de concentração em Musicologia/Etnomusicologia/Educação Musica, pela seguinte banca examinadora:

Prof.ª. Dr.ª Yara Borges Caznók
IA – UNESP – Orientadora

Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva
IA - UNESP

Prof. Dr. César Henrique Rocha Franco
UniFIAM-FAAM

São Paulo, de de 2017

Agradecimentos

A Deus, fonte de todo o saber.

À minha querida esposa, por seu amor e incondicional apoio em tudo. Sobretudo, sou grato por nosso filho Heitor, um grande presente que deu um novo sentido às nossas vidas.

Aos meus pais e minha irmã, que estiveram sempre ao meu lado.

Aos meus sogros que contribuíram grandemente para que este trabalho pudesse se realizar.

À minha querida professora e orientadora Yara Caznók, sempre tão amiga, paciente, positiva e disposta a falar e fazer música, com quem muito aprendi durante este período.

Aos meus sempre professores e amigos Lutero Rodrigues e César Franco.

Aos meus amigos Demétrio Montealegre, Siderlei Gomes, Eric Corso, Mauro Ricci Jr., pois, sem a compreensão e o apoio destes, este trabalho não seria viável.

Aos meus amigos professores e alunos com os quais aprendo a cada dia e enriquecem-me como músico e como pessoa.

RESUMO

Tendo como objeto de estudo os *50 Ponteios* para piano de Camargo Guarnieri, este trabalho se concentra na análise de suas estruturações melódicas e harmônicas, almejando compreender aspectos estruturais da poética do compositor neste ciclo de peças. Apresenta-se, inicialmente, um diálogo entre as transformações sofridas pela escritura melódico-harmônica de Guarnieri durante o período de composição desta coleção e uma contextualização histórico-estilística, na qual são focalizadas, principalmente, suas buscas por um nacionalismo influenciado por Mário de Andrade e suas experiências com diferentes idiomas harmônicos. Propõe-se, ainda como texto preparatório para as análises, uma classificação textural dos *50 Ponteios* e, ainda, a verificação de algumas constâncias formais dentro desta coleção.

Nos capítulos seguintes, esta dissertação se direciona para a verificação das escolhas dos materiais presentes na construção das melodias e harmonias e se estende sobre observação dos procedimentos composicionais característicos de Guarnieri – sua poética. A partir desta investigação analítica, constatamos, nos *Ponteios* e em outras obras do compositor, a recorrência de um motivo melódico o qual denominamos *Motivo Guarnieri*. Na dimensão harmônica, chamou-nos a atenção a reincidência de uma determinada estrutura harmônica simétrica, utilizada com função Dominante nos momentos cadenciais, além do cuidado, por parte do compositor, em usar estruturas simétricas nos contextos escalares, harmônicos e formais.

Sempre que possível, as análises foram permeadas por diálogos estabelecidos com pesquisadores da obra de Guarnieri e pela observação das relações entre suas decisões composicionais e seu posicionamento estético, diretamente influenciado pelo livro *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade.

Palavras-chave: Camargo Guarnieri. *Ponteios.* Análises Melódico-harmônicas.

ABSTRACT

The aim of this work is to study the *50 Piano Ponteios* of Camargo Guarnieri, focusing on the analysis of their melodic and harmonic structures, seeking to understand the structural aspects of the composer's poetics in this cycle of pieces. We initially examine the transformations incurred by Guarnieri's melodic-harmonic writing in the period that this collection was composed, and a produce a historical-stylistic contextualization. This contextualization focuses on the Brazilan nationalism which was influenced by Brazilian philosopher and critic Mário de Andrade, and Guarnieri's experiences with different harmonic languages. In preparation for the analysis, a textural classification of the *50 Ponteios* is performed, as well as a verification of some formal consistencies within this collection. The dissertation is also directed to the examination of the choices of the materials present in the construction of the melodies and harmonies, and extends to the observation of the compositional procedures characteristic of Guarnieri – in other words, his poetics. From this analytical investigation we can observe, in the *Ponteios* and in other works by this composer, the recurrence of a melodic motif which we call *The Guarnieri Motive*. In terms of harmony, we are struck by the recurrence of a specific symmetrical harmonic structure, used as dominant function in cadential moments. We may also verify the care the composer took to use symmetrical structures in scalar, harmonic and formal contexts. Whenever possible, the analysis was permeated by dialogues established with researchers on Guarnieri's work, and by the observation of the relationship between Guarnieri's compositional decisions and his aesthetic opinion, as influenced directly by the book *Ensaio sobre a música brasileira* by Mário de Andrade.

Keywords: Camargo Guarnieri. *Ponteios*. Melodic-harmonic analysis.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – PRIMEIROS 4 COMPASSOS DO *PONTEIO Nº 2*. 34
FIGURA 2 – PRIMEIROS 4 COMPASSOS DO *PONTEIO Nº 38*..... 35
FIGURA 3 – *PONTEIO Nº 11*, INÍCIO DAS SEÇÕES *A*, *A'* E *A''*. 36
FIGURA 4 – *PONTEIO Nº 21*, INÍCIO DAS SEÇÕES *A* E *B*. 37
FIGURA 5 – *PONTEIO Nº 20*, INÍCIO DAS SEÇÕES *A*, *B* E *C*. 38
FIGURA 6 – ESCALA MAIOR DESCENDENTE COM ELISÃO DO 7º GRAU (CHAMADA DE HEXACORDAL POR MÁRIO DE ANDRADE, NO *ENSAIO*). 41
FIGURA 7 – ESCALA MAIOR DESCENDENTE COM O 7º GRAU ABAIXADO (MIXOLÍDIO). 41
FIGURA 8 – ESCALA MAIOR DESCENDENTE COM O 4º GRAU ALTERADO ASCENDENTEMENTE (LÍDIO)..... 41
FIGURA 9 – ESCALA MENOR DESCENDENTE EM GRAUS NATURAIS. 41
FIGURA 10 – ESCALA MENOR DESCENDENTE COM O 6º GRAU ALTERADO ASCENDENTEMENTE (DÓRICO). 41
FIGURA 11 – MODOS MISTOS: A. LÍDIO-MIXOLÍDIO; B. FRÍGIO-DÓRICO..... 43
FIGURA 12 – ESCALA DE TONS INTEIROS. 43
FIGURA 13 – ESCALA OCTATÔNICA EM SUAS DUAS TRANSPOSIÇÕES..... 43
FIGURA 14 – ESCALA CROMÁTICA 43
FIGURA 15 – ESCALA ALTERADA 43
FIGURA 16 – *PONTEIO Nº 16*, MELODIA E HARMONIA CONFIRMAM O MODO LÍDIO-MIXOLÍDIO, C. 1-8. 45
FIGURA 17 – *PONTEIO Nº 34*, PARALELISMOS MELÓDICOS PÕEM EM DÚVIDA O CENTRO PRINCIPAL DA PEÇA (DÓ MAIOR), C. 1-12. 45
FIGURA 18 – *PONTEIO Nº 9*, TOTAL CROMÁTICO MELÓDICO NO EM UM FRAGMENTO DO DESENVOLVIMENTO, C. 19- 25. 46
FIGURA 19 – *PONTEIO Nº 33*, AUSÊNCIA DO QUARTO GRAU DA ESCALA DE FÁ M NA MELODIA, C. 1-8. 47
FIGURA 20 – CÂMBIO ENTRE SÉTIMAS MAIOR E MENOR NO *PONTEIO Nº 37*, C. 1-4. 48
FIGURA 21 – ESCALA COM OS INTERVALOS DE 3ª M, 6ª M E 7ª M..... 49
FIGURA 22 – *PONTEIO Nº 29*, ABAIXAMENTO DO SÉTIMO GRAU EM UMA MELODIA NO MODO LÍDIO, ... 51
FIGURA 23 – *PONTEIO Nº 8*, MELODIA CROMÁTICA COM ALGUMAS NOTAS DE DÓ MAIOR, C. 4-15. 54
FIGURA 24 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NO *PONTEIO Nº 4*, C. 3-4. 64
FIGURA 25 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NO *PONTEIO Nº 9*, C. 15-18. 64
FIGURA 26 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NO *PONTEIO Nº 5*, C. 7-11. 65
FIGURA 27 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NO *PONTEIO Nº 29*, C. 1-4 E 39-44. 65
FIGURA 28 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NO *PONTEIO Nº 17*, C. 1-4. 66
FIGURA 29 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NO *PONTEIO Nº 22*, C. 13-14. 66
FIGURA 30 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NO *PONTEIO Nº 38*, C. 7-12. 66
FIGURA 31 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NO *PONTEIO Nº 2*, C. 5-6. 67
FIGURA 32 – APROXIMAÇÃO CROMÁTICA NO *PONTEIO Nº 21*, C. 1-4. 67
FIGURA 33 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 3*, C. 8-12..... 69
FIGURA 34 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 11*, C. 1-4..... 69
FIGURA 35 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 13*, C. 1- 6..... 69
FIGURA 36 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 20*, C. 18-38..... 70

FIGURA 37 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 24*, C. 3-7.....71
FIGURA 38 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 27*, C. 1-9.....71
FIGURA 39 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 29*, C. 11-23.....71
FIGURA 40 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 30*, C. 1-10.....72
FIGURA 41 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 31*, C. 16-23.....72
FIGURA 42 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 34*, C. 1-23.....73
FIGURA 43 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 39*, C. 1-6.....73
FIGURA 44 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 42*, C. 1-5.....73
FIGURA 45 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 44*, C. 19-23.....74
FIGURA 46 – PERFIL MELÓDICO DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 50*, C. 4-9.....74
FIGURA 47 – SÉTIMO GRAU MENOR DO MODO DE FÁ MIXOLÍDIO ASCENDENTEMENTE E OMISSÃO DO SÉTIMO GRAU NA FINALIZAÇÃO DA FRASE NO *PONTEIO Nº 16*, C. 1-5. 75
FIGURA 48 – SÉTIMO GRAU MAIOR DA ESCALA DE SOL MAIOR USADO DESCENDENTEMENTE NA MELODIA NO *PONTEIO Nº 18*, C. 1-9. 76
FIGURA 49 – SÉTIMO GRAU MAIOR DA ESCALA DE FÁ MAIOR USADO DESCENDENTEMENTE NA MELODIA NO *PONTEIO Nº 33*, C. 1-2. 76
FIGURA 50 – QUARTO GRAU AUMENTADO DO MODO DE MI LÍDIO USADO DESCENDENTEMENTE NO *PONTEIO Nº 17*, C. 1-4 76
FIGURA 51 – SEXTO GRAU MENOR PARA O QUINTO GRAU DA ESCALA DE FÁ MAIOR NO *PONTEIO Nº 7*, C. 3-5. 77
FIGURA 52 – SEGUNDO GRAU MENOR PARA O PRIMEIRO GRAU DA ESCALA DE MI♭ FRÍGIO NO *PONTEIO* 77
FIGURA 53 – EXEMPLO DE REPETIÇÃO SEGUIDA (“REBATIMENTO”) DE NOTAS NA MELODIA. 77
FIGURA 54 – NOTAS REPETIDAS NA MELODIA NO *PONTEIO Nº 20*, C. 28-32.....78
FIGURA 55 – NOTAS REPETIDAS NA MELODIA NO *PONTEIO Nº 39*, C. 7-9 (A) E 14-17(B). 78
FIGURA 56 – NOTAS REPETIDAS NA MELODIA NO *PONTEIO Nº 45*, C. 1-7.....79
FIGURA 57 – NOTAS REPETIDAS COM TERÇAS PARALELAS NA MELODIA NO *PONTEIO Nº 3*, C. 3-5. 79
FIGURA 58 – NOTAS REPETIDAS COM PARALELISMO NA MELODIA NO *PONTEIO Nº 17*, C. 1-4 (A) E 80
FIGURA 59 – DÉCIMAS PARALELAS NA MELODIA NO *PONTEIO Nº 34*, C. 1-12. 81
FIGURA 60 – ALGUNS RITMOS DE ACOMPANHAMENTO DE TANGO DE TANGOS BRASILEIROS (DE DIVERSOS AUTORES). 82
FIGURA 61 – INFLUÊNCIA DO CHORO NO *PONTEIO Nº 19*, C. 1-2. 82
FIGURA 62 – INFLUÊNCIA DO CHORO NO *PONTEIO Nº 27*, C. 1-4. 83
FIGURA 63 – PROGRESSÃO RÍTMICO-MELÓDICA NO *PONTEIO Nº 23*, C. 28-39. 85
FIGURA 64 – PROGRESSÃO RÍTMICO-MELÓDICA NO *PONTEIO Nº 25*, C. 20-27. 85
FIGURA 65 – ESCALA EM DUAS DIREÇÕES EM UMA MESMA VOZ NO *PONTEIO Nº 12*, C. 5-6. 86
FIGURA 66 – ESCALA EM DUAS DIREÇÕES EM UMA MESMA VOZ NO *PONTEIO Nº 23*, C. 5-6. 86
FIGURA 67 – PSEUDOPOLIFONIA NO *PONTEIO Nº 25*, C. 15-21. 87
FIGURA 68 – INÍCIO DAS SEÇÕES A E A’ DO *PONTEIO Nº 43*. 88
FIGURA 69 – LINHA MELÓDICA SECUNDÁRIA RESULTANTE DO USO DE APOJATURAS DE EFEITO *NO PONTEIO Nº 8*, C. 9-15. 89
FIGURA 70 – LINHA MELÓDICA SECUNDÁRIA RESULTANTE DO USO DE APOJATURAS DE EFEITO NO *PONTEIO Nº 39*, C. 14-21. 89

FIGURA 71 – REDUÇÃO RÍTMICA E HARMÔNICA DO *PONTEIO Nº 15*, C. 1-11. 90
FIGURA 72 – REDUÇÃO RÍTMICA E HARMÔNICA DO *PONTEIO Nº 32*, C. 1-4. 90
FIGURA 73 – REDUÇÃO HARMÔNICA DO *PONTEIO Nº 40*, C. 1-16.....91
FIGURA 74 – ALTERNÂNCIA DE ESCALA/MODO NA MELODIA DO *PONTEIO Nº 31*, C.1-4. 92
FIGURA 75 – ALTERNÂNCIA DE ESCALA/MODO NA MELODIA DO *PONTEIO Nº 33*, C. 1-4. 92
FIGURA 76 – ALTERNÂNCIA DE ESCALA/MODO NA MELODIA DO *PONTEIO Nº 37*, C.1-4. 93
FIGURA 77 – ALTERNÂNCIA DE ESCALA/MODO NA MELODIA DO *PONTEIO Nº 3*, C. 3-5, 12-14. 93
FIGURA 78 – ALTERNÂNCIA DE ESCALA/MODO NA MELODIA DO *PONTEIO Nº 17*, C. 1-4, 23-26. 93
FIGURA 79 – INVERSÃO DAS NOTAS CARACTERÍSTICAS DOS MODOS NO *PONTEIO Nº 29*, C. 5-14 (DENTRO DA SEÇÃO *A*), 30-39 (DENTRO DA SEÇÃO *A'*). ...94
FIGURA 80 – ADIÇÃO MELÓDICA NO *PONTEIO Nº 11*, C. 1-4, 6-9, 14-15. 96
FIGURA 81 – ADIÇÃO MELÓDICA NO *PONTEIO Nº 26*, C. 1-4, 5-7, 26-29 96
FIGURA 82 – ADIÇÃO MELÓDICA NO *PONTEIO Nº 31*, C. 4-6, 6-7.....96
FIGURA 83 – ADIÇÃO E SUBTRAÇÃO MELÓDICA NO *PONTEIO Nº 39*, C. 14-15, 16-17, 18-19, 20-21, ...97
FIGURA 84 – ALTERAÇÃO RÍTMICA COM DESLOCAMENTO MÉTRICO NO *PONTEIO Nº 20*, C. 1-4, 5-8, 13-16.....97
FIGURA 85 – *MOTIVO GUARNIERI* (A) NO *PONTEIO Nº 12*, C. 3-4. 99
FIGURA 86 – *MOTIVO GUARNIERI* (A) NO *PONTEIO Nº 17*, C. 1-4. 99
FIGURA 87 – *MOTIVO GUARNIERI* (A) NO *PONTEIO Nº 18*, C. 10-13. 99
FIGURA 88 – *MOTIVO GUARNIERI* (A) NO *PONTEIO Nº 23*, C. 1-3. 99
FIGURA 89 – *MOTIVO GUARNIERI* (A) NO *PONTEIO Nº 29*, C. 1-8. 99
FIGURA 90 – *MOTIVO GUARNIERI* (A) NO *PONTEIO Nº 31*, C. 1-4. 100
FIGURA 91 – ACORDES POR QUARTAS NO *PONTEIO Nº 23*, C. 1-2. 104
FIGURA 92 – ESCALA DE TONS INTEIROS NO *PONTEIO Nº 9*, C. 1-4. 104
FIGURA 93 – BIMODALIDADE: MI FRÍGIO NA LINHA SUPERIOR E FÁ LÍDIO NA LINHA INFERIOR, *PONTEIO Nº 2*, C. 1-6.....104
FIGURA 94 – INÍCIO DO *PONTEIO Nº 11*, C. 1-4. 105
FIGURA 95 – INÍCIO DO *PONTEIO Nº 18*. SOBREPOSIÇÃO DE SOL LÍDIO (MÃO DIREITA) E SOL MAIOR (MÃO ESQUERDA). 107
FIGURA 96 – *PONTEIO Nº 12*, CADÊNCIA NOS TRÊS ÚLTIMOS COMPASSOS. 110
FIGURA 97 – *PONTEIO Nº 23*, DIATONICISMO PREDOMINANTE NOS ACORDES DA MÃO DIREITA, C. 11-16. 110
FIGURA 98 – *PONTEIO Nº 25*, C. 27-28. 111
FIGURA 99 – TRÍADES MAIORES E MENORES SOBRE UM BAIXO PEDAL NO *PONTEIO Nº 24*, C. 1-3, 17-21. 117
FIGURA 100 – ACORDES EM PRIMEIRA INVERSÃO (6) NO *PONTEIO Nº 20*, C. 11-12. 117
FIGURA 101 –SUBDOMINANTE NAPOLITANA NO *PONTEIO Nº 49*, C. 75-77. 118
FIGURA 102 – SEGUNDO GRAU FRÍGIO NO *PONTEIO Nº 41*, C. 21-24. 118
FIGURA 103 – SEGUNDO GRAU FRÍGIO DENTRO DE UM MOVIMENTO DE CADÊNCIA DE ENGANO *NO PONTEIO Nº 44*, C. 6-7. 119
FIGURA 104 – ACORDE MAIOR COM SEXTA MAIOR SOBRE O PRIMEIRO GRAU (DÓ MAIOR) NO *PONTEIO Nº 3*, C. 1-3. 120

FIGURA 105 – ACORDE MAIOR COM SEXTA MAIOR SOBRE O PRIMEIRO GRAU (SI♭ MAIOR) NO *PONTEIO Nº 24*, C. 3-4. 120
FIGURA 106 – ACORDE MENOR COM SEXTA MAIOR SOBRE O PRIMEIRO GRAU (LÁ♭ MENOR) NO *PONTEIO Nº 30*, C. 1. 120
FIGURA 107 – ACORDE MAIOR COM SEXTA MAIOR SOBRE O PRIMEIRO GRAU (DÓ MAIOR) NA SEÇÃO CENTRAL DO *PONTEIO Nº 32*, C. 20-23. 121
FIGURA 108 – ACORDE MENOR COM SEXTA MAIOR SOBRE O PRIMEIRO GRAU (LÁ MENOR) NO *PONTEIO Nº 38*, C. 1-2. 121
FIGURA 109 – ACORDE MAIOR COM SEXTA MAIOR RELACIONADOS POR TERÇAS MAIORES (RELAÇÃO DE MEDIANTE) NO *PONTEIO Nº 43*, C. 68-70. 121
FIGURA 110 – ACORDE MENOR COM SEXTA MENOR SOBRE O PRIMEIRO GRAU (LÁ♭ MENOR) NO *PONTEIO Nº 30*, C. 39-40. 122
FIGURA 111 – TRÍADE MAIOR COM SEXTA E SÉTIMA MAIORES NO *PONTEIO Nº 7*, C. 1, 19 E 43-44. 123
FIGURA 112 – TRÍADE MAIOR COM SÉTIMA MENOR NO *PONTEIO Nº 16*, C. 1-4. 124
FIGURA 113 – TRÍADE MAIOR COM SÉTIMA MENOR NO *PONTEIO Nº 20*, C. 1-4. 124
FIGURA 114 – TRÍADE MAIOR COM SÉTIMA MENOR NO *PONTEIO Nº 31*, C. 1-4. 124
FIGURA 115 – TRÍADE MAIOR COM SÉTIMA MENOR NO *PONTEIO Nº 39*, C. 1-4. 125
FIGURA 116 – TRÍADES MAIORES COM SÉTIMA MENOR EM MOVIMENTO DE QUARTA JUSTA ASCENDENTE NO *PONTEIO Nº 27*, C. 8-9. 126
FIGURA 117 – TRÍADES MAIORES COM SÉTIMA MENOR EM MOVIMENTO DE QUARTA JUSTA ASCENDENTE NO *PONTEIO Nº 42*, C. 1-4. 126
FIGURA 118 – TRÍADE MAIOR COM SÉTIMA MENOR EM MOVIMENTO DE SEGUNDA MAIOR ASCENDENTE NO *PONTEIO Nº 6*, C. 7-8. 126
FIGURA 119 – TRÍADE MAIOR COM SÉTIMA MENOR EM MOVIMENTO DE SEGUNDA MAIOR ASCENDENTE NO *PONTEIO Nº 33*, C. 6-7. 127
FIGURA 120 – TRÍADES MAIORES COM SÉTIMA MENOR EM MOVIMENTO DE SEGUNDA MENOR DESCENDENTE NO *PONTEIO Nº 9*, C. 38-39. 127
FIGURA 121 – TRÍADE MENOR COM SÉTIMA MAIOR NO *PONTEIO Nº 44*, C. 22-23. 128
FIGURA 122 – TRÍADE MENOR COM SÉTIMA MENOR NO *PONTEIO Nº 31*, C. 26-29. 129
FIGURA 123 – UTILIZAÇÃO DO ACORDE DE SEXTA AUMENTADA NO *PONTEIO Nº 6*, C. 27-28. 129
FIGURA 124 – UTILIZAÇÃO DO ACORDE DE SEXTA AUMENTADA NO *PONTEIO Nº 7*, C. 25-27. 130
FIGURA 125 – UTILIZAÇÃO DO ACORDE DE SEXTA AUMENTADA NO *PONTEIO Nº 13*, C. 25-26. 130
FIGURA 126 – ESCALA OCTATÔNICA, ACORDE MAIOR COM SÉTIMA E TENSÕES DA ESCALA. 131
FIGURA 127 – ESCALA DE TONS INTEIROS, ACORDE MAIOR COM SÉTIMA E TENSÕES DA ESCALA. 131
FIGURA 128 – ESCALA ALTERADA, ACORDE MAIOR COM SÉTIMA E TENSÕES DA ESCALA. 131
FIGURA 129 – TRÍADE MAIOR COM SÉTIMA MENOR E NONA AUMENTADA NOS *PONTEIOS Nº 37*, C. 12 (A) E *Nº 38*, C. 50 (B). 132

FIGURA 130 – RESOLUÇÃO EM ACORDE MAIOR APÓS ACORDE DE DOMINANTE COM DISSONÂNCIAS QUE APONTAM PARA A ESCALA MENOR (♭9 E ♭13) NO *PONTEIO Nº 42*, C. 21-22. 132
FIGURA 131 – TRÍADE MENOR COM SÉTIMA MENOR E NONA MAIOR NO *PONTEIO Nº 1*, C. 29-32. 133
FIGURA 132 – TRÍADE MAIOR COM SÉTIMA MAIOR E QUARTA AUMENTADA NOS *PONTEIOS Nº 5*, C. 40 (A), *Nº 9*, C. 49 (B) E *Nº 15*, C. 1 (C). 134
FIGURA 133– TRÍADES COM NOTAS ADICIONADAS NOS *PONTEIOS Nº 8*, C. 55 (A – SI♭ MENOR, COM AS NOTAS DO BAIXO DO C. 51), *Nº 10*, C. 56-57 (B – DÓ MAIOR) E *Nº 23*, C. 39 (C – MI MENOR). 134
FIGURA 134 – TRÍADE MENOR COM SÉTIMA MAIOR COM SEXTA MENOR ADICIONADA NO *PONTEIO Nº 49*, C. 87-89. 135
FIGURA 135 – POLIACORDE NO *PONTEIO Nº10*, C. 51-54. 135
FIGURA 136 – POLIACORDE NO *PONTEIO Nº 42*, C. 19-20. 136
FIGURA 137 – TÉTRADE COM SÉTIMA DIMINUTA E SEU ENCAIXE EM DUAS POSSIBILIDADES (A) E (B) DE ESCALAS OCTATÔNICAS. 137
FIGURA 138 – TRÊS TRANSPOSIÇÕES DA TÉTRADE DIMINUTA SOBRE AS TRÊS TRANSPOSIÇÕES DA ESCALA OCTATÔNICA. 137
FIGURA 139 – TRÍADE DIMINUTA COM SÉTIMA DIMINUTA NO *PONTEIO Nº 14*, C. 7-8. 137
FIGURA 140 – TRÍADES DIMINUTAS COM SÉTIMA DIMINUTA NO *PONTEIO Nº 22*, C. 1-4. 138
FIGURA 141 – TRÍADE DIMINUTA COM SÉTIMA DIMINUTA NO *PONTEIO Nº 27*, C. 7-9. 138
FIGURA 142 – TRÍADE DIMINUTA COM SÉTIMA DIMINUTA NO *PONTEIO Nº 36*, C. 20-22. 139
FIGURA 143 – TRÍADES DIMINUTAS COM SÉTIMA DIMINUTA NO *PONTEIO Nº 44*, C. 13-14. 139
FIGURA 144 – ACORDES POR TONS INTEIROS. 140
FIGURA 145 – ACORDE SOBRE ESCALA DE TONS INTEIROS NO *PONTEIO Nº 7*, C. 25-29. 140
FIGURA 146 – ACORDE SOBRE ESCALA DE TONS INTEIROS NO *PONTEIO Nº 9*, C. 1-6. 141
FIGURA 147 – ACORDE SOBRE ESCALA DE TONS INTEIROS NO *PONTEIO Nº 19*, C. 1-2. 141
FIGURA 148 – ACORDE AUMENTADO COM SÉTIMA MAIOR NO *PONTEIO Nº 31*, C. 1-4. 141
FIGURA 149 – NOTAS EM COMUM ENTRE AS ESCALAS OCTATÔNICA (A), DE TONS INTEIROS (B), ALTERADA (C) E O MODO LÍDIO-MIXOLÍDIO (D). 142
FIGURA 150 – SIMETRIA INTERVALAR DO ACORDE E RESOLUÇÃO TONAL 143
FIGURA 151 – MELODIA EM SOL MAIOR SOBRE ACORDES POR QUARTAS NO *PONTEIO Nº 11*, C. 1-4 146
FIGURA 152 – ACORDE POR QUARTAS EM UM CONTEXTO HARMÔNICO POR TERÇAS NO *PONTEIO Nº 15*, ... 146
FIGURA 153 – ACORDE POR QUARTAS EM UM CONTEXTO HARMÔNICO POR TERÇAS NO *PONTEIO Nº 20*, ... 146
FIGURA 154 – ACORDE POR QUARTAS SE MOVIMENTANDO EM DUAS CAMADAS NO *PONTEIO Nº 21*, ... 147
FIGURA 155 – ACORDES QUARTAIS SUBSTITUTOS NO *PONTEIO Nº 13*, C. 31-32. 148

FIGURA 156 – ACORDES QUARTAIS SUBSTITUTOS NO *PONTEIO Nº 14*, C. 42-52. 148
FIGURA 157 – ACORDES QUARTAIS SUBSTITUTOS NO *PONTEIO Nº 21*, C. 59. 149
FIGURA 158 – ACORDES QUARTAIS SUBSTITUTOS NO *PONTEIO Nº 23*, C. 1-5. 149
FIGURA 159 – ACORDES QUARTAIS SUBSTITUTOS NO *PONTEIO Nº 27*, C. 27-28. 150
FIGURA 160 – ACORDES QUARTAIS SUBSTITUTOS NO NO *PONTEIO Nº 39*, C. 23-24. 150
FIGURA 161 – ACODES MISTOS *PONTEIO Nº 28*, C. 25-27. 151
FIGURA 162 – ACODES MISTOS NO *PONTEIO Nº 23*, C. 33-39. 151
FIGURA 163 – (A) ACORDE MAIOR COM SÉTIMA PRIVILEGIANDO OS INTERVALOS DE QUARTA; (B) ACORDE POR QUARTAS EMPREGANDO INTERVALOS DE SEGUNDA. 152
FIGURA 164 – SIMETRIA NA DISPOSIÇÃO DAS NOTAS DO ACOMPANHAMENTO NO *PONTEIO Nº 9*, C. 4-6. 153
FIGURA 165 – SIMETRIA NA DISPOSIÇÃO DAS NOTAS DA MÃO ESQUERDA (ACORDES) NO *PONTEIO Nº 30*, ... 153
FIGURA 166 – SIMETRIA NA DISPOSIÇÃO DAS NOTAS DO ÚLTIMO ACORDE NO *PONTEIO Nº 49*, C. 89. 153
FIGURA 167 – SIMETRIA NO *PONTEIO Nº 10*, C. 51-57. 154
FIGURA 168 – SIMETRIA NA DISPOSIÇÃO DE ACORDES DA MÃO DIREITA NO *PONTEIO Nº 23*, C. 1-5. 154
FIGURA 169 – DISPOSIÇÃO ACÚSTICA COMO BASE PARA A CONSTRUÇÃO HARMÔNICA NO *PONTEIO Nº 6*, ... 155
FIGURA 170 – DISPOSIÇÃO ACÚSTICA COMO BASE PARA A CONSTRUÇÃO HARMÔNICA NO *PONTEIO Nº 7*, ... 156
FIGURA 171 – DISPOSIÇÃO HARMÔNICA COMO BASE DE UM ACORDE MAIS AMPLO *PONTEIO Nº 14*, C. 1-4. 156
FIGURA 172 – DISPOSIÇÃO ACÚSTICA NO *PONTEIO Nº 19*, C. 1-2. 156
FIGURA 173 – ACORDES EM DISPOSIÇÃO FECHADA NO REGISTRO MÉDIO-AGUDO NO *PONTEIO Nº 7*, C. 1. 157
FIGURA 174 – DISPOSIÇÕES FECHADAS NO REGISTRO MÉDIO-AGUDO NO *PONTEIO Nº 12*, C. 1-2. 157
FIGURA 175 – DISPOSIÇÕES FECHADAS NO REGISTRO MÉDIO-AGUDO NO *PONTEIO Nº 24*, C. 1-4. 157
FIGURA 176 – HARMONIA ESTÁTICA NO *PONTEIO Nº 4*, C. 1. 159
FIGURA 177 – HARMONIA CIRCULAR NO *PONTEIO Nº 5*, C. 1-7. 159
FIGURA 178 – HARMONIA CONTÍNUA NO *PONTEIO Nº 44*, C. 6-12. 161
FIGURA 179 – REARMONIZAÇÃO DA REEXPOSIÇÃO DO TEMA NO *PONTEIO Nº 33*, C. 5-8 E 14-17. 162
FIGURA 180 – MOVIMENTAÇÃO DA LINHA DO BAIXO EM NOTAS LONGAS NO *PONTEIO Nº 14*, C. 1-4. 163
FIGURA 181 – MOVIMENTAÇÃO DA LINHA DO BAIXO EM NOTAS LONGAS NO *PONTEIO Nº 38*, C. 1-4. 163
FIGURA 182 – MOVIMENTAÇÃO DA LINHA DO BAIXO COM FUNÇÃO RÍTMICA NO *PONTEIO Nº 20*, C. 51-59. 164
FIGURA 183 – MOVIMENTAÇÃO DA LINHA DO BAIXO COM FUNÇÃO RÍTMICA NO *PONTEIO Nº 27*, C. 1-4. 164
FIGURA 184 – BAIXO PEDAL EM UMA TEXTURA DE MELODIA COM ACOMPANHAMENTO CORDAL NO *PONTEIO Nº 24*, C. 1-3. 164

FIGURA 185 – BAIXO PEDAL EM UMA TEXTURA DE MELODIA COM ACOMPANHAMENTO FIGURADO NO *PONTEIO Nº 41*, C. 1-4. 165
FIGURA 186 – BAIXO PEDAL EM UMA TEXTURA DE MELODIA COM ACOMPANHAMENTO EM OSTINATO NO *PONTEIO Nº 25*, C. 23-27. 165
FIGURA 187 – BAIXO PEDAL EM UMA LINHA MELÓDICA NA VOZ MAIS GRAVE NO *PONTEIO Nº 23*, C. 14-17. 165
FIGURA 188 – LINHA DO BAIXO EM MOVIMENTO PARALELO COM A LINHA MELÓDICA PRINCIPAL NO *PONTEIO Nº 20*, C. 28-32. 166
FIGURA 189 – LINHA DO BAIXO EM MOVIMENTO PARALELO COM A LINHA MELÓDICA PRINCIPAL NO *PONTEIO Nº 34*, C. 1-10. 166
FIGURA 190 – LINHA DO BAIXO EM MOVIMENTO PARALELO COM A LINHA MELÓDICA PRINCIPAL NO *PONTEIO Nº 45*, C. 13-17. 166
FIGURA 191 – LINHA DO BAIXO COMO VOZ CONTRAPONTÍSTICA NO *PONTEIO Nº 41*, C. 12-17. 167
FIGURA 192 – RESOLUÇÃO DO ACORDE DE DOMINANTE CARACTERÍSTICO DE GUARNIERI SOBRE ACORDES MAIORES OU MENORES. 168
FIGURA 193 – SEMICADÊNCIA NO *PONTEIO Nº 11*, C. 13-14. 170
FIGURA 194 – SEMICADÊNCIA NO *PONTEIO Nº 27*, C. 16-17. 170
FIGURA 195 – SEMICADÊNCIA NO *PONTEIO Nº 32*, C. 41-43. 171
FIGURA 196 – CADÊNCIA AUTÊNTICA NO *PONTEIO Nº 6*, C. 36-39. 172
FIGURA 197 – CADÊNCIA AUTÊNTICA NO *PONTEIO Nº 32*, C. 62-63. 173
FIGURA 198 – CADÊNCIA AUTÊNTICA NO *PONTEIO Nº 38*, C. 49-51. 173
FIGURA 199 – CADÊNCIA MODAL (AUTÊNTICA) NO *PONTEIO Nº 31*, C. 26-29. 174
FIGURA 200 – CADÊNCIA MODAL (AUTÊNTICA) NO *PONTEIO Nº 17*, C. 29-32. 174
FIGURA 201 – FALSA RELAÇÃO ENTRE ACORDES COM CONDUÇÃO PARALELA DAS VOZES INTERNAS RELACIONADOS POR TERÇA NO *PONTEIO Nº 5*, C. 1-5. 176
FIGURA 202 – ACORDES COM CONDUÇÃO PARALELA DAS VOZES COM MOVIMENTO DIRETO NO *PONTEIO Nº 31*, C. 1-4. 176
FIGURA 203 – ACORDES COM CONDUÇÃO PARALELA DAS VOZES EM TEXTURA CORDAL NO *PONTEIO Nº 24*, C. 17-21. 177
FIGURA 204 – ACORDES COM CONDUÇÃO LIVRE DAS VOZES NO *PONTEIO Nº 27*, C. 1-4 (MOVIMENTO CONTRÁRIO DAS VOZES.). 177
FIGURA 205 –ACORDES PARALELOS EM TEXTURA CORDAL NO PONTEIO Nº 35, C. 1-11. 177
FIGURA 206 – ACORDES COM CONDUÇÃO LIVRE DAS VOZES NO *PONTEIO Nº 3*, C. 16-26 (ESTRUTURAÇÃO HARMÔNICA DAS VOZES EM DUAS CAMADAS). 178
FIGURA 207– ACORDES COM CONDUÇÃO LIVRE DAS VOZES NO *PONTEIO Nº 12* (ESTRUTURA HARMÔNICA DAS VOZES EM DUAS CAMADAS TRATADAS COM (A) EXPANSÃO E (B) CONTRAÇÃO). 178
FIGURA 208 – ORNAMENTAÇÃO POLIFÔNICA DAS VOZES INTERNAS NO *PONTEIO Nº 33*, C. 5-8. 180
FIGURA 209 – ORNAMENTAÇÃO POLIFÔNICA DAS VOZES INTERNAS NO *PONTEIO Nº 48*, C. 1-4 180
FIGURA 210 – COLORAÇÃO INTERVALAR DA MELODIA NO *PONTEIO Nº 10*, C. 24-26. 181
FIGURA 211 – DIFERENTES COLORAÇÕES INTERVALARES DE UMA MESMA MELODIA NO *PONTEIO Nº 17*, C. 11-22. 182

FIGURA 212 – COLORAÇÃO INTERVALAR DA MELODIA DO ACOMPANHAMENTO NO *PONTEIO Nº 23*, C. 1-5 (DUAS QUARTAS SOB UMA POSSÍVEL MELODIA DE ACOMPANHAMENTO). 182
FIGURA 213 – ACRÉSCIMO DE UMA LINHA POR GRAU CONJUNTO DIATÔNICO E/OU CROMÁTICO A UMA MELODIA NO *PONTEIO Nº 5*, C. 13-28 183

LISTA DE TABELAS

TABELA 1. DIVISÃO DOS *PONTEIOS* EM CINCO VOLUMES, DATA DE COMPOSIÇÃO E PUBLICAÇÃO. 25
TABELA 2. FASES COMPOSICIONAIS DE CAMARGO GUARNIERI 25
TABELA 3. CLASSIFICAÇÃO DOS *PONTEIOS* SEGUNDO BELKISS CARNEIRO DE MENDONÇA. 30
TABELA 4. CLASSIFICAÇÃO DOS *PONTEIOS* A PARTIR DO CRITÉRIO TEXTURAL. 31
TABELA 5. ESTRUTURA FORMAL DO *PONTEIO Nº 2.* 34
TABELA 6. ESTRUTURA FORMAL DO *PONTEIO Nº 38.* 35
TABELA 7. ESTRUTURA FORMAL DO *PONTEIO Nº 11.* 36
TABELA 8. ESCALAS E MODOS NA MELODIA, TEXTURA, INDICAÇÕES DE CARÁTER/ANDAMENTO E INDICAÇÕES METRONÔMICAS NOS *50 PONTEIOS* 55

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 18

1 OS *PONTEIOS* 24

1.1 Contextualização histórico-estilística 24
1.2 Aspectos texturais 29
1.3 Aspectos formais 32

2 MELODIA 40

2.1 Escalas e modos 40
2.2 Escalas e modos usados como estrutura dos materiais melódicos 44
2.2.1 Estruturação melódica tonal 47
2.2.1.1 *Ponteios* estruturados sobre escala Maior 47
2.2.1.2 *Ponteios* estruturados sobre escalas Menores 49
2.2.2 Estruturação melódica modal 50
2.2.2.1 *Ponteios* estruturados sobre modos com terça maior 50
2.2.2.2 *Ponteios* estruturados sobre modos com terça menor 52
2.2.3 Ponteios estruturados sobre a escala Cromática 53
2.2.4 Relação entre escalas, modos, texturas, indicações de caráter/andamento e indicações metronômicas 55
2.3 Procedimentos rítmico-melódicos 60
2.3.1 Origens estético-estilísticas 60
2.3.2 Notas ornamentais e notas estruturais da melodia 61
2.3.3 Procedimentos melódicos 63
2.3.3.1 Aproximação cromática 64
2.3.3.2 Perfil melódico descendente 68
2.3.3.3 Tratamento melódico da nota sensível 74
2.3.3.4 Notas repetidas na melodia e as “terças caipiras” 77
2.3.3.5 “Notas rebatidas” com ritmos pontuados (influência do Choro) 81
2.3.3.6 Linha melódica em *moto perpetuo* e pseudopolifonia 83
2.3.3.7 Linha melódica secundária resultante do uso de apojaturas de efeito. 88
2.3.3.8 Textura gestual: distribuição rítmica da melodia/harmonia ao piano 89
2.3.3.9 Variações melódicas 91
2.3.3.9.1 Repetição de fragmento melódico com mudança de escala/modo. 91
2.3.3.9.2 Transformações melódicas: adição, subtração, substituição, deslocamento de altura e alteração rítmica de notas na melodia. 94
2.3.4 Motivo Guarnieri 98

3 HARMONIA 101

3.1 Tonalidade/modalidade, bitonalidade/bimodalidade e atonalidade. 102
3.2 Estruturas acórdicas 112
3.2.1 Formações acórdicas sobre escalas tonais e modais 115
3.2.1.1 Tríades Maior e Menor 116

3.2.1.2 Tríade Maior/Menor acrescida do intervalo de sexta maior 119
3.2.1.3 Tríades Maiores e Menores acrescidas do intervalo de sétima 122
3.2.1.4 Acorde de Sexta Aumentada com função de Dominante da Dominante 129
3.2.1.5 Dissonâncias sobre tríades com sétima menor (nonas, décimas primeiras e décimas terceiras) 130
3.2.1.6 Tríades e tétrades com notas adicionadas 133
3.2.1.7 Poliacordes 135
3.2.2 Formações acórdicas sobre escalas simétricas 136
3.2.2.1 Tríade Diminuta com sétima diminuta e escala Octatônica 136
3.2.2.2 Tríade Aumentada e a escala de Tons Inteiros 140
3.2.3 Acorde de Dominante característico de Guarnieri 142
3.2.4 Formações acórdicas pós-tonais (não terciais) 143
3.2.4.1 Acordes por quartas (acordes quartais) 144
3.2.4.2 Estruturas acórdicas formadas por intervalos de quartas substituindo ou complementando acordes Maiores e Menores 147
3.2.5 Disposição intervalar das estruturas acórdicas 152
3.2.5.1 Disposição simétrica 152
3.2.5.2 Disposição com base na série harmônica ou disposição acústica 154
3.3 Progressões/encadeamentos harmônicos 157
3.3.1 Progressões harmônicas sobre escalas diatônicas ou cromáticas 158
3.3.2 Harmonias estática, circular e contínua e suas relações com a estrutura formal 158
3.3.3 Movimentação da linha do baixo 162
3.3.4 Cadências 167
3.3.5 Condução melódica das vozes da harmonia 175
3.3.5.1 Condução paralela das vozes 175
3.3.5.2 Condução livre das vozes 177
3.3.5.3 Ornamentação polifônica das vozes internas 178
3.4 "Coloração" intervalar das melodias 180

CONCLUSÕES 184

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 189

ANEXO: PARTITURA DOS *50 PONTEIOS* DE CAMARGO GUARNIERI 194

INTRODUÇÃO

Reconhecido internacionalmente como um dos principais nomes da composição no Brasil, Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) passou, paulatinamente, a ser foco de pesquisas no meio acadêmico a partir da década de 1990. Após sua morte, sua biografia, sua obra e sua influência sobre uma geração de compositores brasileiros do século XX, começaram a ser alvo de estudos.

Talvez pelo pequeno distanciamento histórico que temos, a literatura sobre Camargo Guarnieri é ainda reduzida, mas vem em um movimento crescente, principalmente a partir de 2001. Deste ano, datam dois trabalhos: *Guarnieri: expressões de uma vida*, de Marion Verhaalen, e *O tempo e a música*, organizado por Flávio Silva, os quais, hoje, são percurso obrigatório para qualquer estudo sobre o autor.

Traduzido para o português por Vera Silvia Camargo Guarnieri (esposa do compositor), o livro *Guarnieri: expressões de uma vida* originou-se da tese de doutorado *The solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri* defendida em 1971 na Columbia University pela pianista e musicóloga Marion Verhaalen. A autora faz um trabalho bem fundamentado e o dispõe em seu livro na seguinte ordem: *Introdução e Prefácio* (contextualização do livro e do compositor), *Vida e obra de Camargo Guarnieri* (dados biográficos); *Desenvolvimento da música brasileira de caráter nacional* (posicionamento estético). Os capítulos seguintes agrupam obras de acordo com sua instrumentação e formação, com comentários e análises de cada obra: *Piano Solo; Piano e Orquestra; Música Vocal: Canto e Piano, Canto e Orquestra, Coro a Capela; Óperas, Cantatas e Grandes Obras Vocais; Música de Câmara: Instrumentos de Corda e Piano; Instrumentos de Cordas e Orquestra; Instrumentos de Sopro; Obras Orquestras.* Concluem o trabalho um *Índice das principais obras* e um *Índice Onomástico.*

Inicialmente proposto à FUNARTE por Vasco Mariz para a comemoração dos 80 anos de vida de Guarnieri (1987), mas publicado apenas em 2001, o livro *O tempo e a música*, organizado pelo musicólogo Flávio Silva, é um compêndio de textos de diferentes autores abordando de vários momentos e aspectos da vida e obra deste compositor. Além disso, este livro é composto por uma vasta documentação (cartas, entrevistas, publicações jornalísticas e programas de concerto) que valida e enriquece sobremaneira esta publicação. Dentre os autores, estão pesquisadores tais como Lutero Rodrigues, Flávia Camargo Toni, Osvaldo Lacerda, Jorge Coli, Vasco Mariz, Mário Ficarelli, Paulo Castagna, Laís de Souza Brasil e

Belkiss Carneiro de Mendonça. Some-se a isto ainda, a meticulosa catalogação da obra de Camargo Guarnieri, feito de inestimável valor para o pesquisador de sua obra.

Pela qualidade e seriedade das pesquisas contidas nos livros supracitados, é obvio que boa parte dos trabalhos acadêmicos sobre o compositor tenha estes dois livros como principais fontes bibliográficas, e isto também será válido para o presente trabalho.

As dissertações e teses que encontramos tratando especificamente de Camargo Guarnieri podem ser divididas em algumas áreas específicas de pesquisa: catalogação de sua obra, biografia, posicionamento estético, análises estrutural e interpretativa de obras.

Sobre a catalogação das obras de Guarnieri, encontramos uma dissertação de mestrado que propõe uma organização e uma análise do repertório coral do compositor (SIQUEIRA, 2000), isto, com data anterior à catalogação feita em *O tempo e a música*. Há também um trabalho mais recente, que apresenta a catalogação das obras de difusão interdita de Guarnieri[1] (ABRAHIM, 2010).

Os dados biográficos de Guarnieri estão frequentemente presentes nos trabalhos acadêmicos, cumprindo o papel de contextualização histórica do tema a ser desenvolvido. Além disso, encontramos algumas pesquisas que têm como objetivo principal o estudo biográfico do compositor, dentre eles: *Camargo Guarnieri: memórias e reflexões sobre a música no Brasil* (WERNET, 2009) e *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923 - 1945* (EGG, 2010). Há também um trabalho que trata da atividade de Guarnieri como professor de composição: *A escola de composição de Camargo Guarnieri* (KOBAYASHI, 2009). Devido à presença constante da biografia de Guarnieri em outros trabalhos, e por não ser o objetivo principal de nossa análise, faremos menção a dados biográficos que forem diretamente relevantes para nossa investigação e que nos ajude a esclarecer ou a argumentar sobre pontos importantes das obras estudadas.

Camargo Guarnieri foi figura fundamental na consolidação do nacionalismo musical e do modernismo brasileiro e, por isso, a discussão de seu posicionamento estético em trabalhos é constantemente presente. Normalmente, este tema é trabalhado tanto sobre uma peça específica, quanto sobre aspectos gerais de sua obra ou, ainda, sob o ponto de vista histórico. Nesta temática, podemos citar alguns trabalhos: *Neoclassicismo e Nacionalismo no segundo Concerto para piano de Camargo Guarnieri* (GONÇALVES, 2009); *El Nacionalismo em la obra para piano solo del compositor brasileño Camargo Guarnieri* (PLATA, 2009); *Música*

[1] Guarnieri considerava que suas obras escritas entre 1920 e 1928 não possuíam um "valor rigorosamente artístico". "Tudo quanto escrevi de 1920 a 1928 não deve, em hipótese alguma e sob nenhum pretexto, ser impresso e publicado, devendo apenas servir para estudo científico e comparativo" (Catálogo de Composições de Camargo Guarnieri, IEB/USP).

e expressão nacional nas Sonatinas para piano de Camargo Guarnieri (BENCKE, 2010); *Nacionalismo e música erudita de vanguarda no Brasil e na Argentina: Camargo Guarnieri e Alberto Ginastera (1930 – 1960)* (ORNAGHI, 2013).

Sobre a sua obra propriamente dita, há um número maior de trabalhos do que em relação aos temas anteriores, principalmente, trabalhos relacionados à sua composição para piano, a maioria com ênfase na *performance*. Além do estudo do repertório pianístico, há também um importante trabalho do maestro Lutero Rodrigues (2001), *As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias*, que privilegia as obras sinfônicas do compositor[2]. Há também alguns poucos trabalhos sobre obras para outros instrumentos e/ou canto, que não o piano, e sobre obras para formações camerísticas. O olhar sobre o repertório pianístico, camerístico e sinfônico acontece sob diferentes ângulos: analítico-estrutural (harmonia, contraponto, forma e orquestração), interpretativo, histórico e semântico (relação texto e música). Abaixo, listamos os principais trabalhos encontrados.

- *The Ponteios of Camargo Guarnieri* (Tese, 1995) – Ney Fialkow;
- *Chôro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira* (Dissertação, 1999) – Maurício Zamith Almeida;
- *Camargo Guarnieri: uma análise das fugas das Sonatinas nº 3 e nº 6 para piano* (Dissertação, 2002) – Geraldo Majela Brandão Ribas;
- *Análise musical de "Estudo para instrumentos de percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil* (Dissertação, 2003) – Fernando Augusto de Almeida Hashimoto;
- *A Toccata e a Sonata de Camargo Guarnieri: uma abordagem técnica para a performance* (Dissertação, 2004) – Sérgio Luiz de Souza;
- *Afastamentos composicionais no Choro Torturado de Camargo Guarnieri* (Dissertação, 2004) – Elaine Milazzo;
- *Dança brasileira e Dança negra para piano solo de Camargo Guarnieri: uma abordagem interpretativa* (Dissertação, 2007) – Priscila Gambary Freire;
- *Coesão e proporções nos Improvisos para piano de Camargo Guarnieri* (Dissertação, 2007) – Carlos Alberto Assis;

[2] A pesquisa relacionada ao repertório orquestral é ainda bastante escassa. Talvez isto se deva à grande dificuldade de encontrar partituras editadas destas obras.

- *A Fuga da Sonata para piano de Camargo Guarnieri: uma análise retórico-estrutural* (Dissertação, 2008) – Daniel Vieira;
- *Improviso nº 3 para flauta solo de Camargo Guarnieri: desconstrução da obra a partir dos elementos rítmicos e melódicos como processo auxiliar na performance musical* (Dissertação, 2008) – Giampiero Pilatti;
- *As canções de amor de Mozart Camargo Guarnieri e de Cláudio Santoro: uma interpretação informada pelos contextos estéticos originais* (Dissertação, 2010) – Florence Rosa Lobo;
- *Gestos musicais no Ponteio nº 49 de Camargo Guarnieri: análise e comparação de gravações* (Dissertação, 2011) – Josias Matschulat;
- *A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro* (Tese, 2011) – Marcelo Fernandes Pereira;
- *Camargo Guarnieri's ten Momentos for piano: a recording and discussion of stylistic and expressive elements* (Tese, 2014) – Suham G. Bello Brenes;
- *Considerações sobre o Ponteio e Dansa para piano e violoncelo de Camargo Guarnieri, contribuições para a didática do violoncelo a partir de uma peça brasileira* (Dissertação, 2014) – Carlos Márcio Norberto Bicalho;
- *As canções de Camargo Guarnieri e Suzanna de Campos: um estudo para a interpretação* (Tese, 2015) – Josani Keunecke Pimenta;
- *Comunicação de emoções básicas em Ponteios de Camargo Guarnieri* (Dissertação, 2015) – Heidi Kalschne Monteiro.

Dentro da produção de teses e dissertações, poderíamos citar trabalhos que comentam indiretamente a vida ou a obra de Guarnieri. Como exemplo disto, encontramos o trabalho *Orquestração e instrumentação no nacionalismo: um estudo de quatro obras representativas do repertório sinfônico brasileiro* (LUCAS, 2011).

Tão importante quanto teses e dissertações sobre Guarnieri, são os artigos publicados em periódicos e revistas acadêmicas nacionais. Normalmente decorrentes de pesquisas mais amplas, são fontes sucintas de conhecimento, nas quais um determinado tema da pesquisa é desenvolvido separadamente. Na bibliografia deste trabalho, consta a referência a alguns artigos que julgamos importantes para nosso estudo, lembrando que, de todo o material pesquisado para o levantamento bibliográfico (incluindo dissertações e teses), nem todos se mostraram diretamente relacionados à temática por nós escolhida.

A partir deste levantamento, é possível percebermos que, mesmo não sendo uma produção volumosa, os trabalhos acadêmicos sobre Mozart Camargo Guarnieri têm mantido certa constância e regularidade, principalmente após 2001. Chama-nos a atenção a quantidade de trabalhos sobre a obra para piano de Guarnieri realizada por alunos de pós-graduação da Universidade Federal de Rio Grande Sul, trabalhos que, em sua maioria, se dão na área da *performance*, já que o curso de Pós-graduação em Música com ênfase em Práticas Interpretativas frequentemente recebe alunos de piano (Daniel Vieira, Eliane Milazzo, Geraldo Majela Brandão Ribas, Heidi Kalschine Monteiro, Josias Matschulat, Fernando Rauber Gonçalves, Luciana Noda).

Após este levantamento bibliográfico, percebemos que trabalhos que discutem os procedimentos técnico-composicionais do compositor aparecem em menor número. Nosso trabalho buscou investigar sistematicamente os procedimentos melódico-harmônicos adotados por Camargo Guarnieri em seus 50 *Ponteios*, assim como abrindo um caminho de aproximação com algumas outras obras compostas no mesmo período, a saber, entre, aproximadamente, 1928 – data de sua primeira obra e ano em que começa a estudar com Mário de Andrade – e 1959, ano de composição do último *Ponteio* para piano.

Nesta dissertação, pretendemos investigar os materiais escalares que fundamentam as estruturas melódicas, realçar o diálogo entre os anseios nacionalistas de Mário de Andrade e sua realização nos *Ponteio* e, por fim, levantar as características melódicas da poética composicional de Camargo Guarnieri. No que concerne à harmonia, verificamos a utilização de estruturas acórdicas recorrentes (modelos tonais e pós-tonais), suas relações entre si, seu relacionamento com a melodia, suas possíveis funções na articulação formal, assim como, a aproximação ou distanciamento de um centro harmônico estável.

Estrutura da dissertação

Como estrutura da dissertação, propomos uma divisão em três principais Capítulos.

No primeiro Capítulo, intitulado **OS *PONTEIOS*,** apresentamos uma contextualização histórica-estilística dos *50 Ponteios* para piano de Guarnieri. São observados o período de composição deste ciclo, as influências diretas e indiretas que possam ter recebido, além dos aspectos texturais e formais presentes em cada *Ponteio*.

O segundo capítulo, com o título **MELODIA**, analisa, primeiramente, os materiais utilizados como fundamentos para a construção melódica: suas estruturas escalares. Posteriormente, são observados os procedimentos melódicos recorrentes na composição dos

Ponteios, assim como, as motivações estéticas que possam ter influenciado o compositor a fazer algumas escolhas musicais concernentes à elaboração melódica.

O terceiro Capítulo, nomeado **HARMONIA**, parte da relação entre a escrita harmônica do compositor e as práticas Tonal, Modal, Bitonal e Atonal observando as estruturas de base da construção harmônica – tríades e tétrades – e algumas de suas possibilidades de aparecimento e de transformação nos *Ponteios*. Em seguida, investigam-se prováveis relacionamentos harmônicos, tais como progressões e cadências, e, por fim, o comportamento melódico das linhas que compõem a harmonia considerando suas implicações polifônicas.

1 OS *PONTEIOS*

1.1 Contextualização histórico-estilística

Camargo Guarnieri dedicou grande atenção ao piano em suas composições, o que resultou em um vasto repertório para este instrumento. Esta produção é composta por ciclos de obras: cinquenta *Ponteios*, vinte *Estudos*, dez *Valsas*, dez *Improvisos*, dez *Momentos*; uma *Sonata*, oito *Sonatinas*, peças individuais e peças infantis. Além das peças solo, o piano desempenha um importante papel em suas canções e na música de câmara. Guarnieri também compôs seis *Concertos*, um *Concertino*, um *Choro*, uma *Seresta*, *Variações sobre um tema nordestino*, peças nas quais o piano atua como instrumento solista à frente da orquestra. Ainda podemos ressaltar a presença do piano dentro da orquestra compondo o colorido orquestral de algumas de suas obras sinfônicas. Segundo Verhaalen (2001, p. 87), provavelmente, o fato do piano ser o instrumento de ofício de Guarnieri proporcionou-lhe uma fluência natural, observada em suas obras para teclado.

Os cinquenta *Ponteios* foram compostos entre 1931 e 1959, um período de quase trinta anos que compreende as primeiras composições de Guarnieri e se estende até sua consolidação como importante criador brasileiro, após vencer alguns prêmios nacionais e internacionais de composição[3]. Também são deste período suas três primeiras *Sinfonias*, algumas *Suítes* para orquestra, *Aberturas*, muitas obras camerísticas e solistas, além da ópera *Pedro Malazarte* e outras peças vocais.

A coleção completa é dividida em cinco volumes, cada volume com dez *Ponteios*.

[3] Prêmio The Edwin A. Fleischer Music Collection, da The Free Library of Philadelphia, 1º lugar com a obra *Concerto nº 1 para violin e orquestra* (1942); Prêmio Luiz Alberto Penteado Rezende, São Paulo, 1º lugar com a *Sinfonia nº 1* (1944); Prêmio Chamber Music Guild (Washington) e Radio Corporation America/RCA Victor para quarteto de cordas, 1º lugar entre os concorrentes da América Latina com o *Quarteto de Cordas nº 2* (1944); Prêmio Alexandre Levy, Prefeitura de São Paulo, 1º lugar com o *Concerto nº 2 para piano e orquestra* (1946); Concurso Sinfonia das Américas, Detroit, EUA, 2º lugar com a *Sinfonia nº 2* (1946); Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo "Prêmio Carlos Gomes", 1º lugar com a *Sinfonia nº 3* (1954); 2º Concurso de Música Latino-Americana do Festival Latino-Americano, Caracas, Venezuela, "Prêmio José Angel Lamas, 1º lugar com o *Choro para piano e orquestra"* (1956).

Tabela 1. Divisão dos *Ponteios* em cinco volumes, data de composição e publicação.

Volume	**Nº dos *Ponteios***	**Período da composição**	**Ano da publicação e editora**
I	1 a 10	1931 a 1935	1955 – Ricordi, Buenos Aires 1969 – Ricordi Brasileira
II	11 a 20	1947 a 1949	1955 – Ricordi, Buenos Aires 1969 – Ricordi Brasileira
III	21 a 30	1954 a 1955	1957 – Ricordi, Buenos Aires 1970 – Ricordi Brasileira
IV	31 a 40	1956 a 1957	1959 – Ricordi, Buenos Aires 1970 – Ricordi Brasileira
V	41 a 50	1958 a 1959	1961 – Ricordi, Buenos Aires 1970 – Ricordi Brasileira

Fontes: VERHAALEN, 2001; SILVA, 2001.

Para melhor contextualizarmos os *50 Ponteios* dentro da trajetória estética e composicional de Guarnieri, utilizaremos uma divisão de sua produção musical em diferentes fases composicionais feita por Rodrigues, em seu artigo *As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri* (2015).

Tabela 2. Fases composicionais de Camargo Guarnieri

Período cronológico	**Fase composicional**	**Principais características e acontecimentos**
1928 a 1940	Fase de formação	• Aluno de Lamberto Baldi e Mário de Andrade; • Viagem à Europa de 1938 a 1939, tendo aulas com Charles Koechlin; • Ruptura estética entre os anos de 1934 e 1936.
1940 a 1950	Fase de afirmação	• Obras premiadas internacionalmente; • Viagens aos Estados Unidos; • *Tournée* sul-americana (1945); • Importantes composições sinfônicas e preferência pelas grandes formas.

1950 a 1965	Fase do nacionalismo de combate	• *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*; • Obras premiadas; • Busca por tornar mais evidente o caráter da música brasileira em suas peças.
1965 a 1982	Fase do nacionalismo essencial	• Prestígio internacional consolidado; • Regente da Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (1975); • As constâncias de origem popular tornam-se mais sutis, reduzidas à sua essência; • Transformações em sua música em direção à modernidade (harmonia).
1982 a 1993	Fase final	• Menor número de composições; • Retorno à música tonal e utilização de formas mais concretas.

Fonte: RODRIGUES, 2015, p. 135-138.

Ao fazermos uma análise comparativa das duas tabelas, é possível notarmos que o período de composição dos *50 Ponteios* compreende as três primeiras fases composicionais do compositor. A partir da análise de outras obras compostas por Guarnieri neste mesmo período, é possível notarmos uma certa homogeneidade na escrita harmônica do compositor, exceto pela ruptura estética dentro da primeira fase composicional, entre 1934 e 1936. Tal ruptura é apontada por Rodrigues como, possivelmente resultante, dentre outros fatores, das duras críticas de Mário de Andrade a algumas obras mais cromáticas ("dissonantes") do compositor[4].

Na comparação entre a produção anterior e posterior a esta interrupção, Rodrigues afirma que, em relação à harmonia, a partir de 1936

> o tonalismo deixou de ser perturbado pelo cromatismo excessivo e tornou-se mais evidente, melhor definido, enquanto as dissonâncias passaram a ser empregadas com moderação; o uso do modalismo passou a ser mais frequente (RODRIGUES, 2015, p. 131).

[4] Rodrigues cita algumas críticas de Mário em relação à *Sonata nº1 para violoncelo e piano* (1931), ao *Quarteto de cordas nº 1* (1932) e, principalmente, à *Sonata nº 2 para violino e piano* (1933) (RODRIGUES, 2015, p. 130).

Podemos acrescentar que, segundo Verhaalen, aproximadamente a partir deste mesmo período é que Guarnieri passa a utilizar com maior frequência harmonias por intervalos de quarta (VERHAALEN, 2001, 83).

Voltando à Tabela 1, notamos um maior espaçamento de tempo entre a composição dos *Ponteios* que formam o primeiro volume para os do segundo volume, distância que é cada vez menor à medida que os próximos volumes são compostos. Os doze anos que separam os dois primeiros volumes resultam em uma diferença nos procedimentos composicionais entre as peças destes volumes, sentida em menor grau nos volumes posteriores. Nos dez primeiros *Ponteios*, há maior ousadia em relação à harmonia – por exemplo, com a utilização de dois centros harmônicos simultâneos – e os *ostinati* são empregados com maior frequência, se comparado aos outros volumes (Tabela 4).

A partir do segundo volume, os intervalos melódicos e harmônicos de quarta e a utilização dos modos Mixolídio, Lídio e Mixolídio com quarta aumentada são cada vez mais frequentes. É importante ressaltar que foi entre a composição do primeiro e do segundo volume dos *Ponteios* (1935 – 1947) que Guarnieri compôs importantes e premiadas obras, peças que contribuíram para a consolidação de sua escrita. Destas obras, podemos citar: *Sinfonia nº 1*, *Sinfonia nº 2*, *Concerto nº 1 para violino*, *Concerto nº 2 para piano*, *Abertura Concertante*, *Flor de Tremembé*, além de canções e peças de câmara.

Outro ponto a ser considerado quando comparamos as Tabelas 1 e 2, é que a maior parte dos *Ponteios* (os três últimos volumes) foi composta dentro da denominada "Fase do nacionalismo de combate". Provavelmente, devido à publicação da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* e sua grande repercussão no meio musical, Guarnieri passou a "tornar mais evidente o pretendido caráter de música brasileira" (RODRIGUES, 2015, p. 137) em suas composições. Talvez, por isso, algumas características melódicas e harmônicas – como a utilização frequente dos modos das tonalidades Maior e Menor – se mantenham, ainda, firmemente neste período. Deste modo, podemos perceber que nos *50 Ponteios* – apesar da ruptura estética observadas no meio da década de 1930[5] – há a conservação de algumas características que podem demonstrar uma unidade composicional na totalidade deste ciclo.

Por ser um conjunto composto por cinquenta miniaturas concisas e autossuficientes, "os *Ponteios* refletem [...] várias técnicas da escrita do compositor durante estes anos" (VERHAALEN, 2001, p. 128) e por isso representam uma parcela importante de sua obra. É por este motivo que utilizaremos este ciclo como uma amostragem de sua composição a fim

[5] Apesar dista ruptura, nos *Ponteios* do primeiro volume podem ser constatados de maneira germinal elementos melódicos e harmônicos que serão mantidos e desenvolvidos nos demais volumes.

de analisar seus procedimentos melódicos e harmônicos. Pela quantidade de peças que compõem este ciclo e o período cronológico que o compreende, é possível encontrarmos uma diversidade de procedimentos, mas também reincidências de alguns padrões, os quais serão alvos de nossa investigação.

Sobre o título *Ponteio*, Guarnieri explicava: "Na verdade, são prelúdios que têm caráter clara e definitivamente brasileiro. Achei melhor usar uma palavra diferente de 'prelúdio' para expressar esse caráter brasileiro" (VERHAALEN, 2001, p. 128).

Em entrevista concedida ao Diário da Noite, em 1935, Guarnieri comenta a respeito do termo *Ponteio* dizendo que

> É um prelúdio. Em vez de "prelúdio" uso "ponteio" porque diz mais com o caráter de minhas despretensiosas composições. A palavra "Ponteio" é mais uma prova de minha tendência nacionalista. Presumo ter sido o primeiro a usar tal palavra sistematicamente nesta acepção (Guarnieri in WERNET, 2009, p. 167).

Encontramos, no documentário *Mozart Camargo Guarnieri* (2007), um testemunho do compositor Almeida Prado, aluno de Guarnieri, dizendo que o título *Ponteio* teria sido uma sugestão de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri, o que é possível, já que ao se referir ao que seria uma suíte genuinamente brasileira, em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), Mário de Andrade comenta que o primeiro movimento poderia ser chamado de "*Ponteio* (prelúdio em qualquer métrica e movimento)" (p. 68).

Tomando a definição de Belkiss Carneiro de Mendonça (2001, p. 402), "*Ponteio* deriva do verbo pontear, que significa preludiar. O hábito de preludiar era muito usado até o séc. XVIII e, como improvisação, servia para testar a afinação do instrumento, indicar a tonalidade aos cantores ou mesmo fazer calar os ouvintes", e comparando-a com a citação de Verhaalen, podemos inferir que o nome *Ponteio* reflete a influência da música caipira, cujas características principais veremos demonstradas por meio de alguns elementos texturais e harmônicos presentes.

Segundo Fialkow (1995), em sua tese de doutorado, Camargo Guarnieri deixa transparecer diversas influências em seus *Ponteios*: os Prelúdios para piano de Chopin, as figurações pianísticas de Schumann e de Scriabin; influência da música popular brasileira: a Modinha, o Choro, o Tango brasileiro, a Choro e a música rural de São Paulo e do Nordeste; e, ainda, elementos da música afro-brasileira e afro-americana (Blues e Jazz).

No início de cada *Ponteio*, Guarnieri coloca indicações de tempo que também sugerem, além do andamento, o caráter de cada peça. Nos dez primeiros *Ponteios*, temos as

seguintes indicações: *Calmo, com profunda saudade*, *Raivoso e ritmado*, *Dolente*, *Gingando*, *Fatigado*, *Apaixonado*, *Contemplativo*, *Angustioso*, *Fervoroso*, *Animado*. Cada uma delas é construída na escrita de cada *Ponteio* por meio da utilização de ritmos mais simples ou complexos, harmonias/melodias que se encaminham cromática ou diatonicamente e, sobretudo, nas melodias, formadas tanto por intervalos mais angulosos, quanto, quase inteiramente, por graus conjuntos. "Guarnieri não usou títulos para seus *Ponteios,* entretanto, ele deixa pistas para o *performer* em suas elaboradas e poéticas marcações de tempo" (FIALKOW, 1995, p. 22). Segundo a intérprete Belkiss Carneiro de Mendonça, as indicações de caráter são utilizadas como título para os *Ponteios* (2001, p. 402).

Sobre esta questão, Heidi Kaschne Monteiro concorda e também aponta alguns caminhos que Guarnieri utiliza para exprimir as indicações, em sua dissertação *Comunicação de emoções básicas em Ponteios de Camargo Guarnieri*.

1.2 Aspectos texturais

Cada um dos *Ponteios* possui sua particularidade em relação à textura e à estrutura. Sobre isto, Verhaalen (2001, p. 129) afirma que "é impossível encontrar um *Ponteio* típico devido à grande variedade de estruturas". Apesar desta afirmação, Belkiss Mendonça (2001, p. 402) propõe a seguinte classificação dos *Ponteios* de acordo com algumas características levantadas por ela.

Tabela 3. Classificação dos *Ponteios* segundo Belkiss Carneiro de Mendonça.

Ponteios	**Características gerais e/ou presença de elementos texturais**
1-5, 7, 8, 24, 31	Acompanhamento em moto-contínuo e linha melódica livre
12, 21, 25, 40, 47	Movimentos rápidos de valores iguais e intervalos pouco distanciados
19, 23	Elementos da música popular carioca[6]
17, 29, 34, 45	Intervalos de terças (terças caipiras), descrito como modal rural
15, 32, 35, 37, 39	Presença de elementos africanos (batuque e lundu)
13, 22, 28, 33, 36, 38, 41, 46	Caráter geral descrito como "tristeza e melancolia"
9, 10, 11, 26, 44, 48	Polifonia
20	[Referência ao] Aboio
18	[Citação de] Cantiga de cego[7]
30, 43, 49, 50	Características individuais[8]

Fonte: MENDONÇA, 2001, p. 404.

Para esta classificação, Belkiss Mendonça parece levar em consideração elementos texturais (polifonia), elementos técnicos e pianísticos (movimentos rápidos de valores iguais e intervalos pouco distanciados, moto-contínuo e linha melódica livre), relações com outras poéticas musicais ou referências à música folclórica (manifestação popular da música carioca, modal rural, elementos africanos, aboio, cantiga de cego) e caráter (tristeza e melancolia, tristemente).

Percebe-se que os *Ponteios* podem ser classificados sob diferentes critérios: texturais, rítmicos, melódicos, harmônicos, formal, da técnica pianística ou sob o ponto de vista do caráter, entre outros. Para nossa análise, classificamos os cinquenta *Ponteios* utilizando um

[6] Na nossa análise, qualificamos com "elementos da música popular carioca" as figurações rítmico-melódicas próximas ao Choro.
[7] Esta cantiga, denominada "O cego", encontra-se no *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade (1972, p. 149).
[8] A autora não explicita o que se entende por "características individuais". Suspeitamos que procedimentos composicionais muito particulares, a autora não quis agrupá-los em outras classificações.

único critério: a textura. Veremos a importância das relações estabelecidas entre as escolhas harmônicas e as escolhas texturais adotadas pelo compositor e sua intrínseca coexistência.

Tabela 4. Classificação dos *Ponteios* a partir do critério textural[9].

Características		***Ponteios***
Melodia com acompanhamento	*Ostinato* rítmico	1, 2, 3, 4, 8, 12, 16, 18, 25, 34
	Cordal	5, 7, 22, 23, 24, 30, 31, 35, 36, 37, 38, 43
	Figurado	6, 8, 11, 13, 14, 19, 27, 28, 41, 42, 44
	Pedal	17, 20, 29, 34, 45
Polifonia	Livre	9, 10, 14, 19, 26, 27, 33, 39, 42, 44, 46, 48, 50
	Movimento contrário	21, 47
Textura gestual		15, 32, 40, 49

A polifonia está sempre presente em todos os *Ponteios*, tanto na relação de autonomia dos elementos entre um *ostinato* e uma melodia que sobre ele se coloca, quanto na condução melódica de progressões harmônicas; porém, classificamos como polifônicos apenas àqueles em que a movimentação das vozes ou camadas mostra-se determinante para compreensão da obra. Segundo o musicólogo Paulo Castagna (2003), "a polifonia era um procedimento utilizado em várias correntes composicionais das décadas de 1920 e 1930, mas especialmente empregadas pelos neoclássicos, a partir dos modelos barrocos" (p. 13).

Para Kostka (2006), uma grande parte da música do Século XX pode ser analisada utilizando as texturas tradicionais: monofonia, homofonia (melodia acompanhada e textura cordal) e polifonia (imitativa e livre). Além destas, ele ainda cita a textura composta, que seria uma textura mais complexa que é formada por camadas.

Classificamos os *Ponteios* em três grandes grupos:

- Melodia com acompanhamento: um material melódico (temático) é acompanhado por um plano secundário (*ostinato*, acordes em blocos ou arpejados) ou nota pedal;
- Polifonia: linhas autônomas, complementares que contêm informações intervalares, direcionais e rítmicas diferentes, porém entrelaçando-se contrapontisticamente

[9] Realçamos que, em nossa análise, os *Ponteios nº14*, *19* e *35* enquadram-se em mais de uma classificação por apresentarem duas características texturais que consideramos estruturais.

(BERRY: 1987, p. 192). No caso dos *Ponteios*, dividimos em contraponto livre e contraponto por movimento contrário (ou espelhado);

- Textura gestual: é o desdobramento de um gesto pianístico, ou seja, a escrita idiomática do instrumento passa a ser o elemento gerador da textura.

Também ressaltamos que, esta classificação que está sendo empregada nos *50 Ponteios*, pode ser aplicada a outras obras deste compositor, mas não compreende toda a variedade textural das demais obras.

Além da textura de cada *Ponteio*, chama-nos a atenção a utilização de algumas escalas modais características da música tradicional do interior paulista. "Os modos mais usados são o Dórico, o Lídio, o Mixolídio e o Modo do Nordeste [Mixolídio com a quarta aumentada]" (VERHAALEN, 2001, p. 135). Estes modos podem ser encontrados nos *Ponteios nº 16*, *nº 17*, *nº 18*, *nº 20*, *nº 29*, *nº 34*, *nº 39*, *nº 43*, *nº 45* e *nº 46*. Nestes, a melodia frequentemente evoca toques e cantos da música caipira, abrindo mão das interferências cromáticas, comuns aos outros *Ponteios*. No caso dos *Ponteios nº 17, nº 20, nº 29, nº 34* e *nº 45*, os dobramentos de décima (às vezes, oitava e décima) da melodia sugerem uma releitura das terças paralelas da música caipira, principalmente na executada pela viola caipira. Tal sensação é reforçada pela utilização da nota pedal, neste caso, representando a(s) corda(s) solta(s) da viola caipira que soa(m) continuamente enquanto a melodia é entoada. Sobre esta tradução da música de viola para o piano, Fialkow diz que "Em alguns *Ponteios*, está bem claro que o piano é usado também para imitar ou se referir a instrumentos em particular. Frequentemente, o piano se refere ao violão, outras vezes à viola, e aos instrumentos mais representativos da tradição Ibérica" (FIALKOW, 1995, p. 89).

1.3 Aspectos formais

Devido à brevidade de cada um dos *Ponteios*, a forma é concisa, possuindo quase sempre uma unidade temática durante toda a peça. "Com relação à forma, Guarnieri dizia que considerava quase todos os *Ponteios* monotemáticos, com exposição seguida de reexposição" (VERHAALEN, 2001, p. 128).

É importante trazer para as considerações formais, um termo que Mário de Andrade apresentou no *Ensaio sobre a música brasileira* (1972, p. 42) para descrever um processo de transformação do texto (poema) em música. Trata-se do termo "ambientação" e aplica-se,

geralmente, nas Introduções e nas Exposições temáticas. Segundo Mário, "ao invés de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, [...] resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristeza" (Idem). Mário ainda diz que o compositor, seguindo o exemplo da música popular, deve "ambientar musicalmente o ouvinte de forma a permitir pela sugestão da dinamogenia uma perceptibilidade mais vívida, mais geral, mais fisiopsíquica do poema" (Idem).

No caso da música instrumental, esta ambientação se relaciona com o material temático, precedendo-o ou suportando-o, conduzindo o ouvinte ao caráter desejado.

> Se a ambiência antecedia a exposição do tema, já trazia consigo a missão de anunciar seu caráter, preparando sua aparição em um contexto mais familiar, com o qual pudesse manter uma íntima relação de cumplicidade. A ambiência também poderia surgir com o tema, simultaneamente, assim contribuindo para melhor definir ou reforçar seu caráter, e poderia prolongar-se mais além do final de sua exposição, prorrogando sua memória ainda viva até a completa extinção. Antecedendo e sucedendo temas, a ambiência passava a exercer também um papel formal, delimitando os espaços reservados para seus respectivos temas no contexto estrutural da obra (RODRIGUES, 2015, p. 110).

Na afirmação anterior, é possível notarmos a relação formal entre ambiência e forma musical. Rodrigues aponta que aparece, especificamente em três momentos, que, para a nossa análise dos *Ponteios*, podem ser vistos da seguinte maneira: antes do tema (Introdução), no tema (Exposição/Rexposição) e após o tema, como seu fechamento (Coda).

> Quando ocorre, em andamentos lentos ou temas contrastantes, na maioria das vezes, o compositor não a via [melodia acompanhada] somente como melodia acompanhada, porém como tema e sua "ambiência", termo com o qual Guarnieri costumava denominar certo tipo de acompanhamento que exercia papel decisivo no estabelecimento do caráter psicológico de um determinado tema (Idem).

No texto anterior, Rodrigues faz um paralelo entre a textura de melodia acompanhada e a ambientação temática. Logo, a ambientação pode ser vista como a maneira com que o acompanhamento é estruturado a fim da construção do caráter do tema. Deste modo, a escolha dos elementos que compõem o acompanhamento – ritmo harmônico, direção da harmonia, estrutura rítmica, dinâmica, articulação, registro e timbre – é decisiva para direcionar o ouvinte ao caráter desejado.

Segundo nossa análise, predominam três modos de construção dos *Ponteios*, divididos em dois modelos de estrutura binária *A A'* e *A (com Desenvolvimento) A'*, e um modelo ternário *A A' A''*. Frequentemente, encontraremos uma pequena Coda ao final dos *Ponteios*.

> Guarnieri desenvolveu e utilizou com regularidade um tipo de forma ABA na qual a seção B não contém material novo, mas sim um desenvolvimento do material A [seção *A'*]. [...] A parte central da seção B em geral se inicia imperceptivelmente, como uma continuação do material inicial, chega a um clímax, e então há um bem-vindo retorno, frequentemente harmonizado de maneira nova [...] (VERHAALEN, 2001, p.82).

O *Ponteio nº 2* é um exemplo do nosso primeiro modelo formal binário *A A'*. Nos dois primeiros compassos da peça, temos a apresentação do *ostinato* rítmico melódico que estará presente até o final, seguido, já no compasso 3, pela melodia de *A*, que continua até o compasso 12. Os compassos 13 e 14 conduzem o *ostinato* ao registro grave (oitava abaixo) e a partir do compasso 15, temos uma repetição variada do trecho inicial, a seção *A'*. Neste caso, os três últimos compassos concluem a peça como uma pequena Coda.

Figura 1 – Primeiros 4 compassos do *Ponteio nº 2*.

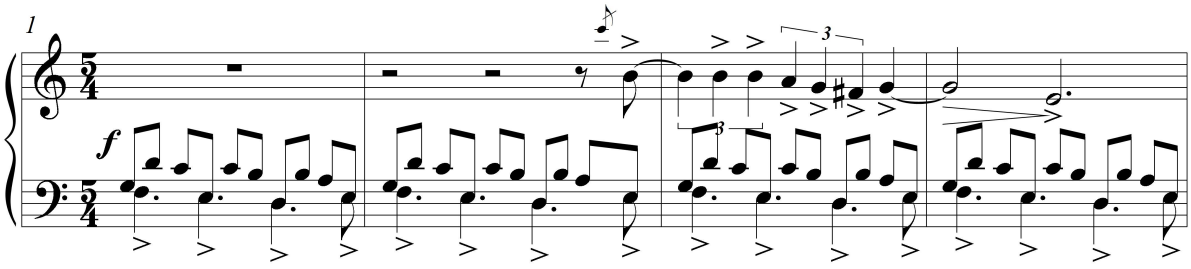


Tabela 5. Estrutura formal do *Ponteio nº 2*.

Ponteio nº 2				
Seção	***A***	***Ponte***	***A'***	***Coda***
Compasso	(1 - 2) + (3 - 12)	(13 - 14)	(15 - 16) + (17 - 28)	(29 - 31)
		mudança de registro do *ostinato*		

=

O segundo modelo de estruturação formal binária, *A (com Desenvolvimento) A'*, pode ser encontrado no *Ponteio nº 38*. A seção *A* deste *Ponteio* demonstra a expansão harmônica e melódica conjugada ao aumento da dinâmica que conduz a um ponto culminante antes da retomada do tema na seção *A'*. Esta expansão da primeira seção pode ser observada, por exemplo, na diferença de quantidade de compassos entre *A* (32 compassos) e *A'* (19 compassos). Comparando a melodia, é possível notarmos que, até o compasso 19, esta permanece quase inalterada em relação ao *A'*, mas a expansão se dá principalmente pelo

postergar de uma resolução harmônica que é intensificado por meio de progressões a partir do compasso 21.

Figura 2 – Primeiros 4 compassos do *Ponteio nº 38*.

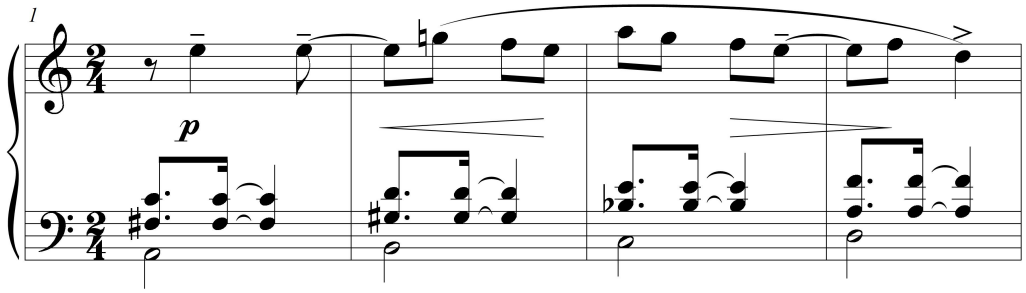


Tabela 6. Estrutura formal do *Ponteio nº 38.*

Ponteio nº 38		
Seção	***A***	***A'***
Compasso	(1 – 32) [(1 – 19) + (19 - 32)]	(33 - 51)
	Desenvolvimento	

O *Ponteio nº 11* é um bom exemplo da estrutura ternária *A A 'A''*. Neste *Ponteio*, uma breve melodia é exposta do primeiro ao quinto compasso (*A*) e, a partir do compasso seis, a mesma melodia é reapresentada no registro agudo com o acréscimo de algumas notas. Além disso, do compasso seis ao compasso treze (*A'*) há maior movimentação rítmica da voz interna e o acréscimo de algumas notas na harmonia. No compasso quatorze, a mesma melodia é mais uma vez exposta, porém com mudança de dinâmica (agora *ppp*, no início *pp*) e algumas alterações no acompanhamento.

Figura 3 – *Ponteio nº 11*, início das seções *A*, *A'* e *A''*.

Tabela 7. Estrutura formal do *Ponteio nº 11.*

Ponteio nº 11			
Seção	***A***	***A'***	***A''***
Compasso	(1 - 5)	(6 - 13)	(14 - 20)
	dinâmica *pp*	mudança de registro da melodia	dinâmica *ppp*

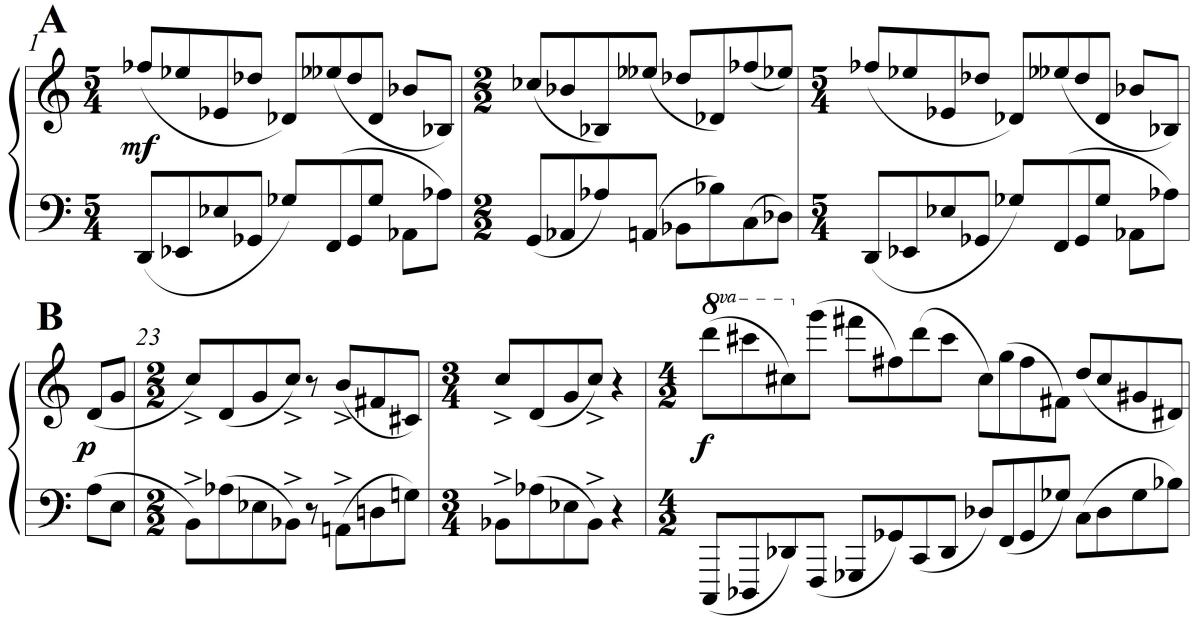
Além destes modelos citados, encontramos alguns *Ponteios* que adotam outras articulações formais.

O *Ponteio nº 16* é unário: seção única *A,* seguida de uma pequena Coda em seus últimos compassos, assim como o *nº 22*.

É possível, também, encontrarmos uma estruturação formal ternária *A B A'*, com a seção central contrastante no *Ponteio nº 21*. Da anacruse do compasso 23 até o compasso 37,

há contrastes rítmicos, intervalares e de dinâmica se comparado com as partes *A* (compassos 1 a 22) e *A'* (compassos 38 a 59).

Figura 4 – *Ponteio nº 21*, início das seções *A* e *B*.



Já os *Ponteios nº 20* e *nº 45,* apresentam uma estrutura próxima à do Rondó, ou seja, um constante aparecimento de *A* (literal ou variado), entremeado por estrofes ou episódios (*B, C*). Em ambos os *Ponteios* tal divisão é demonstrada, inclusive, por meio das indicações metronômicas dos andamentos.

Figura 5 – *Ponteio nº 20*, início das seções *A*, *B* e *C*.

Ultrapassando a fronteira dos *Ponteios* e alcançando outras obras de Guarnieri, perceberemos seu empenho em tornar claras as formas musicais consolidadas nos períodos históricos anteriores (Sonata, Forma *Lied*, Tema com variações, entre outras). Na literatura referente a Camargo Guarnieri, a preocupação com a organização formal está constantemente pontuada entre as principais características de sua obra, traço que pode ser observado desde as primeiras composições até as derradeiras. Dentre outras coisas, isto lhe conferiu o status de compositor Neoclássico.

Sobre seu cuidado com a estruturação formal de suas composições, Guarnieri diz ao compositor Ricardo Tacuchian:

> Sou um brahmsiano: a forma é minha alucinação. Isto não quer dizer que ela me prende, ao contrário, uso-a a serviço de minha imaginação e de minha expressão. O que vale na forma é o seu aspecto geral, mas dentro dela recrio sempre novas propostas (TACUCHIAN, 2001, p. 447).

Finalizando este capítulo, gostaríamos de realçar que as observações levantadas sobre aspectos texturais e formais nos *Ponteios* incidem e reaparecem nos capítulos seguintes

que tratarão, especificamente, dos procedimentos composicionais referentes à melodia e à harmonia. Em nossa análise, ainda que descritos separadamente, todos os elementos estruturais concorrem para uma compreensão unificada da obra. Como disse Verhaalen em ao tratar especificamente dos *Ponteios*:

> Todos os aspectos discutidos – forma, harmonia, melodia, estrutura, ritmos harmônicos – devem ser considerados em cada um dos *Ponteios* porque, individualmente, nenhum deles pode retratar o estilo de escrever do compositor. (2001, p.135)

2 MELODIA

2.1 Escalas e modos

Camargo Guarnieri teve seu primeiro contato com Mário de Andrade no ano de 1928, mesmo ano em que o livro *Ensaio sobre a música brasileira* foi publicado, a fim de ser um norteador estético para os jovens compositores brasileiros.

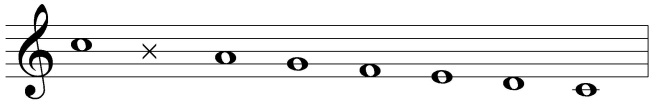
> O *Ensaio Sobre a Música Brasileira* é um livro escrito com a intenção de sedimentar uma ideia de nacional na música: a ideia de música brasileira de Mário de Andrade. Entretanto, este não o fez apenas com o intuito de defender o nacionalismo musical brasileiro, mas sim de fundar definitivamente a nacionalidade da música brasileira, conjugando recursos variados que destacam a busca da brasilidade nos elementos constitutivos da composição nacional a ser feita no Brasil pelos compositores – eruditos, naturalmente – que, daí por diante, quisessem se integrar à legitimação da música nacional (PICCHI, 2009, p. 106).

Ao abordar o tema *melodia*, o autor recomenda aos compositores que se utilizem dos materiais estruturais da música folclórica, citando, então, alguns dos modos eclesiásticos, em especial: o modo Mixolídio, ao comentar sobre "a sétima abaixada" (ANDRADE, 1972, p. 44); e o modo Lídio, dizendo que "este se acomoda perfeitamente com a psicologia musical do brasileiro" (Idem, p. 149). Aponta ainda, a escala *hexacordal* (escala Maior desprovida do sétimo grau, a sensível), dizendo que seu uso geraria um "efeito interessantíssimo" (Idem, p. 45). Os mesmos modos citados no *Ensaio*, também são ressaltados por Mário em sua *Pequena História da Música* (2015) como sendo frequentes e comuns no "populário brasileiro" (p. 172-173).

Tais dizeres de Mário de Andrade podem ter influenciado Camargo Guarnieri na escolha dos materiais escalares que fundamentariam suas composições. Tal influência pode ter se dado não apenas no uso das escalas e modos citados no *Ensaio*, mas, também, direcionado o olhar do compositor para os múltiplos padrões escalares da música folclórica brasileira.

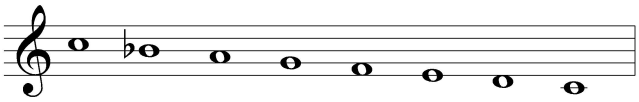
O compositor e musicólogo João Baptista Siqueira (1906-1992), que também se enveredou pelos caminhos do nacionalismo em meados do século XX, publicou, em 1956, o livro *Pentamodalismo Nordestino,* no qual defende que a música desta região é formada por cinco principais escalas:

Figura 6 – Escala Maior descendente com elisão do 7º grau (chamada de Hexacordal por Mário de Andrade, no *Ensaio*).



Fonte: SIQUEIRA, 1956, p. 14.

Figura 7 – Escala Maior descendente com o 7º grau abaixado (Mixolídio).

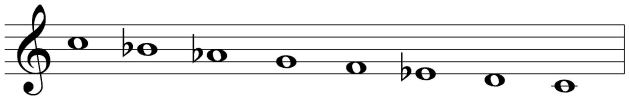


Fonte: SIQUEIRA, 1956, p. 15.

Figura 8 – Escala Maior descendente com o 4º grau alterado ascendentemente (Lídio).

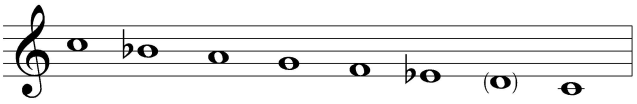
Fonte: SIQUEIRA, 1956, p. 16.

Figura 9 – Escala Menor descendente em graus naturais.



Fonte: SIQUEIRA, 1956, p. 17.

Figura 10 – Escala Menor descendente com o 6º grau alterado ascendentemente (Dórico).



Fonte: SIQUEIRA, 1956, p. 18.

Chama-nos a atenção o fato de Siqueira ter demonstrado todas as escalas descendentemente, característica cujas razões serão comentadas mais à frente.

A professora e pesquisadora Ermelinda Paz, em seu livro *Estruturas modais na música folclórica brasileira*, ressalta que Siqueira, em um livro posterior, *Canto metafísico* (1981, p. 3-4)

> estabelece que os modos mais utilizados no Nordeste são: I Modo Real (mixolídio), II Modo Real (lídio) e o III Modo Real – misto Maior (mescla de lídio e mixolídio) além de I Modo derivado (frígio), II Modo derivado (dórico) e III Modo derivado – misto menor (mescla de frígio e dórico) (SIQUEIRA, 1981 apud PAZ, 1994, p.23).

Mais recentemente, o compositor e arranjador Paulo Tiné, em seu doutorado (2008), tratando dos procedimentos modais na música brasileira, a partir da análise de várias melodias regionais brasileiras, chega à conclusão que os modos mais utilizados são: Mixolídio, modo Menor (Eólio), Lídio e Dórico, dispostos aqui em ordem decrescente de aparecimento. Ressalta, também, o grande número de melodias baseadas na escala Pentatônica, principalmente, no contexto do repertório afro-brasileiro (p. 82-85).

A influência de Mário de Andrade e de seus escritos contribuiu grandemente para o desenvolvimento do pensamento etnomusicológico brasileiro, resultando na criação de um acervo de materiais melódicos, harmônicos, formais e, por fim, estilísticos da música regional brasileira.

> [...] Mário iniciou uma ampla divulgação da coleta de cantos folclóricos entre os artistas brasileiros, visando despertar nos intelectuais dos centros urbanos (São Paulo, em especial) o interesse pedagógico em torno da cultura rural como matéria-prima ou fonte de inspiração para elaborar suas composições eruditas. Por essa razão, em seus artigos escritos nos anos 1920, enaltecia os poucos trabalhos existentes sobre a coleta das canções folclóricas realizados por Luciano Gallet ou por Renato Almeida (CONTIER, 2013, p. 114).

Em nossa análise dos *50 Ponteios*, as escalas e os modos recorrentes obedecem à seguinte classificação: escala Maior, escala Menor, modos Mixolídio, Lídio, Lídio-mixolídio (Mixolídio com quarta aumentada), Dórico, Frígio, Lócrio e Frígio-dórico (Frígio com sexta maior). Verificaremos, ainda, a utilização de escalas simétricas (Tons Inteiros, Octatônica e Cromática) e da escala Alterada, esta última, diretamente ligada à música popular afeita à improvisação jazzística.[10]

[10] Estão exemplificados apenas os modos e escalas menos usuais.

Figura 11 – Modos mistos: a. Lídio-mixolídio; b. Frígio-dórico.

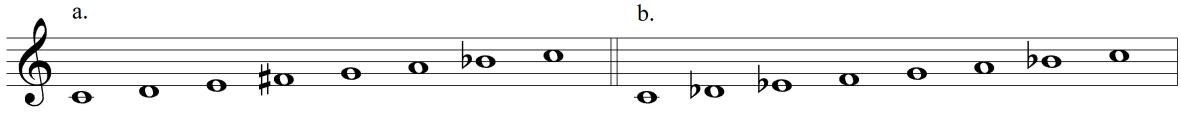


Figura 12 – Escala de Tons Inteiros.

Figura 13 – Escala Octatônica em suas duas transposições.

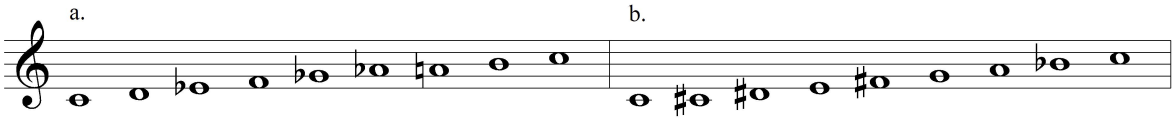


Figura 14 – Escala Cromática

Figura 15 – Escala Alterada[11]

As formações escalares utilizadas nos *Ponteios* podem ser observadas sob diferentes pontos de vista:

[11] Segundo o pianista Brian Waite, "a escala Alterada é uma combinação de segmentos [tetracordes] da escala Octatônica e da escala de Tons Inteiros". Ainda segundo Waite, é usada principalmente sobre o acorde de Dominante com sétima para acrescentar-lhe possíveis alterações (WAITE, 1987, p. 65). Trocando a ordem dos tetracordes, eliminando a repetição das notas final e inicial e finalizando no quinto grau (trítono), obtém-se a escala Lídio-mixolídio (Sol♭, Sol♯/Lá♭, Si♭, Dó, Ré♭, Ré♯/Mi♭, Mi/Fá♭, Sol♭).

1. Como estrutura dos materiais melódicos;
2. Como estrutura dos materiais harmônicos;
3. Na relação entre harmonia e melodia (na totalidade de cada *Ponteio* ou em momentos específicos de cada peça).

Neste capítulo, serão desenvolvidas as implicações melódicas, prioritariamente. As decorrências das escalas e modos no âmbito da harmonia e da relação harmonia/melodia serão tratadas no próximo capítulo.

2.2 Escalas e modos usados como estrutura dos materiais melódicos

Por mais que se faça uma análise centrada no aspecto melódico, é inevitável não considerar influências que harmonia, forma ou textura possam exercer sobre a construção do discurso melódico. Tal influência se dá em maior grau quando comparamos os momentos de Exposição temática (seções *A*, *A'*, *A''*, *B* e *C*) com os trechos reservados para a elaboração/expansão harmônica e motívica (*Desenvolvimentos*).

É na Exposição temática que, normalmente, encontramos certa estabilidade escalar, ainda que, em alguns casos, possa estar comprometida por interferências cromáticas na linha melódica. Tais alterações podem se dar com o intuito de variar e adequar a melodia à uma nova harmonização, ornamentar ou, ainda, gerar, propositalmente, ambiguidade quanto ao centro tonal/modal[12]. Mesmo com estas modificações, em muitos casos, a escala ou o modo mantêm suas características principais. Parte dos *Ponteios* possui uma única escala ou modo predominante na melodia, mas esta nitidez poderá ser confirmada ou posta em dúvida pelo acompanhamento ou por paralelismos harmônicos da própria linha melódica.

[12] Como veremos no capítulo que tratará das características harmônicas dos *Ponteios*, algumas destas peças possuem certa ambiguidade harmônica, possibilitando a interpretação de mais de um centro polarizador, o que normalmente será observado relacionando melodia e harmonia.

Figura 16 – *Ponteio nº 16*, melodia e harmonia confirmam o modo Lídio-mixolídio[13], c. 1-8.

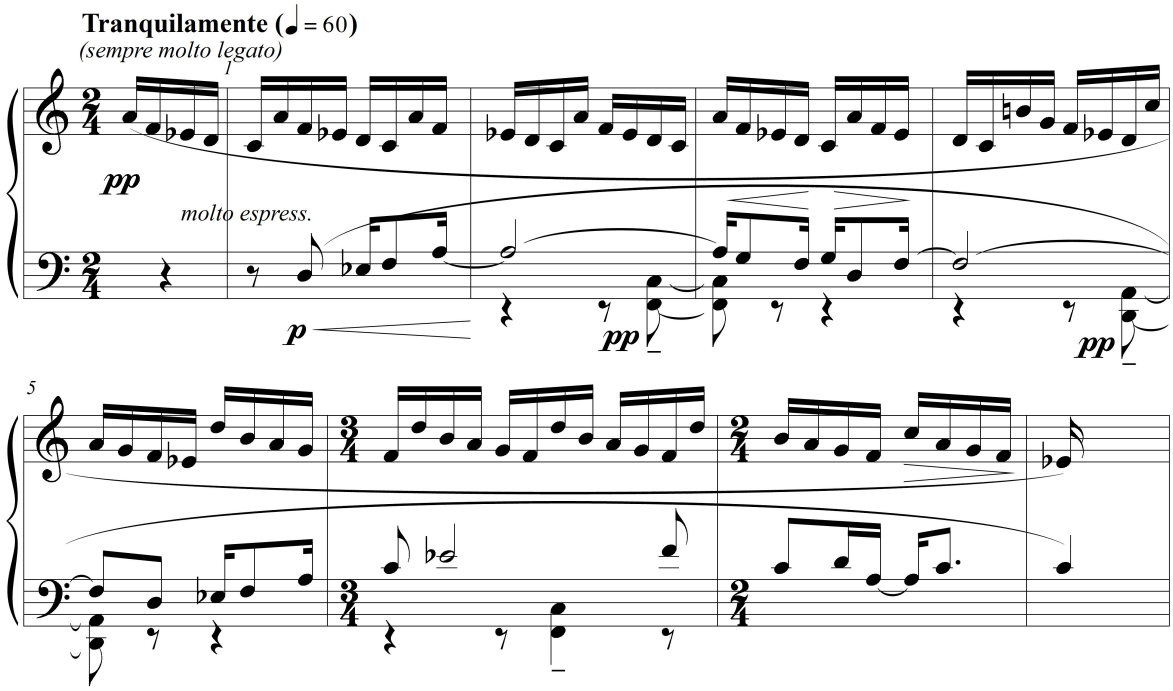
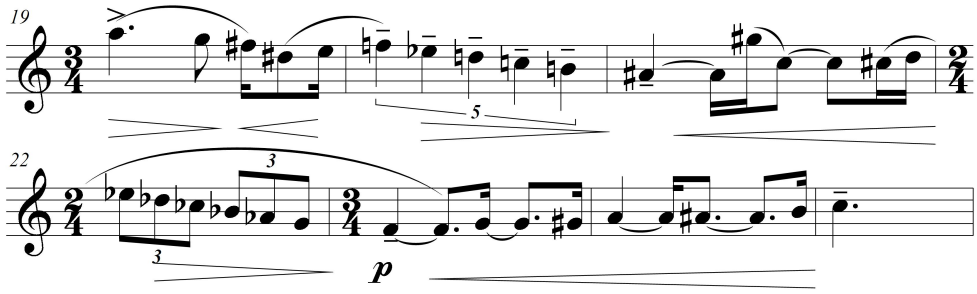


Figura 17 – *Ponteio nº 34*, paralelismos melódicos põem em dúvida o centro principal da peça (Dó Maior), c. 1-12.

[13] Apesar do quarto grau alterado não constar na melodia (podendo, por isso, ser classificada apenas no modo Mixolídio), sua ausência não contradiz o modo Lídio-mixolídio presente no *ostinato* (mão direita), já que é possível que interpretemos a quarta aumentada do acompanhamento como a nota faltante da melodia.

Já nos Desenvolvimentos, geralmente as melodias se moldam às progressões e aos afastamentos harmônicos, podendo, por vezes, transformar ou estender a escala principal da peça. Por ter como característica a instabilidade e o contínuo deslocamento e expansão harmônicos, a observação unilateral da melodia nos desenvolvimentos, pode resultar, em casos mais extremos, na identificação de uma escala Cromática.

Figura 18 – *Ponteio nº 9*, total cromático melódico no em um fragmento do Desenvolvimento, c. 19- 25.



Para identificar as estruturas utilizadas na construção temática dos *Ponteios*, focaremos nos momentos de exposição temática. Em alguns momentos, será necessário observarmos quais são as notas estruturais da melodia/harmonia e quais são as notas ornamentais[14] para definirmos a estrutura escalar fundamental da melodia.

Observando principalmente o material melódico, porém sem esquecermos o centro harmônico de cada peça, podemos agrupar os *50 Ponteios* em três categorias, por possuírem:

1. Estrutura tonal (escalas Maior e Menor);
2. Estrutura modal;
3. Estrutura cromática.

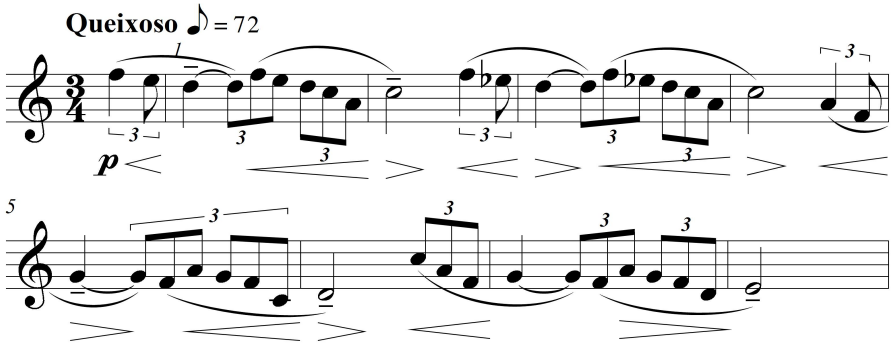
Ermelinda Paz (1994), para classificar as 136 melodias recolhidas para seu trabalho, divide-as pelas escalas e modos em que estão baseadas e, ainda, classifica-as como melodias que apresentam escalas ou modos completos (com todas as notas) ou incompletos (com algumas notas faltantes). Este não nos parece ser o caso da maior parte das melodias encontradas nos Ponteios, pois, normalmente, apresentam as escalas/modos em sua totalidade

[14] Sobre o trabalho de Guarnieri no uso de notas estruturais e notas ornamentais na relação melodia/harmonia, maiores discussões serão feitas no item 2.3.2, p. 61.

e, em grande parte dos casos, incluem notas cromáticas não pertencentes às formações escalares principais.

Dois exemplos de exceção a esta regra, são o *Ponteio nº 33*, em que o tema, em Fá Maior, omite o quarto grau (Si♭) – há uma única ocorrência melódica desta nota no compasso 13, mas, neste lugar, a nota Si♭ é tratada como dissonância melódica (escapada), e o *Ponteio nº 11*, na tonalidade de Sol Maior, em que há, também, uma supressão do quarto grau da escala (Dó) na melodia, aparecendo apenas no final do compasso 9, mas que, assim como no caso anterior, não é parte estrutural da melodia.

Figura 19 – *Ponteio nº 33*, ausência do quarto grau da escala de Fá M na melodia, c. 1-8.



2.2.1 Estruturação melódica tonal

Devido às constantes alterações melódicas e à dubiedade quanto à fundamentação escalar das melodias dos *Ponteios*, há peças que admitem mais de uma interpretação.

São dois grupos: os *Ponteios* estruturados sobre escalas Maiores e aqueles construídos sobre escalas Menores. Isto propiciará a possibilidade de relacionarmos os modos advindos de cada um destes dois grupos.

2.2.1.1 *Ponteios* estruturados sobre escala Maior

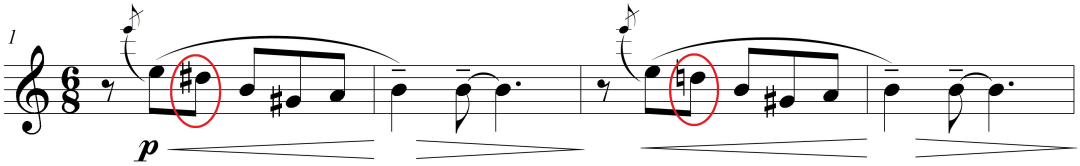
Identificamos doze *Ponteios* cujas melodias podem ser consideradas como pertencentes ao modo Maior. Como já esperado, em todos os casos encontramos alterações cromáticas ou modais e, por isso, nos *Ponteios* que demonstraram maior nível de ambiguidade, marcamos as duas possibilidades.

Ponteios estruturados sobre a escala Maior

- *nº 1*, Dó M;
- *nº 3*, Dó M/Mixolídio;
- *nº 9,* Dó M;
- *nº 11*, Sol M;
- *nº 14*, Sol♭ M/Ré♭ M ou Lídio;
- *nº 24*, Si♭ M*;*
- *nº 28*, Dó M;
- *nº 31*, Mi M;
- *nº 33*, Fá M;
- *nº 34*, Dó M;
- *nº 37*, Mi M;
- *nº 43*, Dó M com alterações cromáticas.

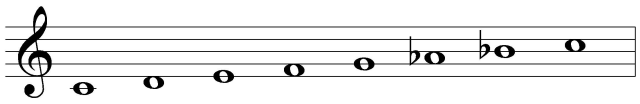
Existe uma forte relação entre a escala Maior e o modo Mixolídio, uma alternância que gera uma mudança de cor na melodia pela presença do intervalo de sétima menor, recurso bastante explorado por Guarnieri, tal como se ouve nos *Ponteios nº 3*, *nº 31*, *nº 33* e *nº 37*.

Figura 20 – Câmbio entre sétimas maior e menor no *Ponteio nº 37*, c. 1-4.



A melodia do *Ponteio nº 7* apresenta uma escala Maior com sexto e sétimo graus abaixados. Esta escala, de certo modo, é uma inversão do procedimento do que seria a escala Menor Melódica; ou seja, enquanto uma tem a terça do modo Maior, sexto e sétimo graus do modo Menor, a outra, tem a terça do modo Menor, sexto e sétimo graus do modo Maior. O resultado desta junção é o desaparecimento do movimento resolutivo da sensível para a tônica (característica do modo Mixolídio) e o aparecimento de uma sensível descendente para o quinto grau da escala, o que pode ser muito conveniente para enfatizá-lo de maneira mais expressiva.

Figura 21 – Escala com os intervalos de 3ª M, 6ª m e 7ª m.



2.2.1.2 *Ponteios* estruturados sobre escalas Menores

Construídos sobre o modo Menor, detectamos doze *Ponteios*, que foram divididos como pertencentes às escalas: Menor Natural, Menor Harmônica (com alteração ascendente do sétimo grau como sensível) e Menor Melódica (com alteração ascendente dos sexto e sétimo graus da escala).

Talvez, pela maior proximidade com os modos, e devido à ausência de sensível melódica ascendente para o primeiro grau (característica que se mostrará importante nas melodias de Guarnieri), mais da metade dos *Ponteios* construídos sobre os modos Menores inscrevem-se na estrutura da escala Menor Natural. A presença de uma sensível (sétimo grau elevado nas escalas Menor Harmônica e Melódica), provavelmente, acentuaria o caráter tonal da peça, sugerindo ao compositor, talvez, a utilização outros artifícios para expandir as sonoridades harmônicas e melódicas do sistema tonal, tais como alterações cromáticas na melodia (*Ponteios nº 6* e *nº 23*) e na harmonia (*Ponteio nº 13, nº 27* e *nº 30*).

Ponteios estruturados sobre a escala Menor Natural

- *nº 21*, Mi♭ m;
- *nº 25*, Si♭ m;
- *nº 26*, alternância de dois modos na melodia – Mi Frígio/Menor;
- *nº 35*, Mi m/Frígio;
- *nº 38*, Lá m;
- *nº 44*, Fá m;
- *nº 48*, Dó♯ m;
- *nº 50*, Mi♭ m.

Ponteios estruturados sobre a escala Menor Harmônica

- *nº 6*, Si♭ m;
- *nº 23*, Mi m, com alterações cromáticas*;*
- *nº 27,* Dó m.
- *nº 30*, Lá♭ m;

Para a classificação acima, consideramos como pertencentes à escala Menor Natural as melodias em que não foram constatadas o sétimo grau alterado, os demais casos foram classificados como estruturados sobre a escala Menor Harmônica.

O *Ponteio nº 27*, em Dó Menor, é o único que apresenta notas características da escala Menor Melódica ascendente em seus compassos finais, mesmo sendo estruturado sobre a escala Menor Harmônica.

2.2.2 Estruturação melódica modal

Assim como fizemos ao classificar as estruturações melódicas tonais, dividiremos estas em duas categorias: *Ponteios* que se fundamentam em modos com terça maior e em modos com terça menor.

Segundo Rodrigues (2015), "os três modos mais frequentes na obra de Guarnieri são: o Lídio, o Mixolídio e o chamado 'Modo Nordestino', que possui o quarto grau elevado e o sétimo abaixado" (p.122). Porém, é interessante perceber que, dentro dos *50 Ponteios*, existe certo equilíbrio entre melodias modais sobre modos com terça maior e melodias que se baseiem em modos com terça menor.

2.2.2.1 *Ponteios* estruturados sobre modos com terça maior

Normalmente envoltas em texturas mais rarefeitas, as melodias que se fundamentam nos modos Lídio e Mixolídio, em alguns momentos intercambiam suas notas e intervalos característicos. Podemos encontrar quartas aumentadas em momentos distintos sobre o modo Mixolídio, assim como sétimas menores em trechos em modo Lídio. Da mesma maneira que a nota característica de outro modo pode ser "importada" pelo modo principal, a interferência deste modo secundário pode chegar ao ponto de, momentaneamente, neutralizar o intervalo

característico do modo principal. Por vezes, esta ambiguidade se dá não apenas na linha melódica, mas, também, em seus paralelismos harmônicos. Nos *Ponteios* em que este intercâmbio foi sistematizado na melodia, consideramos como pertencentes ao modo Lídio-mixolídio.

Figura 22 – *Ponteio nº 29*, abaixamento do sétimo grau em uma melodia no modo Lídio, c. 1-10.

Ponteios estruturados sobre o Modo Lídio

- *nº 14*, Sol♭ M/Ré♭ M ou Lídio;
- *nº 18*, Sol Lídio,
- *nº 29*, Mi Lídio;
- *nº 46*, Ré Lídio.

Ponteios estruturados sobre o Modo Mixolídio

- *nº 3*, Dó M/Mixolídio;
- *nº 5*, Sol Mixolídio;
- *nº 16*, Fá Mixolídio;
- *nº 39*, Lá Mixolídio na primeira seção e Ré M na segunda seção;
- *nº 45*, Lá Mixolídio.

Ponteios estruturados sobre o Modo Lídio-mixolídio

- *nº 17*, Mi Lídio-mixolídio;
- *nº 20*, Lá Lídio-mixolídio.

2.2.2.2 *Ponteios* estruturados sobre modos com terça menor

Ao observarmos as peças com melodias modais desenvolvidas sobre os modos com terça menor, dois aspectos chamaram-nos à atenção: a maioria estrutura-se sobre o modo Frígio e a rara utilização dos demais modos. O frequente uso do modo Frígio, assim como o único aparecimento do modo Lócrio no *Ponteio nº 22*, resulta em uma constante utilização do segundo grau menor da escala como sensível descendente, preferência esta, que influenciará diretamente sua construção harmônica, como veremos no capítulo seguinte.

É interessante notar que Mário de Andrade não cita o modo Frígio no *Ensaio* (1928), que Ermelinda Paz em seu livro (1994), também não faz constar melodias folclóricas no modo Frígio, e que, também, Siqueira não cita este modo em seu trabalho de 1956 (*Pentamodalismo Nordestino*). Entretanto, em seu livro *Canto Metafísico* (1981), Siqueira denomina o modo Frígio como "primeiro modo derivado" considerando-o passível de ser encontrado na música regional brasileira. Estas constatações podem nos sugerir que Guarnieri teria usado o modo Frígio, não por motivações vindas dos pressupostos nacionalistas, mas por uma necessidade composicional, a saber, a busca de variedade no uso da escala menor e, quem sabe, uma predileção pelo intervalo de segunda menor.

> Há, ao menos, duas razões para o frequente uso do modalismo em sua música: por ser uma das constâncias provenientes de manifestações populares, e por exercer um papel alternativo em relação à música simplesmente tonal (RODRIGUES, 2015, p. 122).

Podemos citar ainda que no *Ponteio nº 2*, classificado por nós como pertencente ao grupo do modo Mi Frígio, há polarizações[15] nas notas Si e Mi da melodia, mas a frase conclui em uma nota Lá. Se considerarmos a nota Lá como sendo mais importante por fechar a frase, esta análise poderia considerar a peça como estando em Lá Menor Natural (com uma interessante incursão pela nota Si♭ – nota de passagem – que é dilatado no compasso 27, fazendo uma alusão ao modo Frígio).

Ponteios estruturados sobre o Modo Dórico

Não foram encontradas melodias baseadas neste modo.

[15] O termo "polarização" está sendo usado em um sentido amplo e se refere às notas que são mais recorrentes e que se configuram como centros escalares provisórios.

Ponteios estruturados sobre o Modo Frígio

- *nº 2*, Mi Frígio;
- *nº 4*, Dó Frígio;
- *nº 13*, Mi♭ Frígio;
- *nº 15*, Mi Frígio;
- *nº 26*, alternância de dois modos na melodia – Mi Frígio/Menor;
- *nº 32*, Mi Frígio,
- *nº 35*, Mi m/Frígio;
- *nº 36*, Mi Frígio;
- *nº 41*, Dó Frígio;
- *nº 49*, Dó Frígio.

Ponteio estruturado sobre o Modo Lócrio

- *nº 22*, Fá Lócrio.

Ponteios estruturados sobre o Modo Frígio-dórico

Não foram encontradas melodias baseadas neste modo.

2.2.3 Ponteios estruturados sobre a escala Cromática

Como já dissemos anteriormente, as alterações cromáticas na melodia são frequentes nos *Ponteios*, e, normalmente, cumprem as seguintes funções: variar e ornamentar a melodia, adaptar a melodia a novas harmonizações ou inserir novas dissonâncias à harmonia. Porém, por vezes, a intensificação do cromatismo na melodia chega ao ponto de obscurecer alguma possível estrutura diatônica que esteja fundamentando a mesma.

No caso do *Ponteio nº 8*, por exemplo, por meio de um grande esforço, podemos encontrar uma estrutura da escala de Dó Maior – presente nos primeiros compassos – porém, distorcida pelas constantes ornamentações cromáticas.

Figura 23 – *Ponteio nº 8*, melodia cromática com algumas notas de Dó Maior, c. 4-15.

No *Ponteio nº 42*, a melodia é, predominantemente, formada por segundas menores descendentes. Porém, tal cromatismo é calçado por uma harmonia também cromática, que apresenta traços de funcionalidade. Logo, mesmo com uma melodia cromática, é possível determinar um centro tonal, diferente do *Ponteio nº 8*, no qual o *ostinato* de acompanhamento apresenta uma informação harmônica que não ressignifica a melodia tonalmente.

Tais observações podem ser aplicadas também aos *Ponteios nº 19* (semelhante ao *nº 42*) e *nº 12* (semelhante ao *nº 8*), este último com uma melodia cromática e angulosa que apenas sugere alguma tonalidade nos últimos compassos, muito mais pelas notas do *ostinato* do que pela própria melodia em si.

Ponteios estruturados sobre a Escala Cromática

- *nº 8*, cromático;
- *nº 12*, cromático;
- *nº 19*, cromático, mas dentro de um contexto tonal;
- *nº 42*, cromático, mas dentro de um contexto tonal.

Segundo nossa análise, os *Ponteios nº 40* e *nº 47* não possuem uma melodia claramente definida para que sejam classificados nas escalas e modos citados anteriormente. Sua classificação será encontrada a partir do critério harmônico. No *Ponteio nº 10*, a "melodia" não se mantém sobre uma única estrutura escalar, antes, propõe uma pluridirecionalidade harmônica e melódica. Estas as rápidas modificações de centro escalar não permitam o enquadramento deste *Ponteio* em apenas uma das classificações propostas, mas, talvez o aproxime da escala Cromática.

A escala de Tons Inteiros e a escala Octatônica não foram encontradas fundamentando melodias nos momentos de Exposição temática destas peças.

2.2.4 Relação entre escalas, modos, texturas, indicações de caráter/andamento e indicações metronômicas

Para investigarmos se, e em que grau a escolha das escalas e modos estaria relacionada a outros aspectos da composição, e mesmo, se existiria uma linha comum entre estes elementos, elaboramos uma tabela, relacionando todos estes elementos em cada um dos *Ponteios*.

Tabela 8. Escalas e Modos na melodia, Textura, Indicações de caráter/Andamento e Indicações metronômicas nos *50 Ponteios*.

Numeração dos *Ponteios*	**Escala ou modo da melodia nos momentos temáticos**	**Textura**	**Indicação de caráter/Andamento**	**Indicação metronômica**
1	Dó M	Melodia Acompanhada / *Ostinato* rítmico	Calmo, com profunda saudade	♩= 76
2	Mi Frígio	Melodia Acompanhada / *Ostinato* rítmico	Raivoso e ritmado	♩= 138
3	Dó M / Mixolídio	Melodia Acompanhada / *Ostinato* rítmico	Dolente	♩= 69
4	Dó Frígio	Melodia Acompanhada / *Ostinato* rítmico	Gingando	♩= 100
5	Sol Mixolídio	Melodia Acompanhada / Cordal	Fatigado	♩= 76
6	Si♭ m harmônica	Melodia Acompanhada / Figurado	Apaixonado	♪= 132
7	Fá M com 6ªm e 7ªm	Melodia Acompanhada / Cordal	Contemplativo	♩= 76
8	Cromático	Melodia Acompanhada / *Ostinato* rítmico	Angustioso	♩= 120
9	Dó M	Polifonia / Livre	Fervoroso	♩= 63
10	-	Polifonia / Livre	Animado	♩= 34

11	Sol M	Melodia Acompanhada / Figurado	Triste	♩= 66
12	Cromático	Melodia Acompanhada / *Ostinato* rítmico	Decidido	♩= 138
13	Mi♭ Frígio	Melodia Acompanhada / Figurado	Saudoso	♩= 72
14	Sol♭ M / Ré♭ M ou Lídio	Melodia Acompanhada / Figurado Polifonia / Livre	Confiante	♩= 69
15	Mi Frígio	Gestual	Incisivo	𝅗𝅥= 120
16	Fá Mixolídio	Melodia Acompanhada / *Ostinato* rítmico	Tranquilamente	♩= 60
17	Mi Lídio-mixolídio	Melodia Acompanhada / Pedal	Alegre	♩= 126
18	Sol Lídio	Melodia Acompanhada / *Ostinato* rítmico	Nostálgico	♩= 60
19	Cromático, mas dentro de um contexto tonal	Melodia Acompanhada / Figurado Polifonia / Livre	Calmo	♩= 88
20	Lá Lídio-mixolídio	Melodia Acompanhada / Pedal	Vagaroso	𝅗𝅥= 50
21	Mi♭ m natural	Polifonia / Movimento contrário	Decidido	𝅗𝅥= 100
22	Fá Lócrio	Melodia Acompanhada / Cordal	Triste	♪= 72
23	Mi m, com alterações cromáticas	Melodia Acompanhada / Cordal	Vigoroso	♩= 92
24	Si♭ M	Melodia Acompanhada / Cordal	Tranquilo	♩= 72
25	Si♭ m natural	Melodia Acompanhada / *Ostinato* rítmico	Esperto	♩= 132
26	alternância de dois modos na melodia – Mi	Polifonia / Livre	Calmo	♪= 80

	Frígio / m natural			
27	Dó m melódica	Melodia Acompanhada / Figurado Polifonia / Livre	*Comodo ed expressivo*	♪ = 100
28	Dó Maior	Melodia Acompanhada / Figurado	Calmo e sentido	♩ = 52
29	Mi Lídio	Melodia Acompanhada / Pedal	Saudoso	♩ = 60
30	Láb m harmônica	Melodia Acompanhada / Cordal	Sentido	𝅗𝅥 = 60
31	Mi M	Melodia Acompanhada / Cordal	Triste	♩ = 60
32	Mi Frígio	Gestual	Com alegria	♩ = 112
33	Fá M	Polifonia / Livre	Queixoso	♪ = 72
34	Dó M	Melodia Acompanhada / Pedal *Ostinato* rítmico	Calmo e solene	♩ = 72
35	Mi m natural / Frígio	Melodia Acompanhada / Cordal	Dengoso	♩ = 80
36	Mi Frígio	Melodia Acompanhada / Cordal	Tristemente	♩ = 80
37	Mi M	Melodia Acompanhada / Cordal	Com humor	♩ = 80
38	Lá m natural	Melodia Acompanhada / Cordal	Hesitante	♪ = 100
39	Lá Mixolídio com Ré M na segunda seção	Polifonia / Livre	Dengoso	♩ = 66
40	-	Gestual	*Com moto*	♩ = 160
41	Dó Frígio	Melodia Acompanhada / Figurado	Tristemente	♪ = 60
42	Cromático, mas dentro de um contexto tonal	Melodia Acompanhada / Figurado	Dengoso, mas sem pressa	♪ = 100

		Polifonia / Livre		
43	Dó M com alterações cromáticas	Melodia Acompanhada / Cordal Gestual	Grandeoso	♩ = 92
44	Fá m natural	Melodia Acompanhada / Figurado Polifonia / Livre	Desconsolado	♪ = 80
45	Lá Mixolídio	Melodia Acompanhada / Pedal	Com alegria	♩ = 100
46	Ré Lídio	Polifonia / Livre	Intimo	♩ = 80
47	-	Polifonia / Movimento contrário	Animado	♩ = 100
48	Dó♯ m natural	Polifonia / Livre	Confidencial	♩ = 60
49	Dó Frígio	Gestual	Torturado	𝅗𝅥 = 92
50	Mi♭ m natural	Polifonia / Livre	Lentamente e triste	♪ = 60

Antes de buscarmos possíveis relações entre as colunas da tabela acima, podemos notar que cada uma das colunas, individualmente, já nos oferece informações suficientes para algumas leituras.

Ao observarmos apenas o campo das escalas e modos, notamos um equilíbrio entre a utilização de escalas Maiores e Menores, assim como entre a utilização de modos com terça maior e terça menor. Logo, é evidente, que, se agruparmos todas as escalas com terça maior (Maior, Lídio, Mixolídio e Lídio-mixolídio) e todas as escalas com terça menor (Menores Natural, Harmônica e Melódica, Frígio e Lócrio), ainda manteremos uma proporção equilibrada. Em menor número, aparecem as melodias predominadas pelo cromatismo.

Quanto à coluna relacionada às texturas, é possível notarmos um uso mais acentuado de melodias com acompanhamento, seguido pela textura polifônica (livre em maior número do que espelhada) e, em menor grau, a utilização da textura gestual. Vale lembrar que quando tratamos de polifonia livre, nos *Ponteios*, nos referimos a uma trama contrapontística que por vezes dá suporte, ou dialoga, com a linha melódica principal. Em um artigo de 1940, Mário de Andrade ao falar das canções de Guarnieri cita a "originalidade de sua polifonia acompanhante", de certo modo, tratando a trama polifônica em um segundo plano em relação à melodia (ANDRADE, 2013, p. 226). Tal utilização das texturas sugere-nos o quão

importante era melodia para Camargo Guarnieri, já que, em grande parte dos *Ponteios*, a textura a privilegia.

As indicações de caráter mais usadas por Guarnieri, nos *Ponteios*, são aquelas ligadas à temática da tristeza, desconsolo, saudosismo, pois aparecem em mais da metade dos *50 Ponteios*. Belkiss Mendonça reforça esta constatação ao dizer que "a maior parte [dos *Ponteios*], entretanto, exprime melancolia, quase um queixume" (2001, p. 405). Ao tratar do estilo composicional de Guarnieri, Verhaalen diz que suas melodias "são totalmente imbuídas das qualidades emocionais das Modinhas e Toadas melancólicas. O caráter modal é o principal meio de demonstrar esses sentimentos" (VERHAALEN, 2001, p.82).

A influência do perfil emocional da Modinha sobre os *Ponteios* pode ser uma maneira de entendermos tais constantes texturais e de caráter, já que, segundo Fialkow (1995, p. 37 - 38), Guarnieri teria sido influenciado pela qualidade lírica e pelo caráter melancólico deste gênero. Fialkow chega a dizer que "vários *Ponteios* poderiam ser chamados de *canções sem palavras*".

Ainda sobre o caráter das obras de Guarnieri, Renato Almeida, em seu livro História da Música Brasileira (1942), comenta que

> O estilo de Camargo Guarnieri tem como qualidades essenciais o lirismo sentimental, que lhe faz aproveitar, no nosso populário, uma das feições mais tristes, que são as toadas e modas caipiras paulistas; [...] (p. 476)

Observando a coluna de indicações metronômicas, vemos uma ligeira predileção por andamentos mais lentos, considerando sempre a estrutura rítmica de cada peça.

Ao comparar as colunas, não encontramos constâncias no relacionamento entre estes específicos elementos musicais, como, por exemplo, a predominância de uma textura para determinada escala, ou de uma escala para determinado caráter. Por outro lado, há farta distribuição e variedade dos elementos expostos na tabela, apontando para um grande equilíbrio que unifica o conjunto dos *50 Ponteios*.

2.3 Procedimentos rítmico-melódicos

2.3.1 Origens estético-estilísticas

Após observarmos os *50 Ponteios*, constatamos alguns procedimentos rítmicos e melódicos frequentes em alguns deles. É possível notar a influência de Mário de Andrade e seus ideais nacionalistas em determinados comportamentos do ritmo e da melodia que são recorrentes em Guarnieri. Ao analisar algumas obras deste compositor, percebe-se a presença de um ideal estético que parte da busca dos elementos musicais que caracterizam a denominada *música folclórica* – chamada de *música popular* por Mário de Andrade –, e segue em direção à sua transformação em *música artística*, termo utilizado por Mário. "Música artística não é fenômeno popular, porém desenvolvimento deste" (ANDRADE, 1972, p. 37).

Rodrigues aponta, no *Ensaio sobre a música brasileira*, uma nota de rodapé que ganhou repercussão, principalmente entre os jovens compositores da época posteior à sua publicação (ANDRADE, 1972, p. 43). Trata-se da divisão em três fases da escrita nacionalista, na qual pode ser vislumbrada uma possível gradação na relação entre poética composicional e material folclórico. Tais procedimentos composicionais podem partir desde a

> [...] simples utilização do material folclórico em seu estado bruto (fase da *tese* nacional), até tornar-se parte do inconsciente, de tal forma que o folclore "transubstanciado" esteja presente na expressão musical espontânea do compositor (fase da *inconsciência* nacional) (RODRIGUES, 2015, p. 116).

Alcançar a fase da "inconsciência nacional" era um objetivo para os compositores nacionalistas e significaria a plena incorporação dos elementos do folclore em sua linguagem, passando a ser algo "espontâneo", internalizado e não mais premeditado. Para alguns, Guarnieri foi o compositor que melhor expressou as características do nacional em sua música, atingindo esta última fase.

> Camargo Guarnieri é o compositor de tendências nacionalistas entre os jovens compositores brasileiros. Mas o seu nacionalismo não é "proposital". O caráter nacional surge "inconscientemente" e tem as suas raízes na personalidade do autor. A música de Camargo Guarnieri é brasileira, porque Guarnieri é brasileiro [...]. Na criação musical de Camargo Guarnieri, a música brasileira atinge sua máxima identidade e coerência artística dentro de um estilo puramente nacional, porém livre do emprego e do abuso de folclore como material temático. (KOELLREUTTER, 1945 apud RODRIGUES, 2015, p. 116-117).

Se o domínio absoluto dos elementos "populares", para posterior transformação em "música nacional" era um fim a ser alcançado, fazia-se necessário conhecer os meios para atingi-lo. Sobre isto, Mário de Andrade aponta alguns caminhos em seu *Ensaio*. Referindo-se à construção melódica, ele diz:

> Além disso [a citação de melodias folclóricas nas composições como meio de inserir elementos nacionais na obra], existem as peculiaridades, as constâncias melódicas nacionais que o artista pode empregar a todo o momento para nacionalizar a invenção. [...] *O compositor deve conhecer quais são as nossas tendências e constâncias melódicas* (ANDRADE, 1972, p.44, grifo nosso).

Logo, Mário de Andrade propõe que o caminho para a apropriação da música popular seja encontrar suas constâncias e aplica-las, adaptando-as à poética de cada compositor. No *Ensaio*, algumas destas constâncias (não só melódicas, mas rítmicas, texturais e formais também) da música popular (folclórica) são explicitadas. "Suas sugestões tornaram-se normas de conduta para as várias gerações de compositores nacionalistas que se seguiram" (RODRIGUES, 2015, p. 115).

Sendo a obra de Guarnieri, em grande parte, considerada um "modelo" do nacionalismo proposto por Mário de Andrade, é possível que encontremos a utilização de algumas destas constantes rítmicas e melódicas em seus *Ponteios*.

A seguir, faremos a exposição dos padrões comportamentais encontrados nos *Ponteios* e pontuaremos aqueles que tiverem uma relação direta com os escritos de Mário de Andrade.

2.3.2 Notas ornamentais e notas estruturais da melodia[16]

A música tonal, normalmente, opera com a dualidade *notas estruturais* e *notas ornamentais*[17], e parte do pressuposto que haja uma harmonia – explícita ou implícita – suportando ou estruturando a melodia.

Em nossa análise, a interdependência entre melodia e harmonia levará em consideração utilização de padrões melódicos pré-estabelecidos, nos quais a hierarquia nota estrutural/ornamental e consonância/dissonância cumpre um papel fundamental. Os critérios

[16] É importante ressaltar que esta análise não pretende ser aos moldes da análise Schenkeriana. Apenas utilizamos esta terminologia (ornamental e estrutural) pois pareceu-nos mais apropriada para demonstrar nosso ponto de vista.

[17] Também nomeadas como notas estranhas, notas não pertencentes à harmonia ou notas melódicas, entre outros.

para compreender tais diferenciações são os tradicionalmente utilizados e, em especial, no tratamento das notas ornamentais consideram-se sua posição métrica, intervalos de chegada e de saída (grau conjunto ou salto) e aspectos rítmicos que podem ressaltá-las ou amenizá-las. Dentre estes procedimentos melódico-harmônicos, os mais usuais são: bordadura, nota de passagem, retardo, antecipação, apojatura, escapada e nota pedal.

Apesar de estas questões serem abordadas, frequentemente, no campo das discussões harmônicas, sua origem se encontra no estudo do contraponto, fato que nos interessa diretamente, já que Guarnieri tem na polifonia um importante pilar de sua poética.

Acresce-se à estas considerações, as liberdades e transformações harmônico-melódicas do século XX: a relativização da hierarquia consonância/dissonância, a dubiedade e maior complexidade das entidades acórdicas ("dissonância" como parte da estrutura acórdica), ou ainda, a autonomia – até mesmo independência – da linha melódica em relação à harmonia. Os conceitos de "notas pertencentes à harmonia" e "notas não pertencentes à harmonia" passam a responder à pergunta "de que harmonia se fala?", e tornam-se vinculados às particularidades do repertório[18].

Pela influência do pensamento tonal/modal em Guarnieri, somados à sua sofisticada harmonia, acreditamos que uma análise que mescle as duas nomenclaturas anteriormente descritas (notas da harmonia x notas fora da harmonia, notas estruturais x prolongamento/ornamentação) poderá iluminar e auxiliar a compreensão das estruturas melódicas e harmônicas dos *Ponteios*.

Os critérios usados para definir notas/acordes estruturais da melodia/harmonia levam em consideração às notas que sejam evidenciadas por:

- posição métrica privilegiada (tempo forte ou parte forte de tempo);
- repetição seguida ou reiteração constante;
- início ou conclusão melódica em momentos de articulação formal;
- integração de complexos harmônicos (acordes).

[18] Felix Salzer, com base na teoria de Heinrich Schenker, desenvolve, em seu livro *Audição estrutural* (1995)[18], os conceitos de acordes *estruturais* e de *prolongamento* (também chamados de *acordes contrapontísticos)* (p. 32-39). Como o próprio nome já explicita, o autor considera que há uma graduação funcional e hierárquica dos acordes no discurso musical. Tais conceitos de estrutura e prolongamento são, posteriormente, em seu livro, aplicados à melodia, recebendo nome de *linha estrutural* e seus *prolongamentos* (idem, p. 49). Ao falar dos prolongamentos na linha melódica, por vezes, é usado o termo *ornamentação*. Ao se referir aos prolongamentos, melódicos ou harmônicos, o autor cita alguns dos tratamentos harmônico-melódicos aplicados às estruturas acórdicas (acorde de passagem, acordes bordadura). Tais conceitos, assim como apresentados pelo autor, podem ser aplicados em diferentes contextos: na macroestrutura (todo da peça) ou em microestruturas (frases, motivos, acordes).

É possível que mais de um dos fatores anteriormente citados contribuam para que identifiquemos uma nota como estrutural.

Consideraremos notas/acordes ornamentais da melodia/harmonia àqueles que ocorrem como:

- interposição entre aparições de notas/acordes estruturais iguais (prolongamento);
- conexão de notas/acordes estruturais diferentes (direcionamento);
- expansão, desvio ou direcionamento para notas/acordes estruturais.

Para classificar as notas ornamentais, utilizaremos a mesma nomenclatura da música tonal tradicional.

- Bordadura (B)[19];
- Nota de passagem (NP);
- Apojatura (Ap);
- Retardo (R);
- Antecipação (A);
- Escapada (E)[20];
- Nota pedal (Ped).

2.3.3 Procedimentos melódicos

Além das sugestões de Mário de Andrade que foram incorporadas por Guarnieri, existem também outras particularidades da escrita do compositor que se configuram como marcas de seu estilo pessoal. A partir de então, trataremos destas características composicionais como critério de nossa observação analítica.

[19] Quando houver dupla bordadura, utilizaremos "DB".
[20] Consideraremos dois tipos de escapada: por grau conjunto (a dissonância é alcançada por grau conjunto e abandonada por salto) e por salto (a dissonância é alcançada por salto e abandonada por grau conjunto). Nos dois casos, indicaremos apenas com "E".

2.3.3.1 Aproximação cromática

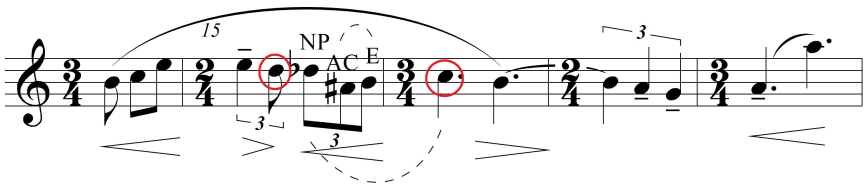
É interessante observar que Guarnieri, em alguns de seus *Ponteios*, ornamenta cromaticamente notas consideradas estruturais, ou ainda, outras notas ornamentais. Estas ornamentações, normalmente, ocorrem antes das notas que se objetiva alcançar, mas também, pode preencher o caminho entre uma nota ornamental e sua resolução. Estes sons, comumente, são apresentados sobre ritmos ordinários do compasso ou na qualidade de apojaturas de efeito[21]. As aproximações cromáticas (AC) são notas que se aproximam da nota almejada por intervalo de segunda menor ascendente ou descendente, podendo ser apenas uma nota ou um grupo de notas. É possível que o uso destas aproximações possa: aumentar a expectativa da chegada da nota estrutural; enfatizar a chegada da próxima nota; gerar a expansão de uma nota ornamental; e, além disso, introduzir, melodicamente, outras tensões à harmonia.

Quando estas aproximações cromáticas são inseridas como apojaturas de efeito, é possível interpretarmos, também, que elas aumentem o caráter de improvisação da melodia, por vezes, sugerindo alguns *glissandi* presentes na entonação de melodias populares.

Figura 24 – Aproximação cromática no *Ponteio nº 4*, c. 3-4.

As notas Réb e Si formam uma dupla escapada para a nota Dó, entretanto, o Si recebe uma aproximação cromática do Lá♯.

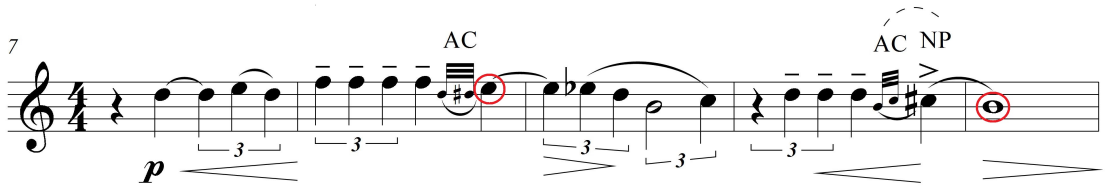
Figura 25 – Aproximação cromática no *Ponteio nº 9*, c. 15-18.



[21] Denomina-se aqui apojatura de efeito aquelas que fazem parte da tradição barroca de embelezamento da melodia. São escritas em tamanho menor que o texto principal e sua duração não é considerada como valor integrante do compasso.

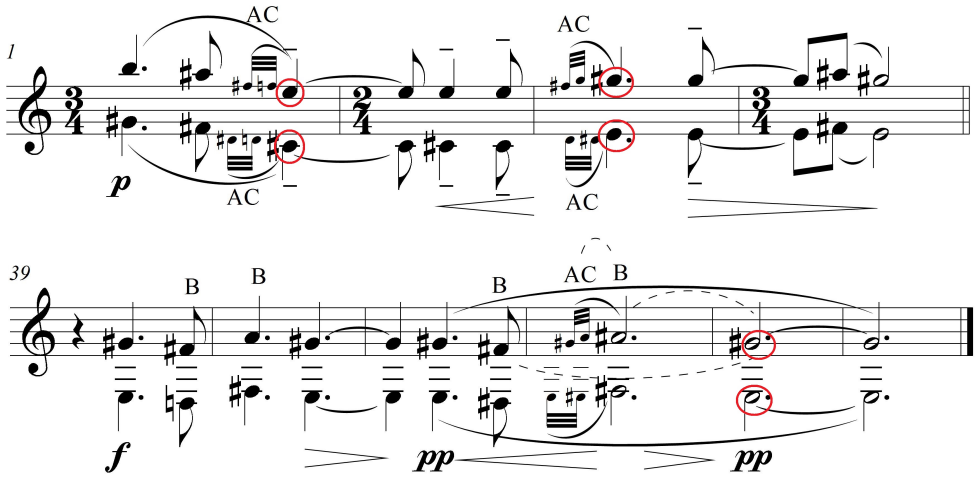
Com as mesmas notas envolvidas no exemplo do *Ponteio nº 4*, esta difere unicamente pelo fato de a nota Réb ser uma nota de passagem cromática que é "expandida" por meio de uma escapada (Si) e uma aproximação cromática para esta escapada (Lá♯).

Figura 26 – Aproximação cromática no *Ponteio nº 5*, c. 7-11.



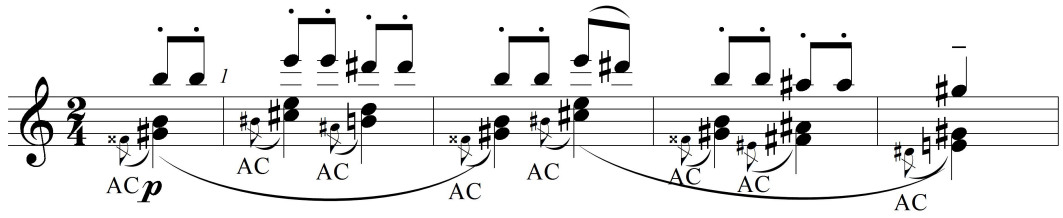
Ambas as notas Mi e Dó♯ são alcançadas por aproximação cromática em apojaturas de efeito, porém Mi é estrutural e Dó♯ é nota de passagem. Aparentemente, o compositor acrescenta as apojaturas sobre o Dó♯ para dar-lhe mais ênfase, já que está acentuado e é uma alteração dentro deste contexto escalar.

Figura 27 – Aproximação cromática no *Ponteio nº 29*, c. 1-4 e 39-44.



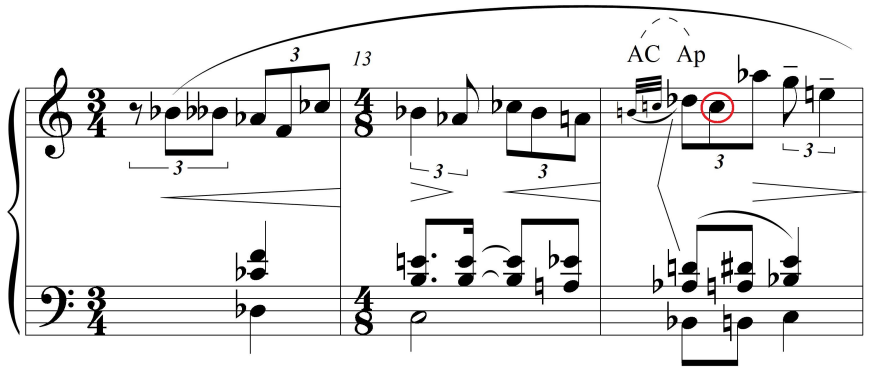
As aproximações cromáticas dos compassos 1 e 3, em apojaturas de efeito, além de enfatizarem o Mi e o Sol♯, podem ser vistas como uma alusão ao caráter de improvisação desta melodia. Já as aproximações cromáticas do compasso 42, reforçam a nota Lá♯ (quarto grau aumentado do modo de Mi Lídio), que, no compasso 40, havia aparecido como Lá♮.

Figura 28 – Aproximação cromática no *Ponteio nº 17*, c. 1-4.



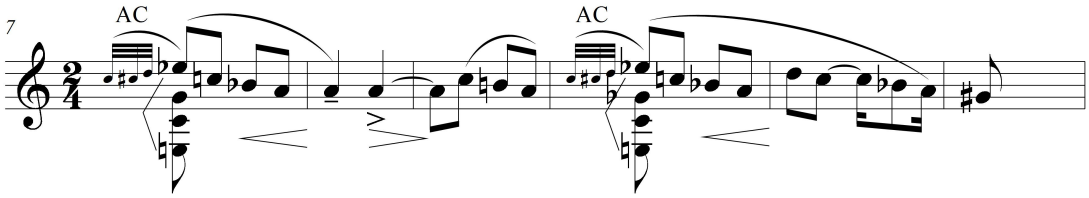
Neste exemplo, cada uma das notas que dobra a melodia no intervalo de décima é alcançada por aproximação cromática. Esta ornamentação, por ser constante, pode ser interpretada como um recurso timbrístico.

Figura 29 – Aproximação cromática no *Ponteio nº 22*, c. 13-14.



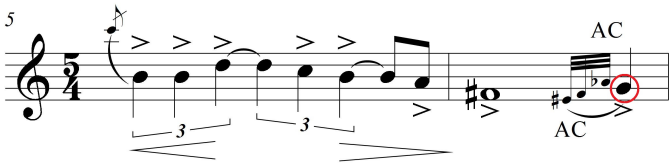
Acima há uma aproximação cromática para o Réb, que, por sua vez, é uma ornamentação (Ap) para a nota Dó. É possível, também, que o Réb tenha sido enfatizado pela aproximação cromática a fim de evidenciá-lo como dissonância que é dentro do acorde.

Figura 30 – Aproximação cromática no *Ponteio nº 38*, c. 7-12.



Por duas vezes (c. 7 e 10), foram feitas aproximações cromáticas enfatizar a nota Mib que forma um intervalo de oitava diminuta em relação ao Mi♮ do baixo.

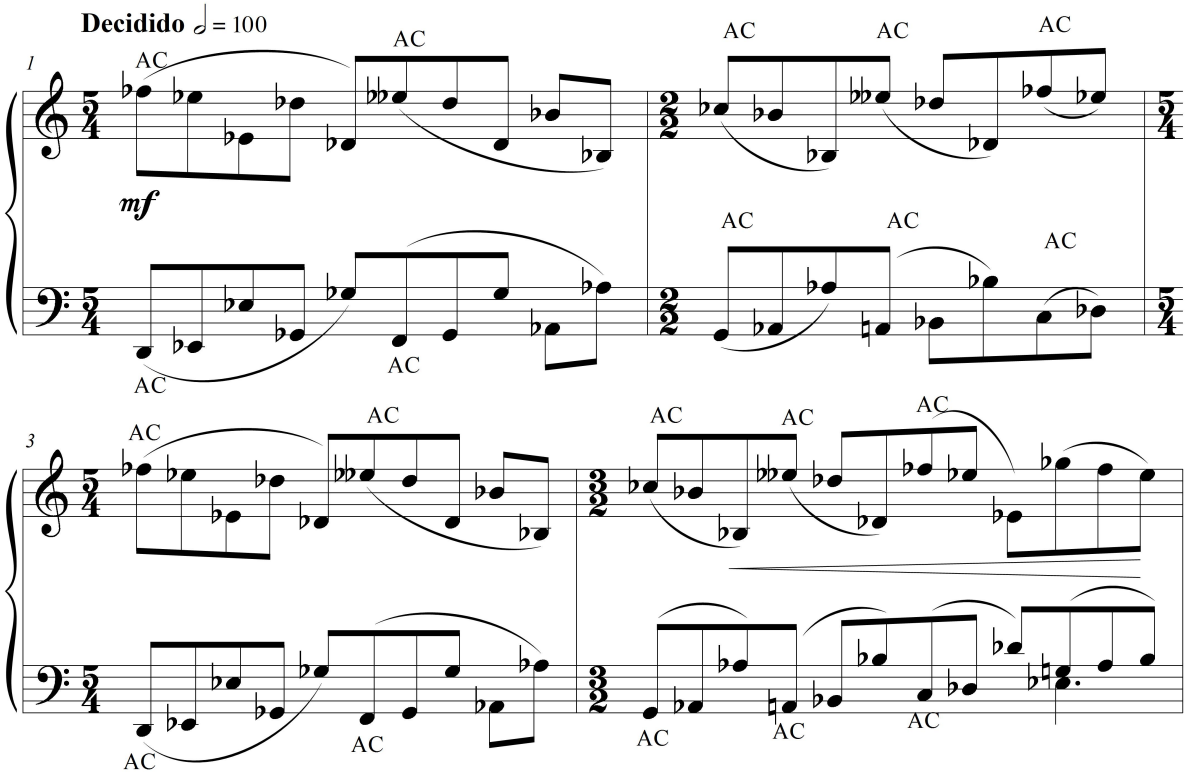
Figura 31 – Aproximação cromática no *Ponteio nº 2*, c. 5-6.



A primeira nota Si é antecedida por uma nota Dó, mas com mais de uma oitava de distância, talvez pudéssemos dizer que é uma "aproximação cromática com mudança de registro". Diferente dos outros casos, a aproximação cromática do compasso 6 utiliza-se das sensíveis inferior e superior da nota Sol.

Ainda um último caso de aproximação cromática a ser citado é o do *Ponteio nº 21*, no qual uma espécie de "apojatura cromática" ocorre sobre grande parte das notas que formam as duas linhas melódicas que se espelham.

Figura 32 – Aproximação cromática no *Ponteio nº 21*, c. 1-4.



2.3.3.2 Perfil melódico descendente

Siqueira (1956), em um capítulo que trata da "estética pentamodal" – nome que dá às constâncias melódicas levantadas por ele em sua análise do material de música folclórica – aponta algumas características que são recorrentes nas melodias do repertório por ele estudado. A seguir, citaremos duas delas:

> [1] Sistematização do emprego do grau disjunto quando o canto vai subir (em cerca de duzentos e cinquenta movimentos melódicos, encontrados nos 21 temas antes expostos, somente três vezes divisamos o intervalo conjunto ascendente); [2] cantos de inclinação descendente onde o grau conjunto se aplica livremente (SIQUEIRA, 1956, p.23).

Por mais que sua amostragem, para uma análise mais segura, seja pequena (apenas 21 temas), é, minimamente, curioso perceber tal predominância de saltos nas linhas melódicas ascendentes e graus conjuntos nas linhas descendentes. Este dado se torna ainda mais importante, quando confirmado por um dos apontamentos estéticos de Mário de Andrade, em seu *Ensaio* (1972): "Nossa melódica afeiçoa às frases descendentes" (p.47)[22].

Sobre o perfil descendente, Mário de Andrade ainda acrescenta que " a própria descida escalar [...] a maioria das feitas vai parar na mediante [terceiro grau da escala]" (ANDRADE, 1972, p.47). Isto talvez se deva ao que o autor chama de "repugnância pela fraqueza crua da tônica" o que leva a ser "comum a frase parar em outros graus da tríade tonal" (ANDRADE, 1972, p.48).

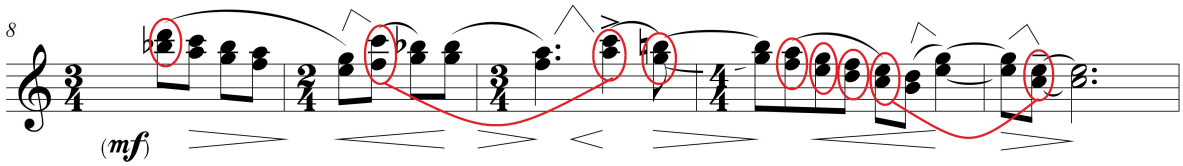
Verhaalen ainda levanta a hipótese de relacionarmos o caráter com o perfil melódico nos *Ponteios*. Sobre isto, diz que "o caráter melancólico dita a preferência pelo movimento [em grau] conjunto e pela direção descendente" (2001, p. 135).

Nos *Ponteios*, é possível encontrarmos exemplos deste movimento descendente observado tanto por Mário de Andrade quanto por Baptista Siqueira, sendo que, em parte dos casos, com a predominância de graus conjuntos. Este perfil melódico pode ser observado tanto na superfície das melodias (movimento descendente direto), quanto na relação entre notas estruturais (movimento descendente indireto).

---

[22] É necessário ressaltar que o livro de Siqueira se propõe a analisar apenas melodias folclóricas do Nordeste, enquanto o trabalho de Mário é, geograficamente, mais abrangente, o que pode alterar o resultado geral por haver mais informações.

Figura 33 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 3*, c. 8-12.



No *Ponteio nº 3*, além da predominância de graus conjuntos descendentes em sequência, é possível notar esta direção melódica de forma indireta por meio das notas circuladas. Chama-nos a atenção, os dois primeiros saltos ascendentes (^) seguidos de notas conjuntas na direção oposta.

Figura 34 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 11*, c. 1-4.

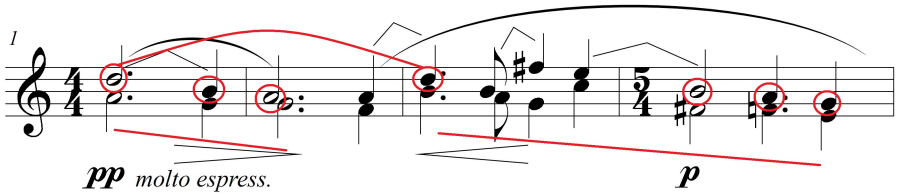


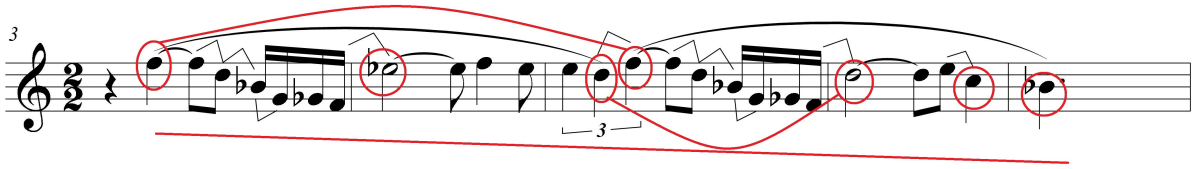
Figura 35 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 13*, c. 1- 6.

Movimento descendente cromático indireto.

Figura 36 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 20*, c. 18-38.

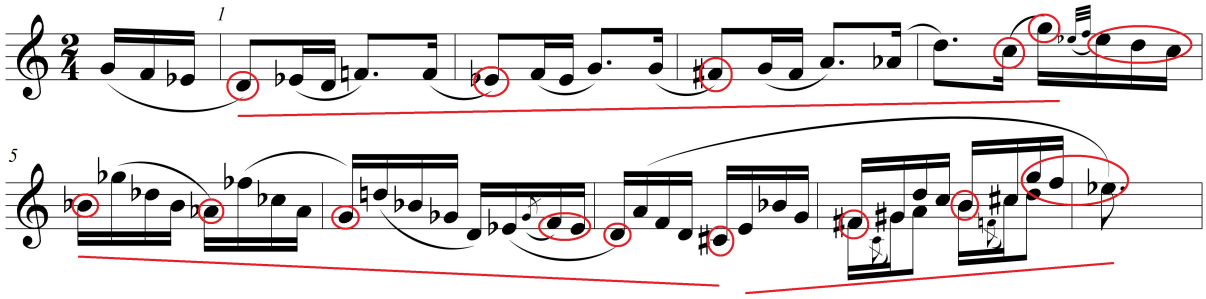
Na figura anterior, é notável uma predominância, na clave de Sol, dos princípios levantados por Siqueira: aparecem em menor número os saltos descendentes, assim como, os graus conjuntos ascendentes. Podemos acrescentar ainda, que, a não ser pelo início ascendente, o material musical na clave de Fá confirma e reforça a descendência da linha melódica principal – em alguns momentos, devido ao paralelismo com a linha principal, mas, como nos últimos três compassos da Figura 36, em outros momentos o faz autonomamente.

Figura 37 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 24*, c. 3-7.



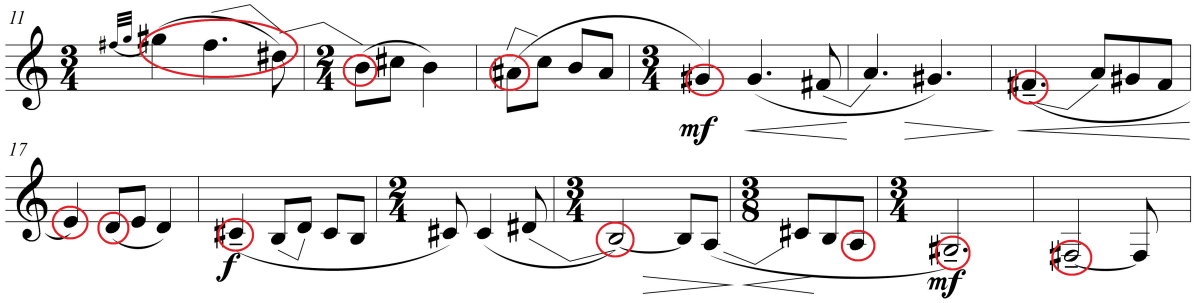
Descendência indireta.

Figura 38 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 27*, c. 1-9.



Neste exemplo, nota-se um movimento ascendente direto por graus conjuntos no primeiro sistema, o que não contradiz o que Siqueira Batista diz, já que as referências estéticas desta peça não estão no repertório tradicional do Nordeste, mas nas danças do Sudeste do Brasil (influência do Choro[23]). Ainda assim, no segundo sistema, predomina a descendência indireta por graus conjuntos.

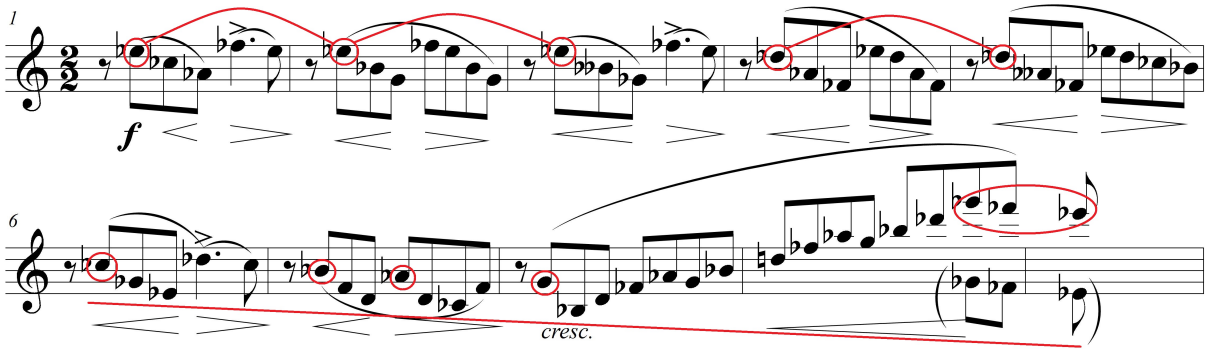
Figura 39 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 29*, c. 11-23.



Neste fragmento do *Ponteio nº 29*, há um grande movimento descendente (perfazendo um intervalo de nona composta) formado predominantemente por graus conjuntos. Ressaltamos ainda os saltos de terça ascendente presentes entre as notas estruturais.

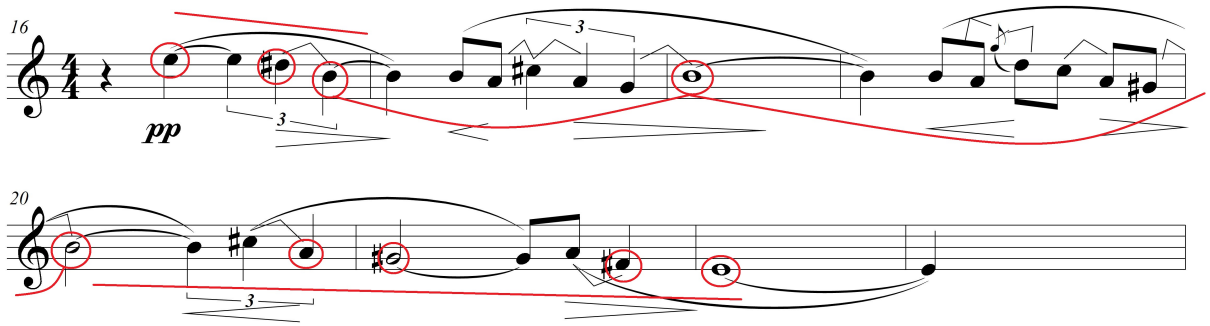
[23] Item 2.3.3.5, p. 81.

Figura 40 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 30*, c. 1-10.



Por ser formada, principalmente, por arpejos, é comum que a melodia do *Ponteio nº 30* possua tantos saltos descendentes. Mas, em meio a estes arpejos, encontramos uma linha descendente que se encaminha em graus conjuntos de Mi♭ à nota Sol.

Figura 41 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 31*, c. 16-23.



Movimento descendente indireto.

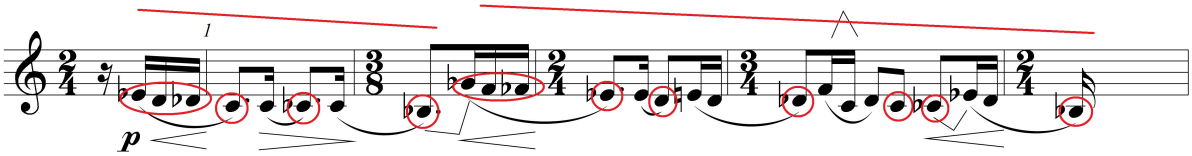
Figura 42 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 34*, c. 1-23.

Neste trecho do *Ponteio nº 34*, é importante notar que há uma insistência (inclusive motívica) sobre o salto de terça descendente, já entre as primeiras notas. Porém, estruturalmente, o movimento é de grau conjunto, já que o salto é resultado de uma ornamentação (escapada) da nota principal.

Figura 43 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 39*, c. 1-6.

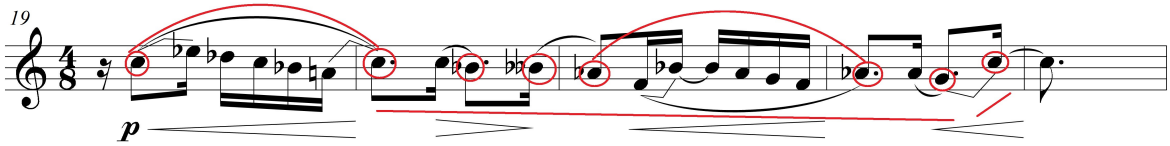
Movimento ascendente por salto e movimento descendente em grau conjunto.

Figura 44 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 42*, c. 1-5.



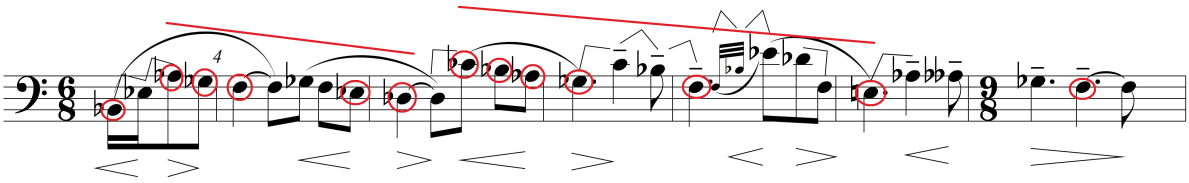
Movimento descendente cromático.

Figura 45 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 44*, c. 19-23.



Quebra do padrão descendente por meio de salto ascendente na última nota.

Figura 46 – Perfil melódico descendente no *Ponteio nº 50*, c. 4-9.



Neste exemplo, é possível notarmos movimentos descendentes diretos e indiretos, sendo que, na anacruse do compasso quatro e no compasso cinco, é possível os intervalos melódicos de sétima (Si♭ - Lá♭ e Re♭ - Dó♭) como uma mudança de registro, o que acentuaria ainda mais o perfil descendente da melodia.

Sobre os exemplos acima, podemos acrescentar que na maioria dos *Ponteios* em que, de modo mais claro, ficaram expressas as propostas de Baptista Siqueira (*nº 20*, *nº 29*, *nº 31*, *nº 34* e *nº 39*) há um traço modal mais acentuado. É possível que este dado esteja relacionado com a influência da música nordestina em alguns *Ponteios* modais.

2.3.3.3 Tratamento melódico da nota sensível

Uma das características da música tonal é a direcionalidade esperada pela resolução das notas sensíveis (por semitom ascendente ou descendente). Este movimento melódico/harmônico é realizado em algumas fórmulas cadenciais da música tonal e, por isso, comumente encontrado em momentos de articulação formal de uma peça. O simples fato de não haver resolução melódica da sensível (sétimo grau maior da escala Maior ou Menor) para o primeiro grau, pode sugerir um ambiente mais modal, diluindo, assim, parte da expectativa tonal Dominante-Tônica.

Mário de Andrade, na busca de soluções musicais "nacionais", comenta, em seu *Ensaio* (1972, p. 45), sobre o uso da escala que chama de *hexacordal*, formação escalar na qual a nota sensível é evitada sistematicamente. É interessante ressaltar que este assunto vem

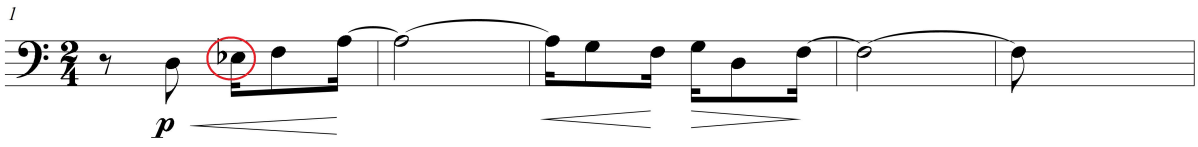
à tona enquanto Mário tece comentários sobre o modalismo na melodia da música popular brasileira.

> E a riqueza de modos não para aí não. De certas melodias de origem africana achadas no Brasil se colhe uma escala hexacordal desprovida de sensível cujo efeito é interessantíssimo [...]. Este fenômeno é bem frequente. Eduardo Prado no volume sobre o Brasil na Exposição Internacional de 89 (ed. Delagrave, Paris) registra a observação dum músico francês sobre melodias nossas desprovidas de sensível. E mesmo neste Ensaio vai como exemplo disso a versão paraibana do "Mulher Rendeira" em que a sensível é evitada sistematicamente (ANDRADE, 1972, p. .45).

Como comentamos no início deste capítulo[24], Tiné ressalta em sua tese de Doutorado (2008) a presença da escala Pentatônica na música afro-brasileira (p. 85) e, no contexto de nossa análise, é importante ressaltar que na Pentatônica, comparada à escala Maior, o quarto e o sétimo graus seriam os graus evitados (as sensíveis da escala).

Sobre a utilização melódica dos semitons estruturais da escala, ou seja, os diatônicos, que se distinguem dos que são inseridos cromaticamente, podemos notar uma tendência de Guarnieri a empregá-los de maneira diversa à utilização estritamente tonal. Explicamo-nos aqui: em alguns casos, o sétimo grau maior da escala (sensível) – do qual seria esperado, em um contexto tonal, uma resolução ascendente – pode ser omitido na resolução melódica, direcionado descendentemente ou, então, alterado um semitom abaixo na escala. Os *Ponteios* cujas melodias estiverem fundamentadas nos modos Mixolídio ou Lídio-mixolídio, já possuem esta última possibilidade de tratamento elencada.

Figura 47 – Sétimo grau menor do modo de Fá Mixolídio ascendentemente e omissão do sétimo grau na finalização da frase no *Ponteio nº 16*, c. 1-5.



[24] Item 2.1, p. 40.

Figura 48 – Sétimo grau maior da escala de Sol Maior usado descendentemente na melodia no *Ponteio nº 18*, c. 1-9.

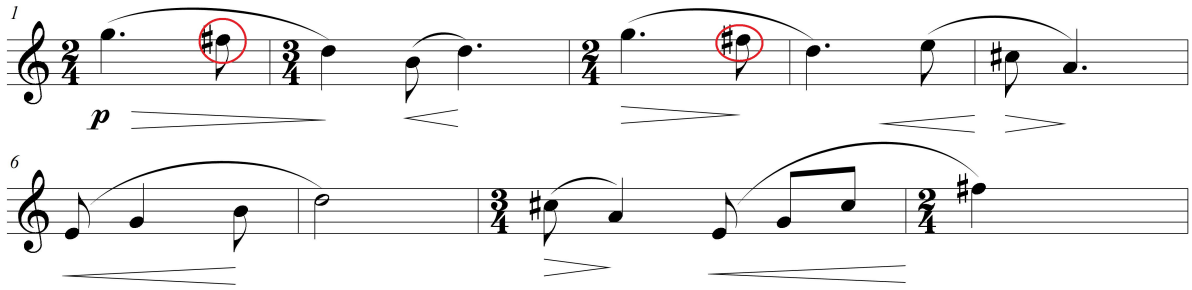
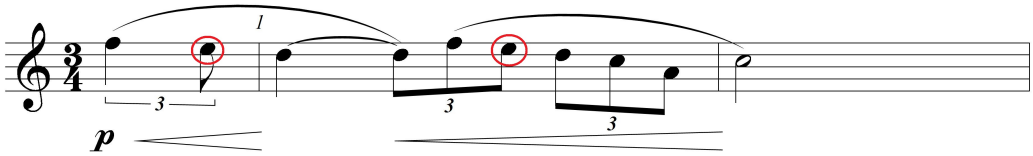
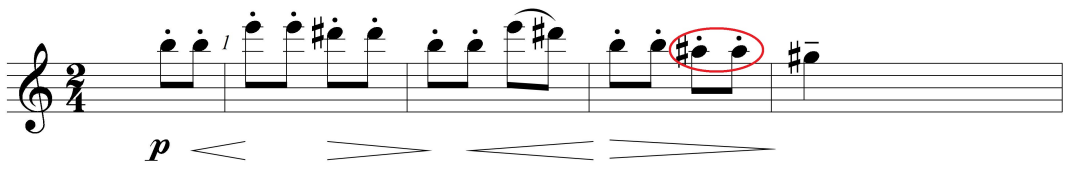


Figura 49 – Sétimo grau maior da escala de Fá Maior usado descendentemente na melodia no *Ponteio nº 33*, c. 1-2.



Em outros casos, o quarto grau da escala Maior, do qual se esperaria uma resolução descendente por semitom (quarta justa sobre terça maior), é alterado ou omitido. Quando o compositor compõe melodias sobre os modos Lídio ou Lídio-mixolídio o quarto grau aumentado destes modos não pressupõe sua utilização ascendente, mas, ao contrário disto, nos *Ponteios*, o encontramos com frequência em fragmentos melódicos descendentes.

Figura 50 – Quarto grau aumentado do modo de Mi Lídio usado descendentemente no *Ponteio nº 17*, c. 1-4



Além destas maneiras de tratar melodicamente o sétimo e o quarto graus da escala, é possível observar o uso de outras sensíveis descendentemente: o segundo grau abaixado se dirigindo para o primeiro grau (característico do modo Frígio) e o sexto grau menor da escala em direção ao quinto grau (característica das escalas Menores). Estes, menos comuns na linha melódica, aparecem com mais frequência nas vozes internas da harmonia.

Figura 51 – Sexto grau menor para o quinto grau da escala de Fá Maior no *Ponteio nº 7*, c. 3-5.

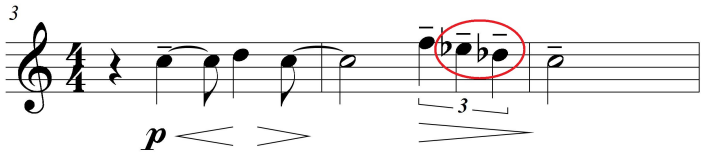


Figura 52 – Segundo grau menor para o primeiro grau da escala de Mi♭ Frígio no *Ponteio nº 13*, c. 1-6.

Com base nos exemplos acima, é possível notar que, em alguns momentos dos *Ponteios*, o compositor se utiliza do conceito de sensíveis de maneira a ressaltar um modalismo, mesmo em ambientes tonais.

2.3.3.4 Notas repetidas na melodia e as "terças caipiras"

Mário de Andrade, ao citar o "Trio Brasileiro" de Lorenzo Fernandez, ressalta que o compositor "emprega a simples gradação descendente com sons rebatidos" e acrescenta que

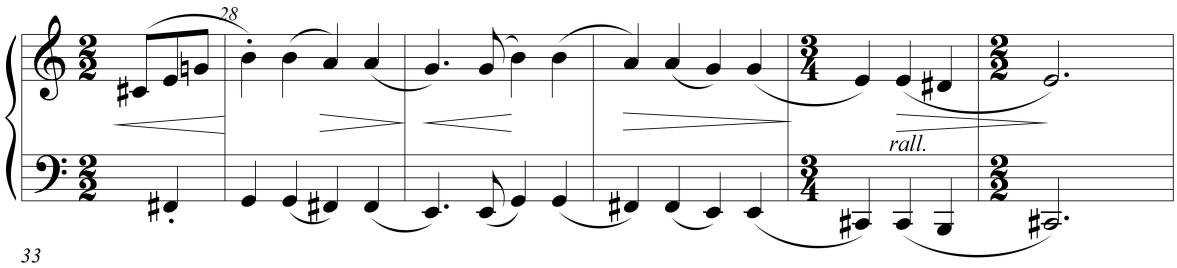
> esta fórmula esquemática é frequente na nossa música popular e se manifesta também numa infinidade de variações. [...] Até nas modas caboclas mais simples aparecem com frequência movimentos desses (ANDRADE, 1972, 46).

Figura 53 – Exemplo de repetição seguida ("rebatimento") de notas na melodia.

a. "Trio brasileiro" de Lorenzo Fernandez; b. Salto de "terças com sons rebatidos" (ANDRADE, 1972, 46).

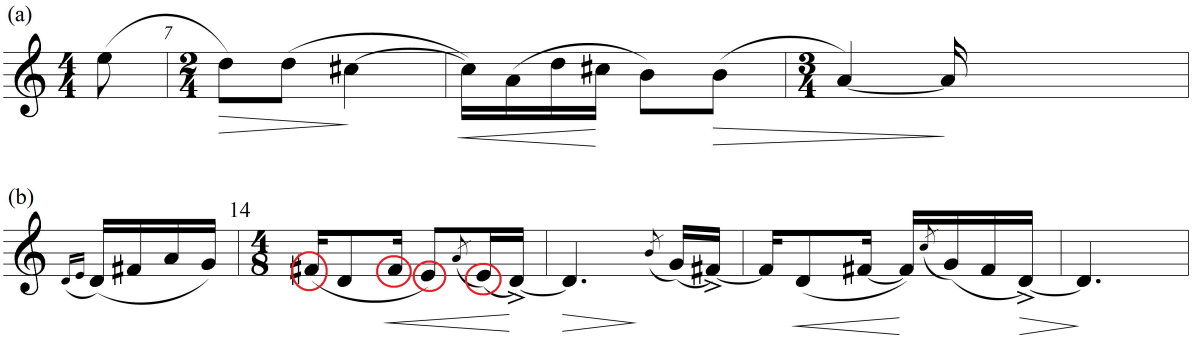
"Acatando" a sugestão de Mário, Guarnieri apropriou-se das repetições de notas da melodia, as quais tornaram-se frequentes, principalmente nos *Ponteios* fundamentados nos modos Mixolídio e Lídio-mixolídio. Tecnicamente, as chamadas "notas rebatidas" são repetições de uma mesma altura, usualmente, no contratempo e com figura igual à da primeira nota.

Figura 54 – Notas repetidas na melodia no *Ponteio nº 20*, c. 28-32.



Sobre o modo de Lá Lídio-mixolídio, o fragmento apresenta notas repetidas em semínimas (compasso 2/2) com décimas compostas paralelas.

Figura 55 – Notas repetidas na melodia no *Ponteio nº 39*, c. 7-9 (a) e 14-17(b).



Sobre o modo de Lá Mixolídio, notas repetidas (a) e, sobre o modo de Ré Mixolídio, variação sobre as notas repetidas (b).

Figura 56 – Notas repetidas na melodia no *Ponteio nº 45*, c. 1-7

Sobre o modo de Lá Mixolídio, o trecho apresenta notas repetidas em colcheias (compasso 2/4) com terças/décimas paralelas.

Além da utilização de notas repetidas, outra característica da escrita de Camargo Guarnieri, unânime entre seus comentadores, é o emprego de terças paralelas, normalmente denominadas de *terças caipiras*.

> [...] nada é mais característico de Guarnieri, tornando-se sua própria marca registrada, que o uso de melodias em terças paralelas, o que se convencionou denominar "terças caipiras", procedimento que estaria ligado à origem do compositor no interior paulista [...] (RODRIGUES, 2015, p.121).

Assim como levantado por Rodrigues, Belkiss Mendonça também aponta a origem no interior paulista como possível motivo para o emprego destas terças paralelas.

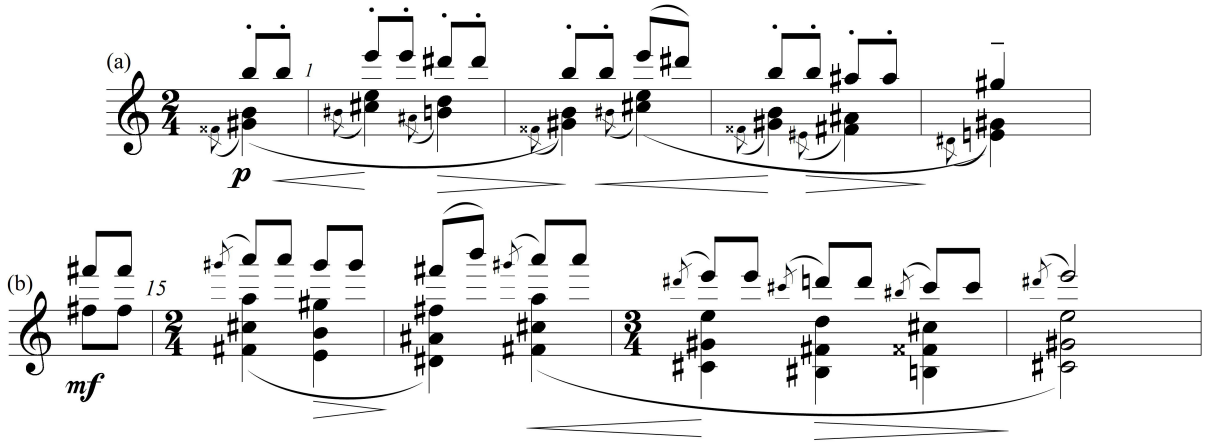
> Como a moda rural era sempre tocada ou cantada a duo, Camargo Guarnieri, influenciado pelas recordações da infância usou as *terças caipiras* [grifo nosso] nos Ponteios nº17/29/34/45 (MENDONÇA, 2001, p. 404).

Figura 57 – Notas repetidas com terças paralelas na melodia no *Ponteio nº 3*, c. 3-5.

A autora também aponta que "no *Ponteio nº 34* [...] observa-se o distanciamento das terças, originando décimas" (idem). Na observação dos *Ponteios*, é possível notar a forma intervalar original e as transformações das terças caipiras, como demonstrado a seguir:

- Terças paralelas;
- Terças compostas paralelas (décimas: mudança de registro de uma das notas que compõe o intervalo de terça);
- Sextas paralelas (inversão do intervalo de terça);
- Sextas compostas paralelas (mudança de registro de uma das notas que compõe o intervalo de sexta).

Figura 58 – Notas repetidas com paralelismo na melodia no *Ponteio nº 17*, c. 1-4 (a) e 15-17 (b).

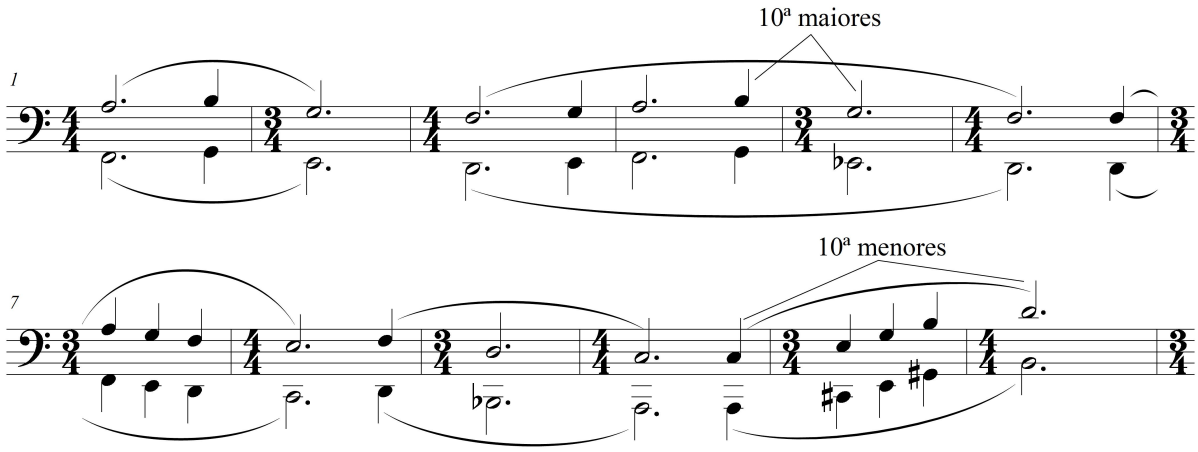


Alternância de décimas paralelas (a) e sextas paralelas (b).

O uso destas terças se dá, comumente, em contextos diatônicos, principalmente, baseados em estruturas escalares modais[25]. Independente da configuração intervalar em que apareça (terças ou sextas simples ou compostas), as notas paralelas à melodia podem se adaptar a uma escala, alternando entre intervalos maiores e menores, ou manter uma mesma tipologia intervalar (sempre terças maiores, por exemplo), o que, se seguido do início ao fim de uma melodia, resultaria em bitonalidade/bimodalidade. Guarnieri, nos *Ponteios*, normalmente adapta as notas do paralelismo à escala, mas, em alguns momentos, mantém os intervalos inalterados.

[25] Como comentamos um pouco antes, em melodias nos modos Mixolídio e Lídio-mixolídio que as notas repetidas são mais frequentes, o que faz com que alguns exemplos demonstrem as duas caraterísticas simultaneamente, motivo pelo qual comentamos estas duas características em um mesmo item do trabalho.

Figura 59 – Décimas paralelas na melodia no *Ponteio nº 34*, c. 1-12.



Manutenção da escala de Dó Maior x Manutenção dos intervalos de décima maior ou menor.

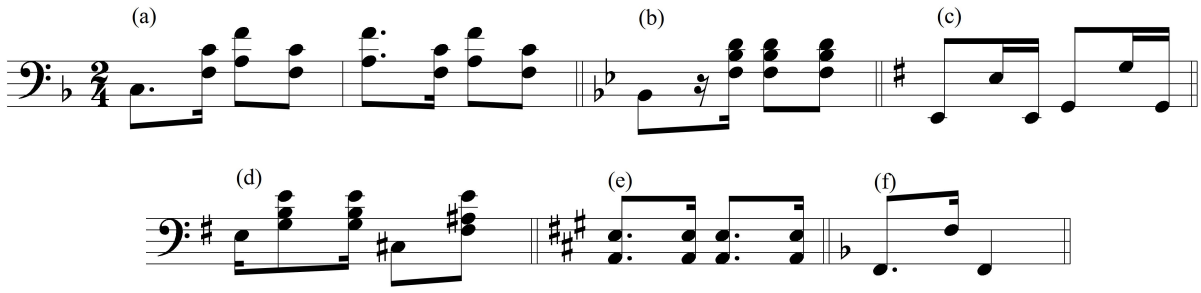
Pela constante manutenção do mesmo intervalo sob a melodia (normalmente a voz mais aguda se sobressai como linha condutora), dependendo do contexto, ela pode ser compreendida como uma modificação timbrística da melodia.

2.3.3.5 "Notas rebatidas" com ritmos pontuados (influência do Choro)

Uma variação das notas rebatidas tratadas anteriormente é a mudança da proporção rítmica entre as notas. Nos casos comentados no item anterior, a nota principal e sua repetição dividiam igualmente a pulsação, já neste caso, a primeira nota ocupa três quartos da pulsação, enquanto sua repetição, apenas um quarto.

Na célula rítmica (e) da Figura 60, Kiefer a caracteriza como possível acompanhamento de tangos brasileiros.

Figura 60 – Alguns ritmos de acompanhamento de tango de tangos brasileiros (de diversos autores).



Fonte: KIEFER, 1990, p. 41.

É interessante notar que Guarnieri dedica o *Ponteio nº 19* a Ernesto Nazareth, um dos principais compositores de tangos brasileiros para piano, e, segundo Fialkow, "ele [Guarnieri] conhecia a música de Nazareth e reconhecia a sua importância como um elemento da identidade brasileira, incorporando em seus elementos pianísticos nos *Ponteios*" (1995, p. 53). Isto, apesar da afirmação de Kiefer (1990), dizendo que "Camargo Guarnieri não teve muita inclinação para o lado do tango" (p. 47).

Ao observarmos as células rítmicas de (c) e (e) da Figura 60, é possível transferirmos tais qualidades destes padrões rítmicos de acompanhamento para a linha melódica e, então, nos depararemos com as opções tomadas por Guarnieri em alguns *Ponteios*.

Ainda, segundo Fialkow (1995), "os *chorões* incorporaram elementos rítmicos do tango brasileiro em seu estilo" (p. 52), e por isso, o autor denomina as peças com estas características como construídas dentro do *estilo-choro.*

Figura 61 – Influência do Choro no *Ponteio nº 19*, c. 1-2.

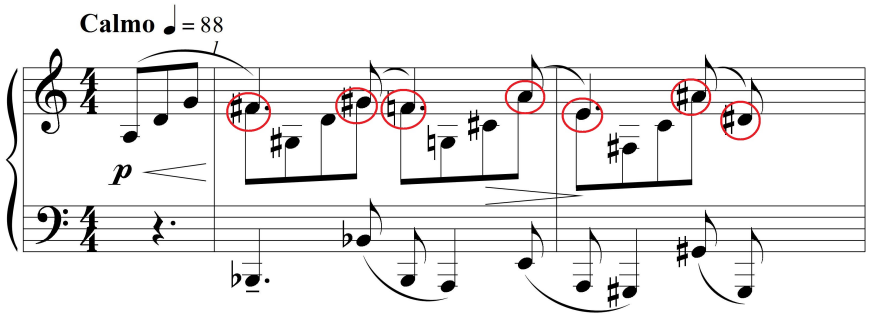
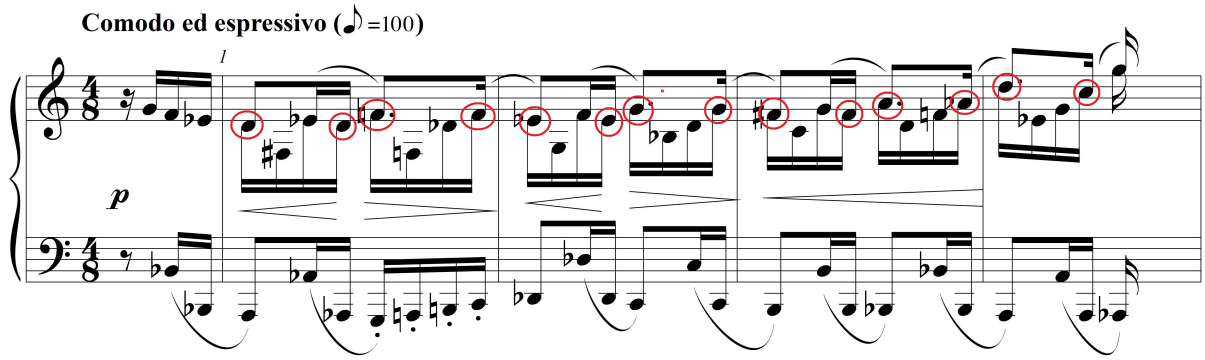


Figura 62 – Influência do Choro no *Ponteio nº 27*, c. 1-4.



2.3.3.6 Linha melódica em *moto perpetuo* e pseudopolifonia

Há pelo menos três *Ponteios* em que Guarnieri utiliza o *moto-perpetuo*[26] para estruturar sua melodia[27]: *nº 12*, *nº 23* e *nº 25*. Ao analisá-los, o que nos chama à atenção em uma primeira vista, é que todos compartilham da mesma textura, a saber, melodia acompanhada por uma figuração de *ostinato* rítmico. É possível imaginar que esta escolha textural tenha algumas motivações:

- Assim como a melodia em *moto perpetuo*, o *ostinato* prevê uma insistência rítmica, reforçando este caráter na peça (o que, talvez, pudesse já ter sido sugerido pelo compositor na indicação de caráter/andamento do *Ponteio nº 23*, "Decidido");
- A escrita do acompanhamento em *ostinato*, de certa maneira, pode fazer com que as duas camadas (melodia e acompanhamento) tenham maior autonomia entre si, dando, assim, maior liberdade para a elaboração melódica;
- Como a figuração rítmica dos *ostinati* não reforça a acentuação do compasso (neste caso, a barra de compasso é, principalmente, um organizador da escrita), a melodia pode moldar-se mais livremente, sendo o contorno melódico o seu principal organizador.

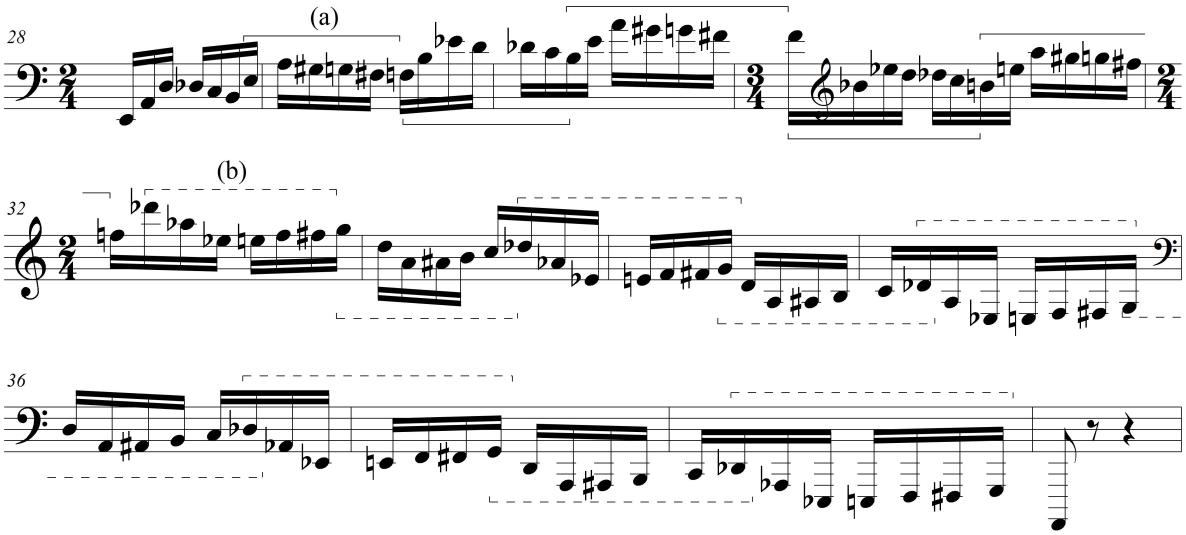
[26] Segundo Michael Tilmouth, o termo *moto perpétuo* "é um título dado, em alguns casos, a uma determinada peça na qual uma figuração rítmica rápida é mantida persistentemente".
[27] Apesar de algumas interrupções, tal como pausas e pequenas interferências rítmicas, o fluxo musical confirma a estrutura rítmica constante e quase inalterada do início ao final da peça.

Ao observar a melodia destes três *Ponteios*, encontramos algumas similaridades na construção das melodias, sendo que algumas destas características aparecem mais ressaltadas em uns do que em outros. São elas:

- Não repetição consecutiva da mesma nota.
- Constante mudança de direção melódica. O compositor, dificilmente, utiliza mais de 5 notas na mesma direção; normalmente, fica entre 3 e 5 notas no mesmo sentido (ascendente ou descendente*).* A mudança de direção se dá irregularmente (mudando constantemente o número de notas entre uma direção e outra) ou mantendo regularidades rítmicas diversas às da fórmula de compasso ou do *ostinato*.

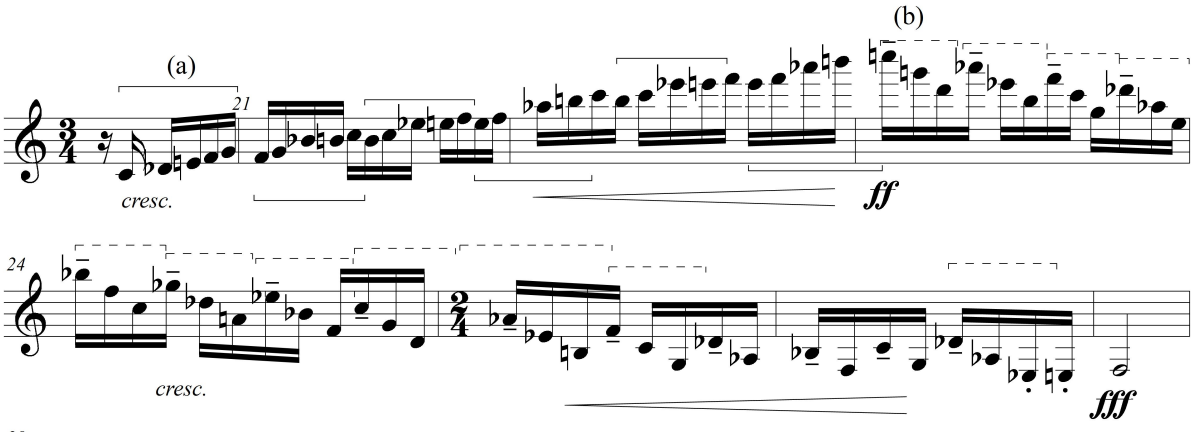
  Mário de Andrade, ao utilizar os termos "melodia torturadíssima" e "inquietação da linha melódica (1972, p. 45), o que Rodrigues traduziu por "sinuosidade da linha melódica" (RODRIGUES, 2015, p. 121), poderia estar se referindo a estas frequentes mudanças de direção melódica.
- Evitação do uso contínuo de graus conjuntos diatônicos. Isto pode ser notado, principalmente, nos *Ponteios nº 12* e *nº 23*, entretanto, o *Ponteio nº 25* apresenta uma série maior de graus conjuntos sobre a escala de Si♭ Menor.
- Utilização de graus conjuntos cromáticos com parcimônia. Exceto no trecho final do *Ponteio nº 23*.
- Evitação de arpejos de tríades na melodia. Quando o compositor escreve notas na mesma direção, normalmente, utiliza graus conjuntos consecutivos, grau conjunto seguido de salto e saltos consecutivos (normalmente quartas justas ou trítonos).
- Uso de progressões rítmico-melódicas. Em alguns pontos destes *Ponteios*, principalmente nos finais das peças, podemos encontrar padrões intervalares que são repetidos seguidamente.

Figura 63– Progressão rítmico-melódica no *Ponteio nº 23*, c. 28-39.



Padrões (a) e (b).

Figura 64 – Progressão rítmico-melódica no *Ponteio nº 25*, c. 20-27.



Padrões (a) e (b)

- Uso de escala em duas direções em uma mesma voz. Em alguns momentos destas peças, podemos encontrar escalas cromáticas e/ou diatônicas que vão de um intervalo mais fechado a um mais aberto, ou no sentido contrário, em uma mesma linha melódica por meio de mudanças irregulares da direção melódica[28].

[28] Este mesmo procedimento aparece, em um contexto diferente, no início da melodia do *Ponteio nº19*.

Figura 65 – Escala em duas direções em uma mesma voz no *Ponteio nº 12*, c. 5-6.

Partindo de um intervalo de segunda menor até chegar a um intervalo de oitava justa por meio de uma escala Cromática.

Figura 66 – Escala em duas direções em uma mesma voz no *Ponteio nº 23*, c. 5-6.

Partindo de um intervalo de nona menor e chegando a um intervalo de terça menor, intercalando diatonismo e cromatismo.

- Construção de linha melódica composta ou pseudopolifonia. Tanto Kennan (1999, p. 10), quanto Piston (1970, p. 23), em seus tratados de contraponto, abordam este tema chamando-o de linha melódica composta. Piston diz que

> se o princípio da relação entre os pontos agudos (e entre os pontos graves) [da melodia] é mais desenvolvido, chegamos a um tipo de construção melódica no qual percebemos duas linhas, enquanto, no papel, aparece apenas uma (PISTON, 1970, p. 23).

Como, explicitado por Piston, tal sensação de mais de uma linha melódica se dá, entre outros fatores, pelo distanciamento entre notas agudas e graves. Podemos acrescentar que a continuidade melódica autônoma de cada registro contribui para esta percepção. Em alguns momentos, Guarnieri se utiliza deste procedimento, inclusive, quando realiza cromatismo em duas direções na mesma voz.

Figura 67 – Pseudopolifonia no *Ponteio nº 25*, c. 15-21.

Estas características são trabalhadas pelo compositor de maneira a se intercalarem e elidirem, a fim de proporcionar uma maior variedade à linha melódica. Isto pode gerar uma sensação de variação rítmica, independente das figuras musicais (quase sempre iguais), por meio das diferentes posições métricas das acentuações causadas pela constante mudança na direção melódica.

Entre estes três *Ponteios*, há uma diferença fundamental que irá se refletir no momento da análise melódica: os *Ponteios nº 23* e *nº 25* apresentam traços de tonalidade tanto no *ostinato* quanto na melodia (Mi Menor e Si♭ Menor, respectivamente), enquanto o *Ponteio nº 12*, uma possível interpretação em Lá Menor (confirmada em uma possível cadência nos últimos compassos[29]), não apresenta um centro tonal muito claro. Isto pode significar que, na melodia das peças com traços tonais, talvez haja alguma hierarquia entre notas estruturais e ornamentais e, com isso, a sugestão de algumas direções, inclusive, harmônicas, podem ser pressentidas.

Apesar de ter uma sonoridade bastante diversa, se comparado aos demais *Ponteios* citados neste item, sob certo ponto de vista, o *Ponteio nº 43* também poderia se enquadrar nesta classificação de melodia em *moto perpetuo*. A figuração rítmica de sua melodia mantém alguma uma constância e ininterrupção, além de um acompanhamento que segue um mesmo padrão rítmico insistentemente. Ambas as características podem ser observadas em configurações diferentes em cada seção da peça.

[29] Figura 96 – *Ponteio nº 12*, cadência nos três últimos compassos, p. 110.

Figura 68 – Início das seções A e A' do *Ponteio nº 43*.

Apesar das dissonâncias, este apresenta a tonalidade de forma mais explícita, e não há aqui o mesmo cuidado em evitar arpejos ou sequências maiores de graus conjuntos pertencentes a uma mesma escala diatônica. Podemos observar uma adequação do ritmo ao compasso e uma menor preocupação com a constante e irregular mudança de direção.

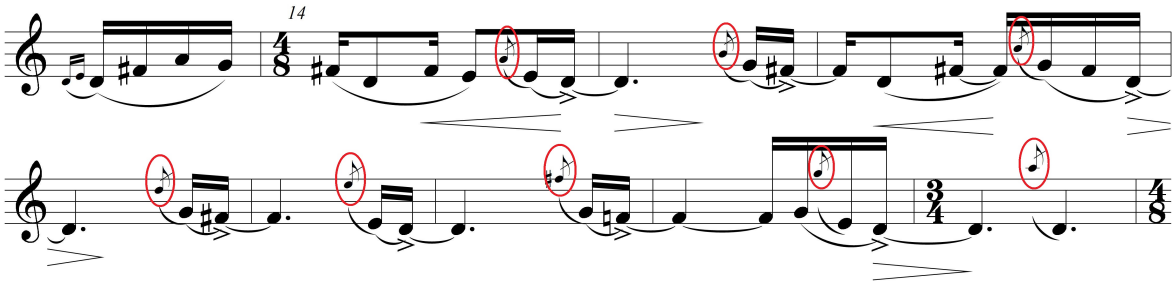
2.3.3.7 Linha melódica secundária resultante do uso de apojaturas de efeito.

Ocorrente em apenas dois *Ponteios nº 8* e *nº 39*, tal utilização das apojaturas de efeito[30] na construção de uma melodia secundária realiza, no caso destas peças, sempre movimentos escalares ascendentes. No caso do *Ponteio nº 8*, isto acontece sobre uma escala Cromática de Si a Si♭ (com a ausência de duas notas), já no *Ponteio nº 39*, fundamenta-se em no modo de Ré Mixolídio, apresentando a escala integralmente dentro da oitava de Lá.

[30] Ver Nota de Rodapé da p. 63.

Figura 69 – Linha melódica secundária resultante do uso de apojaturas de efeito *no Ponteio nº 8*, c. 9-15.

Figura 70 – Linha melódica secundária resultante do uso de apojaturas de efeito no *Ponteio nº 39*, c. 14-21.



2.3.3.8 Textura gestual: distribuição rítmica da melodia/harmonia ao piano

No item 1.2 (p. 28) deste trabalho, classificamos os *Ponteios nº 15*, *nº 32*, *nº 40* e *nº 49* como sendo construídos sobre uma textura gestual provinda da técnica pianística. Talvez corrobore com esta interpretação, a hipótese de que o *Ponteio nº 49* ("Torturado"), dedicado ao compositor Alexander Scriabin, apresente alguma influência da escrita pianística desenvolvida por este compositor, já que Fialkow aponta este *Ponteio* como, possivelmente, influenciado pelo segundo movimento da *Sonata nº 4*, op. 30, de Scriabin (1995, p. 32).

Nos *Ponteios nº 15*, *nº 32* e *nº 49*, Guarnieri utiliza alguns procedimentos semelhantes para "gestualizar" a melodia ao piano. Em todos estes casos, as notas da melodia (acentuadas pelo compositor na partitura) são harmonizadas – normalmente, com algum grau de dissonância – e distribuídas ritmicamente dentro dos compassos. Nos *Ponteios nº 15* e *nº 49* essa distribuição rítmica é, predominantemente, formada pela proporção 3+3+2[31] (em

[31] Esta sequência rítmica 3+3+2 foi utilizada por Guarnieri como resultante rítmica do acompanhamento em alguns de seus *Ponteios*: *nº 7*, *nº 12* (alguns momentos do *ostinato)*, *nº 22*, *nº 24*, *nº 30*, *nº 31* e *nº 43* (acompanhamento da segunda seção, *A'*). Também encontramos em alguns agrupamentos de notas nos *Ponteios nº 21* (colcheias em compassos binários) e *nº 47* (semicolcheias nos compassos binários). Este padrão, quando no acompanhamento é chamado por Fialkow de "Estilo Alma Brasileira", fazendo referência ao *Choros nº 5* de Heitor Villa-Lobos, conhecido como *Alma Brasileira* (peça que também utiliza o padrão rítmico 3+3+2).

colcheias). Já, no início do *Ponteio nº32*, há uma espécie de 3+3+3 em semicolcheias (das nove semicolcheias, as cinco últimas são uma quintina), mas a seção central da peça (*B*), em contraste ao seu em torno, se mantém em 3+3+2 com semicolcheias.

Se considerarmos o ritmo a partir das mudanças harmônicas é possível compreendermos as estruturas verticais e horizontais destas peças.

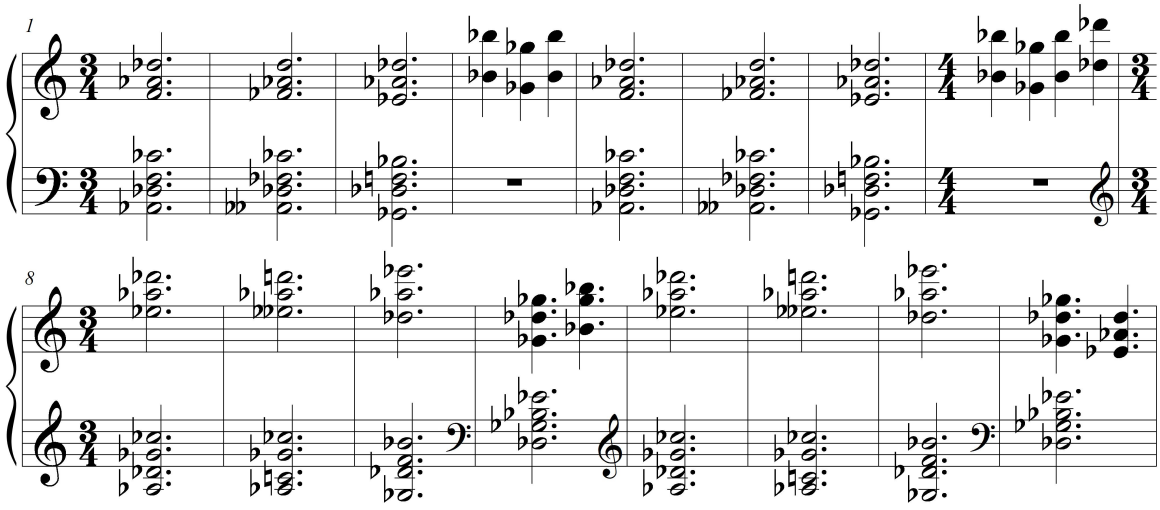
Figura 71 – Redução rítmica e harmônica do *Ponteio nº 15*, c. 1-11.

Figura 72 – Redução rítmica e harmônica do *Ponteio nº 32*, c. 1-4.

Considerado como um *Estudo* por Verhaalen (2001, p. 146), o *Ponteio nº 40*, predominantemente em arpejos, é um desdobramento rítmico de uma progressão harmônica. Enquanto nos *Ponteios* anteriormente citados as melodias eram distribuídas ritmicamente, aqui, a estrutura vertical (harmonia) é que será horizontalizada. Dentro deste processo, algumas notas ornamentais são inseridas, e devemos distingui-las das notas estruturais para definirmos a harmonia com maior clareza.

Interessantemente, no *Improviso nº 2* de Camargo Guarnieri, obra composta em homenagem à Villa-Lobos, o mesmo "estilo" se faz presente.

Figura 73 – Redução harmônica do *Ponteio nº 40*, c. 1-16.



2.3.3.9 Variações melódicas

Algo a se observar sobre a poética composicional de Guarnieri nos *Ponteios*, é a constante variação do material musical. Segundo Verhaalen, isto, provavelmente, é uma consequência da escolha de se compor uma obra monotemática.

> [...] 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 sequências, repetições, inversões, alargamentos, fragmentações ou extensões, todos encontrados em sua música (VERHAALEN, 2001, p. 82).

Entre frases da Exposição temática, entre a Exposição (*A*) e a Reexposição do tema na seção final (*A'*) ou nos Desenvolvimentos, o material musical é quase sempre modificado em pelo menos um dos fatores: melodia (incluindo variações rítmicas) e harmonia.

Neste ponto, traremos à luz da discussão alguns dos procedimentos mais frequentes e que mais nos chamaram à atenção em nossa análise.

2.3.3.9.1 Repetição de fragmento melódico com mudança de escala/modo.

Como já foi citado no item 2.2.2.1 (p. 49), em alguns *Ponteios*, Guarnieri utiliza a mudança de modo (principalmente envolvendo escalas e modos com terça maior) como recurso de variação melódico-harmônica.

> "[...] verificação destas constâncias [...] passagens de Maior para Menor dentro da mesma tonalidade, modulação pra subdominante – é que nossos compositores vivos tão justamente desejosos de se nacionalizar, podiam tirar daí planos tonais que especificariam de jeito característico a maneira modulatória nacional" (ANDRADE, 1980, p. 11)

Guardadas as devidas proporções, é possível traçar um paralelo com a observação de Mário de Andrade relativa aos tons homônimos – graus como mesmo nome, porém em diferentes tonalidades, Maior ou Menor – e a mudança de modo sobre um mesmo centro proposta por Guarnieri. É possível interpretá-la como uma solução harmônico-melódica para alterar o ambiente tonal/modal da peça sem, necessariamente, utilizar a alternância entre Maior e Menor. Sobre isto ainda, Baptista Siqueira comenta que "ao em vez da modulação constante que é própria do diatonismo, usamos um mesmo tema ora em maior, ora em menor; *variando*, assim, a ideia" (1956, p. 19, grifo nosso), o que poderia ser substituído por "usamos um mesmo tema, ora em um modo, ora em outro, variando assim, a ideia".

É possível notar que as alterações modais, usualmente, acontecem em escalas/modos com mais sustenidos para as escalas/modos como menos sustenidos (Lídio para Maior ou Mixolídio, Maior para Mixolídio). É possível destacarmos as variações de acordo com sua localização na estrutura formal.

- *Dentro de uma mesma frase, normalmente na Exposição temática;*

Figura 74 – Alternância de escala/modo na melodia do *Ponteio nº 31*, c.1-4.

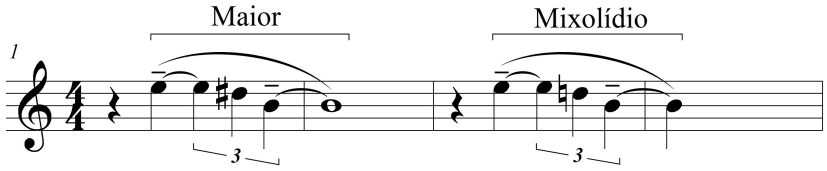


Figura 75 – Alternância de escala/modo na melodia do *Ponteio nº 33*, c. 1-4.

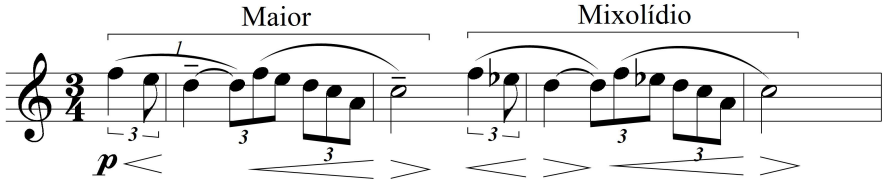
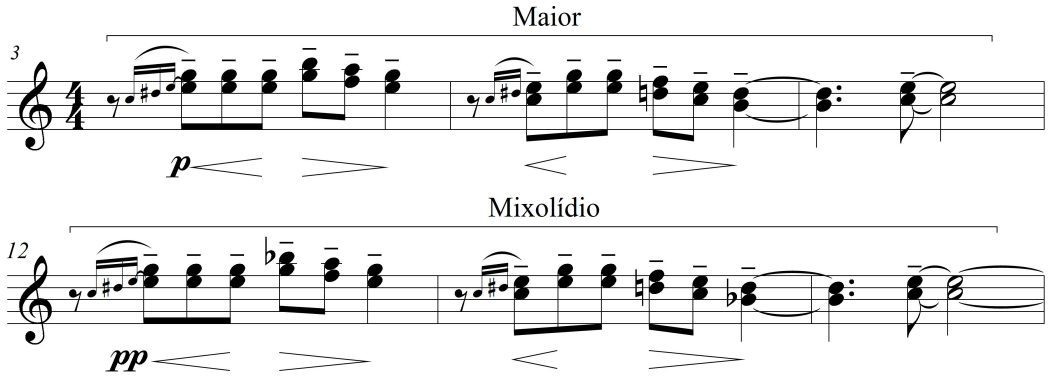


Figura 76 – Alternância de escala/modo na melodia do *Ponteio nº 37*, c.1-4.

- *Entre frases dentro de uma mesma seção;*

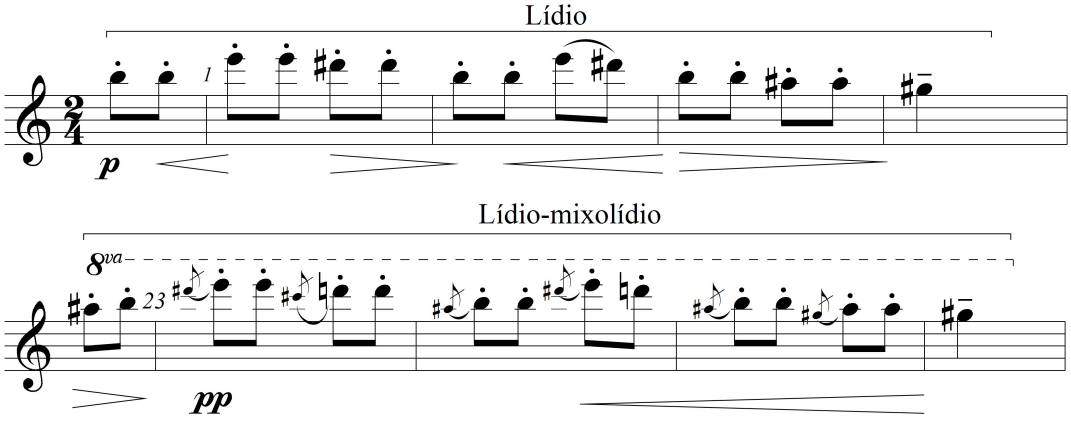
Figura 77 – Alternância de escala/modo na melodia do *Ponteio nº 3*, c. 3-5, 12-14.



Entre frases da seção *A*.

- *Entre seções (A e A').*

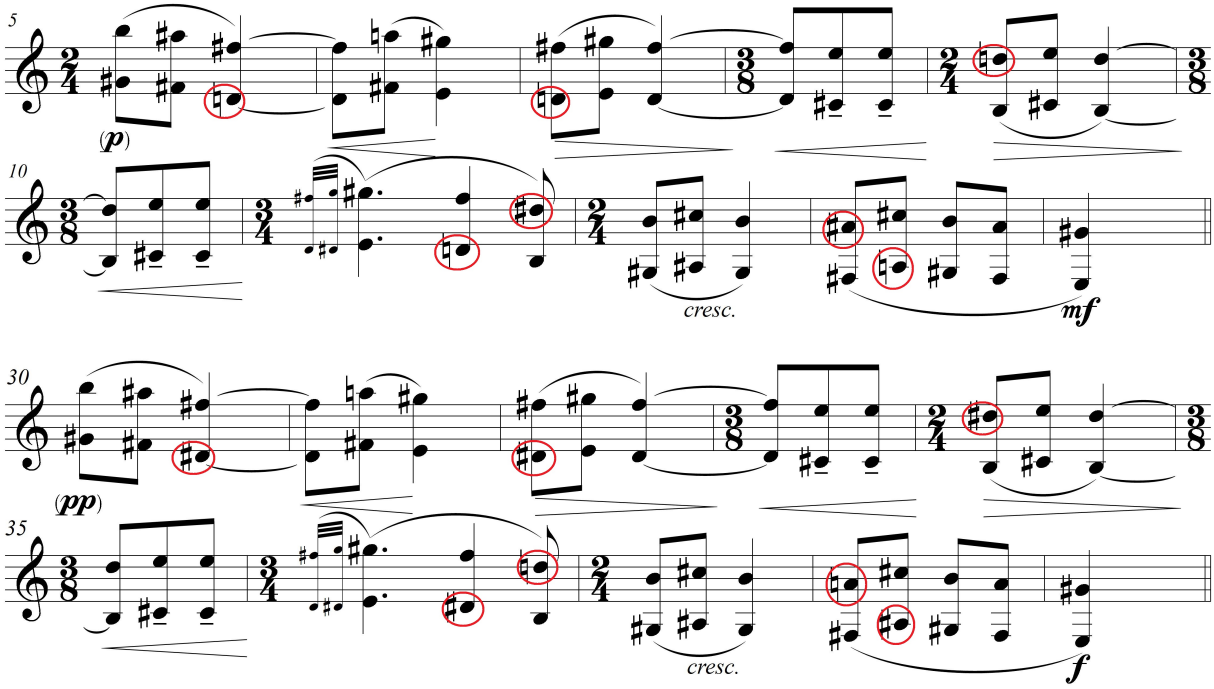
Figura 78 – Alternância de escala/modo na melodia do *Ponteio nº 17*, c. 1-4, 23-26.



Neste caso, a mudança de modo é um dos fatores que transformam a seção final em variação da primeira.

Há um exemplo interessante em que não existe, necessariamente, uma mudança da escala/modo, mas uma inversão entre o uso das notas características dos modos na seção *A* e a utilização na seção *A'*.

Figura 79 – Inversão das notas características dos modos no *Ponteio nº 29*, c. 5-14 (dentro da seção *A*), 30-39 (dentro da seção *A'*).



2.3.3.9.2 Transformações melódicas: adição, subtração, substituição, deslocamento de altura e alteração rítmica de notas na melodia.

Dentro das variações que podem ocorrer na superfície melódica, ou seja, onde não há alterações mais profundas do material musical, estas sutis mudanças da melodia talvez sejam o procedimento mais recorrente nos *Ponteios.*

Estas transformações da melodia, provavelmente, reverberem, mais uma vez, as ideias contidas no *Ensaio sobre a música brasileira*. Ao comentar uma música do repertório popular pernambucano, Mário faz algumas considerações sobre a tradição interpretativa deste repertório.

> Cantam com a sutileza rítmica de quem está falando, com a máxima despreocupação. [...] Ora como a fala despreocupada nem sempre se realiza exatamente da mesma forma ao repetir a mesma frase pelo fato mesmo de ser despreocupada, sucede pois que repetindo a mesma melodia com o mesmo texto, o cantador já não ritmou

> exatamente da mesma maneira da primeira vez. Quanto mais se o texto varia! (ANDRADE, 1972, p.140).

Se por um lado, comenta sobre a liberdade rítmica na execução do canto, por outro, Mário ressalta a importância da variação rítmica como característica da música popular. Esta variação, se generalizada, também pode ser estendida à melodia e a harmonia. Musicalmente, tais variações, normalmente são benéficas para manter o interesse do ouvinte no discurso musical.

De acordo com o texto de Mário de Andrade, para se aproximar do popular/folclórico o compositor deve partir destas variações decorrentes da inflexão do canto "despreocupado", logo, quase se assemelhando a "erros" ou "improvisos" na execução.

É provável que, parte pela influência de Mário, parte pela influência de sua formação musical mais tradicional com Lamberti Baldi, Guarnieri tenha optado por tornar a variação do material musical parte fundamental da construção de suas obras, principalmente, das peças de maior duração. Isto é o que pode ter levado Belkiss Mendonça, já com um olhar voltado à interpretação, a afirmar que

> Camargo Guarnieri raras vezes apresenta duas vezes uma ideia na mesma forma. Quando há repetição, a ideia vem transformada e enriquecida, exigindo do intérprete a valorização dos novos elementos (MENDONÇA, 2001, p. 402).

A adição de notas à melodia, normalmente, se dá com o acréscimo de notas ornamentais a uma estrutura melódica pré-definida. Com o aumento no número de notas, faz-se necessário alguma adaptação rítmica. O mesmo processo pode acontecer quando há substituição de uma nota da melodia por outras notas (em número igual ou diferente) pertencentes ao mesmo contexto harmônico.

O que chamamos aqui de "deslocamento de alturas" é uma transposição que não tem a obrigatoriedade de manter o padrão intervalar inalterado em todas as notas do fragmento melódico – logo, a transposição pode mudar de intervalo em algum ponto da melodia –, e não precisa ser aplicada a todas as notas do trecho a ser variado. É comum que este procedimento seja utilizado, entre outros motivos, para adaptar a melodia a uma nova harmonização.

Assim como na mudança de escala/modo da melodia (item anterior), estas transformações melódicas podem ser encontradas próximas à melodia original (dentro de uma mesma frase ou entre fragmentos melódicos consecutivos) ou distanciada desta (entre seções).

Guarnieri também utiliza o recurso de alterar ritmicamente um trecho melódico, sem, necessariamente, modificar as alturas. Este procedimento se aproxima muito do estilo

"improvisatório" que Mário de Andrade comentou. Isto pode acontecer com ou sem deslocamento métrico de notas da melodia. Por vezes, estas mudanças podem incluir mudança de fórmula de compasso.

AM = Adição Melódica
SM = Substituição Melódica
DM = Deslocamento Melódico

Figura 80 – Adição melódica no *Ponteio nº 11*, c. 1-4, 6-9, 14-15.

Figura 81 – Adição melódica no *Ponteio nº 26*, c. 1-4, 5-7, 26-29

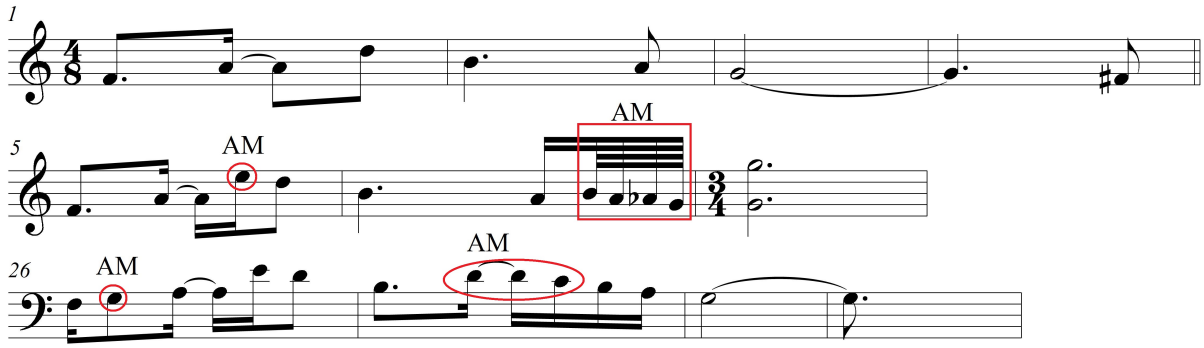


Figura 82 – Adição melódica no *Ponteio nº 31*, c. 4-6, 6-7.

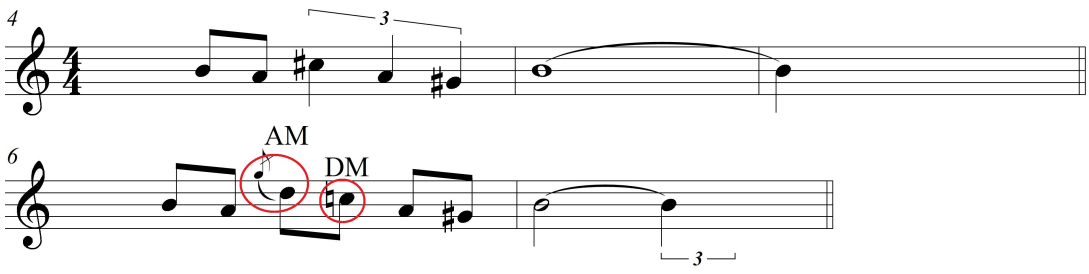
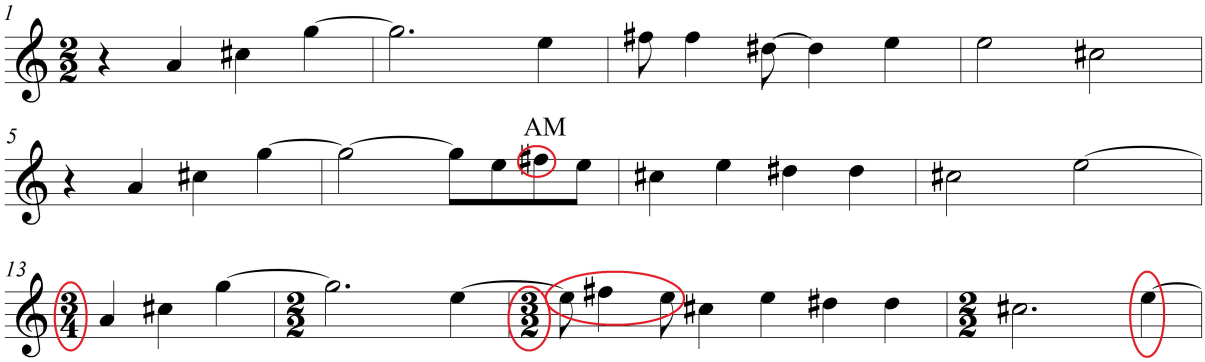


Figura 83 – Adição e subtração melódica no *Ponteio nº 39*, c. 14-15, 16-17, 18-19, 20-21, 21-22.

Figura 84 – Alteração rítmica com deslocamento métrico no *Ponteio nº 20*, c. 1-4, 5-8, 13-16.



Alguns outros exemplos destes procedimentos são citados a seguir e podem ser observados diretamente na partitura.

- Substituição e subtração melódica no *Ponteio nº 5*, entre os compassos 3-6, 11-14.
- Alteração rítmica sem deslocamento métrico no *Ponteio nº 6*, entre os compassos 1-2, 5-6, 35-36 (anacruze).
- Alteração rítmica sem deslocamento métrico no *Ponteio nº 8*, entre os compassos 4-8, 43-47.

- Deslocamento métrico no *Ponteio nº 12*, entre os compassos 2-6, 28-30.
- Adição melódica no *Ponteio nº 17* entre os compassos 1-4, 7-10, 23-27.
- Adição melódica no *Ponteio nº 26* entre os compassos 8-11, 13-15, 30-32, 34-37.
- Adição melódica no *Ponteio nº 31* entre os compassos 21-22, 23-24, 25-26.
- Substituição e adição melódica no *Ponteio nº 33*, entre os compassos 6-7, 8-9, 14-15, 16-17, 18, 19-20.
- Deslocamento melódico (DM) no *Ponteio nº 36*, entre os compassos 41, 42, 43, 44.
- Deslocamento melódico (DM) no *Ponteio nº 37*, entre os compassos 1-4, 9-12.
- Adição melódica no *Ponteio nº 43*, entre os compassos 1-9, 37-45.
- Adição melódica no *Ponteio nº 45*, entre os compassos 1-4, 44-48.
- Alteração rítmica sem deslocamento métrico no *Ponteio nº 45*, entre os compassos 13-17, 29-30, 31-32, 60-64.
- Substituição melódica no *Ponteio nº 45*, entre os compassos 34-35, 36 -37.
- Adição melódica no *Ponteio nº 46*, entre os compassos 3-6, 7-9, 11-13, 44-46 / 16-18, 20-22.

2.3.4 Motivo Guarnieri

Após observarmos atentamente cada um dos *50 Ponteios*, percebemos que há um motivo melódico formado por segunda menor descendente seguido de terça maior descendente que nos chamou a atenção por sua frequente aparição. Sua utilização é variada, mas há recorrência maior em andamentos lentos e sobre ritmos com valores mais longos. Em outras peças, além deste ciclo dos *Ponteios*, pode-se também encontrá-lo. Chamaremos, neste trabalho, esta sequência intervalar de *Motivo Guarnieri*. Este motivo aparece em diferentes pontos da melodia, porém, é comum que seu emprego se dê no início de linhas melódicas, onde fica mais evidente. Podemos encontrá-lo em sua forma original ou variado – quando transformado, normalmente, o perfil melódico descendente é mantido.

Figura 85 – *Motivo Guarnieri* (a) no *Ponteio nº 12*, c. 3-4.

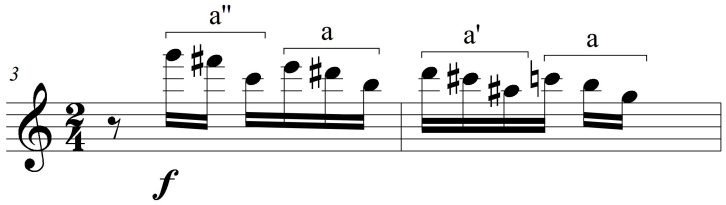


Figura 86 – *Motivo Guarnieri* (a) no *Ponteio nº 17*, c. 1-4.

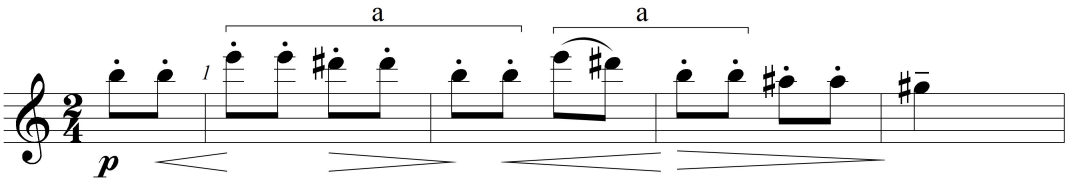


Figura 87 – *Motivo Guarnieri* (a) no *Ponteio nº 18*, c. 10-13.

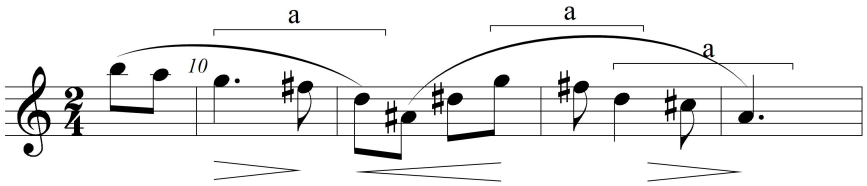


Figura 88 – *Motivo Guarnieri* (a) no *Ponteio nº 23*, c. 1-3.

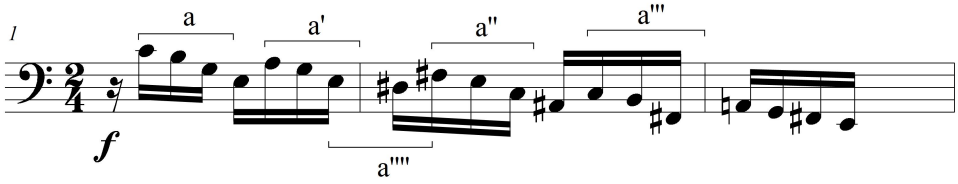
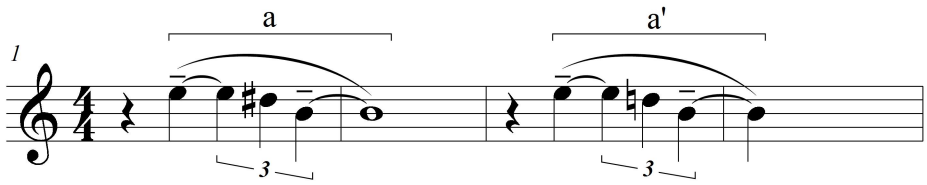


Figura 89 – *Motivo Guarnieri* (a) no *Ponteio nº 29*, c. 1-8.

Figura 90 – *Motivo Guarnieri* (a) no *Ponteio nº 31*, c. 1-4.



Como levantado anteriormente, a utilização do *Motivo Guarnieri* não se restringe aos *Ponteios*, podendo ser encontrado em diferentes contextos e obras. A seguir, alguns exemplos, dentre muitos outros, em que podemos encontrar este material melódico.

- *Choro para piano e orquestra* (1956), II. Nostálgico;
- *Choro para violino e orquestra* (1951), II. Calmo;
- *Choro para violoncelo e orquestra* (1961), II. Calmo e triste;
- *Sonata nº 4 para violino e piano* (1956), II. Íntimo;
- *Sinfonia nº 2* (1945), II. Terno;
- *Sinfonia nº 3* (1952), II. Serenamente – Vivo.

3 HARMONIA

Para compreendermos as construções harmônicas adotadas por Guarnieri nos *Ponteios*, alguns procedimentos analíticos serão privilegiados. São eles, resumidamente:

- Observação das relações com tonalidade, modalidade, bitonalidade/bimodalidade e atonalidade;
- Levantamento das formações acórdicas recorrentes;
- Investigação das formações acórdicas presentes em pontos que demarquem a estrutura formal das obras;
- Análise das relações intervalares/escalares presentes na construção das harmonias;
- Levantamento de relações tonais/modais entre formações harmônicas ("funções harmônicas" e "progressões harmônicas");
- Busca de outras possíveis relações entre as formações harmônicas;
- Relacionamento do material melódico e da harmonia.

Primeiramente, observaremos o uso que Guarnieri fez da tonalidade/modalidade, assim como suas possíveis incursões pela bitonalidade/bimodalidade e pelo atonalismo. A verificação de polarizações tonais pode nos levar à constatação de outros procedimentos harmônicos, tais como cadências, progressões e modulações, entre outros.

Em seguida, investigaremos a utilização destas formações acórdicas em pontos de articulação formal dos *Ponteios* – inícios e finais de frases e seções. Por fim, faremos um levantamento das formações acórdicas mais empregadas nos *Ponteios*, tanto dentro de uma mesma peça, quanto entre peças diferentes. Também serão observadas possíveis derivações harmônicas das tipologias de acordes – inversões e variações.

Ao estudarmos a dissertação de mestrado de Rodrigues (2001), por exemplo, percebemos que, em alguns momentos, suas observações sobre a harmonia de Guarnieri se deram no mesmo sentido que a nossa. Comentando o primeiro movimento da *Sinfonia nº 1*, Rodrigues afirma:

> Os acordes formados pela sobreposição de terças são menos frequentes que aqueles resultantes da sobreposição de quartas, principalmente na área de atuação do segundo tema, que começa com uma sequência melódica de quartas sucessivas. Há também numerosos acordes formados pela combinação de terças e quartas, sendo

> um deles tão frequente que poderia ser considerado o acorde característico da obra (RODRIGUES, 2001, p. 114).

Rodrigues também se preocupou com a verificação da recorrência dos acordes, assim como pela busca da compreensão de sua estrutura intervalar.

Em nosso trabalho, após observarmos as formações acórdicas, investigaremos alguns dos possíveis meios estabelecidos pelo compositor para conectar estes acordes: escalas, progressões, conduções de vozes recorrentes e relações de tensão e relaxamento, ou seja, tentaremos determinar possíveis preferências do compositor para o uso destas estruturas harmônicas.

Após o estudo os procedimentos melódicos nos *50 Ponteios*, verificaremos possíveis relações das melodias com as harmonias empregadas, desde o microelemento (dentro um único tempo ou compasso) até à forma global das peças.

Para melhor organizar as perguntas e respostas que surgiram no decorrer da pesquisa, dedicamos os próximos itens para pontuar os elementos referentes à harmonia que mais nos chamaram à atenção.

3.1 Tonalidade/modalidade, bitonalidade/bimodalidade e atonalidade.

Dentre as peças que compõem esta coleção de *Ponteios*, podemos identificar diferentes organizações dos materiais musicais utilizados. A primeira discussão que faremos referente à harmonia está relacionada à sua proximidade ou distanciamento da tonalidade[32].

[32] Para Gauldin (1997, p. 27), "tonalidade é uma ampla organização das alturas e harmonias *ao redor de uma tônica central* em uma passagem ou peça musical". Já para Schoenberg (1999, p. 69): "a tonalidade é uma possibilidade formal, brotada da essência mesma da matéria sonora, de alcançar uma determinada unidade graças a uma certa homogeneidade. Para alcançar esse objetivo é preciso que sejam utilizados […] somente determinados sons e determinadas sucessões de sons (e tudo numa certa ordenação), de tal modo que […] *a dependência da fundamental (tônica)* possa ser percebida sem dificuldades". Rudolph Reti (1962, p. 26) define tonalidade como "um estado musical no qual *um fundamento tônico exerce uma certa força construtiva*, a qual pode ser observada em duas direções: vertical e horizontalmente". Ao fazer uma discussão terminológica sobre a Tonalidade, Reti defende que o termo *Tonicalidade* seria mais apropriado para a definição deste sistema, já que o mesmo se baseia em uma Tônica (um centro gravitacional), não apenas em um tom (uma nota de partida e chegada). Em todas as definições acima, há uma concordância quanto à necessidade de polarização (Tônica) e organização das alturas (escala) para a estruturação de uma tonalidade. Ainda, segundo Schoenberg e Reti, a tonalidade está diretamente ligada construção e estruturação formal da obra. Schoenberg ressalta que a tonalidade deve ser clara e indubitável, ao ponto que "a dependência da fundamental possa ser percebida sem dificuldades", o que ele mesmo rebate pouco à frente em seu Tratado de Harmonia, ao dizer que a rígida manutenção de uma fundamental não é verdadeira em condições musicais mais complexas, chegando a questionar a efetividade, ou a real percepção, de um som fundamental dentro deste contexto.

Fialkow escreve que "a música de Guarnieri após 1928 não apresenta armadura de clave e a *tonalidade* em suas peças é frequentemente ambígua". (FIALKOW, 1995, p. 101, grifo nosso) E, ainda sobre este assunto, Marion Verhaalen diz que:

> […] em todos os *Ponteios* de Guarnieri há *ambivalência na orientação tonal* […]. Essa ambivalência é conseguida de vários modos: [...]. 2. A melodia pode ser o único veículo para a *orientação tonal* […]. 3. A própria linguagem harmônica pode ser propositadamente ambígua. Por exemplo, a prevalência das estruturas em quartas imediatamente dilui a exatidão harmônica (VERHAALEN, 2001, p. 133-134, grifo nosso).

Tanto Fialkow como Verhaalen concordam ao dizer que nos *Ponteios* há centros de atração tonal ao se referirem aos termos *tonalidade* e *orientação tonal,* assim como também há concordância ao dizer que existem ambiguidades tonais nestas obras.

O que Verhaalen chama de *ambivalência na orientação tonal* é a não exatidão de um único centro tonal, tal como seria esperado na música tonal mais estritamente tradicional. Segundo a autora, esta ambiguidade é escolha composicional de Guarnieri. Ao falar da linguagem harmônica nas sinfonias de Guarnieri, Rodrigues diz que "quando o compositor simplesmente harmoniza, procura fugir da obviedade das soluções harmônicas sugeridas pelos próprios elementos melódicos" (RODRIGUES, 2001, p. 113). Notamos, então, uma concordância entre os dois autores quanto à busca da não-convencionalidade harmônica por parte do compositor.

Rodrigues também afirma que: "Mesmo nas sinfonias em que Guarnieri mais ousou em relação à harmonia, pode-se encontrar *polarizações em determinados tons*, ainda que sejam em poucos pontos estratégicos da obra, entre eles o seu final" (RODRIGUES, 2001, p. 113, grifo nosso).

É interessante notar que, mesmo utilizando outras formações acórdicas, progressões ou mesmo escalas não convencionais para a tonalidade, Guarnieri guarda uma estreita relação com a mesma – se esta for entendida mais amplamente como uma força de atração para o seu centro tônico –, mas não a faz de maneira previsível, ao contrário, utiliza elementos que dão riqueza e diversidade à harmonia e que, ao mesmo tempo, fogem do que seria esperado em uma obra tonal estrita. Em seu livro *Harmonia* (1959), Piston elenca alguns elementos que tendem, segundo ele, debilitar ou mascarar a tonalidade:

> 1. Acordes complexos, em especial acordes que contenham muitas notas estranhas, acordes com a função de sua fundamental obscurecida e acordes de quartas ou quintas sobrepostas [...] 3. Resoluções irregulares; 4. Ritmo harmônico rápido; 5. Escrita contrapontística densa [...]; 7. Modulação frequente e contínua; 8. Uso de

> escalas mistas; 9. Flutuação do centro tonal […]; 10. Emprego de escalas diferentes das maiores e menores; escalas modais, de tons inteiros, pentatônicas, cromáticas e escalas artificiais; 11. Poliacordes e politonalidade […];13. O não emprego intencional dos elementos que reforcem a tonalidade (PISTON, 1959, p. 507).

Alguns dos elementos levantados por Piston são frequentemente encontrados nos *Ponteios* e em outras obras de Guarnieri.

Figura 91 – Acordes por quartas no *Ponteio nº 23*, c. 1-2.

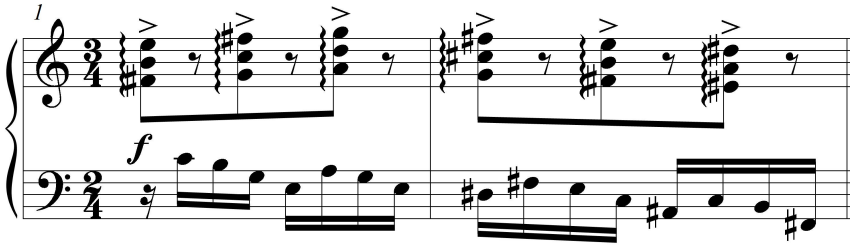


Figura 92 – Escala de Tons Inteiros no *Ponteio nº 9*, c. 1-4.

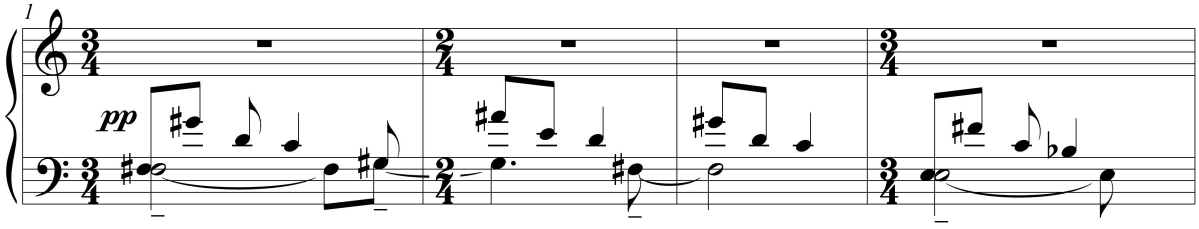
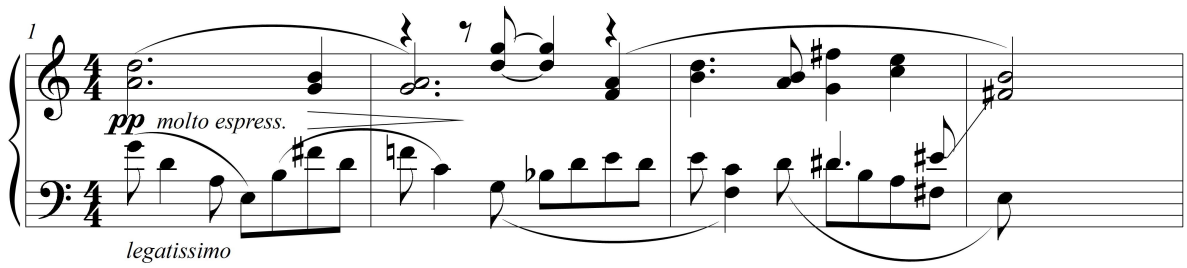


Figura 93 – Bimodalidade: Mi Frígio na linha superior e Fá Lídio na linha inferior, *Ponteio nº 2*, c. 1-6.

Figura 94 – Início do *Ponteio nº 11*, c. 1-4.



Observando a linha melódica do soprano nos quatro primeiros compassos do *Ponteio nº 11*, por exemplo, encontramos motivos melódicos que poderiam ser identificados como pertencentes à escala de Sol Maior. Esta melodia, porém, é harmonizada por formações acórdicas provenientes da sobreposição de intervalos de quarta justa. Além disso, a alteração de algumas notas na clave de Fá (Si♭, Ré♯ e Mi♯), fragilizam o que poderia ser ouvido como uma escala de Sol Maior, tornando-se dúbio. Ao mesmo tempo em que uma tonalidade começa a se desenhar melodicamente, recebe a interferência de alguns sons "estranhos" a ela, ampliando-a. Esta expansão se dá, por vezes, na própria melodia que é alterada cromaticamente, ou na harmonia, que recebe alterações, ou não apresenta progressões harmônicas típicas da tonalidade ou fórmulas cadenciais já conhecidas.

Rodrigues diz que as polarizações não são imutáveis durante as peças, logo, também não são contínuas. Isto, provavelmente, devido à extensão das obras, já que neste caso Rodrigues refere-se às sinfonias. Nos *Ponteios*, as polarizações, normalmente, são mantidas durante o todo de cada peça, mas alguns afastamentos do centro principal podem ser encontrados, principalmente nas expansões harmônicas que precedem o retorno da seção *A*.

"Os *Ponteios* têm uma linguagem harmônica que vai do emprego quase puro de terças, passa pelo cromatismo e pela bitonalidade, e chega a uma espécie de atonalismo […]". (VERHAALEN, 2001, p. 133). Verhaalen descreve neste parágrafo um pouco da diversidade harmônica encontrada nos *Ponteios*. Se em alguns *Ponteios* há a ambiguidade dos centros tonais, como mencionado anteriormente, em outros encontramos realmente dois centros distintos, procedimento que Verhaalen denomina como bitonal[33]. Na análise de Failkow (1995, p. 101), "[…] todos os *Ponteios* usam uma ou *duas alturas* como centro tonal [...]".

[33] Segundo Kostka (2006, p. 105), "o termo *bitonal* é, algumas vezes, usado para a música politonal com dois centros tonais". Para Reti (1962, p. 78), na bitonalidade "o ouvido localiza instintivamente as tônicas e conecta cada uma delas a cada frase sucessiva com a qual podem estabelecer uma relação de parentesco tonal com pleno sentido". Dallin (1974, p. 129) diz que "quando os materiais de dois modos são usados simultaneamente, o resultado é a *dupla modalidade*". Na definição de Dallin, o conceito é um pouco mais amplo, englobando os modos eclesiásticos e os modos Maior e Menor. Este último autor também cita o termo bitonalidade, mas assim

É interessante notar como, nos *Ponteios*, esta dupla polaridade está frequentemente associada à textura. Verhaalen (2001), em sua breve explanação sobre cada um dos *Ponteios*, classifica alguns deles como total ou parcialmente bitonais:

- Bitonais: *Ponteios nº 2, nº 4 e nº 8*;
- Parcialmente bitonais: *Ponteios nº 14* (conflitos bitonais em certos pontos) e *nº 32* (breve seção de transição bitonal);
- Possuem sugestões de bitonalidade: *Ponteios nº 36* (sugestões de bitonalidade) e *nº 46* (sugestões de bitonalidade).

Em relação ao que autora considera parcialmente bitonal ou com sugestões de bitonalidade, nossa análise acrescenta algumas observações:

- *Ponteio nº 14* – existe uma relação escalar entre os acontecimentos da mão direita com a melodia e os baixos propostos pela mão esquerda, fato que nos leva a recusar a classificação como bitonal. Tratam-se de deslocamentos de semitom das semicolcheias da mão direita em relação a harmonia proposta pela mão esquerda, isto sempre em curto espaço de tempo;
- *Ponteio nº 36* – há uma forte polarização tonal sobre Mi Menor que permeia toda a peça e a afasta da interpretação de Verhaalen. A suposta ocorrência de bitonalidade pode se referir aos compassos 13 a 17 (ou 33 a 37), mas, para nós, trata-se de um poliacorde, que seria a "combinação simultânea de dois ou mais acordes de diferentes regiões harmônicas" (PERSICHETTI, 1985, p. 137) ou, ainda, o desdobramento de um acorde por sobreposição de terças em suas notas mais distantes (intervalos de 13ª, 11ª e 9ª);
- *Ponteio nº 46* – aqui, prevalece uma polarização sob o centro Ré Lídio, que se mantêm apesar dos cromatismos inseridos na mão esquerda. Dos compassos 23 a 33, uma escala de Si♭ Maior que por vezes se impõe sobre os resquícios de um Ré Lídio, porém, como a própria Verhaalen diz, apenas uma *sugestão de bitonalidade* sem se concretizar.

---

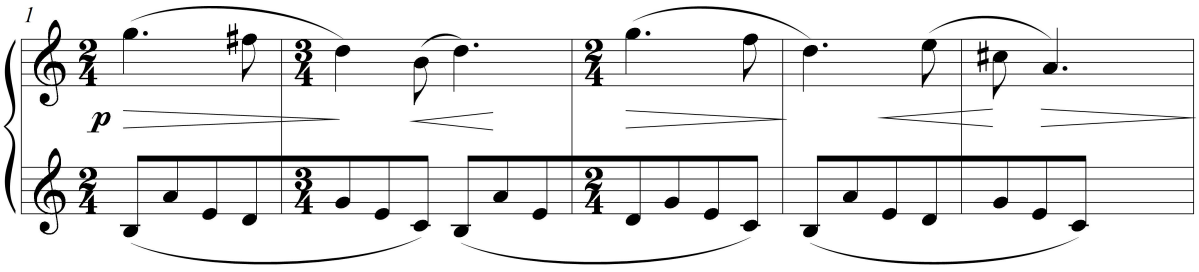
como Kostka, o considera uma partição dentro de um conceito maior que é a politonalidade. Para a obra de Camargo Guarnieri, consideramos que o desígnio *dupla modalidade* seja mais adequado, já que o compositor utilizará esta dualidade em relação aos modos eclesiásticos também, como veremos adiante.

Quanto aos *Ponteios nº 2*, *nº 4*, *nº 8* e *nº 32*, concordamos com a interpretação de Verhaalen, pois dois polos distintos são predominantes durante a maior parte de cada uma das peças.

- *Ponteio nº 2* – o *ostinato* rítmico, presente inicialmente na mão esquerda, se faz sobre uma escala de Fá Lídio, porém na linha melódica principal predomina o modo Mi Frígio.
- *Ponteio nº 4* – neste caso, a melodia, em seus momentos mais estáveis (compassos 2 a 8 e 14 a 22), sugere um Dó Frígio, enquanto a figuração de acompanhamento atém-se a cinco notas que parecem nos indicar um Si♭ Frígio, visto a terminação em Si♭ ao final da peça.
- *Ponteio nº 8* – o *ostinato* rítmico da mão esquerda, é construído sobre uma estrutura que poderia sugerir Si♭ Menor, porém a linha mais aguda é, predominantemente, cromática.
- *Ponteio nº 32* – observando a nota mais aguda e a linha mais grave (baixo), podemos delinear um modo Mi Frígio que é contraposto, no início e no final na peça, por uma camada cromática intermediária.

Podemos acrescentar a esta lista o *Ponteio nº 18*, no qual a escala de Sol Lídio da melodia se sobrepõe ao Sol Maior do acompanhamento.

Figura 95 – Início do *Ponteio nº 18*. Sobreposição de Sol Lídio (mão direita) e Sol Maior (mão esquerda).



Como vimos anteriormente, Verhaalen (2001, p.133) diz que os *Ponteios* chegam "a uma espécie de atonalismo", e Belkiss Mendonça, agora referindo-se a obra pianística de Guarnieri descreve a sua escrita da seguinte forma: "Usando a princípio a harmonia dissonante, dentro *senso tonal,* foi empregando cada vez mais o cromatismo, até sua música

tornar-se atonal" (MENDONÇA, 2001, p. 401). É claro que Belkiss Mendonça refere-se ao todo da obra pianística, o que engloba pelo menos mais trinta anos de composição. Mas é curioso ver que o próprio Guarnieri se refere ao atonalismo em sua obra:

> Em 1930, o primeiro método moderno de composição me chegou às mãos, e depois o Hindemith e mais tarde o Schöenberg, então fiquei enamorado do atonalismo. Tanto que minha terceira sonata [Sonatina nº3] é um tanto atonal; eu tenho diversas obras, canções dessa época que são atonais. Depois, eu vi que para a minha sensibilidade não estava bem, não era o caminho que eu devia seguir; procurei, então, ir me desligando das coisas que podiam atrapalhar em relação ao caráter nacional da obra (Guarnieri in DONADIO, 2008, p. 35-36).

É digno de nota apontar como Guarnieri na década de 1930, já com um alto nível de refinamento em suas composições, seguiu experimentando novas técnicas e idiomas harmônicos. Como dissemos, tais experimentações podem ser constatadas se compararmos os dez primeiros *Ponteios* com os demais. Vemos, por exemplo, que três dos cinco *Ponteios* que empregam bitonalidade fazem parte deste primeiro volume[34].

Procedimentos atonais foram utilizados por Guarnieri em algumas peças compostas após os *Ponteios*, mesmo após discordâncias quanto a este idioma, o que culminara na *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* em 1950.

Ao fazer breves comentários sobre cada *Ponteio*, Verhaalen indica em alguns a presença de atonalidade ou a ausência de elementos tonais.

- *Ponteio nº 8*: "não há senso de tonalidade";
- *Ponteio nº 10*: "a estrutura total proporciona um senso de atonalidade, com final tonal";
- *Ponteio nº 11*: "é evidente uma proposta mais definida no sentido do atonalismo";
- *Ponteio nº 12*: "Apesar do início do ostinato sugerir a tonalidade de Sol Maior, não há nenhuma insinuação de magnetismo tonal na mão direita";
- *Ponteio nº 23*: "Na mão esquerda, o desenho não tonal em semicolcheias, combinado com a ambiguidade da mão direita, produz um resultado atonal semelhante ao do *Ponteio nº 12*, porém com as partes invertidas";
- *Ponteio nº 25*: "Esta obra, como os Ponteios de números 12 e 23, é esplendorosa, agradável, colorida e atonal".

(VERHAALEN, 2001, p. 138-143).

[34] É importante lembrar que como nosso trabalho pretende investigar as obras dentro do período da composição dos *Ponteios*, incluindo algumas poucas exceções de períodos à frente, não discutiremos o serialismo na obra de Guarnieri, como apontado por Verhaalen em algumas obras posteriores, como os *Concertos nº 4* (1968) e *nº 5* (1970) para piano.

Em relação ao "senso de atonalidade" no *Ponteio nº 10*, a autora, talvez, se refira à intensa e contínua transformação do material harmônico nesta obra, mesmo que em vários momentos haja sugestões modais e tonais na melodia e na harmonia:

- Dó♯ Dórico, compassos 11 a 13;
- Fá Dórico sobre uma figuração em Sol♭ Maior, compassos 24 a 26 e 31 a 33;
- Si♭ Dórico, compassos 27 e 28;
- ao considerarmos a linha mais aguda, a partir do compasso 37 temos um diatonicismo aparente (Dó Maior), porém esta linha é "colorida" por notas inferiores a ela em variados intervalos que caminham em movimento paralelo, predominando uma unidade formada por quinta justa e nona menor abaixo. A partir do compasso 44, esta unidade se alterna a outras colorações sob a escala diatônica, formadas agora por notas da escala de Tons Inteiros. Nos compassos 52 a 54, a escala de Dó Maior passa a predominar em todas as vozes.

Contrariamente à afirmação de Verhaalen que identifica no *Ponteio nº 11* "uma proposta mais definida no sentido do atonalismo", consideramos este *nº 11* dentre os *Ponteios* listados acima, aquele que mais se aproxima de uma proposta tonal, mantendo uma ambiguidade entre os centros Sol Maior e Mi Menor até a última nota. Exceto por alguns compassos centrais, o material melódico é diatônico e se enquadra nas supracitadas tonalidades quase todo o tempo.

O *Ponteio nº 12* apresenta uma melodia tão angulosa quanto aos de números *23* e *25*, porém, neste caso, o cromatismo é mais intenso e a harmonia não apresenta direcionalidades tonais claras: permanece circundando um mesmo centro por meio de expansões e contrações intervalares durante boa parte do tempo. É notável que, a partir das imediações do compasso 35, o material melódico se aproxime cada vez mais da estrutura escalar de Lá Menor acrescida de alguns cromatismos e ornamentações. Harmonicamente, é perceptível, inclusive, uma cadência em Lá Menor nos três últimos compassos.

Figura 96 – *Ponteio nº 12*, cadência nos três últimos compassos.

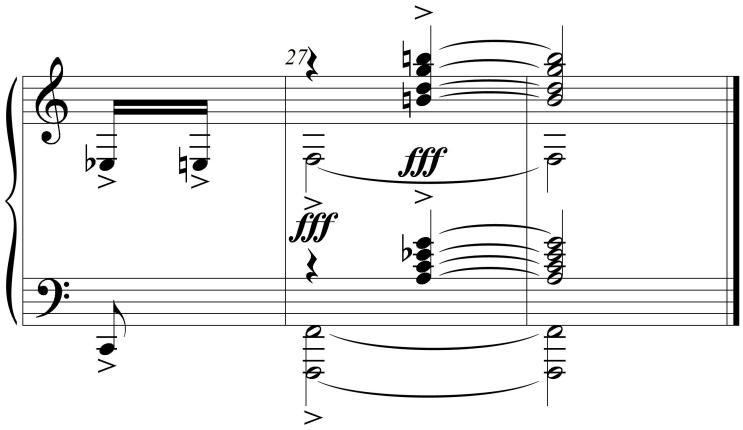
A partir dos elementos analisados no *Ponteio nº 23*, é possível notarmos, uma certa insistência na polarização de Mi Menor, por vezes velado, devido os deslocamentos rítmicos gerados pelas mudanças de direção da melodia da mão esquerda, ou por causa dos acordes da mão direita repetidamente arpejados, mas aparente em alguns momentos, inclusive na interpretação de algumas formas cadenciais da tonalidade moldadas a esta escrita. Nota-se também, alguns momentos de quase puro diatonicismo nos acordes da mão direita, por exemplo, compassos 11 a 16.

Figura 97 – *Ponteio nº 23*, diatonicismo predominante nos acordes da mão direita, c. 11-16.

O *Ponteio nº 25* anuncia, já no primeiro compasso, a tonalidade de Si♭ Menor com o arpejo contido na anacruse da mão direita e de sua confirmação na mão esquerda logo em seguida. Enquanto a melodia passa por notas da escala da tonalidade proposta, com alguns acréscimos cromáticos e deslocamentos rítmicos semelhantes aos do *Ponteio nº 23*, o ostinato rítmico da mão esquerda constrói uma progressão descendente predominantemente cromática,

que leva da tríade de Si♭ Menor inicial até um Fá Maior com função de Dominante no compasso 6. Além do retorno para a tríade de Si♭ Menor na anacruse do compasso 7, temos dois pedais evidentes no baixo: Si♭ (compassos 7 a 14) e Fá (compassos 17 a 28). A finalização é minimamente intrigante, já que conclui em um acorde formado pela sobreposição de várias terças sobre a fundamental Fá. Pela polarização de Si♭ menor durante a maior parte da peça e sua constituição intervalar por terças (Fá Maior com sétima, nona, décima primeira aumentada e décima terceira) podemos concluir que seja, uma Dominante. Levando em consideração o salto de quinta descendente no baixo e o cromatismo ascendente para a nota Fá do compasso 27, é possível interpretarmos o acorde sobre a nota Dó como uma Dominante secundária do quinto grau que conclui seu caminho sobre a primeira Dominante, finalizando peça com uma Cadência Suspensiva.

Figura 98 – *Ponteio nº 25*, c. 27-28.



A partir das análises apresentadas, podemos concluir que os *Ponteios nº 10*, *nº 11*, *nº 23* e *nº 25* estão mais próximos ao conceito de suspensão da tonalidade, do que da atonalidade. Os *Ponteios nº 11* e *nº 23* possuem um centro polarizador mais constante e menos ambíguo que os outros dois. Já nos *Ponteios nº 8* e *nº 12*, nos quais a determinação de um único centro tonal é inviável, devido à "pluridirecionalidade harmônica" do material musical, podemos descrevê-los como cromáticos, já que muitos centros de atração (melódica ou harmônica) são apontados quase que simultaneamente.

Ainda comentando a análise feita por Verhaalen, encontramos a hipótese que a Tonalidade linear, como descrito por Ludmila Ulehla em seu livro *Contemporay Harmony* (1994), teria sido muito utilizada por Guarnieri em seus *Ponteios* (VERHAALEN, 2001,

p. 133-134). Apesar desta hipótese, Verhaalen aponta apenas o *Ponteio nº 31* como exemplo desta utilização (2001, p. 144).

> Muitas das indecisas estruturas por intervalos são controladas pela linha melódica, quando esta possui uma certa tonalidade linear. Esta sugestão tonal pode estar presente em um motivo ou em uma frase. Ela é induzida pelos intervalos mais fortes que sugerem raízes lineares. Quando a harmonia é indeterminada sob as notas da melodia, a própria melodia pode dirigir todo o movimento sonoro. Neste sentido, altera-se o suporte harmônico, que se afasta do baixo para a linha melódica (VERHAALEN, 2001, p. 134).

Segundo Ludmila Ulehla, a linha melódica, por sua força na construção musical, pode tomar para si a responsabilidade da condução harmônica quando esta for dúbia ou pouco afirmativa – já que, normalmente, as melodias são imbuídas de uma harmonia implícita ou explícita (por meio de arpejos, por exemplo). A melodia pode induzir o ouvido a reinterpretar, aproximar e adequar um material harmônico "indefinido" ("indecisas estruturas por intervalos") dentro de um contexto harmônico sugerido por ela. Por exemplo, nos primeiros compassos do *Ponteio nº 11*, Figura 94, a linha melódica (mão direita), formada por notas que podem ser interpretadas como pertencentes à tonalidade de Sol Maior, pode levar-nos a considerar os acordes por quartas (mão esquerda) como Maiores ou Menores acrescidos de dissonâncias dentro do campo harmônico sugerido pela linha mais aguda.

3.2 Estruturas acórdicas

Por mais que, no *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade tenha dito que é na polifonia que "os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional" (1972, p. 52) e que o próprio Guarnieri tenha afirmado que "quanto ao problema da harmonia, a música nacional deve ser de preferência tratada polifonicamente" (Guarnieri in ALMEIDA, 1942, p. 475), o pensamento harmônico do compositor é um aspecto extremamente importante em sua poética. Mesmo quando tratadas à luz do contraponto, percebemos a presença de estruturas acórdicas recorrentes, fato esse que confirma a necessidade de um olhar mais acurado em relação às estruturas verticais urdidas por ele.

Predomina, nos *Ponteios*, o uso da melodia acompanhada[35], e, em parte de peças desta coleção, este acompanhamento envolve estruturas acórdicas que podem ser apresentadas como um *ostinato* rítmico, em blocos ou arpejadas.

Como vimos anteriormente, Guarnieri transita em diferentes linhas da harmonia – tonais, modais, bimodais e atonais – e há uma pluralidade nas possibilidades de construção e relacionamento das estruturas acórdicas utilizadas por ele. Nos *Ponteios*, podemos encontrar desde acordes e progressões convencionais da música tonal, a configurações em que, tanto a estrutura dos acordes quanto a maneira com que eles se relacionam, parecem responder unicamente ao "gosto" do compositor. Talvez, por conta destes últimos casos, Rodrigues afirme que "na maioria das vezes, a direcionalidade dos acordes não determina seus sucessores e ambos são escolhidos somente por suas cores" (RODRIGUES, 2015, p. 128). Em um artigo, Rodrigues ainda cita um trecho de uma carta de Guarnieri para Mário de Andrade de 1943, na qual o compositor comenta como, naquele momento, estava resolvendo alguns dilemas sobre a harmonia.

> O uso de certos agrupamentos de som, mais como efeito de bloco sonoro, sem relação alguma com a tonalidade ou com acorde, no sentido clássico, está me abrindo novos caminhos para resolver certas dificuldades que outrora encontrava (Guarnieri apud SILVA, 2001, p. 293).

Nos *50 Ponteios*, esta maneira de pensar a harmonia parece ter sido privilegiada em algumas peças, e, mesmo em algumas situações de harmonias mais expandidas, há uma lógica de construção inerente a cada *Ponteio*. Esta organização harmônica pode resultar da utilização de

- estruturas acórdicas formadas a partir da sobreposição de intervalos de terça;
- progressões harmônicas baseadas em um contexto tonal;
- configurações acórdicas formadas a partir da sobreposição de outros intervalos que não os de terça;
- encadeamentos harmônicos com base em outros modelos de conexões entre as estruturas acórdicas;
- disposição intervalar das estruturas acórdicas.

[35] Tabela 4, do item 1.2, p. 31.

Os acordes formados por meio da sobreposição de terças, tríades acrescidas, ou não, por dissonâncias (sétima, nona, décima primeira e/ou décima terceira), podem aparecer dentro de seu contexto de origem, ou seja, em progressões sobre um tecido harmônico tonal, ou em contextos harmônicos mais afastados. Em um contexto harmônico tonal, estes acordes são, comumente, tratados de acordo com suas possibilidades direcionais (funções harmônicas) e, nestes casos, o passo entre as fundamentais dos acordes determinam a direção da harmonia. Quando em outro contexto harmônico, nem sempre o reconhecimento de suas notas "fundamental, terça e quinta" é o que mais importa para entendermos o caminho da harmonia. Às vezes, a disposição intervalar ou a condução de vozes realizada entre os acordes tornam-se mais relevantes.

Quando as formações verticais derivam de outros intervalos que não os de terça, estas também podem ser tratadas dentro dos dois contextos: tonal e tonal-expandido. Às vezes, por se localizarem entre acordes com uma função tonal mais nítida, por estarem construídos sobre determinado material escalar, por serem reinterpretados como possíveis tensões sobre tríades tonais (mesmo sem a presença da fundamental), ou ainda, por estarem dando suporte à melodias essencialmente tonais ou modais, algumas estruturas harmônicas podem ser "funcionalizadas" por nossa escuta. Tal processo se dá pela contextualização tonal de uma estrutura acórdica construída a partir de premissas não tonais.

É importante ressaltar que, também na harmonia, as escalas tonais e os modos estão presentes, tanto como base para erigir estruturas acórdicas, quanto para dar suporte aos encadeamentos harmônicos.

> A complicação procurada dos acordes, por mais bem conjugado que estes sejam, acabará, provavelmente, por nos dar uma como que indiferença harmônica. Assim, é principalmente na utilização das escalas nacionais que escapam a rigidez 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 (Guarnieri in ALMEIDA, 1942, p. 476).

Do mesmo modo que muitas melodias são alteradas cromaticamente, a harmonia também recebe estas alterações em maior ou menor grau, dependendo de seu contexto. Denominamos aqui "alterações cromáticas", aquelas transformações realizadas sobre materiais, inicialmente, diatônicos – tonais ou modais. Tais transformações podem ocorrer por meio da modificação de nota(s) de um acorde ou do relacionamento entre acordes onde haja cromatismos não previstos nas estruturas escalares inicias. Ao utilizar paralelismos de estruturas intervalares (acordes ou intervalos simples), é frequente, nos *Ponteios*, o uso da

"falsa relação" – cromatismo entre vozes diferentes. Por outro lado, às vezes, o cromatismo é parte estrutural da construção/progressão harmônica, logo, não se trata mais de alterações, mas da escala Cromática como fundamento para harmonia.

3.2.1 Formações acórdicas sobre escalas tonais e modais

Por guardar fortes relações com a tonalidade, Camargo Guarnieri utiliza frequentemente estruturas acórdicas vindas da tradição tonal. Tríades, tétrades e outros acordes acrescidos de nonas, décimas primeiras e décimas terceiras compõem as estruturas manuseadas pelo compositor. A isto, podemos acrescentar a utilização não tão frequente de acordes invertidos e algumas estruturas acórdicas provenientes da escala de Tons Inteiros, da escala Octatônica e da escala Alterada. Em alguns casos, também é possível encontrarmos a presença de acordes sobrepostos (Poliacordes).

Sobre estas bases, ainda tonais, alguns autores[36] propõem que se considere e que se opere com os conceitos de adição de notas (diatônicas ou cromáticas) e de deslizamento cromático dentro do acorde, procedimento esse que nos parece pertinente.

Rodrigues, afirma que, nas obras concertantes, o compositor "empregava raramente as tríades formadas pela simples sobreposição de terças, preferindo usar acordes mais complexos" (RODRIGUES, 2001, p.480) e, atentando-se ao repertório sinfônico como um todo, diz que

> Na maioria de suas obras sinfônicas, a ocorrência de simples acordes triádicos é tão pouco frequente que chega a ser incomum, mesmo em andamentos lentos e expressivos nos quais a harmonia costuma ser mais convencional (RODRIGUES, 2015, p. 129).

Rodrigues ainda afirma que é possível notarmos uma "distinção entre uma menor complexidade da harmonia nas obras para piano, que nas obras orquestrais" [...] (Idem, 128). Ainda sobre este tema, Guarnieri diz que na escrita orquestral "o*s timbres separam tudo*" (GUARNIERI, 1991 apud RODRIGUES, 2015, 128, grifo nosso).

A respeito deste diálogo entre timbre e harmonia, Persichetti faz algumas considerações que podem iluminar nossa compreensão sobre o assunto:

[36] Dentre os autores que defendem tal procedimento, podemos citar Vincent Persichetti, Ludmila Ulehla, Stephan Kostka e Leon Dallin.

> A realização timbrística de uma ideia musical tem uma relação direta sobre a escrita harmônica, em sua estrutura intervalar, disposição e dinâmica. [...] A cor orquestral pode suavizar a extrema dissonância dos acordes de décima terceira, remover da tríade sua suave consonância, ou alterar a direção acordal (PERSICHETTI, 1985, 23-24).

Ao lado da constatação de que há, sim, uma relação entre as propriedades e diversidades timbrísticas e o comportamento da harmonia, uma análise comparativa entre os *Ponteios* e algumas obras sinfônicas do mesmo período de composição pode revelar que parte das estruturas e procedimentos harmônicos (e melódicos) que se observam no repertório sinfônico podem ser encontrados, mesmo que de modo mais conciso, nas peças para piano.

Como exemplo, podemos citar as estruturas por quartas que são frequentes na *Abertura Concertante* e no trecho lento do *Choro para clarinete*, ou ainda, a disposição dos acordes, algumas vezes idênticas em algumas peças orquestrais e peças para piano. No primeiro movimento da *Sinfonia nº 2*, por exemplo, podemos encontrar o *Motivo Guarnieri/Ponteios* variado no tema e em algumas figurações de acompanhamento das madeiras, harmonias por quarta, acordes dispostos do mesmo modo em que são usados nos *Ponteios*, modalismos, entre outras características que permeiam estas duas facetas da composição do compositor.

3.2.1.1 Tríades Maior e Menor

A utilização das tríades Maiores e Menores sem nenhum acréscimo de dissonância harmônica se dá, principalmente, nos finais dos *Ponteios*, nos quais estes acordes cumprem uma função conclusiva e, normalmente, fecham algum tipo de movimento cadencial. Este procedimento pode ser observado nos últimos compassos dos *Ponteios de números: 3*, *6*, *10*, *11*, *12*, *16*, *18* (com omissão da quinta), *19*, *22*, *24*, *27* (com omissão da quinta), *31*, *36*, *37* (com omissão da quinta), *38*, *39* (penúltimo compasso), *40*, *42*, *46* e *48*.

Em alguns *Ponteios*, as terminações se fazem em acordes Maiores ou Menores com a omissão da terça, logo, apenas com intervalo de quinta justa. Além disso, em termos qualitativos, o acorde sem a terça traz uma sonoridade estática, que reforça o repouso e produz um diminuendo harmônico. Tal procedimento pode fazer referência à escrita contrapontística modal, na qual, normalmente, concluíam-se peças apenas em intervalos de uníssono, quinta e/ou oitava. Dentre as peças que terminam em acordes com omissão da terça, podemos citar os *Ponteios de números: 20*, *26*, *32*, *41* (final em intervalo de oitava) *45* e *50*.

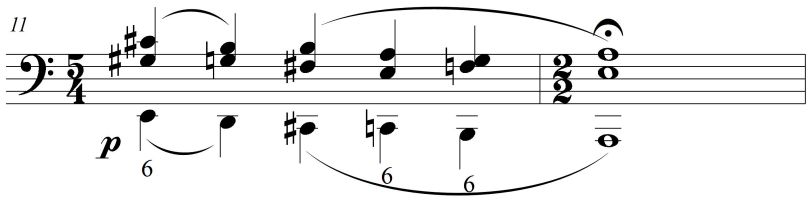
Nestes casos acima, é possível atribuir aos acordes a função de Tônica, já que eles são conclusivos e cumprem o papel de repouso harmônico após as tensões geradas durante a peça.

No *Ponteio nº 24*, a utilização de tríades Maiores e Menores sobre um baixo pedal – Si♭, c. 1-3; e Dó, c. 17-21 – pode ser interpretada apenas como uma mudança de acordes sobre um baixo imóvel ou, por vezes, as notas superiores podem ser vistas como dissonâncias de um acorde formado sobre a nota mais grave. Procedimento semelhante também ocorre no *Ponteio nº 31*, mas, neste caso, as notas da melodia também contribuem para a ressignificação dos acordes dispostos como tríades no registro central.

Figura 99 – Tríades Maiores e Menores sobre um baixo pedal no *Ponteio nº 24*, c. 1-3, 17-21.

Observando os *50 Ponteios*, também podemos notar a preferência do compositor por acordes em estado fundamental – as inversões das tríades são menos usuais. Chama-nos a atenção a progressão harmônica descendente formada por acordes em primeira inversão no *Ponteio nº 20*.

Figura 100 – Acordes em primeira inversão (6) no *Ponteio nº 20*, c. 11-12.



Neste exemplo, é possível interpretar a constante utilização dos acordes menores em primeira inversão como uma ferramenta para manter a movimentação harmônica da peça (não apenas rítmica), evitando finalizações cadenciais mais conclusivas.

No *Ponteio nº 49*, no qual também há certa insistência nos acordes menores em primeira inversão, é possível notar a utilização da tríade Maior sobre o segundo grau abaixado da escala em estado fundamental (♭II, segundo grau Frígio) e em primeira inversão (II6♭, Subdominante Napolitana). Neste caso, a harmonia ressalta ainda mais a predominância do modo Frígio[37] neste *Ponteio*. O mesmo também acontece nos *Ponteios nº 41* e *44*.

Figura 101 –Subdominante Napolitana no *Ponteio nº 49*, c. 75-77.

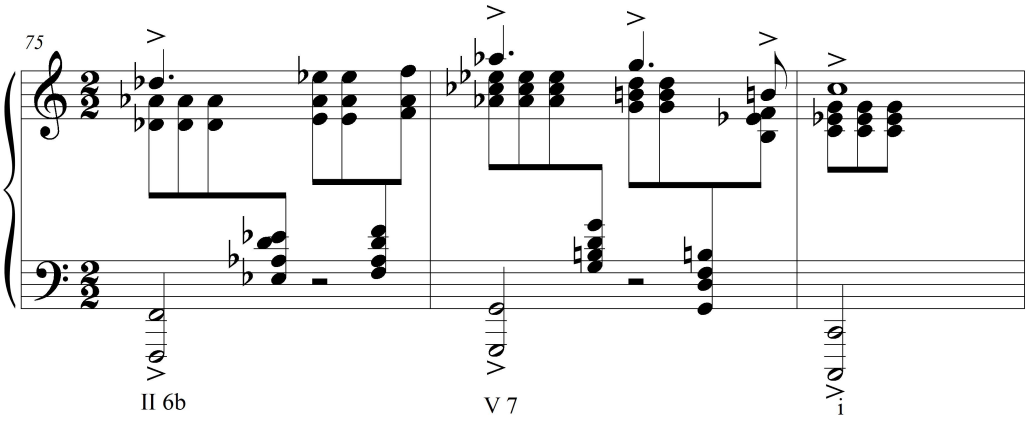
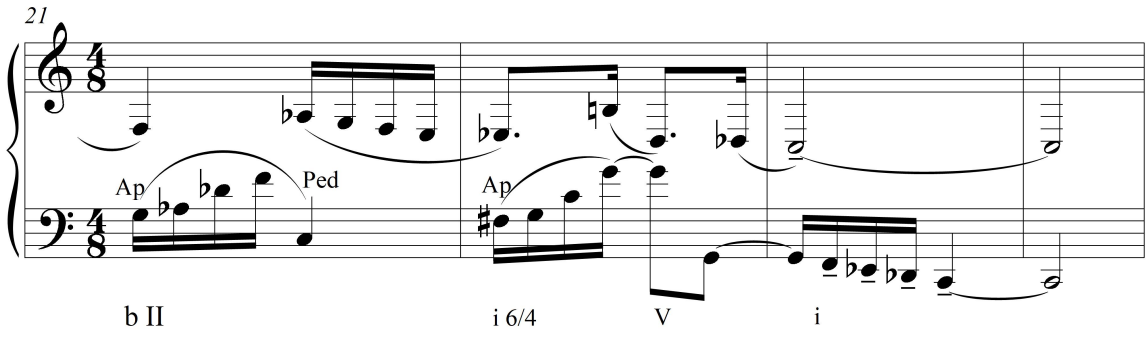
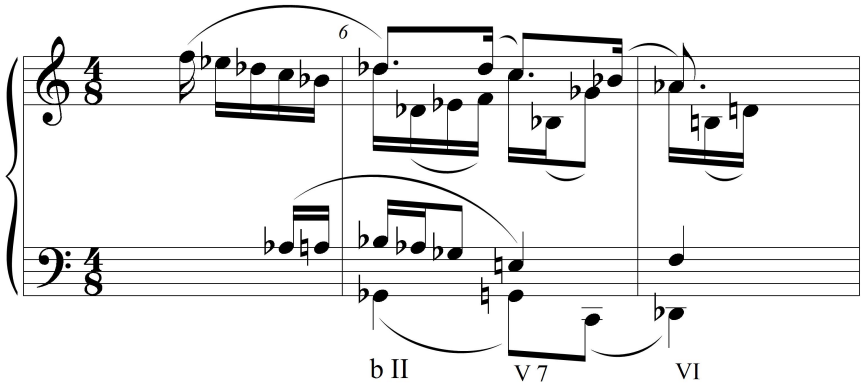


Figura 102 – Segundo grau Frígio no *Ponteio nº 41*, c. 21-24.



[37] Item 2.2.2.2, p. 52.

Figura 103 – Segundo grau Frígio dentro de um movimento de Cadência de Engano *no Ponteio nº 44*, c. 6-7.



As tríades Diminutas e Aumentadas, sem o acréscimo do intervalo de sétima, ocorrem com uma frequência bem mais baixa do que as tríades Maiores e menores nestas peças.

3.2.1.2 Tríade Maior/Menor acrescida do intervalo de sexta maior

No contexto de música popular, o acorde Maior/Menor com sexta maior e com sexta acrescentada, normalmente empregado com função de Subdominante aparece, também, sobre o primeiro grau.

É justamente sobre o primeiro grau que veremos este acorde sendo utilizado por Guarnieri, nos *Ponteios*, com mais frequência. Em alguns casos, como veremos no próximo item, é possível encontrarmos acordes com a presença simultânea das sexta e sétima maiores. Quando a tríade menor recebe o intervalo de sexta maior, é perceptível a influência do modo Dórico – lembrando que, nos *Ponteios*, não foram encontrados exemplos de melodias inteiramente construídas sobre este modo, mas aqui, podemos observar sua influência na harmonia[38].

[38] Item 2.2.2.2, p. 52.

Figura 104 – Acorde Maior com sexta maior sobre o primeiro grau (Dó Maior) no *Ponteio nº 3*, c. 1-3.

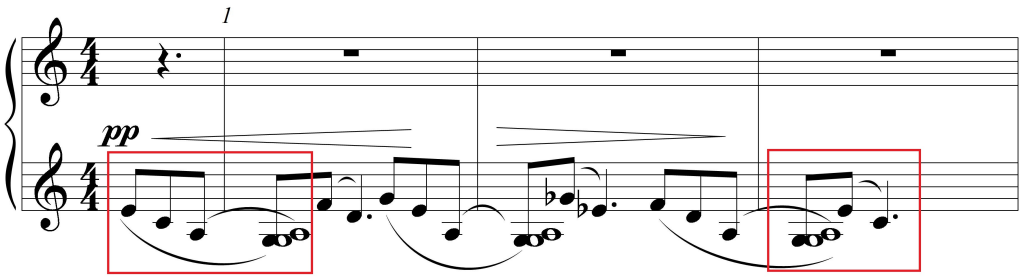


Figura 105 – Acorde Maior com sexta maior sobre o primeiro grau (Si♭ Maior) no *Ponteio nº 24*, c. 3-4.

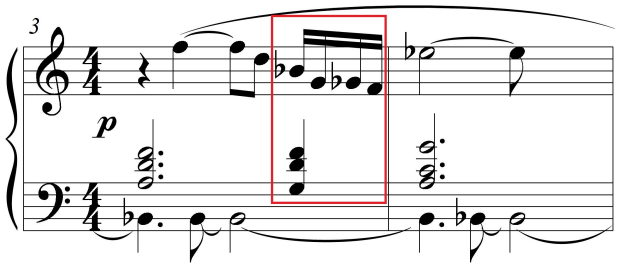


Figura 106 – Acorde Menor com sexta maior sobre o primeiro grau (Lá♭ Menor) no *Ponteio nº 30*, c. 1.

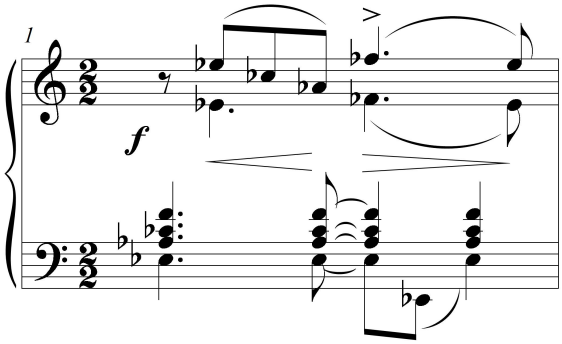


Figura 107 – Acorde Maior com sexta maior sobre o primeiro grau (Dó Maior) na seção central do *Ponteio nº 32*, c. 20-23.

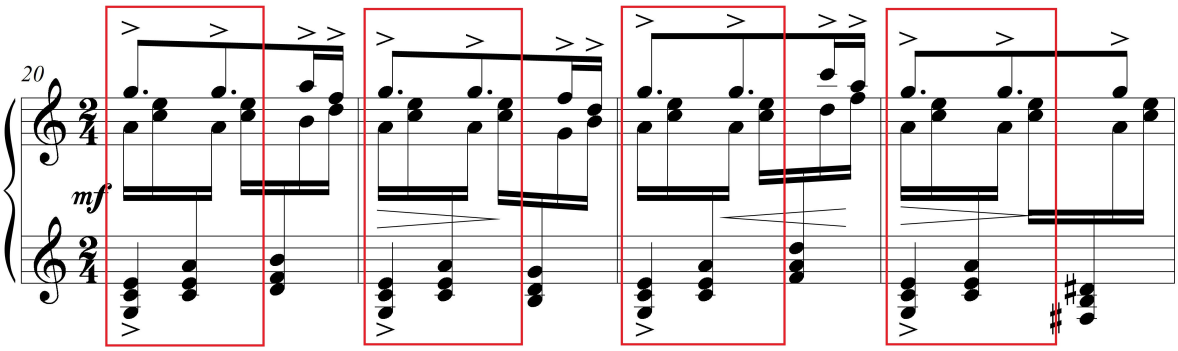
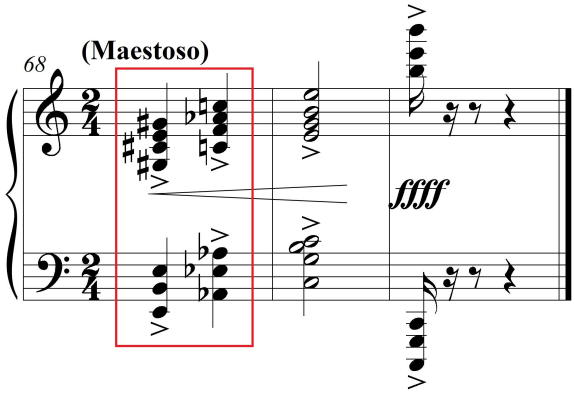


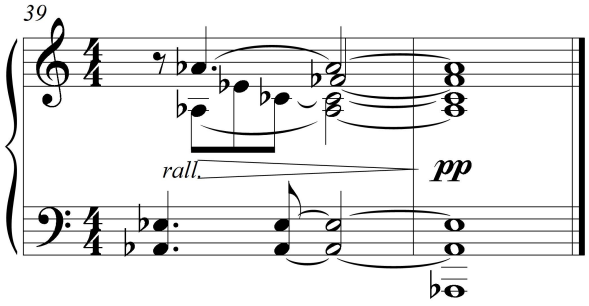
Figura 108 – Acorde Menor com sexta maior sobre o primeiro grau (Lá Menor) no *Ponteio nº 38*, c. 1-2.

Figura 109 – Acorde Maior com sexta maior relacionados por terças maiores (relação de Mediante) no *Ponteio nº 43*, c. 68-70.



Um caso digno de realce é o último compasso do *Ponteio nº 30*, no qual o compositor usa um acorde menor com sexta menor, uma citação harmônica do motivo melódico presente desde o primeiro compasso da peça.

Figura 110 – Acorde Menor com sexta menor sobre o primeiro grau (Láb Menor) no *Ponteio nº 30*, c. 39-40.



3.2.1.3 Tríades Maiores e Menores acrescidas do intervalo de sétima

Se, por um lado, podemos notar que o emprego de tríades, sem o acréscimo de dissonâncias, é reservado para os finais das peças e outros poucos momentos específicos, por outro, observa-se, também, o constante uso de tétrades na construção dos *Ponteios*. É possível dizer que, nos *Ponteios*, as tríades com sétima são as principais estruturas acórdicas utilizadas, principalmente, no discurso harmônico das peças mais tonais ou modais.

- *Tríade Maior com sétima maior (M7M)*

Das tétrades usadas por Guarnieri nos *Ponteios*, o acorde Maior com sétima maior é a que o compositor usa com mais frequência para iniciar e concluir as peças, o que aponta para a possibilidade de que o compositor considerasse esta formação acórdica como uma estrutura harmônica estável, próximo do que esperaríamos de uma *Tônica*. Dentre os Ponteios que se iniciam com tríade Maior com sétima maior, podemos citar os de números: *5*, *14*, *24*, *31*, *37* e *43*. Dentre os que concluem seu discurso sobre esta tétrade, citamos os de números: *14*, *17*, *29*, ***33*** e *43*. Além dos inícios e finais de peças, é possível encontrarmos tríades Maiores com sétima maior no centro das composições como resolução de outros acordes mais tensos.

Pela sonoridade estável da sexta e da sétima maior, é possível encontrarmos acordes que possuam ambas as dissonâncias simultaneamente. Em alguns casos, o compositor mantém um intervalo de sétima entre as duas notas, normalmente, inserindo a terça do acorde entre este intervalo, resultando em dois intervalos de quarta.

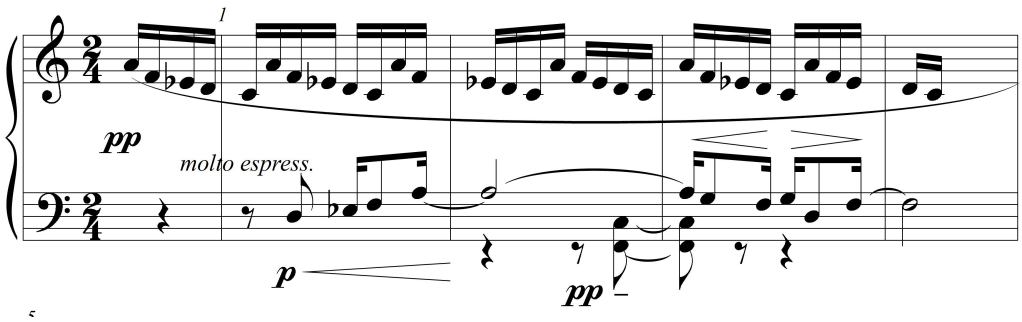
Figura 111 – Tríade Maior com sexta e sétima maiores no *Ponteio nº 7*, c. 1, 19 e 43-44.

- *Tríade Maior com sétima menor (M7m)*

A tríade Maior com sétima menor, talvez, tenha sido a estrutura acórdica mais usada dentro do ciclo dos *Ponteios*. Podemos encontrar pelo menos duas utilizações distintas deste acorde em diferentes peças: com função de repouso (Tonica), principalmente em *Ponteios* que nos remetam mais aos modos Mixolídio e Lídio-mixolídio; com função de continuidade (Dominante), sempre direcionando para o próximo acorde em um contexto tonal/modal (e, às vezes, cromático), proporcionando um fluxo contínuo para a composição.

Quando acorde estável – presente em um agrupamento notas simultâneas ou dissolvido pela malha polifônica –, reforça as características modais dos *Ponteios*, ambientando harmonicamente a melodia.

Figura 112 – Tríade Maior com sétima menor no *Ponteio nº 16*, c. 1-4.

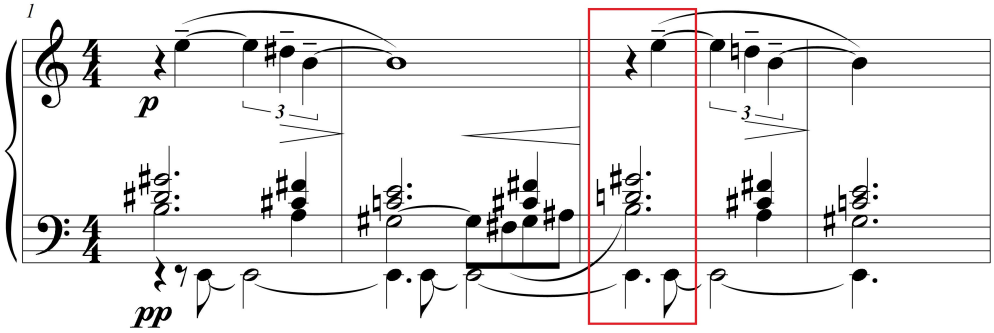


O acorde é apresentado horizontalmente e por meio da combinação das três diferentes camadas (ostinato, melodia e baixo).

Figura 113 – Tríade Maior com sétima menor no *Ponteio nº 20*, c. 1-4.

A tríade Maior com sétima menor é disposta como arpejo na linha melódica.

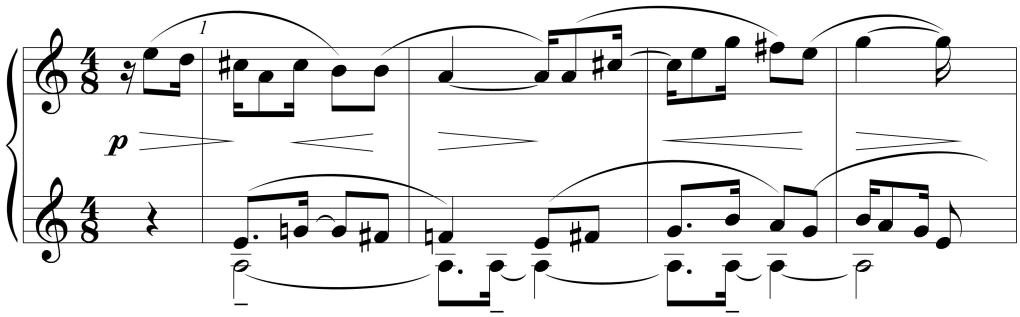
Figura 114 – Tríade Maior com sétima menor no *Ponteio nº 31*, c. 1-4.



Neste caso, a tétrade substitui o primeiro grau, mas, agora, adequando-se ao modo Mixolídio [39] devido à variação melódica e harmônica em relação aos dois primeiros compassos.

[39] Item 2.3.3.9.1, p. 91.

Figura 115 – Tríade Maior com sétima menor no *Ponteio nº 39*, c. 1-4.



Por meio de um processo semelhante ao do *Ponteio nº 16*, este acorde pode ser observado com um resultado da sobreposição dos materiais musicais – duas linhas contrapontísticas e um baixo pedal.

Quando o acorde Maior com sétima menor é empregado a fim de dar continuidade ao discurso harmônico, normalmente, utiliza movimentos entre notas fundamentais que são recomendados ou foram consolidados por sua recorrente presença no repertório tonal – ciclo de quintas, movimentos de resolução de Dominantes em Cadências Autênticas ou de Engano, passos crescentes e decrescentes da harmonia[40]. A escolha de um movimento ou outro após o acorde com sétima pode, por sua vez, redirecionar a harmonia.

Aparentemente, os movimentos de notas fundamentais mais utilizados por Guarnieri são originados em progressões harmônicas da música tonal. Os principais intervalos usados entre essas notas fundamentais após os acordes de sétima são:

- *quarta justa ascendente*, principal movimento entre fundamentais na música tonal, presente, sobretudo, no movimento Dominante-Tônica da Cadência Autêntica e no Ciclo de Quintas. Este movimento é chamado por Schoenberg de passo crescente da harmonia (1999, p. 190);

[40] SCHOENBERG, 1999, p. 179-189.

Figura 116 – Tríades Maiores com sétima menor em movimento de quarta justa ascendente no *Ponteio nº 27*, c. 8-9.

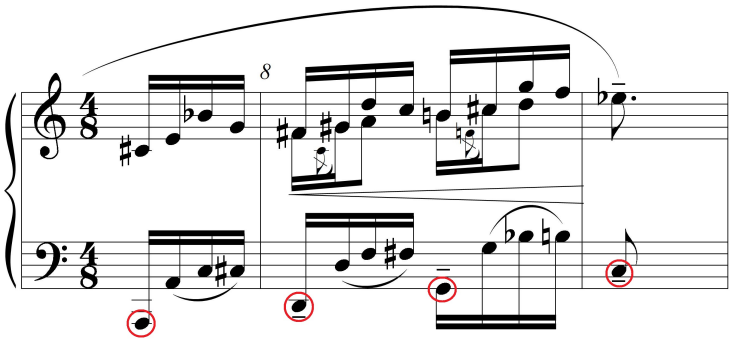
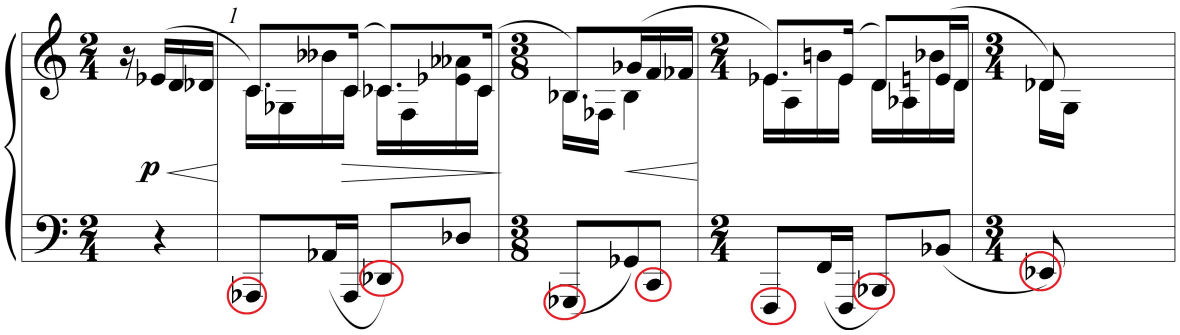


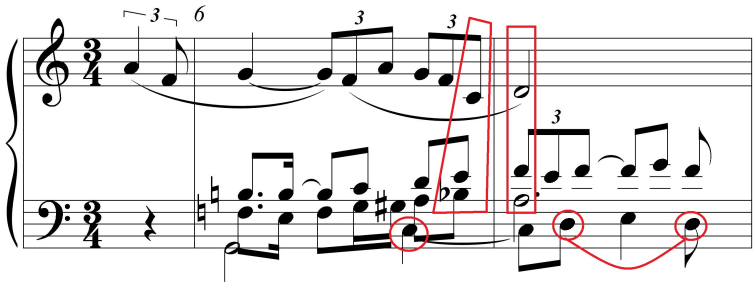
Figura 117 – Tríades Maiores com sétima menor em movimento de quarta justa ascendente no *Ponteio nº 42*, c. 1-4.



- *segunda maior/menor ascendente*, considerado por Schoenberg (1999, p. 190) como um passo fortíssimo da harmonia, era utilizado, a partir do acorde de Dominante, em Candências de Engano;

Figura 118 – Tríade Maior com sétima menor em movimento de segunda maior ascendente no *Ponteio nº 6*, c. 7-8.

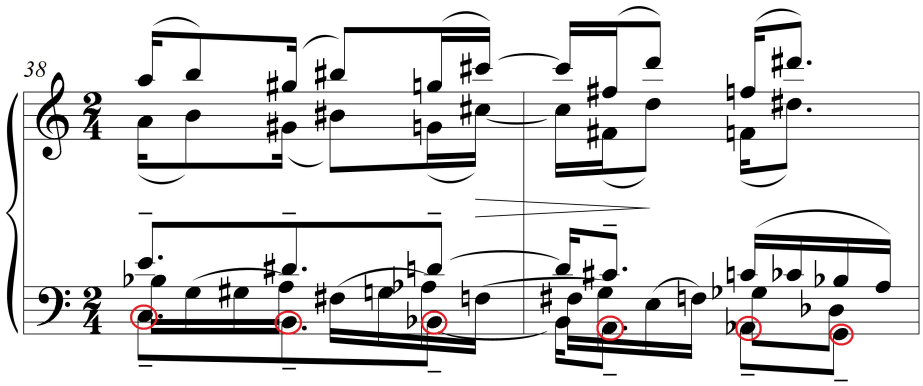
Figura 119 – Tríade Maior com sétima menor em movimento de segunda maior ascendente no *Ponteio nº 33*, c. 6-7.



Neste caso, há uma Cadência de Engano finalizando no sexto grau de Fá Maior.

- *segunda menor descendente*, pode ser visto como uma reinterpretação do movimento de resolução do acorde de Sexta Aumentada (especialmente, Francesa e Germânica). Ao enarmonizarmos a sexta aumentada do acorde de Sexta Germânica, por exemplo, temos um acorde Maior com sétima menor, que, se considerado assim e seguindo a resolução já esperada anteriormente, caminha por semitom descendente para o próximo acorde[41];

Figura 120 – Tríades Maiores com sétima menor em movimento de segunda menor descendente no *Ponteio nº 9*, c. 38-39.



Ocasionalmente, outros movimentos de notas fundamentais são encontrados, mas estes citados são os mais recorrentes nos *Ponteios*.

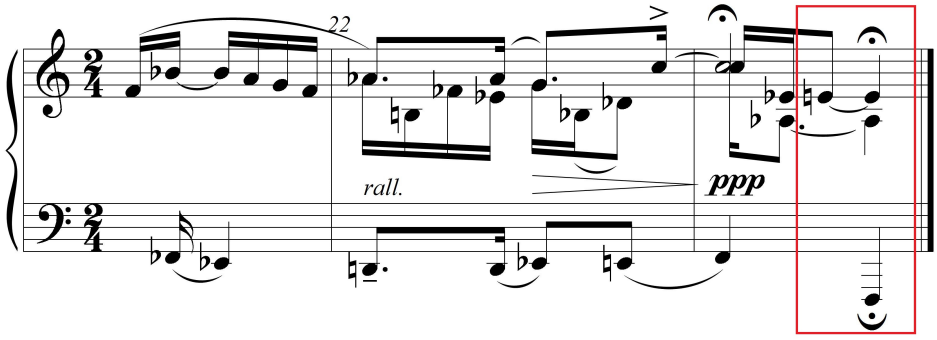
[41] No estudo da harmonia na música popular, o acorde com Sexta Aumentada é, normalmente, denominado acorde substituto do quinto grau (por possuir as mesmas notas que formam o trítono da dominante do acorde para o qual se pretende ir), e sua resolução, por segunda menor descendente, pode se dar em qualquer grau do campo harmônica, inclusive, em graus secundários.

As dissonâncias (nona, décima primeira, décima terceira) acrescidas às tétrades, por vezes, não implicam em mudanças estruturais na harmonia, mas podem intensificar ou abrandar a tensão harmônica de cada acorde.

- *Tríade Menor com sétima maior (m7M)*

Esta formação harmônica não consta entre as mais empregadas nos *Ponteios* e é utilizada, normalmente, em alguns finais das peças – possivelmente, para reforçar a tensão harmônica pelo grau de dissonância do acorde. Como exemplo de *Ponteios* que apresentam tais acordes em seu final podemos citar os de números: *6* (penúltimo compasso), *22*, *44* e *49*.

Figura 121 – Tríade Menor com sétima maior no *Ponteio nº 44*, c. 22-23.

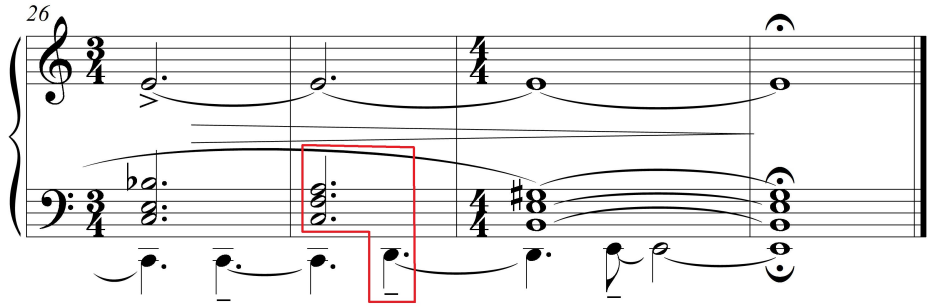


- *Tríade Menor com sétima menor (m7m)*

Guarnieri parece usar este acorde de maneira similar ao uso da tríade Maior com sétima maior, porém com menor frequência. Se por um lado, este é um complexo harmônico menos dissonante – não possui intervalos aumentados ou diminutos – e, por isso, pode ser considerado mais estável, por outro, a presença da sétima menor, pode reforçar um certo modalismo desejado pelo compositor, isto, pela falta da sensível ascendente. Os *Ponteios nº 13*, *33* e *36* são exemplos de peças que se iniciam sobre esta tipologia acórdica; já, os *Ponteios nº 1* (com sétima e nona) e *nº 38* são concluídos com este acorde.

Um caso digno de nota, é o final do *Ponteio nº 31*, no qual o acorde Menor com sétima menor, pela condução das vozes, direciona a harmonia modalmente para o último acorde.

Figura 122 – Tríade Menor com sétima menor no *Ponteio nº 31*, c. 26-29.



3.2.1.4 Acorde de Sexta Aumentada com função de Dominante da Dominante

As notas sensíveis – ascendente e descendentes dos acordes de Sexta Aumentada sugerem a presença de função de Dominante da Dominante, reforçando o aspecto tonal de alguns *Ponteios*, e dando-nos margem para a interpretação de possíveis cadências. Por vezes, a sensível ascendente é enarmonizada e direcionada descendentemente para a sétima do próximo acorde. É importante ressaltar que o acorde de Sexta Aumentada é, normalmente, acrescido de dissonâncias – tal como as tríades Maiores com sétima menor.

Figura 123 – Utilização do acorde de Sexta Aumentada no *Ponteio nº 6*, c. 27-28.

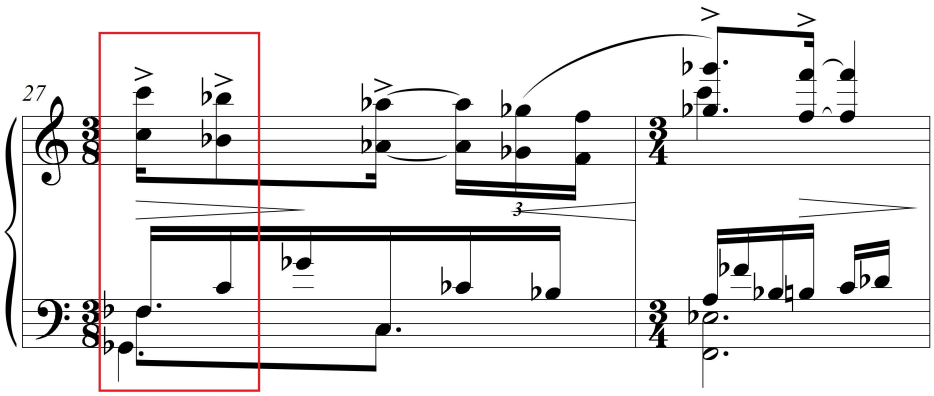


Figura 124 – Utilização do acorde de Sexta Aumentada[42] no *Ponteio nº 7*, c. 25-27.

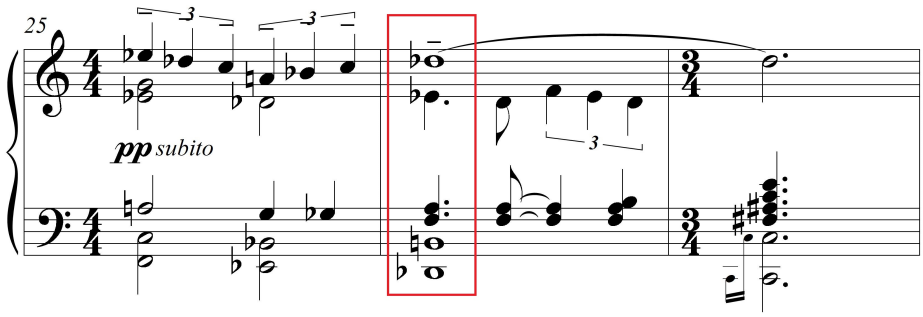
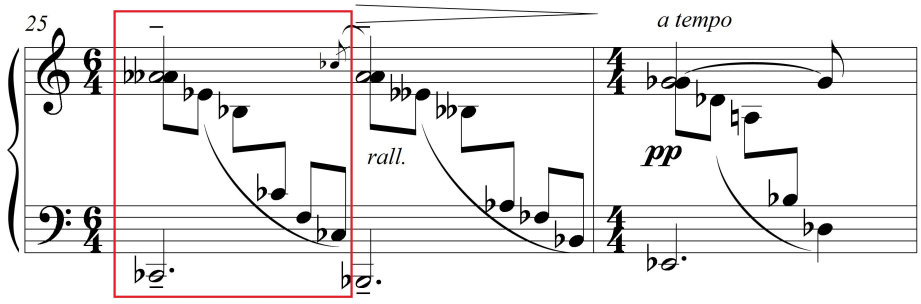


Figura 125 – Utilização do acorde de Sexta Aumentada no *Ponteio nº 13*, c. 25-26.



3.2.1.5 Dissonâncias sobre tríades com sétima menor (nonas, décimas primeiras e décimas terceiras)

Em alguns acordes mais complexos, é possível observarmos duas camadas distintas: uma, que trata da tríade/tétrade e outra, que contém as dissonâncias mais complexas. Unidas, essas duas camadas resultam no total harmônico do trecho. Este mesmo procedimento pode ser encontrado na relação tríade/tétrade e melodia, na qual, por vezes, algumas dissonâncias estão à cargo da camada melódica, enquanto o acompanhamento mantém as tríades/tétrades.

Guarnieri, possivelmente, tinha como sua estrutura básica para a construção harmônica tonal/modal as tétrades, já que as tríades, grande parte das vezes, são reservadas para os compassos finais. As dissonâncias acrescentadas sobre estas tétrades, normalmente, não alteram o seu papel dentro da construção da harmônica da peça. Por outro lado, estas dissonâncias podem potencializar uma direção harmônica desejada, amenizar ou reforçar a

[42] Em nossa análise, o acorde em questão permite outras possibilidades de interpretação, por isso, na Figura 145 (p. 141), a mesma estrutura acórdica é relacionada à escala de Tons Inteiros.

tensão do acorde, ou ainda, sugerir modos ou outras escalas por intermédio da inclusão de suas notas mais características.

- *Dissonâncias sobre a tríade Maior com sétima menor*

Sobre os acordes com sétima menor é que vemos o maior número de notas acrescentadas. Quando não são apenas dissonâncias melódicas tratadas com as fórmulas de tratamento harmônico-melódicas citadas no item 2.3.2 (p. 60), estas dissonâncias podem ser resultado da sobreposição de terças, porém tomando como base a escala Octatônica, a escala de Tons Inteiros e/ou a escala Alterada.

Cada escala proporcionará diferentes dissonâncias ou combinações de dissonâncias de acordo com suas notas formadoras.

Figura 126 – Escala Octatônica, acorde Maior com sétima e tensões da escala.

Figura 127 – Escala de Tons Inteiros, acorde Maior com sétima e tensões da escala.

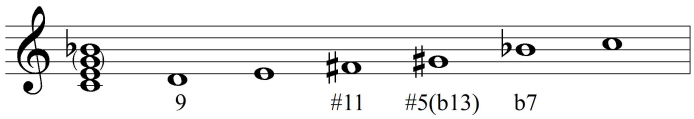
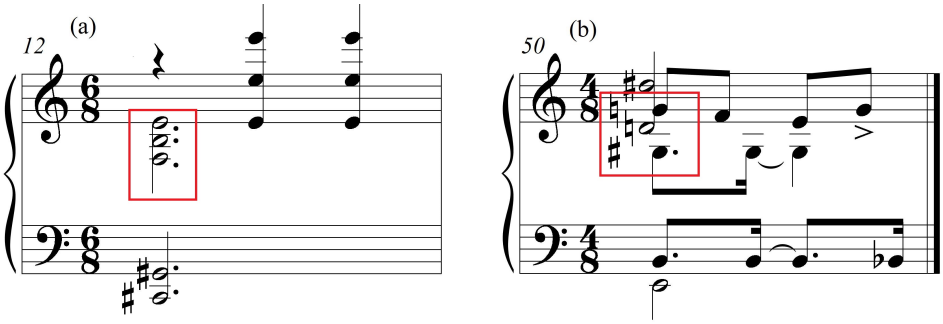


Figura 128 – Escala Alterada, acorde Maior com sétima e tensões da escala.

Algumas tensões harmônicas podem coincidir entre as escalas – por exemplo, o intervalo de nona menor pode ser encontrado na escala Octatônica e na Alterada – porém, certas combinações são possíveis em apenas uma delas – por exemplo, o intervalo de nona menor acrescido do intervalo de décima terceira maior só pode ser encontrado sobre a escala Octatônica.

Acordes Maiores com sétima menor e nona maior são menos comuns do que os que possuem outras qualidades do intervalo de nona (menor e aumentado) e, por vezes, aparecem como derivados da escala de Tons Inteiros. Já, o acorde com sétima menor e nona aumentada, quando utilizado por Guarnieri, apresenta, frequentemente, uma disposição em que pode ser observado um trítono, entre terça e sétima, e uma quarta justa, entre sétima e nona aumentada.

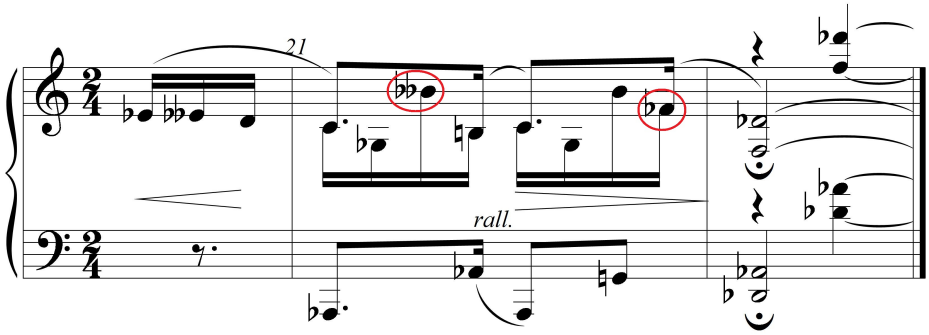
Figura 129 – Tríade Maior com sétima menor e nona aumentada nos *Ponteios nº 37*, c. 12 (a) e *nº 38*, c. 50 (b).



Outra particularidade da escrita de Guarnieri, nos *Ponteios*, é a utilização de acordes com décima terceira maior, inicialmente esperados como "quinto grau de um acorde Maior", mas concluindo em um acorde Menor. Isto resulta, direta ou indiretamente, em um interessante cromatismo descendente para a terça menor.

Por meio de algumas dissonâncias geradas pelas escalas Octatônica e Alterada – nona menor, nona aumentada e décima terceira menor – podemos encontrar o caminho oposto do que foi dito anteriormente, ou seja, acordes com dissonâncias que, inicialmente pertenceriam ao modo Menor, direcionando-se a acordes Maiores ou dentro deste contexto tonal.

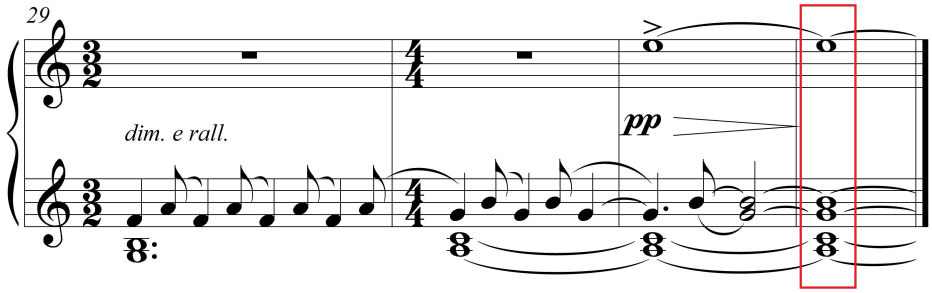
Figura 130 – Resolução em acorde Maior após acorde de Dominante com dissonâncias que apontam para a escala Menor (♭9 e ♭13) no *Ponteio nº 42*, c. 21-22.



- *Dissonâncias sobre a tríade Menor com sétima menor*

Sobre esta qualidade de acorde, podemos notar dois principais acréscimos: do intervalo de sexta maior (podendo, então, ser interpretado como um acorde Meio Diminuto na primeira inversão[43]) e do intervalo de nona maior. Estes constam em bem menor número do que as outras estruturas acórdicas, podendo ser indicados, por exemplo, nos finais dos *Ponteios nº 1* e *nº 47*.

Figura 131 – Tríade Menor com sétima menor e nona maior no *Ponteio nº 1*, c. 29-32.



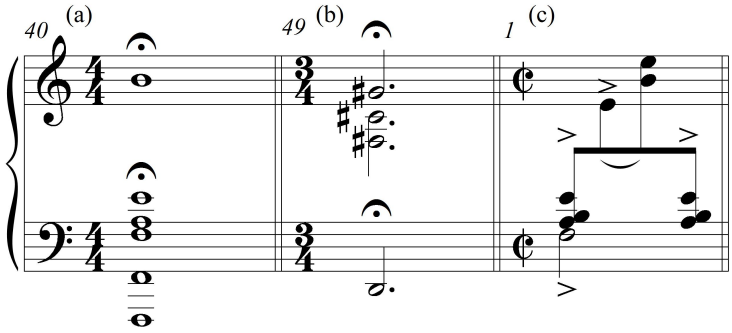
3.2.1.6 Tríades e tétrades com notas adicionadas

Segundo Kostka, "os acordes básicos são, usualmente, as tríades, e as notas adicionadas [...] são, comumente, segundas ou sextas e, menos frequentemente, as quartas" (2006, p.49). É comum que tais acréscimos formem um intervalo de segunda com alguma das notas do acorde.

Nos *Ponteios*, a tríade com sétima maior, normalmente, recebe o acréscimo da sexta maior ou da quarta aumentada. Sobre o acorde com sexta e sétima, já falamos no item anterior, mas, sobre o acorde com quarta aumentada, é importante salientar que esta formação conjuga a estabilidade do acorde com sétima maior com a sonoridade do modo Lídio, por meio da quarta aumentada. Este intervalo, acrescentado à tétrade, pode ser disposto com a sobreposição de intervalos de quintas, quartas e trítono.

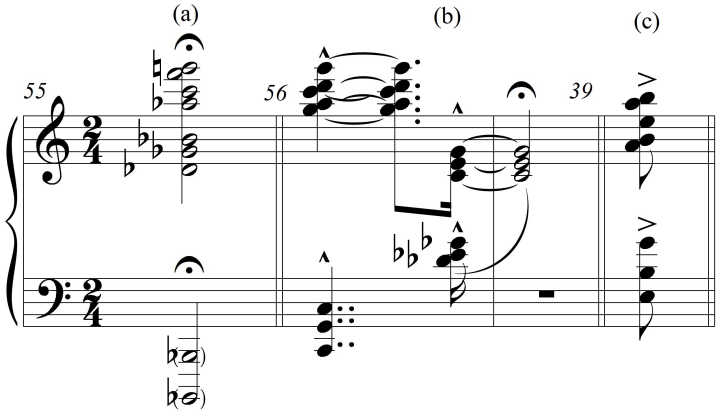
[43] Item 3.2.1.2, p. 119.

Figura 132 – Tríade Maior com sétima maior e quarta aumentada nos *Ponteios nº 5*, c. 40 (a), *nº 9*, c. 49 (b) e *nº 15*, c. 1 (c).



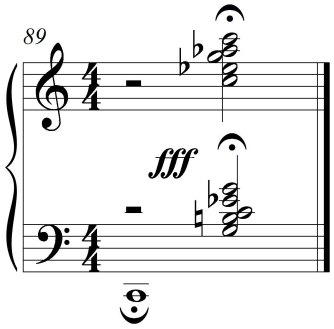
Neste último exemplo, a quarta aumentada é disposta internamente, formando uma segunda maior com a terça maior do acorde.

Figura 133– Tríades com notas adicionadas nos *Ponteios nº 8*, c. 55 (a – Si♭ Menor, com as notas do baixo do c. 51), *nº 10*, c. 56-57 (b – Dó Maior) e *nº 23*, c. 39 (c – Mi Menor).



Encontramos um único caso de tríade Menor com sétima maior com alguma nota adicionada, a sexta menor, no último compasso do *Ponteio nº 49*.

Figura 134 – Tríade Menor com sétima maior com sexta menor adicionada no *Ponteio nº 49*, c. 87-89.



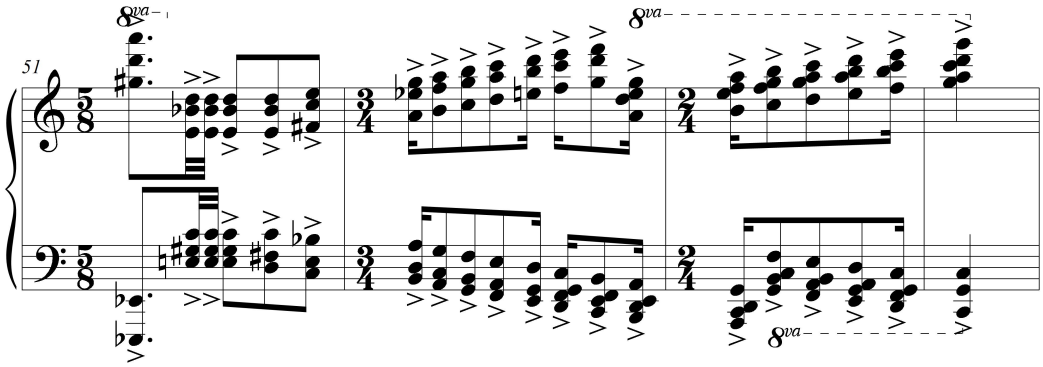
3.2.1.7 Poliacordes

Os poliacordes "envolvem dois ou mais acordes por terças soando simultaneamente" (BENJAMIN; HORVIT; NELSON, 2008, p.209). Kostka reforça, dizendo que

> é crucial que o ouvinte seja hábil a perceber que as diferentes entidades harmônicas estão se justapondo [...]. [...] as sonoridades individuais que compõem o poliacorde devem ser separadas por alguns meios, tais como registro ou timbre (2006, p. 64).

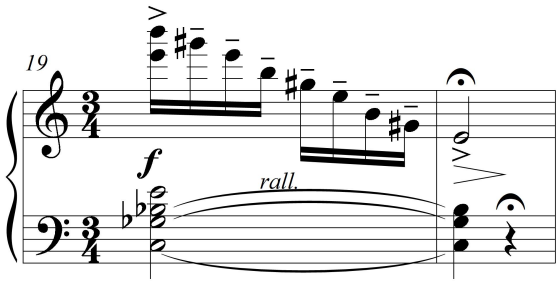
Guarnieri raramente utiliza esta construção híbrida nos *Ponteios*, mas podemos ressaltar, a seguir, dois casos em que o compositor usa este recurso harmônico.

Figura 135 – Poliacorde no *Ponteio nº10*, c. 51-54.



Neste primeiro caso, o movimento contrário entre acordes, também espelhados – sobreposição de terça e quinta, na mão esquerda; e quinta e terça, na mão direita – reforçam a construção simétrica do excerto e, consequentemente, separa os materiais harmônicos, como sugerido por Kostka.

Figura 136 – Poliacorde no *Ponteio nº 42*, c. 19-20.



Neste fragmento, é possível observarmos duas estruturas acórdicas distintas, Dó com terça maior, quinta diminuta e sétima menor (mão esquerda) e Mi Maior na mão direita. Além da separação por meio dos diferentes registros, há, também, uma diferenciação rítmica entre os dois materiais que colabora para a distinção das estruturas harmônicas.

3.2.2 Formações acórdicas sobre escalas simétricas

Debussy, Stravinsky, Bartók, Messiaen foram apenas alguns dos compositores do século XX que fizeram uso das escalas simétricas na composição de suas obras. O aspecto "experimentalista" de Camargo Guarnieri o levou, também, a compor a partir dessas combinações escalares.

Se, na construção das melodias dos *50 Ponteios*, o compositor não adentrou neste caminho escalar por fincar suas raízes no modalismo, na harmonia, é possível encontrarmos momentos em que estas estruturas escalares[44] se apresentem com grande força a partir das configurações acórdicas geradas.

3.2.2.1 Tríade Diminuta com sétima diminuta e escala Octatônica

A tríade diminuta com sétima diminuta, por ser uma estrutura simétrica que também apresenta o intervalo de terça menor em sua constituição, também tem parentesco com a escala Octatônica [45].

[44] A escala Cromática, também simétrica, não está sendo considerada para a observação da construção dos acordes, estão sendo abordadas apenas as escalas Octatônica e de Tons Inteiros.

[45] Em seu *Tratado de Harmonia*, Schoenberg também demonstra a relação entre o acorde Diminuto e a escala Octatônica (SCHOENBERG, 1999, 508-509).

Figura 137 – Tétrade com sétima diminuta e seu encaixe em duas possibilidades (a) e (b) de escalas Octatônicas.

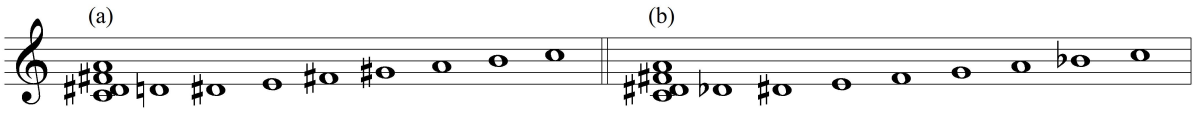
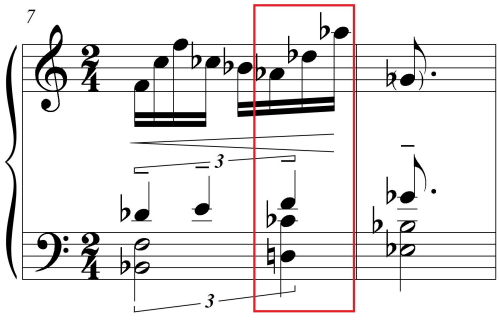


Figura 138 – Três transposições da tétrade diminuta sobre as três transposições da escala Octatônica.

A tétrade diminuta pode ser considerada, ainda, como um acorde Maior com sétima e nona menores, e com a omissão de sua fundamental. Também, por isso, a relação entre acorde e escala – (a) da Figura 137 – é mais utilizada sobre o acorde Diminuto, pois contém a fundamental, que estaria omitida no acorde, dentro da escala. Logo, aquilo que for dito sobre o acorde Diminuto, também poderá ser aplicado a esta tipologia acórdica.

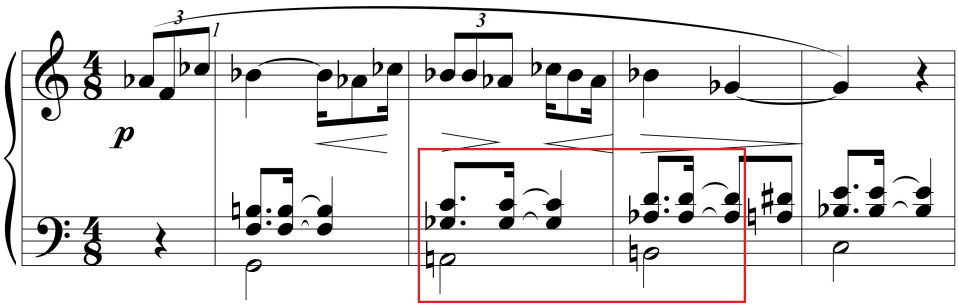
Nos *Ponteios*, encontramos acordes Diminutos com ou sem acréscimo de outras notas da escala Octatônica.

Figura 139 – Tríade Diminuta com sétima diminuta no *Ponteio nº 14*, c. 7-8.



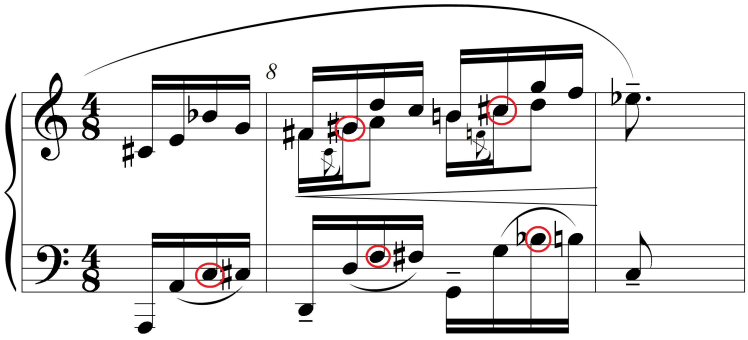
Neste caso, o acorde de Ré Diminuto cumpre seu papel mais tradicional, o de Dominante para um acorde Menor, como previsto na música tonal.

Figura 140 – Tríades Diminutas com sétima diminuta no *Ponteio nº 22*, c. 1-4.



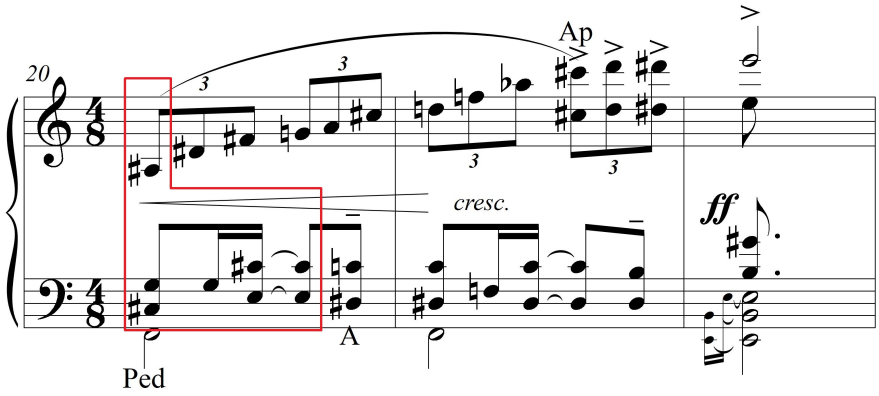
O início do *Ponteio nº 22*, apresenta uma sequência de Dominantes, dentro de um campo harmônico Menor. Na combinação entre a linha melódica (sobre o modo Lócrio a partir da nota Fá) e acordes Dominantes, nos compassos 1 e 3, é possível encontrarmos notas da escala Octatônica. Porém, no compasso 2, melodia e harmonia caminham cada uma dentro de sua lógica linear, ou seja, a melodia se mantém dentro de sua estrutura escalar, enquanto o acorde Diminuto conecta as duas Dominantes da Dominante. É possível supor que haveria um "tratamento" dado à "dissonância" entre harmonia e melodia deste compasso, como se o acorde do segundo compasso estivesse "de passagem" sob uma escala estabelecida; ou ainda, que sobre algumas notas da melodia, mantidas como pedal, estruturas acórdicas se movessem.

Figura 141 – Tríade Diminuta com sétima diminuta no *Ponteio nº 27*, c. 7-9.



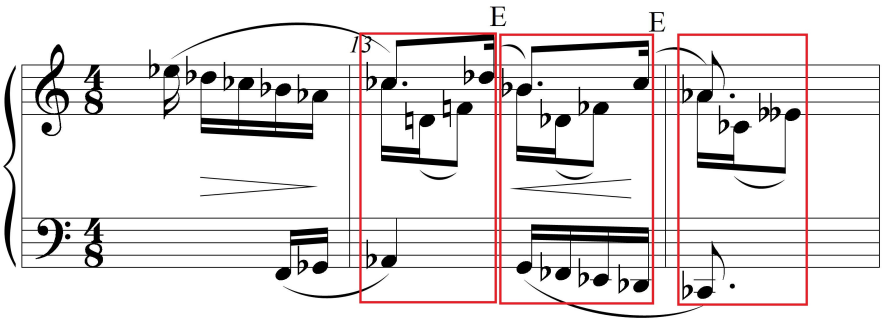
Neste exemplo, é possível observarmos a utilização das três transposições da escala Octatônica, cada uma sobre um acorde de Dominante. É importante notar quais as notas escolhidas pelo compositor para preencher os intervalos entre as notas estruturais do acorde.

Figura 142 – Tríade Diminuta com sétima diminuta no *Ponteio nº 36*, c. 20-22.



Sobre uma nota Fá pedal no baixo, há dois acordes com características de Dominante (o primeiro, Dominante da Dominante, e o segundo, Dominante do tom principal) e sobre cada um deles, podemos encontrar uma escala Octatônica. O primeiro acorde é uma tétrade diminuta, já o segundo, não chega a caracterizar um acorde Maior ou Diminuto, mas o contexto harmônico, a sensível (Ré♯) e as notas da escala conferem-lhe a função de Dominante.

Figura 143 – Tríades Diminutas com sétima diminuta no *Ponteio nº 44*, c. 13-14.



Neste caso, o compositor utiliza três acordes Diminutos consecutivos encadeados diatônica e cromaticamente. A cada um deles pode ser atribuído uma função harmônica diferente (Dominante da Dominante, Dominante do tom principal do trecho e Tônica), reforçados pela escala de Láb Menor harmônica presente nas linhas externas, neste momento.

3.2.2.2 Tríade Aumentada e a escala de Tons Inteiros

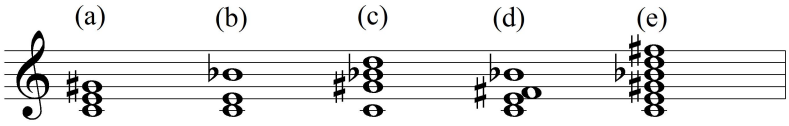
Ao sobrepormos intervalos de terças maiores sobre uma escala de Tons Inteiros, o resultado sempre será uma tríade com terça maior e quinta aumentada. A tríade Aumentada, assim como a tétrade Diminuta, também é simétrica e surge, no sistema tonal, com a alteração ascendente do sétimo grau do modo Menor, gerando uma tríade Aumentada sobre o terceiro grau.

Em nossa análise, não encontramos tríades Aumentadas desprovidas de sétima, nos *Ponteios*. Porém, com a presença da sétima menor, seu uso é mais comum.

É comum encontrarmos nos *Ponteios*, na base dos acordes, estruturas acórdicas com sétima em que se omite a quinta – dispostos, normalmente, como fundamental, sétima e terça (como intervalo de décima a partir da fundamental). A partir desta base, a reinterpretação pode ser feita segundo o critério do compositor.

Kostka cita algumas possibilidades de acordes por Tons Inteiros, entre eles a tríade Aumentada e o acorde com sétima com a quinta omitida.

Figura 144 – Acordes por tons inteiros.



Fonte: KOSTKA, 2006, p. 63.

Figura 145 – Acorde sobre escala de Tons Inteiros no *Ponteio nº 7*, c. 25-29.

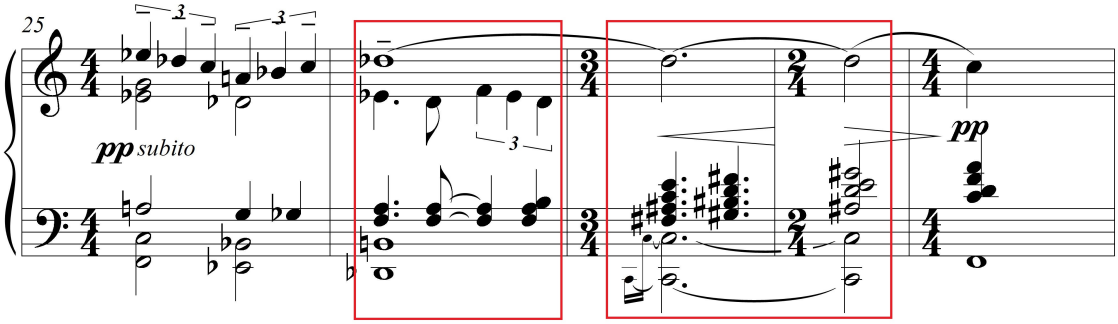
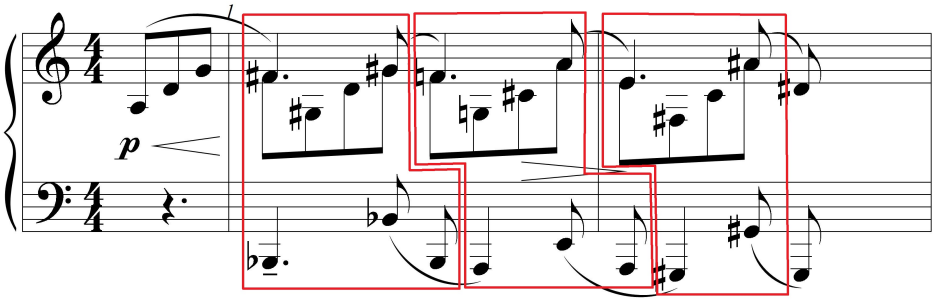


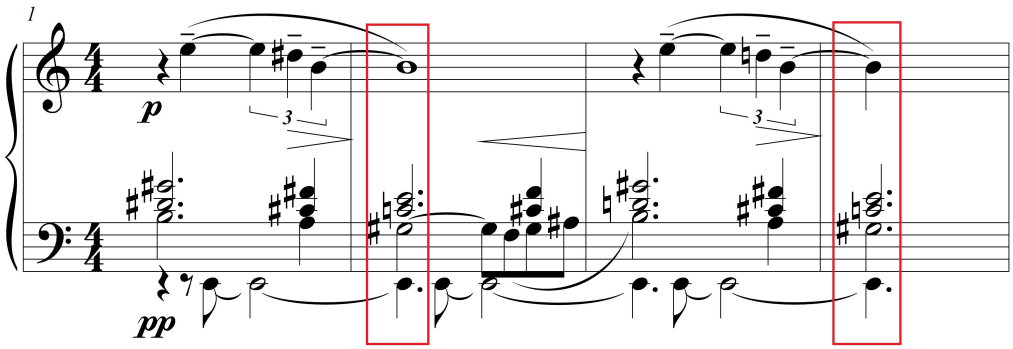
Figura 146 – Acorde sobre escala de Tons Inteiros no *Ponteio nº 9*, c. 1-6.

Figura 147 – Acorde sobre escala de Tons Inteiros no *Ponteio nº 19*, c. 1-2.



Podemos citar ainda um caso isolado do uso da tríade Aumentada com sétima maior no *Ponteio nº 31*. Neste caso, o acorde Aumentado não se direciona resolutivamente para um outro acorde, antes parece ter uma função de "bordadura" harmônica para retorna ao acorde do primeiro grau.

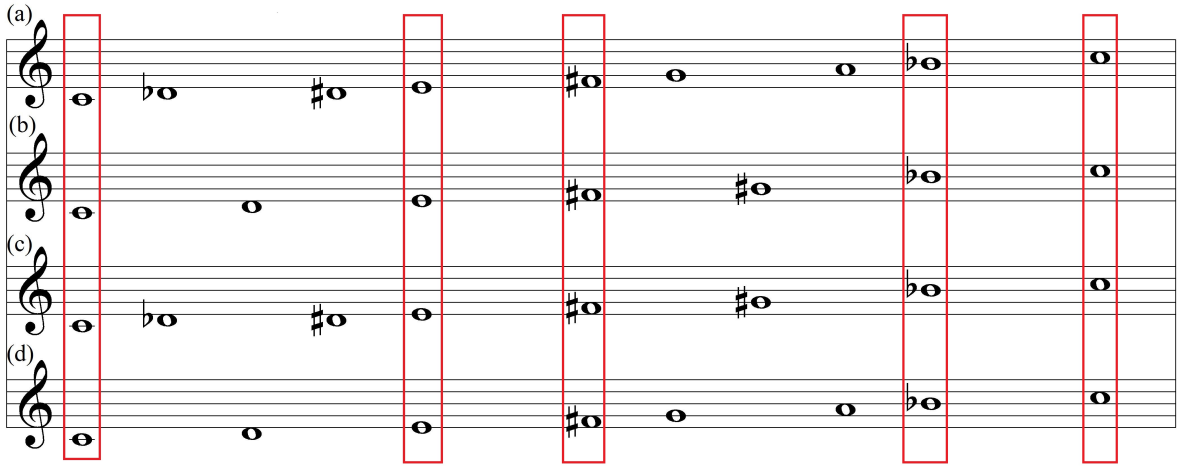
Figura 148 – Acorde Aumentado com sétima maior no *Ponteio nº 31*, c. 1-4.



3.2.3 Acorde de Dominante característico de Guarnieri

Após termos observados as dissonâncias que podem ser acrescentadas sobre acordes Maiores com sétima menor - normalmente, Dominantes em contexto tonal –, assim como as escalas que podem ter tê-las originado, chama-nos a atenção o fato de que, sobrepondo as três formações escalares/modais – Octatônica, de Tons Inteiros, Alterada e o modo Lídio-mixolídio – encontramos quatro notas comuns.

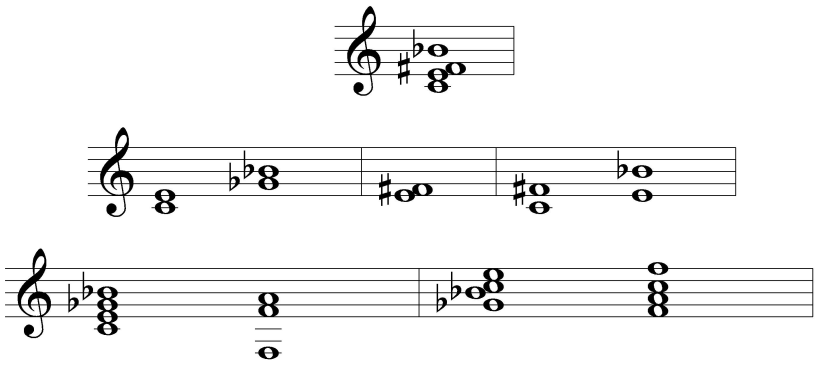
Figura 149 – Notas em comum entre as escalas Octatônica (a), de Tons Inteiros (b), Alterada (c) e o modo Lídio-mixolídio (d).



Ao sobrepormos estas quatro notas, chegamos a um acorde com terça maior, quinta diminuta e sétima menor, estrutura intervalar do Acorde de Sexta Aumentada Francesa, com sua estrutura simétrica (terças maiores nas extremidades e segunda maior como eixo central) entrelaçando dois trítonos.

É possível notar também que, se construirmos um acorde com a mesma estrutura intervalar a um trítono de diferença do acorde principal, teremos as mesmas notas, enarmonizadas. Logo, cada acorde terá duas possíveis fundamentais – nota sobre a qual empilharemos os intervalos de terça maior, quinta diminuta e sétima menor –, a primeira, meio tom acima do acorde a ser alcançado, e, a segunda, quinta acima de sua resolução.

Figura 150 – Simetria intervalar do acorde e resolução tonal.



Por ser uma estrutura acórdica formada por notas presentes nas escalas Octatônica, de Tons Inteiros, Alterada e no modo Lídio-mixolídio, é possível, a partir dela, utilizarmos sons de todas essas quatro escalas, o que justificaria o uso de quaisquer dissonâncias geradas por estes meios.

Devido à sua frequente utilização em momentos cadenciais, apresentaremos os exemplos que demonstram como Guarnieri trabalhou estes acordes no item 3.3.4, destinado unicamente ao estudo das cadências harmônicas.

3.2.4 Formações acórdicas pós-tonais (não terciais)

Se o processo de construção dos acordes se der apenas a partir de intervalos numericamente iguais (unicamente terças, por exemplo, independentemente de sua qualidade), é possível estruturarmos acordes por sobreposição de segundas, terças ou quartas – isto, porque sobre uníssono e oitava não há alteração da nota, apenas mudança de registro. Na construção de acordes sobre inversões intervalares das segundas, terças e quartas (sétimas, sextas e quintas, respectivamente) teríamos os mesmos acordes gerados pelos intervalos originais. Kostka (2006, p. 55, 62) ainda defende a formação de acordes através de intervalos mistos, porém ressalta que, pela complexidade destes acordes, os mesmos podem ser sujeitos à outras interpretações.

Neste trabalho, denominamos acordes pós-tonais aqueles cuja estruturação não parte da tradicional sobreposição de terças, ou seja, acordes resultantes da sobreposição de intervalos de segundas ou de quartas. Assim como uma tríade tonal pode ser exposta com diferentes intervalos, dependendo de sua disposição, este mesmo conceito pode ser aplicado quanto aos acordes pós-tonais.

Como os acordes formados pela sobreposição de segundas, normalmente dispostos como clusters[46], não são empregados nos *Ponteios*, no próximo item traremos à discussão apenas os acordes construídos por quartas e suas variações, incluindo alguns acordes mistos.

3.2.4.1 Acordes por quartas (acordes quartais)

Verhaalen, ao comentar sobre a escrita harmônica de Guarnieri, afirma que, "gradualmente, sua linguagem passou a ser fortemente marcada pelas harmonias em quartas", mudança, segundo ela, ocorrida após a composição da *Sonatina nº 2*, em 1934 (2001, p. 83). É interessante notar que, nos *Ponteios* de seu primeiro caderno (*nº 1* a *nº 10*), o compositor quase não faz uso desta escrita que privilegia os intervalos de quarta, a não ser no *Ponteio nº 10* – o primeiro *Ponteio* composto após a *Sonatina nº 2*, escrito em 1935 – que, já no início, apresenta as quartas (quarta justa e/ou trítono) com certo destaque.

Como observado no início deste trabalho (item 1.1, p. 23), há um grande lapso temporal decorrido entre a composição dos dez primeiros *Ponteios* e a construção das outras peças que compõem este ciclo, e que, nesse ínterim, importantes obras foram escritas pelo compositor. Nestas obras compostas entre o primeiro e o segundo caderno de *Ponteios*, podemos notar que a utilização do intervalo de quarta na harmonia foi sendo incorporada à sua poética composicional. Sobre algumas delas, Verhaalen tece alguns comentários que podem reforçar esta apropriação da harmonia por quartas.

> O caráter heroico da obra [Concerto nº1 para violino e orquestra, de 1940] se deve aos *acordes em quartas*, sempre em conflito com estruturas que usam outros intervalos, pela trama harmônica e pela textura rítmica (VERHAALEN, 2001, p. 373, grifo nosso).

Sobre o início da peça orquestral de 1941, *Encantamento*, Verhaalen comenta que "os acordes em quartas são bastante aparentes no acompanhamento da linha inferior" (VERHAALEN, 2001, p. 418).

"A obra [Quarteto de cordas nº 2, de 1944] tem forte caráter modal e, nessa moldura, utiliza tanto acordes em terças quanto em *quartas*, além de certa bitonalidade" (VERHAALEN, 2001, p. 358, grifo nosso).

---

[46] Segundo Dallin, "acordes de três ou mais intervalos de segundas consecutivas são conhecidos como *clusters*" (1974, p. 95).

A autora, comentando o primeiro movimento da *Sinfonia* nº 1 de Guarnieri, de 1945, aponta que "apesar de empregar sobretudo uma linguagem em terças cromáticas, as *sonoridades em quartas* também se fazem presentes" (2001, p. 429, grifo nosso). Rodrigues, por sua vez, fazendo seus apontamentos sobre a harmonia neste mesmo movimento, afirma que

> os acordes formados pela sobreposição de terças são menos frequentes que aqueles resultantes da *sobreposição de quartas*, principalmente na área de atuação do segundo tema, que começa com uma *sequência melódica de quartas sucessivas* (RODRIGUES, 2001, p. 114, grifo nosso).

A respeito da composição de 1947, *Prólogo e fuga*, Verhaalen, ao descrever o *Prólogo*, diz que o primeiro tema

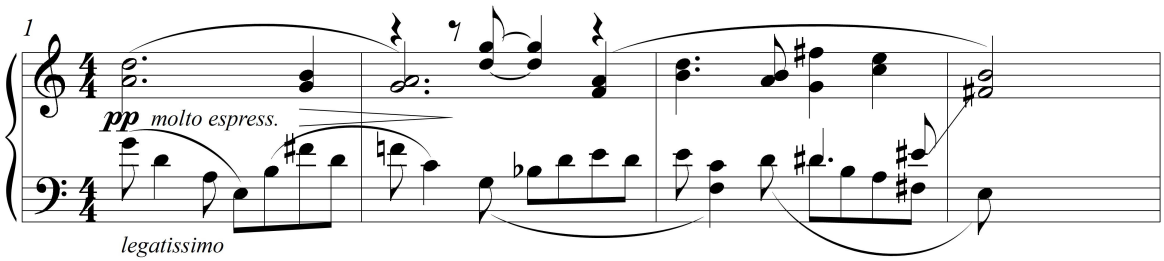
> é um acorde de em quartas ascendente exposto primeiramente pelas madeiras e trompetes, depois repetido, ampliado e mesclado aos comentários pontuados dos trombones e dos tímpanos (VERHAALEN, 2001, p. 433).

Como consequência desta "aquisição" harmônica à sua escrita, no *Ponteio nº 11* – primeira peça do segundo caderno, composta em 1947 – a escrita harmônica é, predominantemente, quartal. Nos *Ponteios* subsequentes a este, é possível encontramos tais estruturas por quartas com maior frequência, o que, somado à presença de acordes deste tipo em outras composições, pode se configurar como uma das características de sua escrita harmônica.

> Os acordes por quartas justas são ambíguos devido ao fato que, como todos os acordes construídos com intervalos equidistantes (acordes de sétima diminuta ou tríades aumentadas), qualquer membro do acorde pode funcionar como fundamental. A indiferença para com a tonalidade destas harmonias que carecem de fundamental põe o peso da verificação tonal sobre a parte com a linha melódica mais ativa (PERSICHETTI, 1985, p. 96).

Um exemplo do que Persichetti acaba de afirmar pode ser encontrado no *Ponteio nº 11*, no qual, a melodia, em Sol Maior, conduz os acordes por quartas a um possível sentido de tonalidade ou de modalidade.

Figura 151 – Melodia em Sol Maior sobre acordes por quartas no *Ponteio nº 11*, c. 1-4.



Nos *Ponteios*, os acordes por quartas podem ser encontrados em um contexto harmônico formado de acordes por terças, ou em um meio puramente quartal. Para encadear acordes destas duas "classes" (terças e quartas) é aconselhável que os acordes por terça estejam em disposição tal que realcem o intervalo de quarta (PERSICHETTI, 1985, p. 101). Schoenberg, em seus exemplos sobre o encadeamento dos acordes entre acordes por quarta e acordes por terça, deixa transparecer uma predileção pelo uso de cromatismos para conectar os acordes (1999, p. 554-557).

Figura 152 – Acorde por quartas em um contexto harmônico por terças no *Ponteio nº 15*, c. 51-53.

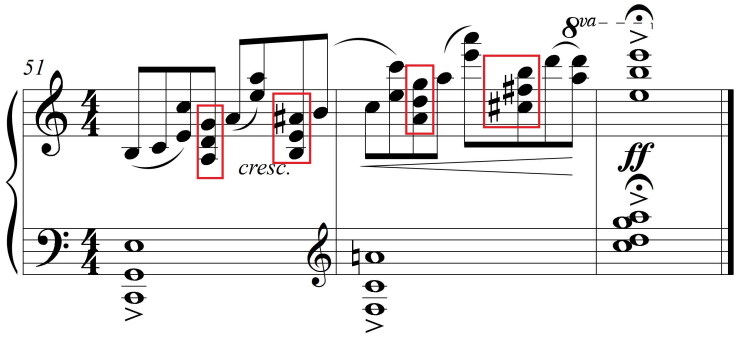
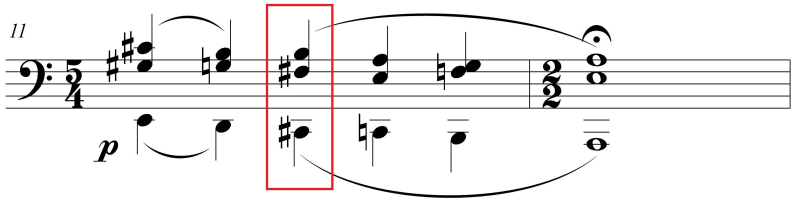


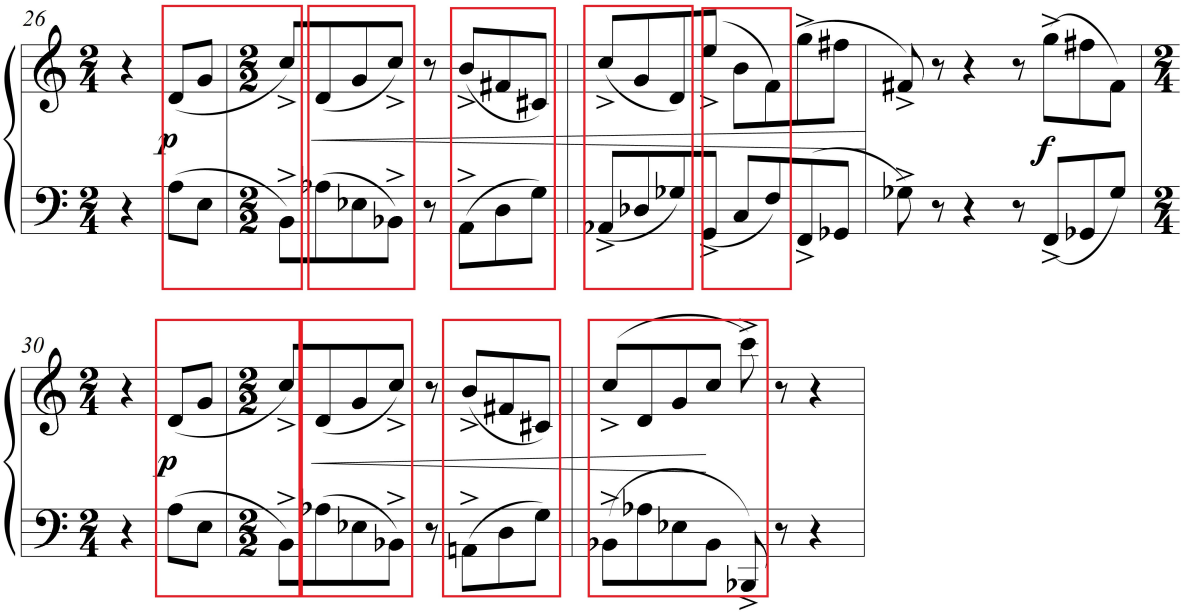
Figura 153 – Acorde por quartas em um contexto harmônico por terças no *Ponteio nº 20*, c. 11-12.



No *Ponteio nº 14*, também ocorrem acordes por quartas em um contexto tonal, porém, este exemplo será demonstrado no próximo item.

O *Ponteio nº 21* é um interessante exemplo de como os acordes por quartas podem ser pensados em camadas distintas. Neste caso, há a manutenção do intervalo de quarta dentro de cada camada, porém, o intervalo do eixo central pode variar. Estas camadas poderiam se relacionar, também, por movimento paralelo, direto e oblíquo.

Figura 154 – Acorde por quartas se movimentando em duas camadas no *Ponteio nº 21*, c. 26-37.

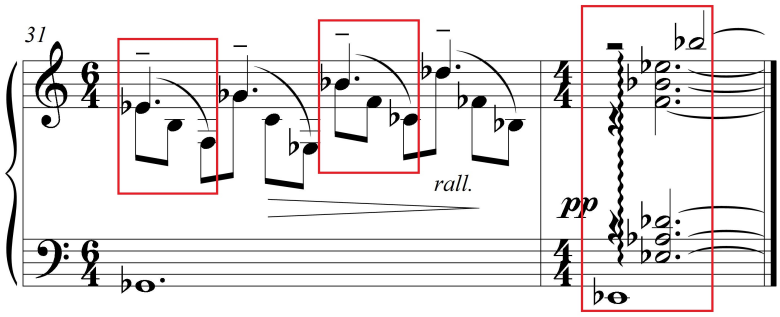


3.2.4.2 Estruturas acórdicas formadas por intervalos de quartas substituindo ou complementando acordes Maiores e Menores

Por vezes, as estruturas por sobreposição de quartas são empregadas dentro de um ambiente tonal ou que sugira alguma polarização tonal. Nestes casos, os acordes por quartas podem ser reinterpretados como uma nova unidade harmônica ou como integrante de algum acorde que já faça parte do campo harmônico (notas do acorde ou dissonâncias deste). Tal procedimento pode ocorrer tanto em acordes em estado fundamental, quanto em inversões. Em última instância, esta seria uma disposição intervalar, de algumas estruturas acórdicas acrescidas de dissonâncias ou com notas acrescentadas, que ressalta os sucessivos intervalos de quarta.

> Em outras disposições, a maioria dos membros do acorde devem ser colocados à distância de quarta para preservar a sonoridade peculiar das quartas; de outra maneira, as estruturas por quartas podem soar como décimas primeiras, décimas terceiras ou acordes [tríades] com notas acrescentadas (PERSICHETTI, 1985, p. 95).

Figura 155 – Acordes quartais substitutos no *Ponteio nº 13*, c. 31-32.

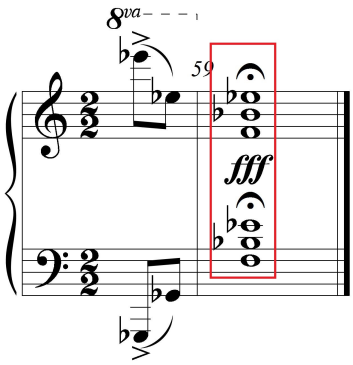


Encadeamento de acordes por quartas sobre uma nota pedal, e acorde final, Mi♭ Menor, substituído por quartas (nona, décima primeira e sétima do acorde).

Figura 156 – Acordes quartais substitutos no *Ponteio nº 14*, c. 42-52.

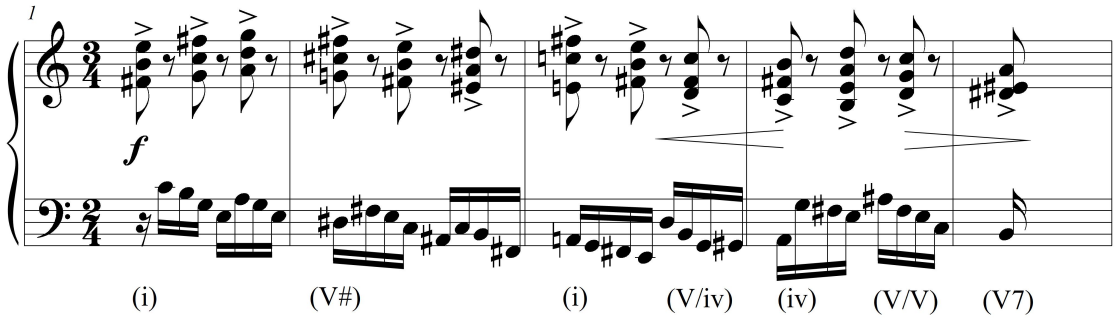
Primeiramente, há uma sequência de quartas sobre o acorde de Réb Maior, sendo que algumas notas são pertencentes à tríade e outras são interpretadas como dissonâncias (sexta e nona). Este acorde é seguido por um acorde por quartas que, neste momento, tem a função de uma bordadura cromática em relação ao acorde principal (c. 42-43). O mesmo acontece nos compassos 44 e 45, porém, transposto uma segunda aumentada acima. Novamente em Réb, no compasso 46, as sequências de quartas apresentam, agora, a sétima maior, a terça maior, a sexta maior e a terça menor do acorde, gerando uma ambiguidade quanto ao modo deste acorde (Maior ou Menor). No compasso 49, as quartas assumem um novo papel dentro do acorde (nona, quinta, fundamental e décima primeira aumentada) no primeiro tempo e no segundo tempo um outro acorde por quartas se encadeia cromaticamente ao Réb Maior (com sexta maior, sétima maior e nona maior) do compasso 50.

Figura 157 – Acordes quartais substitutos no *Ponteio nº 21*, c. 59.



Os intervalos de quartas sobrepostas representam dissonâncias a partir da fundamental Solb, sétima maior, terça e sexta maior.

Figura 158 – Acordes quartais substitutos no *Ponteio nº 23*, c. 1-5.



Neste *Ponteio*, podemos interpretar as estruturas harmônicas por quartas da mão direita de duas maneiras: como acordes que determinam uma progressão harmônica ou como uma melodia presente nota mais aguda que é reforçada harmonicamente por intervalos de quarta.

Figura 159 – Acordes quartais substitutos no *Ponteio nº 27*, c. 27-28.

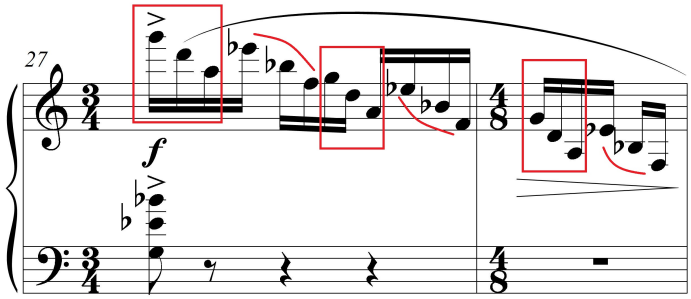
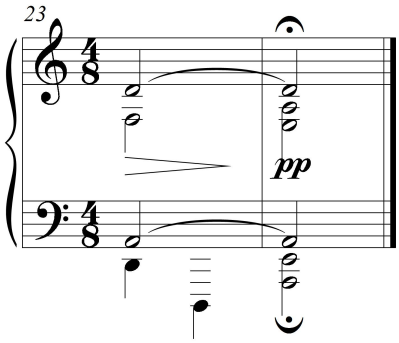


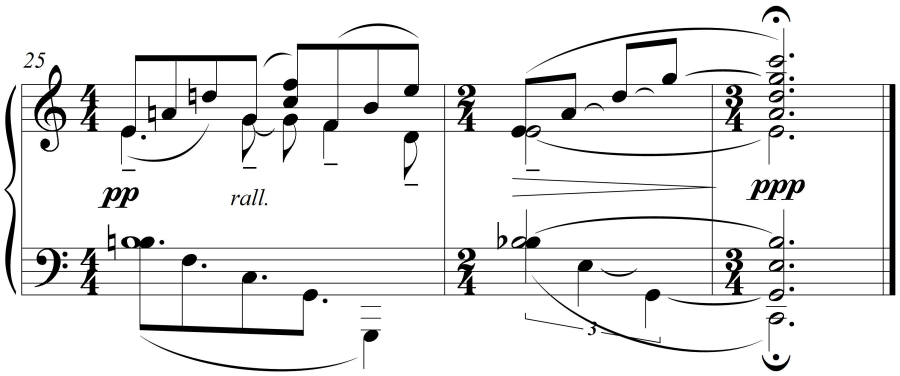
Figura 160 – Acordes quartais substitutos no no *Ponteio nº 39*, c. 23-24.



Neste caso, vale lembrar que toda a primeira seção da peça está fundamentada no modo de Lá Mixolídio, enquanto a segunda (variação do primeiro material) está sobre Ré Maior/Mixolídio[47], e no último acorde da peça, sobre uma quinta Lá-Mi no registro grave do instrumento, sobrepõe-se um acorde por quartas, Mi-Lá-Ré. Tal acorde, mesmo com grande reforço harmônico da nota Lá, mantém uma dubiedade tonal por meio da nota Ré, que, por sua vez, também é reforçada harmonicamente.

[47] Como o sétimo grau da escala está omitido na segunda seção, não se pode afirmar se é Maior ou Mixolídio, mas presume-se que seja o último, já que os materiais melódico e harmônico mantêm o mesmo caráter do início da peça.

Figura 161 – Acodes mistos *Ponteio nº 28*, c. 25-27.



> As construções compostas (terças e quartas) trazem uma nova cor sonora à harmonia por quartas. Pode adicionar-se uma terça acima ou abaixo de um acorde com três sons por quartas. Se a terça adicionada é maior, o acorde soa consonante; se a terça é menor, o acorde soa menos consonante (PERSICHETTI, 1985, p. 105)

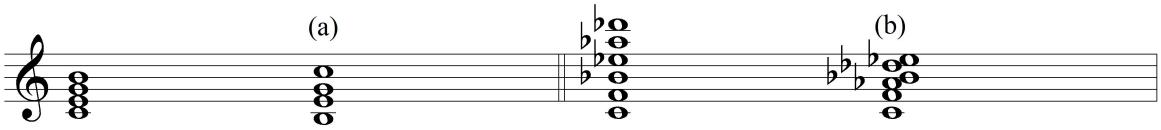
Figura 162 – Acodes mistos no *Ponteio nº 23*, c. 33-39.

Estes acordes podem ser interpretados como (a) acordes formados por quartas com uma terça inferior adicionada à nota mais grave do complexo quartal, (b) como possíveis Subdominante e Dominante, ou (c) um acorde por quartas com cinco notas, com uma delas omitidas e em posição invertida.

3.2.5 Disposição intervalar das estruturas acórdicas

É importante compreendermos a diferença entre o processo de construção dos acordes e a configuração intervalar de sua disposição. A construção das estruturas acórdicas pode ser observada a partir da sobreposição intervalar – normalmente, de intervalos numericamente iguais (segundas, terças, quartas) –, enquanto, na disposição, mesmas notas podem ser apresentadas em diferentes intervalos. As mesmas notas que apareciam, na gênese do acorde, sempre dentro de um mesmo registro, agora, podem ser alocadas em diferentes registros sem alterar a origem desta formação acórdica.

Figura 163 – (a) Acorde maior com sétima privilegiando os intervalos de quarta; (b) acorde por quartas empregando intervalos de segunda.



Observamos que Guarnieri, em alguns de seus *Ponteios*, demonstra certa predileção por algumas disposições acústicas dos acordes, independente da origem do material. Traremos para a discussão as duas maneiras de dispor intervalarmente os acordes que nos parecem ser as mais características da escrita deste compositor nos *Ponteios*, a saber, a disposição simétrica e a disposição acústica.

3.2.5.1 Disposição simétrica[48]

A disposição simétrica dos acordes diz respeito ao espelhamento do perfil intervalar a partir de um eixo central. Quando os acordes são formados por um número ímpar de notas, a nota central é o eixo para o espelhamento intervalar, mas quando Guarnieri trabalha com acordes com número par de notas, a distribuição das notas segue os seguintes padrões: intervalos maiores nas extremidades com um eixo em um intervalo mais próximo, ou o

[48] Neste ponto, discutiremos a simetria apenas quanto à sua utilização na disposição intervalar da harmonia. É possível notar, entretanto, que o conceito de simetria perpassa outros pontos da obra de Guarnieri, tais como forma, ritmo, melodia e progressões harmônicas, tema aberto à discussão em trabalhos posteriores. Em relação à simetria e às formas de obras maiores, Rodrigues comenta que "sua [de Guarnieri] paixão pela simetria, que a forma ternária só vem reforçar, levou-o a projetá-la para além dos limites internos dos movimentos de suas obras até atingir a dimensão total da obra, limitando-a sempre a ter somente três movimentos" (2015, p. 126).

contrário, intervalos mais estreitos entre as notas próximas às extremidades e um espaçamento maior entre as notas centrais. Este espelhamento intervalar não se dá com um rigor matemático a ponto que os intervalos tenham que ser exatamente os mesmos dos dois lados do eixo central, mas o que normalmente é mantido é o perfil intervalar – a relação de maior ou menor distância entre intervalos.

Existem casos, nos *Ponteios*, em que o compositor trabalha o material musical como diferentes camadas sobrepostas (por exemplo, melodia, acordes e baixos), e cada uma recebe um tratamento específico. Nestes casos, é possível encontrarmos a simetria presente em apenas uma das camadas, ou entre duas delas.

Figura 164 – Simetria na disposição das notas do acompanhamento no *Ponteio nº 9*, c. 4-6.

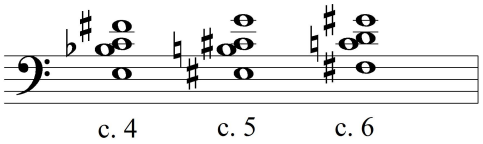


Figura 165 – Simetria na disposição das notas da mão esquerda (acordes) no *Ponteio nº 30*, c. 1.

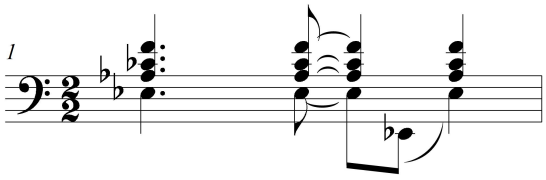
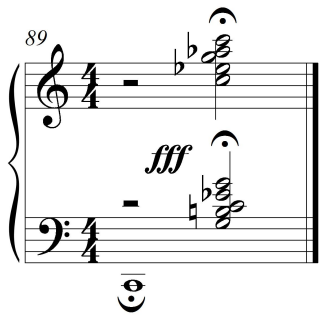


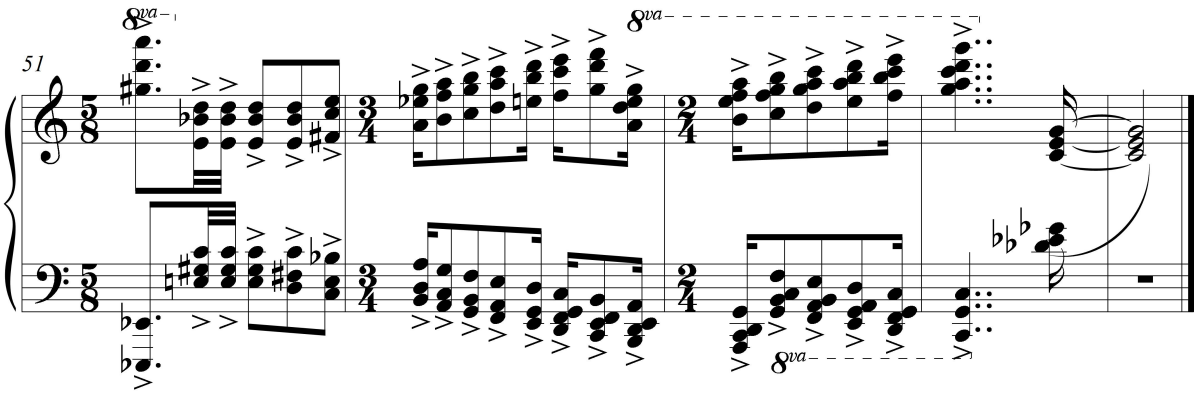
Figura 166 – Simetria na disposição das notas do último acorde no *Ponteio nº 49*, c. 89.



Em outros casos, é possível notar um espelhamento de todo o material musical, sem haver, necessariamente, uma distinção de camadas. Este tipo de simetria pode ser observado

mais facilmente nos *Ponteios* fundamentados sobre uma textura polifônica por movimento contrário[49] (*Ponteios nº 21* e *nº 47*), embora aconteça, também, em outras tramas texturais.

Figura 167 – Simetria no *Ponteio nº 10*, c. 51-57.



Como a disposição original dos acordes por sobreposição de quartas já é, em si, simétrica, levantamos a hipótese de que este seja um dos motivos para que o compositor utilize, com frequência, estes acordes desta maneira.

Figura 168 – Simetria na disposição de acordes da mão direita no *Ponteio nº 23*, c. 1-5.

No âmbito da harmonia, vamos encontrar implicações da simetria também sobre a condução de vozes (contrações e distensões dos acordes[50]) e nas progressões harmônicas (movimentos circulares da harmonia[51]).

3.2.5.2 Disposição com base na série harmônica ou disposição acústica

Chamamos aqui de disposição acústica dos acordes, aquelas que partem do princípio intervalar da série harmônica.

[49] Tabela 4, no item 1.2, p. 31.
[50] Item 3.3.5.2, p. 179.
[51] Item 3.3.2, p. 161.

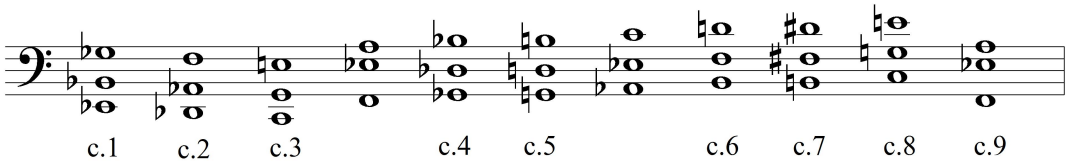
Emulando as distâncias relacionadas na sequência intervalar da série – intervalos mais espaçados entre os primeiros harmônicos e notas mais próximas nos harmônicos superiores – nos *Ponteios,* dificilmente Guarnieri escreve intervalos harmônicos menores que o de quinta justa a partir da nota mais grave da estrutura acórdica, sobretudo, quando esta nota se localiza abaixo da segunda linha da clave de Fá.

Podemos notar que nas estruturas acórdicas provenientes da tonalidade, o compositor quase sempre mantém um intervalo de décima a partir do baixo, o qual é, normalmente, preenchido por um intervalo de quinta justa, sétima menor/maior, sexta maior/menor. Outros intervalos também são usados para preencher este intervalo de décima, porém, isto ocorre com menor frequência.

No primeiro caso, que nomearemos de *Disposição 1*, intervalo de décima a partir do baixo preenchido por quinta justa, encontraremos uma tríade em disposição aberta no registro grave[52]; no segundo caso, *Disposição 2*, décima preenchida pelo intervalo de sétima, resulta em uma tríade com sétima com a quinta omitida; e, no terceiro caso, *Disposição 3*, intervalo de sexta preenchendo a décima, teremos tríade em primeira inversão em disposição aberta. Nos *Ponteios* de Guarnieri, é possível notar a maior utilização da *Disposição 1* sobre a tríade Maior, da *Disposição 2* sobre a tríade Maior com sétima menor e da *Disposição 3* como uma tríade Diminuta – que pode ser interpretada, também, como um acorde menor com sexta maior em estado fundamental e posição aberta. É importante ressaltar que tanto na tríade com sétima como na tríade Diminuta, nesta dispostos nesta ordem intervalar, a distância entre a nota central e a nota mais aguda é um intervalo de trítono.

Os acordes nestas disposições podem representar o total harmônico do acorde no momento ou ser uma base para que, sobre a qual, se erijam outros intervalos (consonâncias ou dissonâncias).

Figura 169 – Disposição acústica como base para a construção harmônica no *Ponteio nº 6*, c. 1-9 (início de cada compasso).



[52] A partir da observação da série harmônica, o compositor Paul Hindemith, em seu livro *The craft of musical composition* (1945), aponta que ao utilizarmos as primeiras notas da série harmônica mantendo seu distanciamento tal como aparece na série, há um reforço harmônico da fundamental da série. Ao tomar a decisão por esta disposição dos acordes, seria possível que este acorde tivesse mais brilho devido à presença outros harmônicos em ressonância (p. 57-64).

Figura 170 – Disposição acústica como base para a construção harmônica no *Ponteio nº 7*, c. 19.

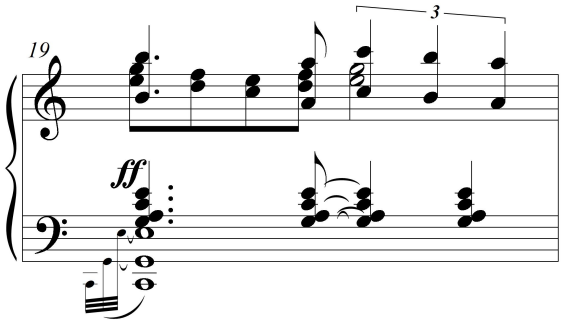


Figura 171 – Disposição harmônica como base de um acorde mais amplo *Ponteio nº 14*, c. 1-4.

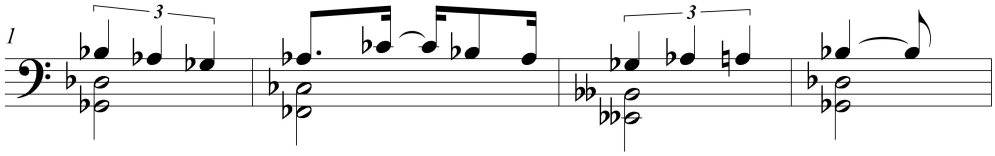
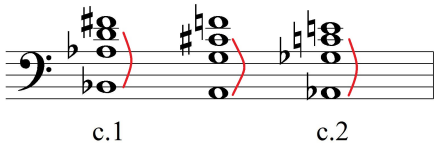


Figura 172 – Disposição acústica no *Ponteio nº 19*, c. 1-2.



Processos semelhantes a estes podem ser encontrados em outros *Ponteios* dentro desta coleção e, por isso, acreditamos que estas Disposições podem constituir um traço da poética de Guarnieri.

Em alguns casos, a quinta justa sobre a nota mais grave, tem a função de reforço harmônico do baixo, não sendo, necessariamente, integrante estrutural do acorde. Segundo Rodrigues, "na base dos acordes, ou seja, entre suas duas notas mais graves, o procedimento mais comum é manter o distanciamento equivalente aos intervalos de quarta ou quinta" (2015, p. 130). Ludmila Ulehla, em seu livro *Contemporary Harmony* (1994), afirma que

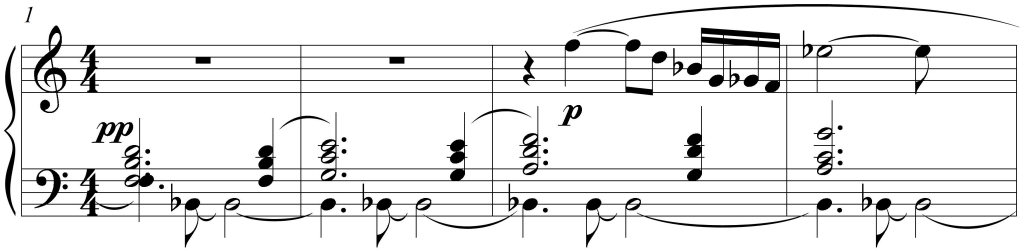
> Algumas combinações de intervalos podem ser montadas sobre uma quinta justa no registro grave. Isto pode ser comparado a uma âncora agarrando as areias da tonalidade. A nota mais grave, tendo o reforço de sua quinta justa imediata, recebe uma força como fundamental que não pode ser abalada por qualquer agrupamento dissonante superior (ULEHLA, 1994, c. 383).

Podemos salientar que, ao mesmo tempo em que, no registro grave, encontram-se acordes com intervalos mais abertos, ainda, seguindo o modelo intervalar da série harmônica, é no registro médio-agudo que os acordes apresentam intervalos menores e disposições fechadas. Isto acontece, normalmente, quando não há uma linha de baixo definida, ou quando o compositor trata os acordes e o baixo como camadas autônomas.

Figura 173 – Acordes em disposição fechada no registro médio-agudo no *Ponteio nº 7*, c. 1.

Figura 174 – Disposições fechadas no registro médio-agudo no *Ponteio nº 12*, c. 1-2.

Figura 175 – Disposições fechadas no registro médio-agudo no *Ponteio nº 24*, c. 1-4.



3.3 Progressões/encadeamentos harmônicos

As progressões harmônicas nos *50 Ponteios* ocorrem das mais diversas maneiras e, neste item, apresentamos os procedimentos usados para sua distinção. Nosso critério parte da observação dos seguintes fenômenos e eventos harmônicos:

- Fundamentação escalar da harmonia e presença de centro tonal;

- Função formal do trecho analisado (Introdução, Exposição, Transição, Desenvolvimento, Reexposição, Coda);
- Estaticidade, circularidade ou continuidade da harmonia (direcionalidade);
- Cadências;
- Movimentação da linha do baixo;
- Condução melódica de vozes.

3.3.1 Progressões harmônicas sobre escalas diatônicas ou cromáticas

Assim como grande parte das melodias dos *Ponteios* está estruturada sobre fundamentos tonais ou modais, na harmonia, também é possível detectarmos tais padrões. Porém, quando se tratam de estruturas acórdicas, Guarnieri é mais ousado na inserção de "dissonâncias" ou cromatismos, o que, por vezes, torna mais difícil a interpretação das bases harmônicas. Nos *Ponteios,* pode ser útil observar as estruturas fundantes dos acordes (tríades, tétrades e formações por sobreposição de quartas), pois nos parece que, para o compositor, mesmo sob toda a ornamentação harmônica e melódica, há uma estrutura de "fundamentais" que caminha coerentemente.

Em alguns momentos, tal coerência pode ser emoldurada por campos harmônicos tonais/modais, mas, em outras situações, alguns pontos tonais são alcançados por caminhos distintos, guardando vínculos com uma possível Tônica. Alguns *Ponteios*, inclusive, podem ser analisados quase integralmente sob o ponto de vista da harmonia tradicional/funcional.

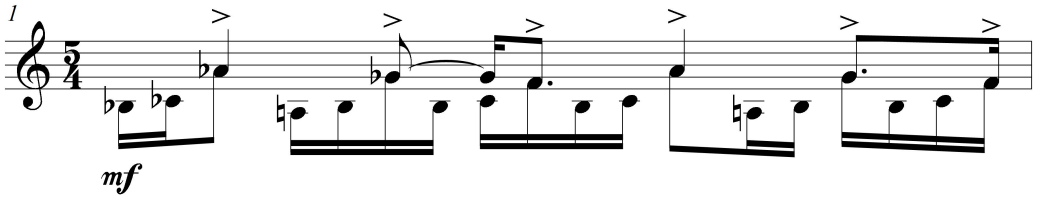
3.3.2 Harmonias estática, circular e contínua e suas relações com a estrutura formal

As sucessões acórdicas escolhidas por Guarnieri, comumente, apontam para três condutas diferentes quanto à sua direção/movimentação, resultando em três qualidades de sensação harmônica: estaticidade, circularidade e continuidade.

Denominamos *harmonia estática* quando a variação harmônica de uma frase, de uma seção formal, ou mesmo de uma peça inteira, é mínima ou quase nenhuma. Nestes casos, os acordes ornamentam o eixo principal sem maiores digressões harmônicas. Alguns exemplos desta maneira de organizar a harmonia podem ser encontrados entre os *50 Ponteios*, algumas vezes sob a textura de acompanhamentos com *ostinato*, outras vezes como textura cordal.

Nos *Ponteios nº 3* (c. 1-14), *nº 4* (c. 1-19)*,* apontamos que, por mais que haja direção na melodia, o acompanhamento continua o mesmo e sobre as mesmas notas até c. 19.

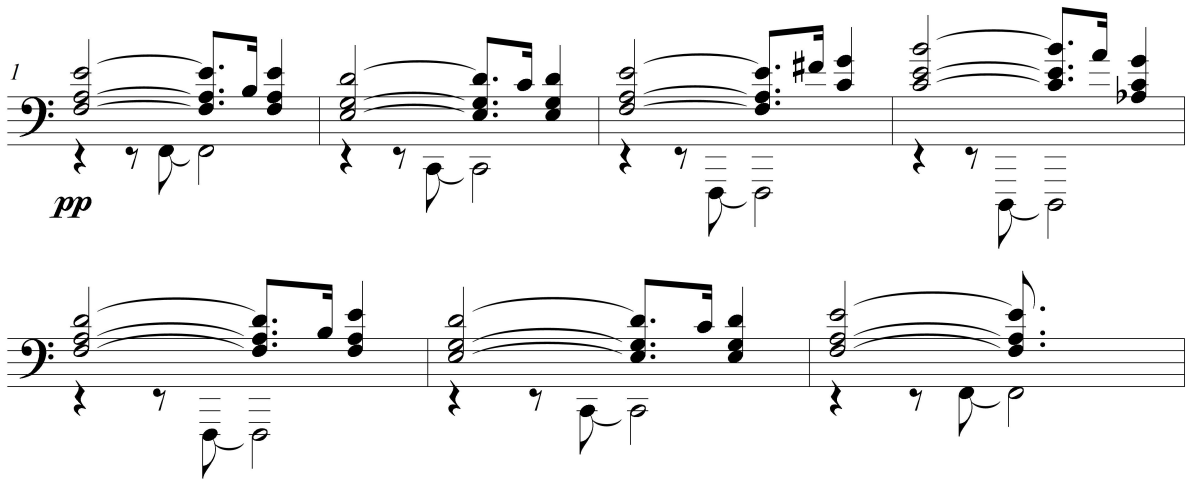
Figura 176 – Harmonia estática no *Ponteio nº 4*, c. 1.



Por *harmonia circular,* denominamos os agenciamentos em que a harmonia realiza um movimento de ida e volta ao mesmo ponto de partida (mesmo acorde). Porém, neste caso, especificamente, não apontamos o todo da peça, mas tratamos de pequenos momentos em que a harmonia (por vezes, sobre um baixo pedal) propõe algum tipo de distanciamento, mas logo em seguida, retorna à estrutura acórdica inicial.

A circularidade harmônica pode ser comumente encontrada em Introduções, Exposições temáticas e, consequentemente, nas Reexposições.

Figura 177 – Harmonia circular no *Ponteio nº 5*, c. 1-7.



O que chamamos aqui de *harmonia contínua* é o constante movimento da harmonia em direção a outros acordes (dentro de um mesmo campo harmônico) ou centros tonais. É, principalmente, nas Transições e Desenvolvimentos que a harmonia assume esta característica.

Tanto Guarnieri quanto Mário de Andrade descrevem as progressões com constantes mudanças de centro harmônico como *tonalidade fugidia*, *tonalidade fugitiva* ou, ainda, *tonalidade evasiva*.

> Além da atonalidade e da Politonalidade, há que considerar o que Machabey chamou de "tonalidade fugitiva". É o processo (Hindemith), que, sem fugir sistematicamente do senso tonal, e sem modular segundo os princípios da harmonia, emprega alterações nos graus importantes da tonalidade (4º, 5º e até 1º). Se dá com isso uma evasão total contínua, e, como observou Machabey, isso comporta a destruição do conceito clássico da modulação. A modulação consiste na passagem duma tonalidade fixa para outra tonalidade fixa – coisa absurda dentro da tonalidade evasiva, que vive a fugir de si mesma. Manifestação curiosa da tonalidade evasiva é a deformação tonal imposta por Villa-Lobos à melodia popular que empregou no 'Cavalinhos de pau' ('Prole do bebê n. 2') (ANDRADE, 2015, p. 174-175).

Na citação, fica claro que tal procedimento harmônico não busca um novo centro tonal para que se estabilize, mas, sobretudo, se trata da não fixação em nenhumas das tonalidades sugeridas.

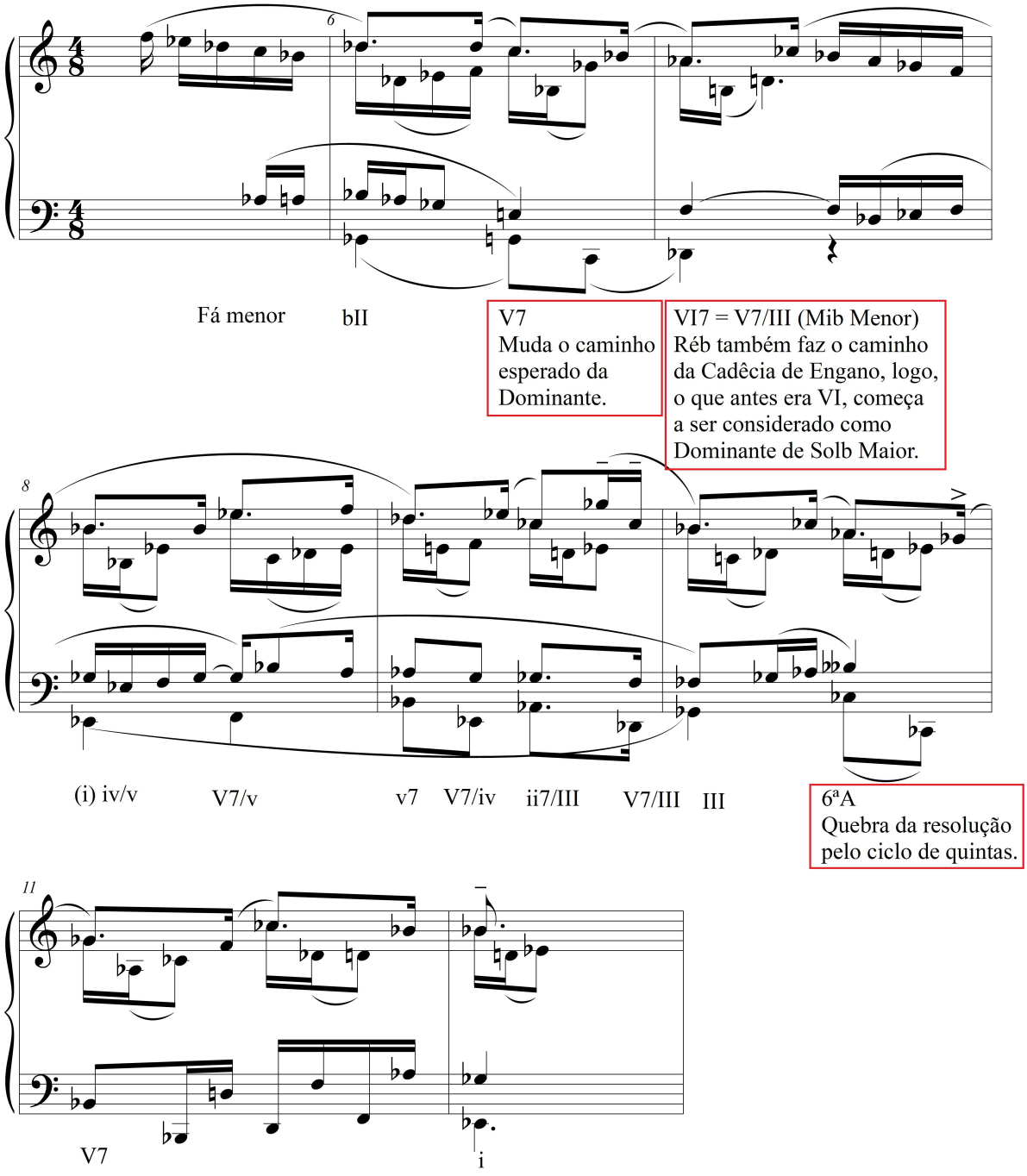
Concernente às obras concertantes de Guarnieri, Rodrigues, em sua análise, afirma que

> É nos movimentos lentos, evidentemente, que encontramos trechos maiores de estabilidade tonal, mas seu procedimento mais comum era a mudança constante dos rumos da harmonia, naquilo que [Guarnieri] chamava de *'tonalidade fugidia'*, reservando para pontos muito especiais do discurso os poucos casos de resolução da tensão harmônica através de cadências mais ou menos convencionais (RODRIGUES, 2001, p.480).

Podemos acrescentar que há, em alguns momentos, a resolução do acorde, porém por meio de movimentos inesperados da harmonia, como se fossem várias Cadências de Engano ou resoluções de acordes de Sexta Aumentada seguidas. Por vezes, o acorde que deveria ser um ponto de chegada (repouso) é substituído por outro, cuja função é direcionar para outro caminho harmônico. Com isto, a harmonia está sempre em movimento.

O acorde Maior com sétima menor e, por vezes, os acordes vindos das escalas simétricas, Tons Inteiros e Octatônica, são os responsáveis por estas contínuas viragens harmônicas.

Figura 178 – Harmonia contínua no *Ponteio nº 44*, c. 6-12.



A Figura 178 nos mostra uma possibilidade de interpretação harmônica, na qual os acordes dos compassos 6, 7 e 10, são muito importantes para compreendermos onde as "viragens" harmônicas são feitas.

Ainda sobre a relação entre escolhas harmônicas do compositor em determinados momentos da forma musical, Verhaalen afirma que

> Na reexposição [do *Ponteio nº 31*], é evidente o enriquecimento harmônico da mesma linha melódica. Esta é uma técnica típica de Guarnieri, surgindo com frequência não apenas na peça citada acima" (VERHAALEN, 2001, p. 133).

Não são raros os *Ponteios* em que Guarnieri, na Reexposição, faz variações melódicas e harmônicas.

Figura 179 – Rearmonização da Reexposição do tema no *Ponteio nº 33*, c. 5-8 e 14-17.

3.3.3 Movimentação da linha do baixo

O tratamento dado à linha do baixo acontece de maneiras variadas, as quais, normalmente, estão ligadas à textura na qual a peça está estruturada.

A linha mais grave pode aparecer com a função de nota mais grave de uma harmonia (em notas longas ou dando suporte rítmico), como nota pedal ou como linha melódica, que pode ser temática, em movimentos paralelos homorrítmicos ao tema, ou ainda, como contraponto da melodia principal.

Cumprindo a função de nota mais grave de uma harmonia, a linha do baixo se movimenta, preferencialmente, por graus conjuntos diatônicos/cromáticos, por saltos de quarta ascendente/quinta descendente ou por saltos de terça – movimentos intervalares dispostos em ordem decrescente de recorrência nos *Ponteios*. Como utiliza mais acordes em

estado fundamental do que inversões, é possível conjecturarmos que estes intervalos melódicos representariam suas principais progressões harmônicas (movimento entre fundamentais).

Quando assume valores rítmicos longos, normalmente, as mudanças das notas do baixo acompanham as barras de compasso, reforçando também o princípio métrico da harmonia. Em alguns casos, mesmo ainda em valores longos, o ataque da nota do baixo se dá em tempos fracos ou contratempos, o que, por vezes, pode tornar dúbia a informação harmônica incompleta (ainda sem o baixo) do início do compasso.

Figura 180 – Movimentação da linha do baixo em notas longas no *Ponteio nº 14*, c. 1-4.

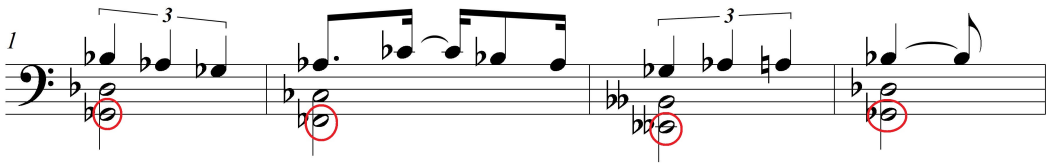


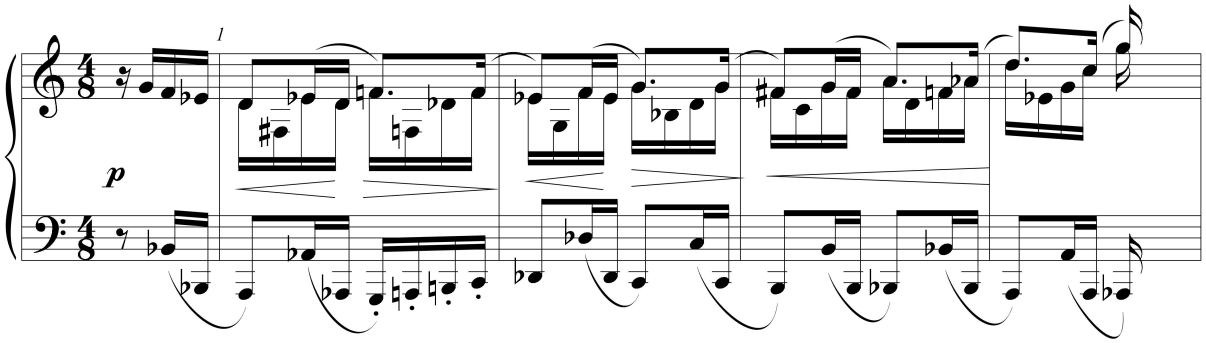
Figura 181 – Movimentação da linha do baixo em notas longas no *Ponteio nº 38*, c. 1-4.

Em outros momentos, a linha mais grave continua como sendo o baixo dos acordes erigidos sobre ele, mas, além da função harmônica, recebe também parte da responsabilidade da condução rítmica da peça. Normalmente, o ritmo acaba sendo um resultante da combinação das diferentes camadas da música, porém, neste caso, inclusive por sua força harmônica, a linha mais grave ganha realce. Com a adição de elementos rítmicos à linha do baixo, por vezes, alguns elementos melódicos são inseridos, lembrando as linhas de baixo de um violão de sete cordas no Choro. Este tipo de baixo é comum nos *Ponteios* que Fialkow denominou como no *estilo-choro*[53] (1995, p. 52).

[53] Item 2.3.3.5, p. 81.

Figura 182 – Movimentação da linha do baixo com função rítmica no *Ponteio nº 20*, c. 51-59.

Figura 183 – Movimentação da linha do baixo com função rítmica no *Ponteio nº 27*, c. 1-4.



Além dos *Ponteios* classificados como estruturados sobre uma textura de melódica acompanhada com nota pedal[54], nos quais esta nota pedal, por vezes, aparece na voz mais grave, também podemos encontrar trechos em que o baixo é um pedal dentro de um contexto acórdico, em um ostinato, ou mesmo, como linha melódica.

Figura 184 – Baixo pedal em uma textura de melodia com acompanhamento cordal no *Ponteio nº 24*, c. 1-3.

[54] Tabela 4 do item 1.2, p. 31.

Figura 185 – Baixo pedal em uma textura de melodia com acompanhamento figurado no *Ponteio nº 41*, c. 1-4.

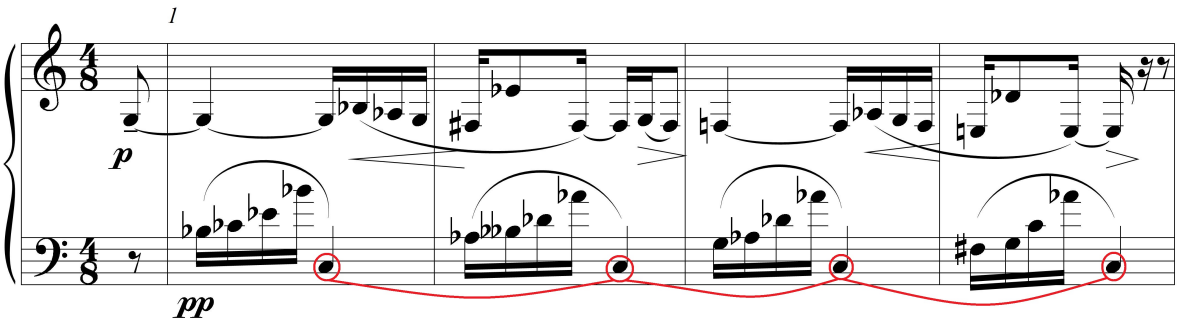
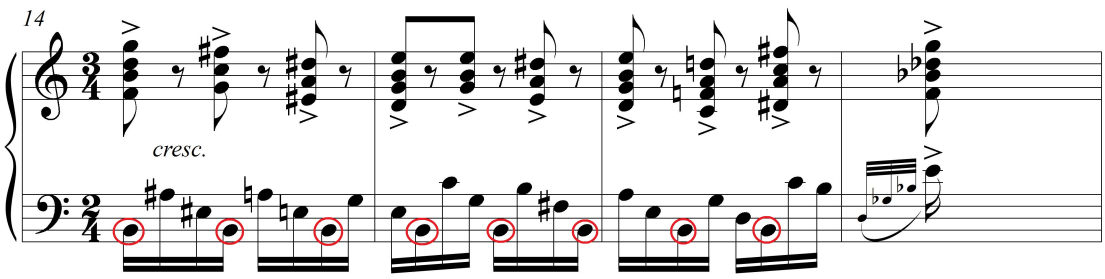


Figura 186 – Baixo pedal em uma textura de melodia com acompanhamento em ostinato no *Ponteio nº 25*, c. 23-27.

Figura 187 – Baixo pedal em uma linha melódica na voz mais grave no *Ponteio nº 23*, c. 14-17.



Em algumas peças em que Guarnieri fez variações de suas "terças caipiras"[55], dispondo-as em intervalos mais abertos, por vezes, os dobramentos envolviam a linha mais grave.

Figura 188 – Linha do baixo em movimento paralelo com a linha melódica principal no *Ponteio nº 20*, c. 28-32.

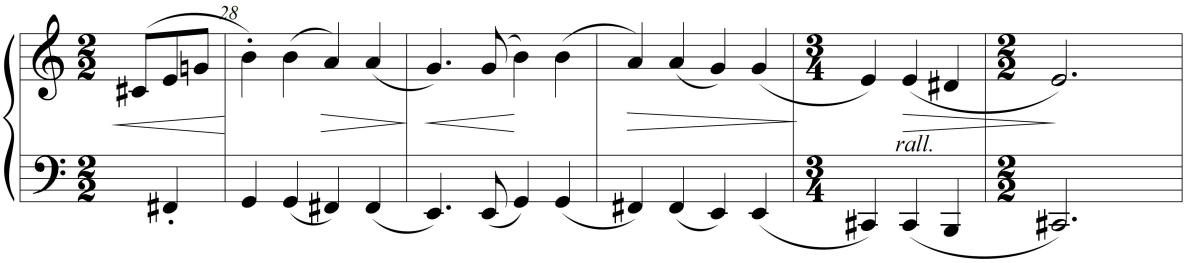


Figura 189 – Linha do baixo em movimento paralelo com a linha melódica principal no *Ponteio nº 34*, c. 1-10.

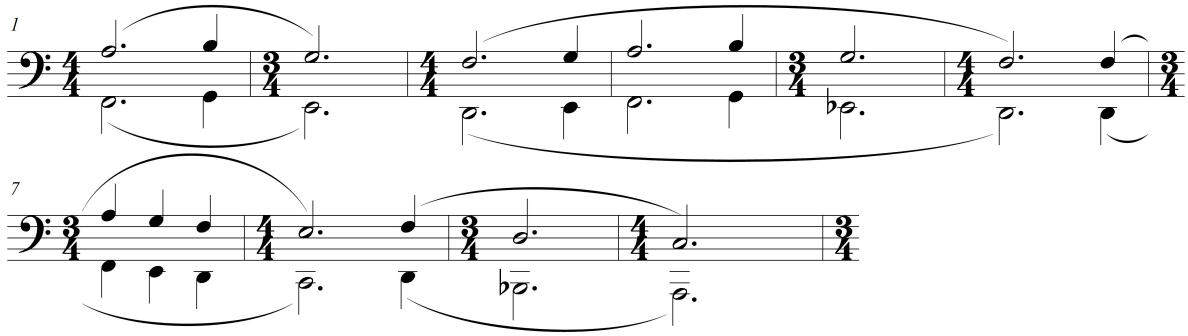
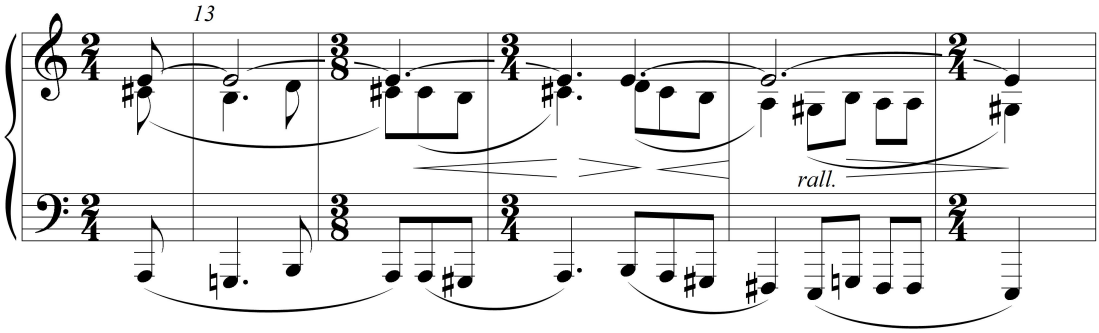


Figura 190 – Linha do baixo em movimento paralelo com a linha melódica principal no *Ponteio nº 45*, c. 13-17.



[55] Item 2.3.3.4, p. 77.

Em menor número, constam os casos em que a linha melódica principal está contida no registro mais grave, no qual a mão direita assume o papel de acompanhamento. Podemos citar o *Ponteio nº 23*, no qual este procedimento perdura durante toda a peça, e o *Ponteio nº 30*, a partir da Reexposição (c. 26).

Por último, é possível que o baixo seja trabalhado contrapontisticamente com as outras vozes, como aconteceria em uma Invenção ou em algum outro gênero polifônico. Os *Ponteios* construídos sobre uma textura polifônica espelhada apresentam este tipo de linha da mão esquerda.

Figura 191 – Linha do baixo como voz contrapontística no *Ponteio nº 41*, c. 12-17.

3.3.4 Cadências

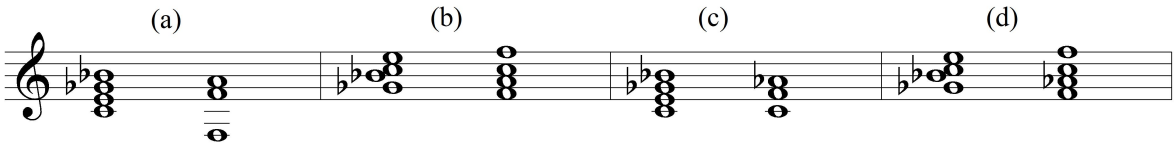
Elemento de extrema importância para estruturação harmônico-formal das obras tonais, as cadências, na música composta no século XX, podem ser consideradas como na tradição tonal, reinterpretadas dentro das novas possibilidades da harmonia ou, até mesmo, evitadas.

> As cadências contemporâneas que mais tem em comum com a convenção são aquelas que mantêm a função dominante-tônica intacta e modificam apenas a estrutura da dominante e/ou seu relacionamento com a tônica (DALLIN, 1974, p. 138).

Nos *Ponteios*, podemos observar a utilização de duas das principais cadências da tradição tonal, a Cadência Autêntica (Dominante-Tônica) e a Cadência Suspensiva ou Semicadência (chegada na Dominante). A compreensão de como a função Dominante é interpretada em um novo contexto harmônico pode nos ajudar a compreender e a localizar as estruturas cadenciais presentes nos *Ponteios*.

No item 4.2.3, citamos o acorde de Dominante mais usado por Guarnieri, um acorde com terça maior, quinta diminuta e sétima menor (aos moldes de um acorde de Sexta Aumentada Francesa). Visto que o compositor o utiliza com frequência para conduzir a um acorde Maior/Menor, relacionado a este pelo intervalo de quarta ascendente ou segunda descendente entre as fundamentais, partiremos da observação deste encadeamento na tentativa de encontrarmos características que possam ser aplicadas a outros contextos.

Figura 192 – Resolução do acorde de Dominante característico de Guarnieri sobre acordes Maiores ou Menores.



Ao observarmos a resolução harmônica deste acorde de Dominante característico de Guarnieri sobre um acorde Maior ou Menor, podemos notar que:

- em (a), ocorrem três passos cromáticos (dois em direção à fundamental, um ascendente e outro descendente, e um, à terça do próximo acorde) e um salto de quinta descendente (ou quarta ascendente) para a fundamental, no baixo;
- em (b), existem três passos cromáticos (assim como em “a”) e a manutenção de um som comum entre os acordes;
- em (c) e em (d), o que antes era um movimento em semitom descendente para a terça, agora se configura como uma distância de tom. Os demais intervalos se mantêm inalterados;
- em todos estes casos (a, b, c, d), há uma mescla na realização da movimentação harmônica entre as vozes, contendo paralelismo, movimento contrário e, menos frequentemente, movimento oblíquo.

Estas características de condução vocal demonstradas anteriormente podem nos sugerir como o compositor estruturava seus acordes "Dominantes" (com função preparatória e condutora) ou quais os caminhos melódicos e harmônicos que utilizava para direcionar a harmonia ao próximo passo. Nossa investigação observará a utilização destes movimentos melódicos em encadeamentos harmônicos que possam indicar cadência. Nem todos os acordes que obedecem a estes movimentos melódicos têm função Dominante, mas tais caminhos melódicos podem contribuir para conexão dos acordes.

> Fugindo das fórmulas cadenciais, o procedimento mais frequente do compositor é aproximar-se através de progressões por graus conjuntos, na maioria das vezes descendente, que podem ser cromáticas, diatônicas ou a combinação de ambas. (RODRIGUES, 2001, p. 113)

Igualmente, assim como a forma está para a cadência, a cadência está para a forma. Ou seja, do mesmo modo que esperamos uma articulação formal ao final das cadências, também há uma expectativa cadencial nos pontos formais. Logo, a compreensão da estrutura formal das peças pode nos auxiliar a descobrir em quais pontos devemos "procurar" estruturas harmônicas que possam sugerir movimentos cadenciais.

Nos *Ponteios*, dois pontos da estrutura formal nos chamam a atenção: o(s) compasso(s) que antecede(m) o retorno da seção *A* e o os compassos finais das peças.

Normalmente, Guarnieri prepara o retorno temático e harmônico nos compassos que precedem a volta da seção *A* e, para isso, o compositor reinterpreta o conceito de suspensão/aproximação da Semicadência para gerar uma tensão/direcionamento harmônico que desembocará na estrutura acórdica do início da próxima seção formal. Normalmente, o intervalo de semitom (nota sensível) é um dos veículos para conduzir à próxima estrutura acórdica. Para este estudo, manteremos os termos Semicadência/Direcionamento harmônico para representar tais progressões.

A seguir, citaremos algumas das Semicadências/Direcionamentos harmônicos presentes nos *Ponteios*.

Alguns Ponteios com Semicadência

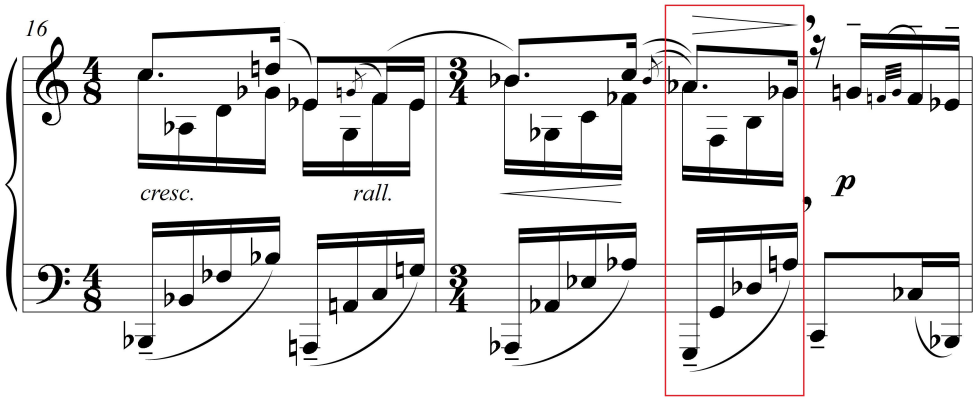
- *nº 6*, c. 27-28;
- *nº 7*, c. 26-28 (com acorde de Sexta Aumentada);
- *nº 8*, c. 43 (a nota Si♮ só conclui seu caminho no c. 42);
- *nº 11*, c. 5-6, 13-14;

- *nº 12*, c. 26-28;
- *nº 13*, c. 25-26 (com o acorde Sexta Aumentada);
- *nº 25*, c. 26-28;
- *nº 27*, c. 17 (com o acorde Sexta Aumentada);
- *nº 30*, c. 24-25;
- *nº 31*, c. 12-13;
- *nº 32*, c. 40-42;
- *nº 36*, c. 20-21;
- *nº 37*, c. 18-20;
- *nº 38*, c. 31-32;
- *nº 40*, c. 36-37;
- *nº 41*, c. 8, 17;
- *nº 42*, c. 11;
- *nº 48*, c. 15.

Figura 193 – Semicadência no *Ponteio nº 11*, c. 13-14.

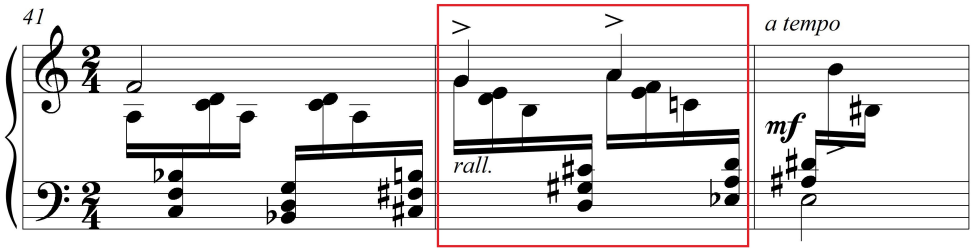
Movimento cromático das vozes para a resolução no compasso seguinte.

Figura 194 – Semicadência no *Ponteio nº 27*, c. 16-17.



Neste exemplo, podemos observar a Semicadência sobre um desdobramento do acorde característico de Dominante de Guarnieri. O acorde contém, além de suas notas principais, nona maior e nona menor, além da nota Sol♭ (Fá♯) – sensível para a primeira nota da próxima linha melódica.

Figura 195 – Semicadência no *Ponteio nº 32*, c. 41-43.



Cromatismo nas notas mais graves e diatonismo nas notas mais agudas a fim de conduzir a harmonia para o "primeiro grau" novamente.

Nos finais dos *Ponteios*, é comum encontrarmos Cadências Autênticas de forma mais tradicional ou reinterpretada sobre novo contexto harmônico. Consideraremos como Cadência Autêntica aquelas que contenham formações acórdica com a presença de nota sensível ascendente para a fundamental do próximo acorde (Tônica). Quando não houver esta característica, denominaremos Cadências Modais.

Dentro do ciclo dos *50 Ponteios*, encontramos variadas realizações destas cadências e, a seguir, listamos algumas das peças em que ocorrem.

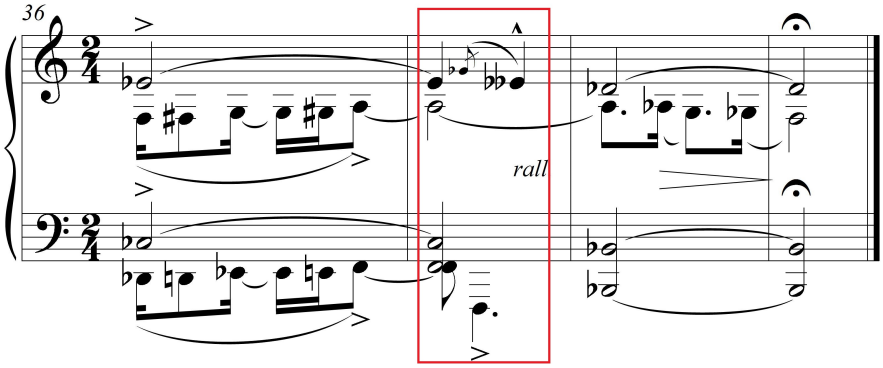
Alguns Ponteios com Cadência Autêntica[56]

- *nº 4*, c. 20-22;
- *nº 6*, c. 36-22;
- *nº 9*, c. 46-49;
- *nº 10*, c. 52-54;
- *nº 12*, c. 40-42;
- *nº 14*, c. 49-52;
- *nº 15*, c. 50-53;

[56] Também consideramos como Cadência Autêntica, as progressões que envolvam o acorde de Dominante de Guarnieri com a quita diminuta no baixo, nas quais se dirijam por um movimento de segunda menor descendente ao primeiro grau.

- *nº 19*, c. 37-38 (com o acorde de Sexta Aumentada);
- *nº 22*, c. 14-16;
- *nº 23*, c. 37-39;
- *nº 32*, c. 62-64;
- *nº 33*, c. 16-17;
- *nº 35*, c. 27-28;
- *nº 37*, c. 27-29;
- *nº 38*, c. 50-51;
- *nº 41*, c. 21-24;
- *nº 42*, c. 21-22;
- *nº 43*, c. 22-23;
- *nº 48*, c. 26-27;
- *nº 49*, c. 75-77 (com o acorde de Subdominante Napolitana);
- *nº 50*, c. 1-3.

Figura 196 – Cadência Autêntica no *Ponteio nº 6*, c. 36-39.



Neste caso, o acorde de Dominante característico de Guarnieri possui uma nota sensível (Lá) que não cumpre o caminho até a nota Si♭, antes, faz uma descida cromática até a nota Fá, quinta do acorde de Si♭ Menor. Este movimento cromático descendente de terça a partir da nota sensível pode ser considerado uma releitura do Salto de Fux das cadências tradicionais.

Figura 197 – Cadência Autêntica no *Ponteio nº 32*, c. 62-63.

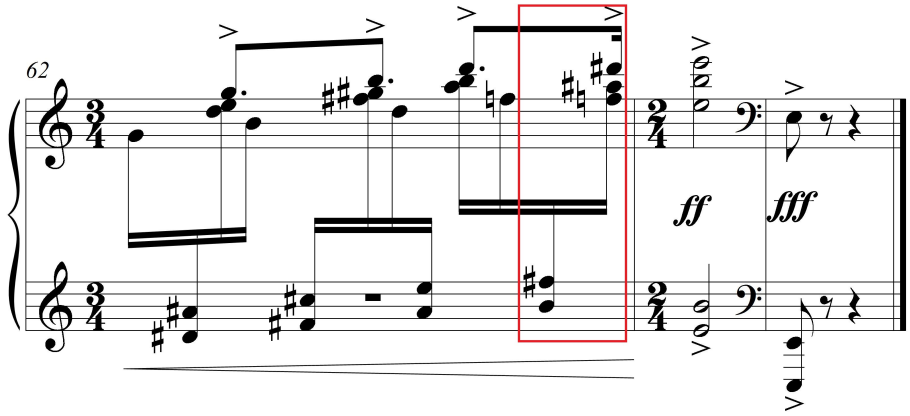
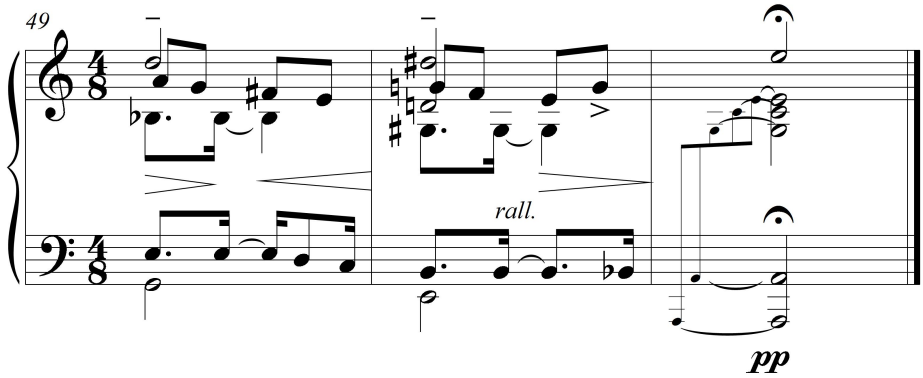


Figura 198 – Cadência Autêntica no *Ponteio nº 38*, c. 49-51.



Quanto à última cadência, podemos notar dois pontos: a presença da tipologia do acorde Dominante mais comum de Guarnieri (quando a nota Si♭ aparece como nota de passagem), e a nota de passagem cromática Ré♯ simultaneamente ao acorde de Mi Maior.

Podem ser encontradas, também, cadências sem a presença de sensíveis ascendentes para a fundamental do acorde resolutivo, conferindo uma sonoridade mais próxima ao modalismo. Denominaremos estes movimentos harmônicos com ausência de nota sensível para a fundamental do próximo acorde, Cadências Modais. Nestas cadências, podem se configurar movimentos harmônicos que se assemelhem, à Semicadência e a Cadência Autêntica, mas sem a presença da sensível ascendente para a Tônica. Também, encontramos que se assemelham à Cadência Plagal.

Alguns Ponteios com Cadências Modais

- *nº 1*, c. 19-20;
- *nº 11*, c. 17-20 (Plagal);
- *nº 13*, c. 30-32 (Autêntica);

- *nº 14*, c. 23-25 (Semicadência);
- *nº 15*, c. 21-23 (Semicadência);
- *nº 17*, c. 30-32 (Autêntica);
- *nº 20*, c. 11-1, 78-79 (Autêntica);
- *nº 21*, c. 36-37 (Semicadência);
- *nº 29*, c. 17-20 (Plagal);
- *nº 31*, c. 26-29 (Autêntica);
- *nº 46*, c. 45-48 (Autêntica);
- *nº 47*, c. 71-72 (Autêntica).

Figura 199 – Cadência Modal (Autêntica) no *Ponteio nº 31*, c. 26-29.

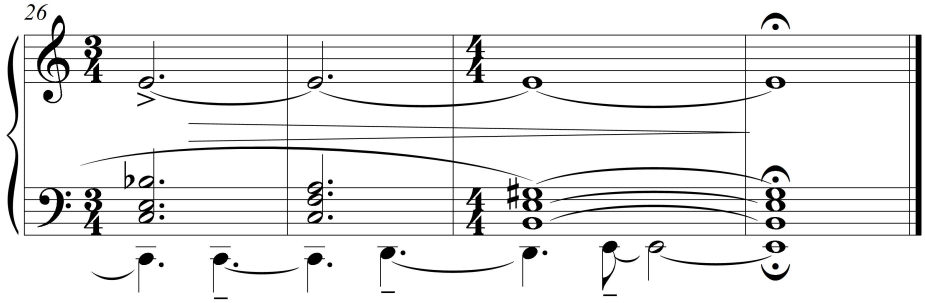
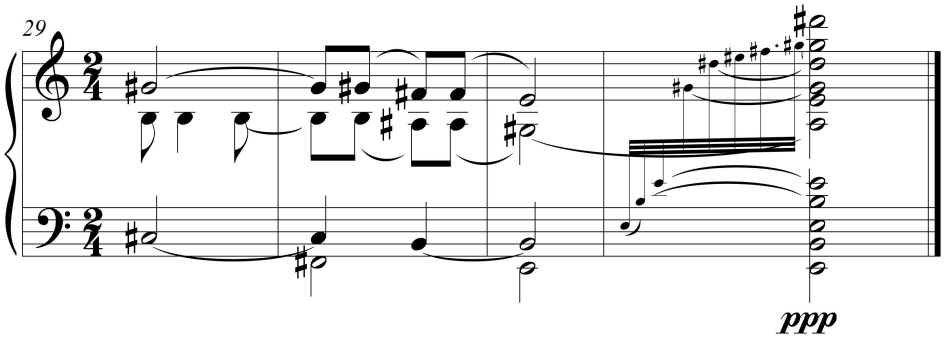


Figura 200 – Cadência Modal (Autêntica) no *Ponteio nº 17*, c. 29-32.



Podemos observar, neste exemplo, que a sensível, nota Ré♯, é omitida no acorde sobre a nota Si do baixo. Mas o que nos chama mais a atenção, é o intervalo de sétima maior – entre as notas Si e Lá♯ - dentro do acorde do quinto grau (onde se esperaria, em contexto tonal, uma sétima menor) para caracterizar a quarta aumentada do modo Lídio, neste caso, a nota Lá♯.

Assim como as Dominantes podem ser alteradas, os acordes que cumprem a função resolutiva das Cadências Autênticas – as Tônicas – também podem divergir da configuração triádica, por mais que estas sejam bastante usadas nas conclusões dos *Ponteios*. Estas estruturas podem ser apresentadas como tétrades, ter notas acrescentadas, possuir, predominantemente, intervalos de quartas, ser constituídas de um único intervalo (quinta, oitava ou, às vezes, segunda) ou ser uma única nota. Mesmo com estas alterações, pelo contexto cadencial, é possível que sua característica de finalização do movimento harmônico possa ser mantida.

No caso dos *Ponteios* mais ousados harmonicamente, é nos momentos finais em que há uma polarização mais acentuada de determinados centros, que, normalmente são confirmados pelas cadências, o que lhes confere uma importância estrutural e harmônica ainda maior.

3.3.5 Condução melódica das vozes da harmonia

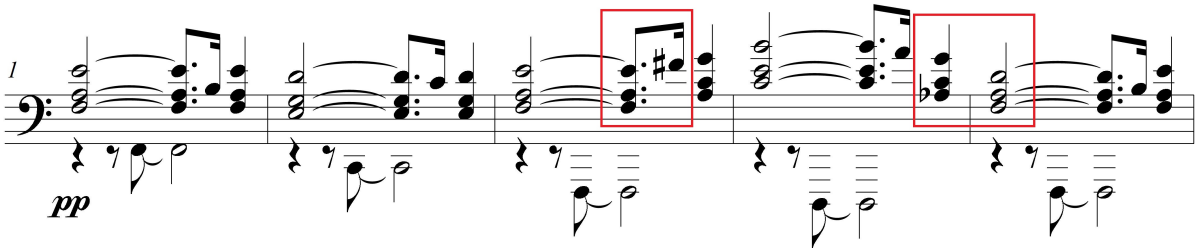
No que diz respeito à condução melódica das vozes formadoras dos acordes, Guarnieri trabalha, com frequência, de três principais maneiras: condução paralela das vozes, condução livre das vozes ou ornamentação polifônica das vozes.

3.3.5.1 Condução paralela das vozes

Apontado como uma influência dos compositores impressionistas franceses do início do século XX, o paralelismo "tende a reduzir o valor funcional dos acordes e enfatiza o aspecto colorístico da harmonia" (DALLIN, 1974, p. 118).

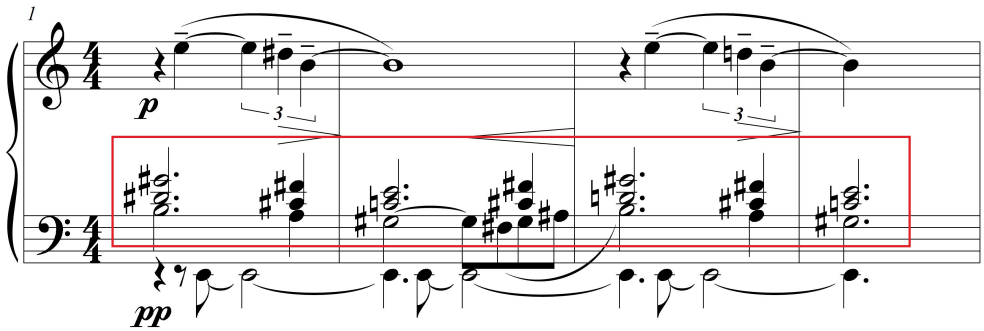
Quando utiliza acordes paralelos, Guarnieri, normalmente, emprega-os sobre uma estrutura escalar fixa, mas, em alguns casos, faz uso da falsa relação (cromatismo entre diferentes vozes), principalmente, nas vozes internas da harmonia – o que é mais comum quando os acordes paralelos se relacionam por saltos de terça.

Figura 201 – Falsa relação entre acordes com condução paralela das vozes internas relacionados por terça no *Ponteio nº 5*, c. 1-5.



Na maior parte dos casos, os acordes se movem paralelamente, porém, adequando seus intervalos a uma escala a qual estão subordinados, ou de acordo com as mudanças harmônicas propostas pelo compositor. Em outros momentos, não há, exatamente, a movimentação paralela de todas as vozes, mas todas caminham por movimento direto, porém com possíveis mudanças intervalares. Nesta situação, o compositor busca manter o paralelismo estrito no maior número de vozes, principalmente nas vozes externas da harmonia, reservando os movimentos diretos para as linhas internas.

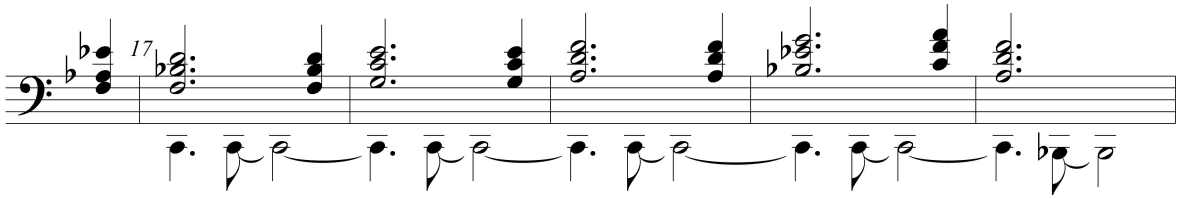
Figura 202 – Acordes com condução paralela das vozes com movimento direto no *Ponteio nº 31*, c. 1-4.



A movimentação paralela dos acordes se faz, comumente, por intervalos de segunda (na maioria dos casos) e terças. Acordes paralelos relacionados por intervalos maiores que os de terça são encontrados em menor quantidade.

Os paralelismos podem acontecer, na harmonia, em ambientes de textura cordal ou figurada, porém, ao observarmos os *Ponteios*, constatamos a predominância deste procedimento em acordes por blocos.

Figura 203 – Acordes com condução paralela das vozes em textura cordal no *Ponteio nº 24*, c. 17-21.



O mesmo procedimento é empregado com certa frequência em outras peças.

3.3.5.2 Condução livre das vozes

A condução livre das vozes mantém a relação homorrítmica entre elas, porém, a direção do movimento melódico de uma linha não está atrelada à direção de outra, podendo assim, ser incorporada os movimentos oblíquo e contrário entre as vozes. As orientações para a condução melódica das vozes da harmonia são as mesmas da música tonal: manutenção de som comum entre os acordes e realização do menor caminho entre as notas.

Figura 204 – Acordes com condução livre das vozes no *Ponteio nº 27*, c. 1-4 (movimento contrário das vozes.).

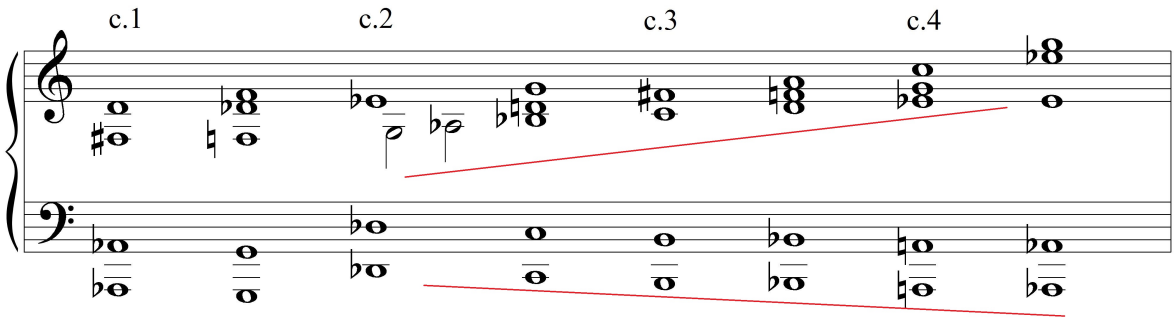
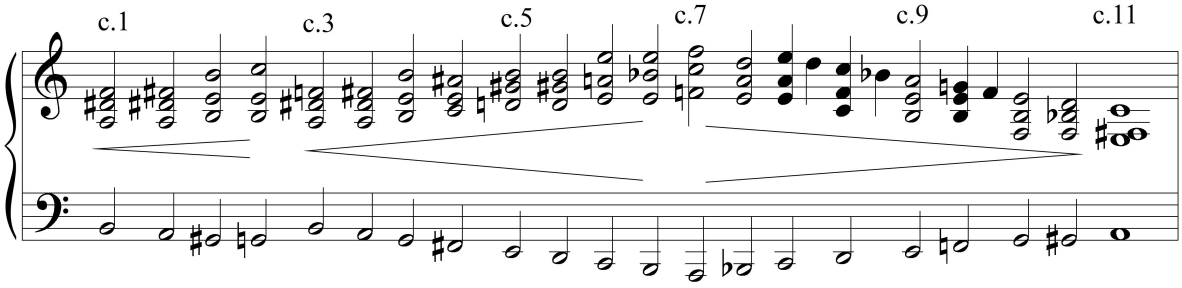
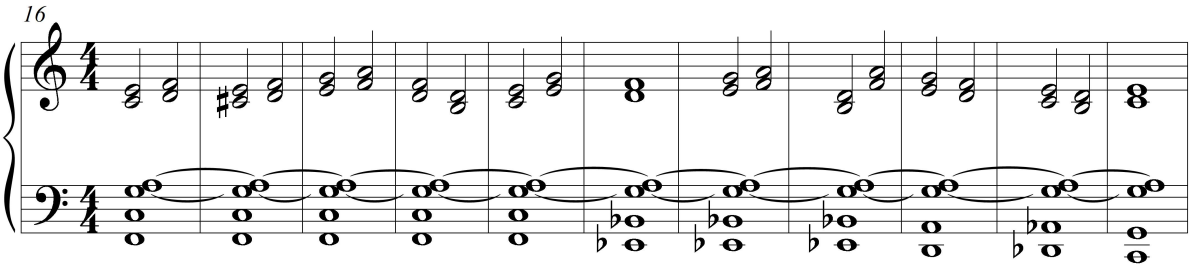


Figura 205 –Acordes paralelos em textura cordal no Ponteio nº 35, c. 1-11.



Em alguns casos, há a divisão da harmonia em camadas intervalares distintas e a aplicação, em cada uma das camadas, dos tratamentos que as vozes receberiam individualmente. Por exemplo, um acorde pode ser divido em dois pares de notas e estes podem se movimentar ao mesmo tempo, em momentos diferentes, na mesma direção ou em direções opostas. Enquanto uma camada da harmonia pode ser estacionária, a outra pode se movimentar livremente.

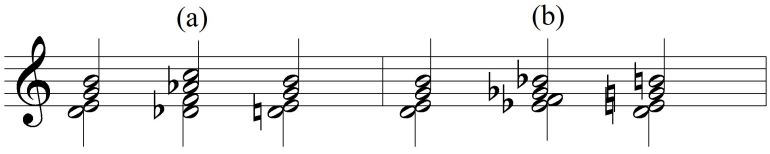
Figura 206 – Acordes com condução livre das vozes no *Ponteio nº 3*, c. 16-26 (estruturação harmônica das vozes em duas camadas).



Neste exemplo, é possível identificarmos três camadas distintas: terças paralelas, com movimentação mais rápida; segunda maior estacionária; e, abaixo de tudo, o par de notas que formam o intervalo de quinta justa, com movimentação mais lenta das notas.

Quando as camadas se movem por movimento contrário, podemos qualificá-las como procedimentos de *expansões* e de *contrações* dos acordes[57].

Figura 207– Acordes com condução livre das vozes no *Ponteio nº 12* (estrutura harmônica das vozes em duas camadas tratadas com (a) expansão e (b) contração).



3.3.5.3 Ornamentação polifônica das vozes internas

Guarnieri é reconhecido pelo seu envolvimento com a escrita contrapontística, o que lhe rendeu elogios, mas também críticas, inclusive de Mário de Andrade.

[57] Thomas Benjamin, ao tratar do assunto "Atonalidade livre" utiliza os termos *expansão* e *contração* para designar algumas alterações de células ou de grupos intervalares (2008, p. 213).

> Em suas críticas às primeiras obras de Guarnieri, Mário [de Andrade] foi coerente com o texto do *Ensaio*. Elogiava a música, a prática polifônica do compositor, mas fazia restrições ao uso excessivo do contraponto (RODRIGUES, 2015, p. 109).

Rodrigues, referindo-se à obra de Guarnieri como um todo, comenta que "é provável que a característica mais marcante e pessoal da linguagem musical do compositor, presente em toda a sua obra, seja o predomínio da textura polifônica" (2015, p. 108).

Por mais que haja momentos nos quais a polifonia se faz presente de modo mais explícito nos *Ponteios*[58], a textura predominante deste ciclo é a melodia acompanhada. Na construção deste acompanhamento, em certos pontos, Guarnieri faz com que as vozes formadoras da harmonia possam ser tratadas como linhas melódicas autônomas, ou seja, de maneira polifônica.

Em entrevista concedida à Ana Lúcia Kobayashi, para sua dissertação de mestrado, Júlio César Figueiredo, que foi aluno de composição de Camargo Guarnieri, comenta que

> [Guarnieri] dizia que, da mesma forma que o Hindemith fez uma espécie de redução de regras na teoria da harmonia, ele também tinha feito uma redução de regras na prática de contraponto. Então ele estabelecia 10 regras básicas de contraponto e usava como cantus firmus apenas temas do folclore brasileiro. (KOBAYASHI, 2009, p. 197).

Tais regras são demonstradas na dissertação de Kobayashi na seguinte ordem:

1. Utilizar acordes perfeitos Maiores e Menores somente;
2. Trabalhar o contraponto por grau conjunto;
3. Não utilizar mais do que três terças ou sextas seguidas;
4. Não utilizar acorde em segunda inversão nem qualquer outro acorde dissonante;
5. Usar movimentos diretos com parcimônia;
6. Usar, de preferência, movimento contrário e obliquo;
7. Saltos são permitidos quando imitando o canto dado;
8. Salto de oitava é permitido quando em andamento lento;
9. Quintas e oitavas diretas ou ocultas são proibidas;
10. A oitava direta só é permitida quando se processa por semitom diatônico.[59]

[58] *Ponteios* construídos sobre a textura polifônica na Tabela 4 do item 1.2, p. 31.
[59] KOBAYASHI, 2009, p. 66.

Para a condução das linhas melódicas individualmente, neste ponto, interessa-nos observar as regras 2, 5, 6 e 7, principalmente. Tais "condutas" da melodia podem ser observadas na condução vocal demonstradas no item anterior, sobretudo, as regras 2 e 6.

Um ponto interessante da observação das melodias internas em relação à harmonia, é que por vezes podemos localizar as estruturas acórdicas mais recorrentes nos *Ponteios* ornamentadas melodicamente por bordaduras, notas de passagem, entre outros tratamentos. E, neste ponto da análise, conhecer as estruturas recorrentes pode ser decisivo para distinguirmos quais as notas do acorde e quais as ornamentações melódicas.

Figura 208 – Ornamentação polifônica das vozes internas no *Ponteio nº 33*, c. 5-8.

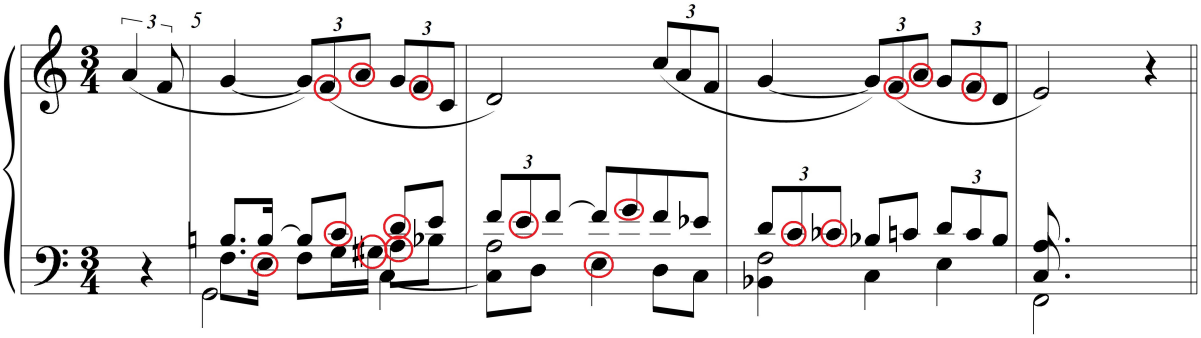
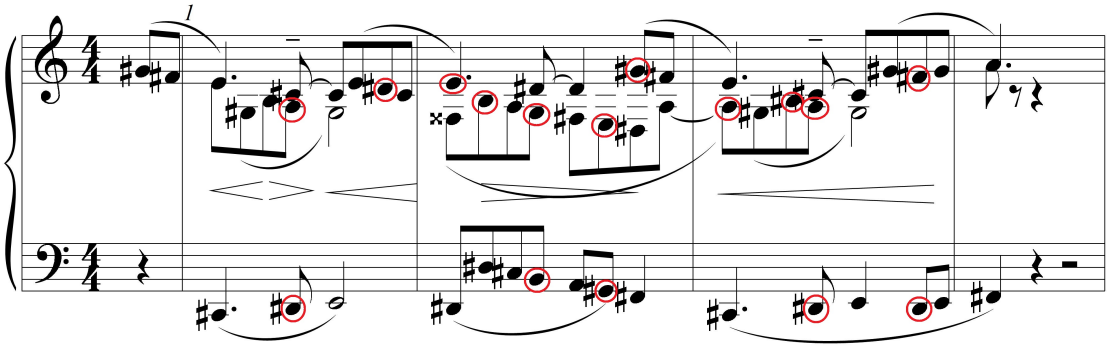


Figura 209 – Ornamentação polifônica das vozes internas no *Ponteio nº 48*, c. 1-4



3.4 "Coloração" intervalar das melodias

Além dos tradicionais reforços de oitava, assim como as frequentemente usadas *terças caipiras* e suas variações, outros intervalos também eram empregados para reforçar ou "sublinhar" a melodia, com maior ou menor nível de tensão intervalar.

É provável que o intervalo mais utilizado para reforçar a linha melódica, depois dos anteriormente citados, tenha sido o de quarta justa. Este intervalo aparece paralelamente à melodia de diferentes formas, sendo as principais: quarta (abaixo da linha melódica), quarta e oitava[60] (normalmente abaixo da linha melódica), duas quartas consecutivas (acima ou abaixo da melodia) e duas quartas consecutivas e oitava (abaixo da melodia)

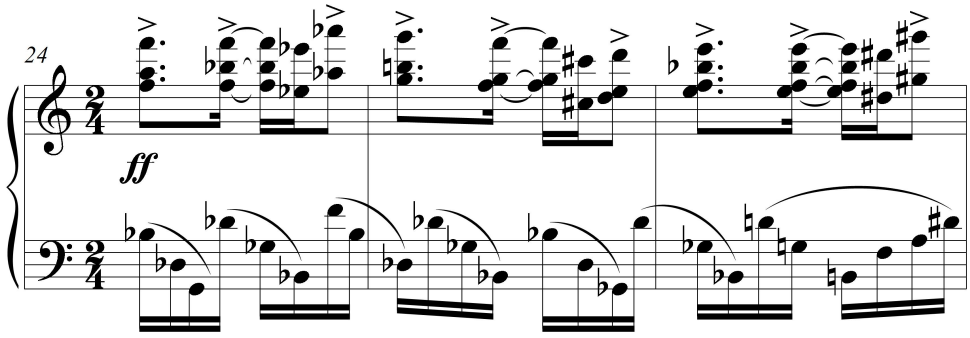
Em relação aos acordes por quartas resultantes dos dois intervalos consecutivos de quartas paralelos à melodia, podemos compreendê-los, também, de acordo com a seguinte sugestão de Persichetti:

> Qualquer tipo de acorde de três sons por quartas pode mover-se diatonicamente, cromaticamente ou por salto, a qualquer outro acorde por quartas se uma voz se move com um forte propósito melódico (PERSICHETTI, 1985, p. 99).

Sendo assim, é a forte presença da linha melódica justificaria tais paralelismos.

Assim como o paralelismo harmônico "tende a reduzir o valor funcional dos acordes [...] e enfatizar o aspecto colorístico da harmonia" (DALLIN, 1974, p. 118), o paralelismo intervalar da melodia também cumpre esta função "colorística".

Figura 210 – Coloração intervalar da melodia no *Ponteio nº 10*, c. 24-26.



Os intervalos de segunda com a oitava mais grave são mais frequentes e, normalmente, são mais dissonantes em relação à harmonia.

No item 2.3.3.8 (p. 89) podemos observar o processo de desdobramento rítmico e harmônico das melodias dos *Ponteios nº 15* e *nº 32*. Nestes casos, também podemos observar a harmonia como "cor" da melodia.

[60] Pode aparecer, também, em sua inversão: quinta e oitava acima da linha melódica.

Figura 211 – Diferentes colorações intervalares de uma mesma melodia no *Ponteio nº 17*, c. 11-22.

Figura 212 – Coloração intervalar da melodia do acompanhamento no *Ponteio nº 23*, c. 1-5 (duas quartas sob uma possível melodia de acompanhamento).

Um procedimento ainda importante a ser comentado é aquele em que se acrescenta uma linha melódica, predominantemente, em graus conjuntos diatônicos ou cromáticos sob a melodia. Quase sempre, o ritmo é o mesmo da melodia, mas podemos encontrar algumas pequenas alterações.

Figura 213 – Acréscimo de uma linha por grau conjunto diatônico e/ou cromático a uma melodia no *Ponteio nº 5*, c. 13-28

É interessante notar, no exemplo anterior, como Guarnieri se mantém fiel às suas "regras" de contraponto nesta escrita à duas vozes, sendo que a voz inferior possui apenas um salto melódico, e este, junto à melodia principal.

Tal procedimento de acrescentar uma linha por grau conjunto diatônico e/ou cromático a uma melodia pode ser observado, também, nos *Ponteios nº 8* (c. 24-34) e *nº 18* (c. 18-36). Quando há uma terceira voz, além da linha melódica por grau conjunto adicionada, a coloração intervalar (intervalos paralelos) também pode ser empregada.

A tensão e o colorido timbrístico da linha melódica pode ser maior ou menor de acordo com o grau de dissonância resultante da relação intervalar entre os acréscimos intervalares e a própria melodia ou entre eles e o acompanhamento.

CONCLUSÕES

A coleção dos *50 Ponteios* é, notoriamente, uma das mais importantes obras do repertório pianístico brasileiro. Estes "prelúdios", portadores de tamanha riqueza musical – riqueza esta que pode ser constatada tanto na diversidade de caracteres, cores e estilos empregados pelo compositor, quanto no refinamento composicional e cuidado artesanal no acabamento de cada peça –, constam entre as obras que melhor representam a música brasileira em sua complexidade e (ao mesmo tempo) sua aparente simplicidade rítmica, harmônica e melódica.

Nos *Ponteios*, encontramos o exemplo máximo da conjugação da expressão de um posicionamento estético bem delineado, com uma técnica composicional bem sedimentada, somados à sensibilidade artística apurada do compositor. Disto, resulta a elaboração de peças que, mesmo com curta duração (se comparadas a obras maiores), apresentam profundidade emocional, sempre calçada na completude e coerência estrutural dos materiais musicais.

Podemos dizer que, guardadas as devidas proporções, assim como Béla Bartók (1881-1945) criou sua coleção pianística intitulada *Microcosmos* (1926-39), tendo como base a música tradicional Húngara – estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas –, e unindo sua proposta de música nacional às novas possibilidades de escrita do início do século XX, Guarnieri propõe, sob a direta influência de Mário de Andrade, um caminho composicional para a união entre o nacional e o moderno na música erudita brasileira em seus *Ponteios*. Além disso, em cada *Ponteio* é possível vislumbrarmos as características do *macrocosmo* de sua obra, de forma que cada peça pode ser um pequeno universo com suas peculiaridades, mas integrante de um universo maior.

Diferentemente do *Microcosmos*, os *50 Ponteios* não estão dispostos em ordem crescente de dificuldade e, comumente, são lembrados por sua dificuldade técnica. Porém, uma observação mais cuidadosa revela que há peças, dentro deste ciclo, que são acessíveis a instrumentistas dos mais diversos níveis técnicos e que, por vezes, infelizmente, não são privilegiadas nos cursos de piano. Fica aqui, o desejo que esta dissertação estimule sua maior divulgação e, também, a sugestão de que seja feita uma classificação dos *50 Ponteios* por níveis de dificuldade técnica, a fim de viabilizar e disseminar esta obra de tamanha importância para o piano, sobretudo, no Brasil.

A observação dos *50 Ponteios* revela-nos, mesmo dentro de uma grande diversidade de materiais e procedimentos técnicos usados por Guarnieri, algumas escolhas que foram

mantidas e, paulatinamente, consolidadas e desenvolvidas no processo de composição, durante os anos em que este ciclo foi escrito.

Apesar de a polifonia ser um dos principais pilares da escritura de Guarnieri, constatamos que, na maior parte dos *Ponteios*, há a preferência pela textura de melodia acompanhada. Tal escolha pode ser interpretada como consequência de uma constante valorização das estruturas melódicas e pode ser atribuída à influência que Guarnieri recebeu de gêneros populares brasileiros, como a Modinha, a Toada e o Choro. No caso dos *Ponteios*, é menos frequente o emprego de imitações ou outros procedimentos estritamente contrapontísticos. O pensamento polifônico é encontrado, majoritariamente, na condução melódica das vozes de um determinado enlace harmônico ou na relação entre diferentes camadas estruturais da composição.

A estrutura formal se desenvolve, quase sempre, em configurações binárias ou ternárias e, não raramente, possuem Introdução e Coda. Sobre a forma, ainda podemos ressaltar os momentos de Desenvolvimento motívico, harmônico e melódico – presentes entre a Exposição e a Reexposição temática – que são característicos da poética de Guarnieri, nos quais o compositor emprega todo o seu artesanato composicional na expansão dos materiais musicais.

É, principalmente, na construção melódica que podemos observar a grande influência de Mário de Andrade e, sobretudo, de suas sugestões estético-composicionais encerradas no *Ensaio sobre a música brasileira*, incidindo na composição dos *Ponteios*. No capítulo desta dissertação nomeado como MELODIA, é possível acompanharmos o trabalho do compositor na "busca" por internalizar as *constâncias melódicas nacionais* e alcançar o ideal da *inconsciência nacional* na composição, tal como descrito por Mário. Várias destas *constâncias melódicas nacionais* – algumas, citadas no *Ensaio* – foram verificadas nesse capítulo e demostradas por meio dos exemplos de suas aplicações nos *Ponteios*. Dentre as características melódicas abordadas, as seguintes demonstraram influência direta do *Ensaio*:

- Estruturação melódica modal;
- Aproximação cromática;
- Perfil melódico descendente;
- Tratamento melódico da nota sensível;
- Notas repetidas na melodia e as "terças caipiras";
- "Notas rebatidas" com ritmos pontuados (influência do Choro);

- Repetição de fragmento melódico com mudança de escala/modo;
- Transformações melódicas: adição, subtração, substituição, deslocamento de altura e alteração rítmica de notas da melodia.

Pela constância com que o compositor recorre a estes procedimentos melódicos (nos *Ponteios* e em outras obras), podemos dizer que eles passam a ser, não apenas características nacionais levantadas por Mário de Andrade, mas, característicos da poética composicional de Guarnieri, estabelecendo, assim, um ponto de intersecção entre o compositor e a "ansiada música nacional".

Alguns outros comportamentos melódicos observados mostraram-se decorrentes da formação musical tradicional que teve com Lamberti Baldi e Charles Koechlin, ou de escolhas composicionais particulares de Guarnieri. São eles:

- Estruturação melódica tonal;
- Notas ornamentais e notas estruturais;
- Linha melódica em *moto perpetuo* e pseudopolifonia;
- Linha melódica secundária resultante do uso de apojaturas de efeito;
- Textura gestual: distribuição rítmica da melodia/harmonia ao piano.

No decorrer de nosso trabalho analítico, constatamos a presença um motivo melódico que se apresentou com frequência em alguns *Ponteios* e o nomeamos de *Motivo Guarnieri*. Este motivo é apresentado, comumente, na construção melódica, mas também pode ser encontrado nas figurações de acompanhamento. O seu aparecimento é, normalmente, literal – obedecendo, de forma estrita, sua organização intervalar original, segunda menor descendente seguida de terça maior descendente –, mas, por vezes, pode ser exposto de forma variada. Podemos notar a presença deste Motivo em outras de suas composições, levantando a suspeita de que a unidade de sua obra possa vir, também, de elementos concretos, tais como a construção temática e melódica. A discriminação desta espécie de "assinatura motívica" sugere que outros motivos melódicos ou elementos musicais recorrentes possam ser encontrados na obra de Guarnieri, estimulando-nos a novas pesquisas e estudos.

Em relação à harmonia, constatamos que, mesmo utilizando com frequência as estruturas acórdicas vindas do sistema tonal, estas apresentam maiores ousadias, por vezes, trilhando pelo caminho da bitonalidade/bimodalidade, ou mesmo, do atonalismo. A maior

parte dos *Ponteios* é estruturada sobre uma base harmônica tonal expandida, na qual alguns elementos da tonalidade – estruturas acórdicas, relações entre acordes e cadências – são mantidos, reinterpretados e/ou recontextualizados.

Quanto às estruturas acórdicas, as tríades e tétrades Maiores e Menores compõem a base da construção e do relacionamento entre os acordes. Sobre estes fundamentos, pudemos observar algumas transformações e ornamentações, no que diz respeito à construção – notas acrescentadas, dissonâncias originadas na sobreposição de terças e, ainda, à sobreposição de estruturas acórdicas (poliacordes). Além disso, pontuamos, também, os acordes relacionados a algumas escalas simétricas – Octatônica e Tons Inteiros.

Uma característica que, com o passar do tempo, assumiu maior importância na obra de Guarnieri, é a utilização de acordes por quartas, os quais, em algumas peças, determinam a cor intervalar predominante.

Um dado importante em relação à harmonia, nos *Ponteios* é a preferência de Guarnieri por certas disposições dos acordes: disposições simétrica e acústica. Estes modos de dispor as vozes da harmonia tornaram-se um procedimento que vai além da composição pianística e adentra outros gêneros musicais, levantando a hipótese de que mais esse evento técnico-sonoro possa se constituir, também, um elemento que concorra para a unificação de sua obra na totalidade.

Sobre a conexão entre os acordes, muitos dos encadeamentos são tradicionais, mas as constantes e rápidas reinterpretações dos acordes (Desenvolvimentos) deslocam os centros e possibilitam novos caminhos harmônicos, cada vez mais expandidos. A escolha dos acordes e de suas progressões baseia-se, por vezes, nas conduções de vozes (diatônica ou cromática) e, por isso, a sucessão de determinados acordes pode ser resultante da movimentação das vozes da harmonia. Uma constatação que julgamos importante é o fato de que as progressões harmônicas podem organizar-se de forma a manter diferentes qualidades de movimento harmônico – estático, circular ou contínuo – o que interfere diretamente na construção do caráter de cada peça.

Ainda sobre a construção harmônica, percebemos que Guarnieri mantém estruturas cadenciais (Cadência Autêntica e Semicadência) que reforçam os pontos de articulação formal das peças. Estas cadências utilizam modificações nos acordes sob as funções de Dominante e de Tônica. Podemos notar, também, uma predileção do compositor pelo emprego de uma estrutura acórdica simétrica, cuja morfologia pode ser analisada como terça maior, uma quinta diminuta e sétima menor sobre uma fundamental, o que é um acorde característico com função de Dominante encontrado, sobretudo, nos *Ponteios*.

Constatamos que o emprego de simetrias se mostrou como um aspecto relevante na poética do compositor, perpassando a forma, a harmonia, a melodia e, por que não dizer, o ritmo. Estruturas formais espelhadas, acordes espelhados (na construção e na disposição), progressões harmônicas espelhadas, trechos melódicos fundamentados sobre escalas simétricas e *ostinati* com algum tipo de simetria, são alguns dos procedimentos composicionais encontrados em nossas análises.

Um aspecto muito importante da composição de Guarnieri, não estudado nesta dissertação, é a questão rítmica. Sobre esse assunto podem ser igualmente verificadas as relações da dimensão rítmica com os ideais nacionalistas defendidos por Mário de Andrade, tais como observados em seu *Ensaio*. Figuras (células) rítmicas, acentuações, deslocamentos, polirritmias, frequentes mudanças de fórmula de compasso, são apenas alguns dos pontos que foram vislumbrados em nossas análises e que permanecem abertos a próximos desdobramentos desta pesquisa.

O trabalho abriu-nos, também, portas para novos olhares sobre os *50 Ponteios* e sugeriu-nos a possibilidade de aproximá-los, ainda mais, de outras obras de Guarnieri por meio de um caminho analítico que teria como alvo a busca de uma unidade compositiva que talvez se encontre na urdidura mais originária e fundamental das obras.

Por fim, como mais uma sugestão, apontamos a possibilidade de uma classificação das peças para piano (não restrita aos *50 Ponteios*), na qual alguns modelos estilístico-composicionais, baseados em características da escritura rítmica, harmônica e melódica (algumas apontadas por este trabalho) e relacionados a gêneros existentes na música popular/erudita, pudessem agrupar peças que partilhassem de mesmos processos e motivações estilístico-composicionais. Como exemplo, poderíamos propor o agrupamento de peças a partir do *Estilo Toada*, *Estilo Choro*, *Estilo Modinha* ou *Estilo Toccata/Estudo*, entre outros, nos quais, aspectos dos gêneros populares/eruditos dialogassem com os procedimentos composicionais de Guarnieri.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHIM, Judie Kristie Pimenta. **Obra de difusão interdita de Camargo Guarnieri:** catálogo comentado dos manuscritos. 2010. 176f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2010.

ALMEIDA, Maurício Zamith. **Chôro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri:** formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira. 2000. 211f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 1999.

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

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

ANDRADE, Mário de. **Modinhas imperiais.** 3ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1980.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música.** Rio de Janeiro: Nova Fronteia, 2013.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ASSIS, Carlos Alberto. **Coesão e proporções nos Improvisos para piano de Camargo Guarnieri.** 2007. 101f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

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

BENJAMIN, T; HORVIT, M.; NELSON, R. **Techniques and materials of music:** from the common praticeperiod through the twentieth century. 7ª ed. Belmont: Thomson Schirmer, 2008.

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music.** New York: Dover Publications, 1987.

BICALHO, Carlos Márcio Norberto. **Considerações sobre o Ponteio e Dansa para piano e violoncelo de Camargo Guarnieri, contribuições para a didática do violoncelo a partir de uma peça brasileira.** 2014. 84f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

BRENES, Suham G. Bello. **Camargo Guarnieri's ten Momentos for piano:** a recording and discussion of stylistic and expressive elements. 2014. 93f. Tese (Doutorado em Artes), Ball State University, Muncie, 2014.

CASTAGNA, Paulo. **Apostila nº 14 do curso de História da Música Brasileira.** São Paulo, 2003.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. **ArtCultura,** Revista de História, Cultura e Arte da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, vol. 15, n. 27, p. 105-119, 2013.

CORRÊA, Antenor. Polinômio: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais. **OPUS:** Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPOM, Campinas, n. 11, p. 153 – 175, 2005.

DALLIN, Leon**. Tecniques of Twentieth Century Composition:** A guide to the materials of modern music. Iowa: WM. C. Brown Company Publishers, 1974.

DONADIO, Vera Lúcia (org.). **Tributos música brasileira.** São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

EGG, André Acastro. **Fazer-se compositor:** Camargo Guarnieri 1923-1945. 2010. 220f. Tese (Doutorado em Ciências), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

FIALKOW, Ney. **The Ponteios of Camargo Guarnieri.** 1995. 121f. Tese (Doutorado em Música), Peabody Institute, Johns Hopkins University, Baltimore, 1995.

FREIRE, Priscila Gambary. **Dança brasileira e Dança negra para piano solo de Camargo Guarnieri:** uma abordagem interpretativa. 2007. 212f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2007.

GAULDIN, Robert. **Harmony practice in tonal music.** New York: Norton, 1997.

GONÇALVES, Fernando Rauber. **Neoclassicismo e Nacionalismo no segundo Concerto para piano e orquestra de Camargo Guarnieri.** 2009. 161f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. **Análise musical de "Estudo para instrumentos de percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri;** primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil. 2003. 143f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

HINDEMITH, Paul. **Prática de la composicion a dos voces.** Trad. Walter Liebling. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1962.

HINDEMITH, Paul. **The craft of musical composition.** Trad. Arthur Mendel. London: Schott & Co., Ltd, 1945.

KENNAN, Kent Wheeler. **Counterpoint:** based in eighteenth-century pratice. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.

KIEFER, Bruno. **Música e dança popular:** sua influência na música erudita. 3ª ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

KOBAYASHI, Ana Lúcia M. T. **A escola de composição de Camargo Guarnieri.** 2009. 231f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

KOSTKA, Stefan M. **Materials and techniques of twentieth-century music.** 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.

LOBO, Florence Rosa. **As canções de amor de Mozart Camargo Guarnieri e de Cláudio Santoro:** uma interpretação informada pelos contextos estéticos originais. 2010. 132f. Dissertação (Mestrado em Música), Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

LUCAS, Juliano Lima. **Orquestração e instrumentação no nacionalismo:** um estudo de quatro obras representativas do repertório sinfônico brasileiro. 2011. 86f. Dissertação (Mestrado em Música), Faculdade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

MATSCHULAT, Josias. **Gestos musicais no Ponteio nº49 de Camargo Guarnieri:** análise e comparação de gravações. 2011. 100f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. A obra pianística. In: SILVA, Flávio (org.). **O tempo e a música.** São Paulo: Funarte, 2001.

MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg:** tratado sobre as entidades harmônicas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MILAZZO, Elaine. **Afastamentos composicionais no Choro Torturado de Camargo Guarnieri.** 2004. 61f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

MONTEIRO, Heidi Kalschne. **Comunicação de emoções básicas em Ponteios de Camargo Guarnieri.** 2015. 115f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

MOZART Camargo Guarnieri. Direção: Marcos Rombino. São Paulo: TV Cultura, 2007. 49 min.

ORNAGHI, Mário André. **Nacionalismo e música erudita de vanguarda no Brasil e na Argentina:** Camargo Guarnieri e Alberto Ginastera (1930 – 1960). 2013. 230f. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca, 2013.

PAZ, Ermelinda A. **As estruturas modais na música folclórica brasileira.** Rio de Janeiro, Cadenos Didáticos UFRJ, nº8, 3ª ed, 1994.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. **A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro.** 2011. 403f. Tese (Dourado em Música), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2011.

PERSICHETTI, Vincent. **Armonia del siglo XX**. Trad. Alicia Santos Santos. Madrid: Real Musical, 1985.

PICCHI, Achille. Mario de Andrade e a invenção do nacional na música do Brasil. **Mimesis,** Bauru, v. 30, n. 1, p. 99-112, 2009.

PILATTI, Giampiero. **Improviso nº3 para flauta solo de Camargo Guarnieri:** desconstrução da obra a partir dos elementos rítmicos e melódicos como processo auxiliar na performance musical. 2008. 142f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

PIMENTA, Josani Keunecke. **As canções de Camargo Guarnieri e Suzanna de Campos:** um estudo para a interpretação. 2015. 382f. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

PISTON, Walter. **Counterpoint.** 6ª ed. Londres: Victor Gollancz Ltda, 1970.

PISTON, Walter. **Harmony.** Londres: W. W. Norton & Company Inc, 1959.

PLATA, Eneima Tinoco. **El Nacionalismo em la obra para piano solo del compositor brasileño Camargo Guarnieri.** 2009. 219f. Dissertação (Mestrado em Ates), Faculdade de Artes, Universidade do Chile, Santiago, 2009.

RETI, Rudolph. **Tonality in Modern Music.** New York: Collier Books, 1962.

RIBAS, Geraldo Majela Brandão. **Camargo Guarnieri:** uma análise das fugas das Sonatinas nº3 e nº 6 para piano. 2002. 53f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

RODRIGUES, Lutero. **As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias.** 2001. 149f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2001.

RODRIGUES, Lutero. Outros concertos. In: SILVA, Flávio (org.). **O tempo e a música.** São Paulo: Funarte, 2001.

RODRIGUES, Lutero. As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri. **Revista Brasileira de Música:** Revista do programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, vol. 28, n. 1, p. 107-140, 2015.

SALZER, Felix. **Audición estructural:** coherencia tonal en la música. 2ª ed. Trad. Purroy Chicot. Barcelona: Editorial Labor, S.A., 1995.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia.** Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

SILVA, Flávio (org.). **O tempo e a música.** São Paulo: Funarte, 2001.

SIQUEIRA, Baptista. **Pentamodalismo nordestino**. Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1956.

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

SOUZA, Sérgio Luiz de. **A Toccata e a Sonata de Camargo Guarnieri:** uma abordagem técnica para a performance. 2004. 199f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

TACUCHIAN, Ricardo. O sinfonismo guarnieriano. In: SILVA, Flávio (org.). **O tempo e a música.** São Paulo: Funarte, 2001.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos modais na Música Brasileira:** do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960. 2008. 197f. Tese (Doutorado em Música), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

ULEHLA, Ludmila. **Contemporary Harmony:** Romanticism through the Twelve-Tone Row. Manhattan: Advance Music, 1994.

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

VIEIRA, Daniel. **A Fuga da Sonata para piano de Camargo Guarnieri:** uma análise retórico-estrutural. 2008. 72f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

WAITE, Brian. **Modern Jazz piano:** a study in harmony. Nova York: Wise Publications, 1987.

WERNET, Klaus. **Camargo Guarnieri:** memórias e reflexões sobre a música no Brasil. 2009. 476f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

ANEXO: PARTITURA DOS *50 PONTEIOS* DE CAMARGO GUARNIERI

Para a análise melódico-harmônica do *50 Ponteios*, utilizamos as seguintes edições:

GUARNIERI, Mozart Camargo. **Ponteios**: 1º Caderno, de 1 a 10. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1969.

_____. **Ponteios**: 2º Caderno, de 11 a 20. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

_____. **Ponteios**: 3º Caderno, de 21 a 30. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1969.

_____. **Ponteios**: 4º Caderno, de 31 a 40. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

_____. **Ponteios**: 5º Caderno, de 41 a 50. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

M. CAMARGO GUARNIERI

PONTEIOS

1º CADERNO. Da 1 a 10

PONTEIO Nº 1

à Naïr de Carvalho Medeiros

Copyright 1969 by RICORDI BRASILEIRA — S. A. E. C. — Rua Conselheiro Nébias, 773 — 1.º and. — São Paulo (Brasil)
Únicos editôres legalmente autorizados para o Brasil.
All rights reserved — International copyright secured — Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

(espress.)
p
1 corda
rall.
a tempo
p
f
dim. e rall.
pp

PONTEIO Nº 2

á Carminha Arruda Botelho

ff
ff
fff
fff
fff

PONTEIO Nº 3

a Ayres de Andrade

8
p
p
8
3
mf
m.d.
8
m.d.
(m.d.)
pp
p m.d.
m.d.
ppp
ppp

PONTEIO Nº 4

á Anna Stella Schic

8
dim.
f
cresc.
sempre
ff
fff

PONTEIO Nº 5

a João Caldeira Filho

ff
dim.
p
pp

PONTEIO Nº 6

á Magdalena Tagliaferro

Apaixonado (♪=132)

cresc.
fff
(lunga)
ff sonoro
rall.

PONTEIO Nº 7

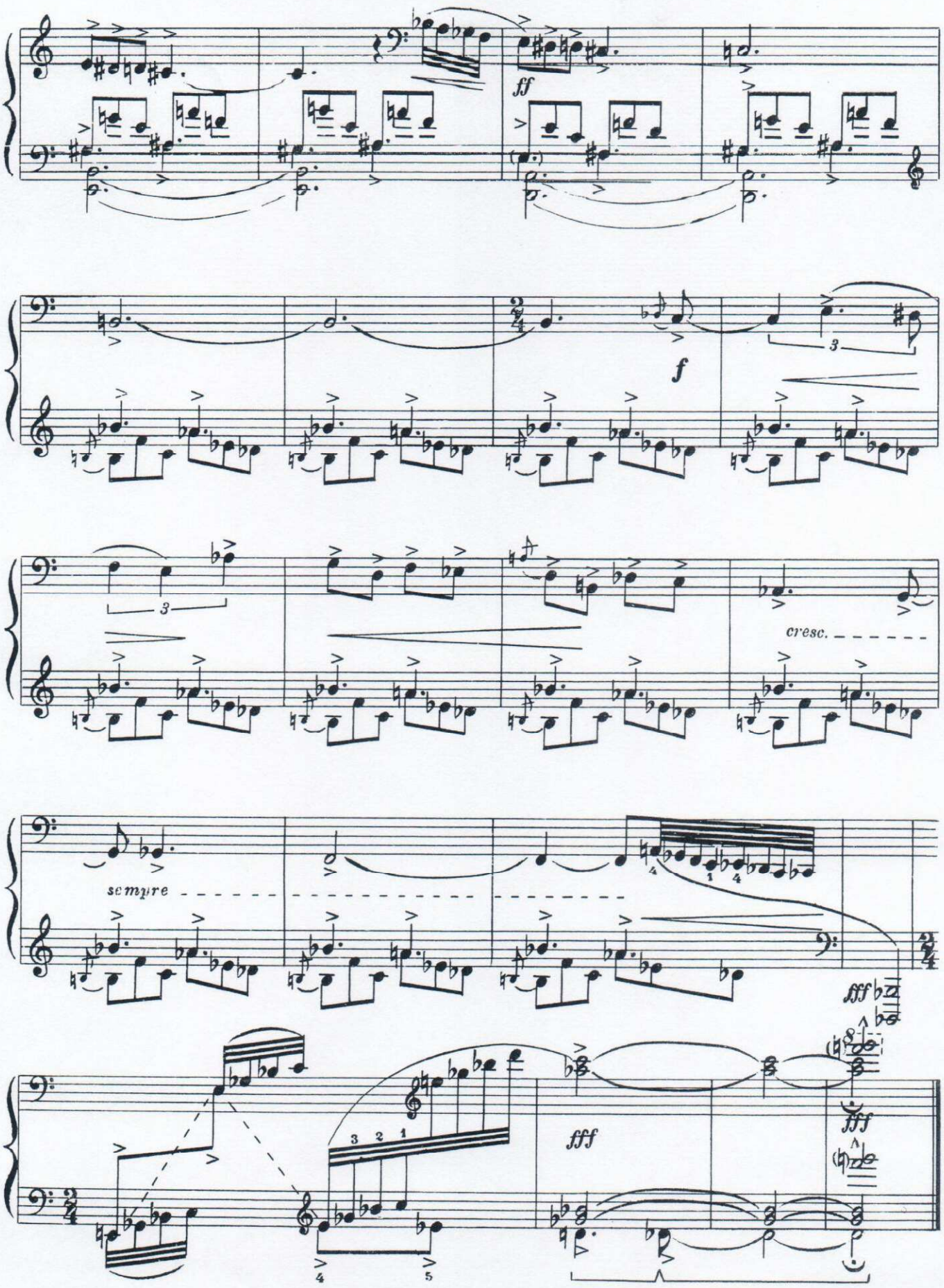
a Madelaine Bernheim

ff
m.d.
pp subito
m.d.
rall.
pp
a tempo
p
p
rall.
ppp
ppp

PONTEIO Nº 8

a Fritz Jank

cresc.
ff
ff
m.d.


ff
f
cresc.
sempre
fff
fff
fff

PONTEIO Nº 9

à Guiomar Novais Pinto

p
cresc.
poco
a
poco
ff

p
nf rall.
p
a tempo
pp

PONTEIO Nº 10

á Julia da Silva Monteiro

cresc.
ff
pp
cantando
mf
ff
pp subito

ff
p
cresc.
ff

SBD-I A.

M. CAMARGO GUARNIERI

PONTEIOS

2º CADERNO. Da 11 a 20

PONTEIO Nº 11

á Diana Hearst

© Copyright 1956 by RICORDI AMERICANA S/A. - Buenos Aires - Argentina
© Copyright 1978 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - São Paulo - Brasil
Unicos editores legalmente autorizados no Brasil
Todos os direitos são reservados

RB - 0132

mf
rit.
p
a tempo
mf
rit. molto
ppp
a tempo
dolce
ppp
nnn

PONTEIO Nº 12

á Antonio de Sá Pereira

cresc.
ff

cresc.
sff
sff

PONTEIO Nº 13

á Lidia Simões

rall.
pp
a tempo
rall.
ppp
pp
pp

PONTEIO Nº 14

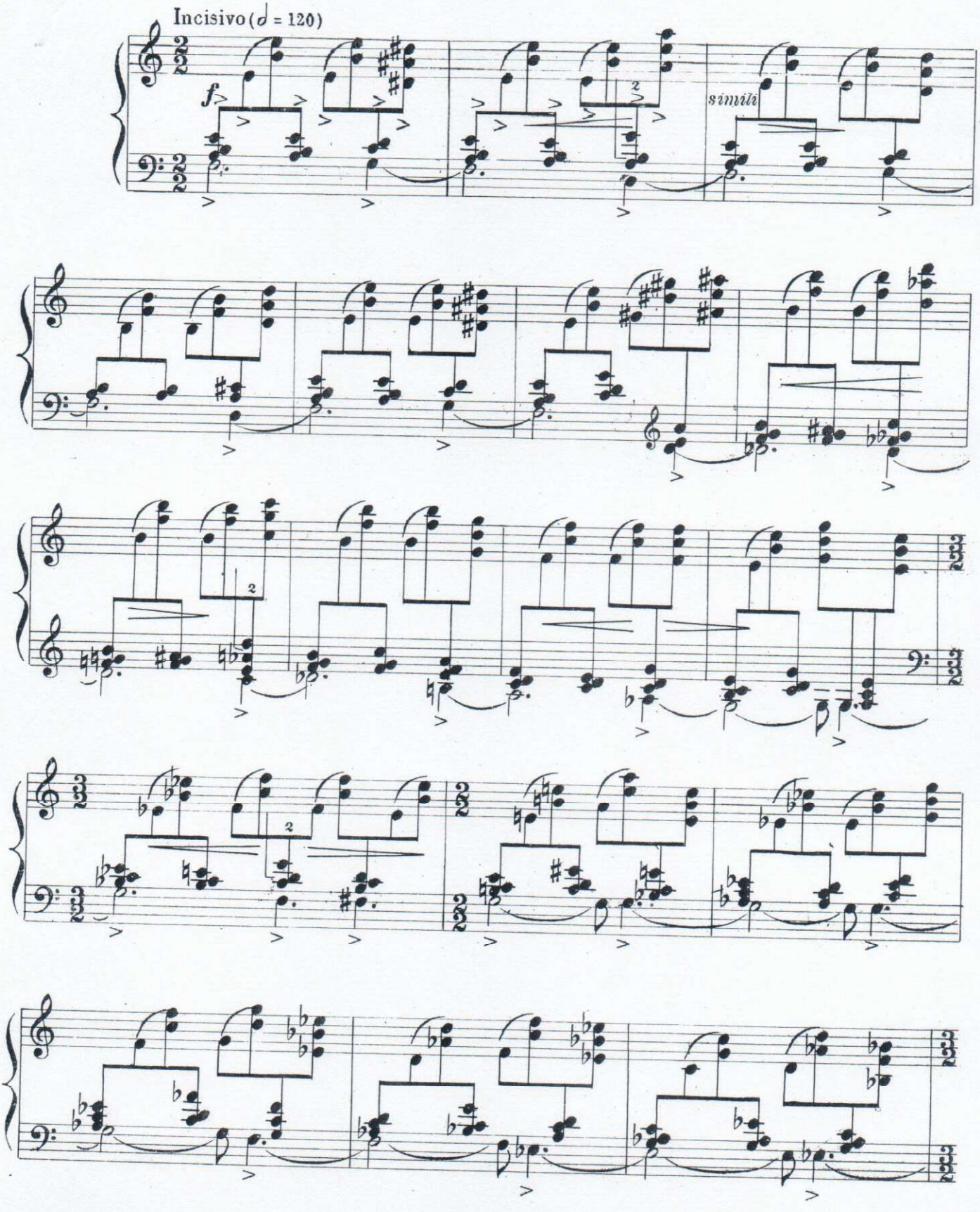
a José Kliass

cresc.
rall.
pp
a tempo
p
cresc.
cresc.
f
sonoro

cresc.
f
dim.
f
pp
pp

PONTEIO Nº 15

a Guilherme Fontainha



f
dim.
p
cresc.
e
rall.

f
a tempo
cresc.
ff

PONTEIO Nº 16

a Miecio Horszowski

Tranquilamente (♩ = 60)

(sempre molto legato)

pp
pp
p
rall.
pp

PONTEIO Nº 17

a Antonieta Rudge

Poco meno
m.e.
p
rit.
m.d.
Tempo 1º (♩ = 126)
pp
rit.
a tempo
5-1
con spirito
rall.
a tempo
ppp
ppp

PONTEIO Nº 18

a Aloisio Alencar Pinto

poco
a
poco
8
ritornando al tempo
f
f a tempo
rall.
p
espress.
a tempo
pp
rall.
a tempo
rall.
a tempo
dim. e rall.
pp

PONTEIO Nº 19

(Homenagem a Ernesto Nazareth)

a Andrade Muricy

a tempo
dim.
rall.
a tempo
cresc.
ed
accel.
fff
lunga
p
a tempo
rall.
pp

PONTEIO Nº 20

á Jeannette Herzog

rall.
a tempo
rall.
p
a tempo
rall.
p
a tempo
rall.
Lento(♩= 50)
pp
p
affrettando
poco a poco

BIBLIOTH

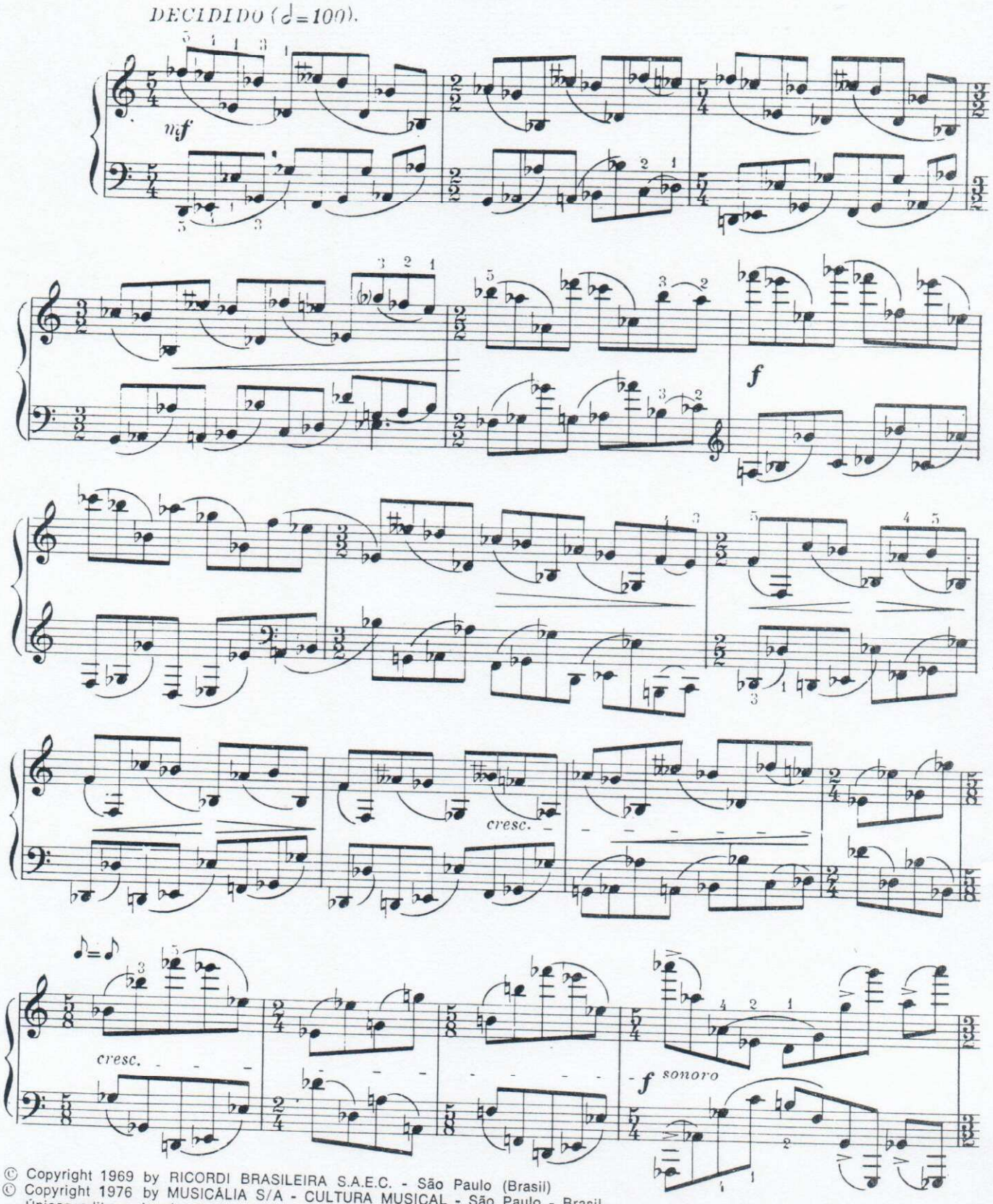
Piu mosso(♩=100)
p
Lento(♩=50)
p
dim. - - e - - rall.
p
pp
p
p
rall.
e
pp
dim.
ppp
pp

a Jaime Ingram

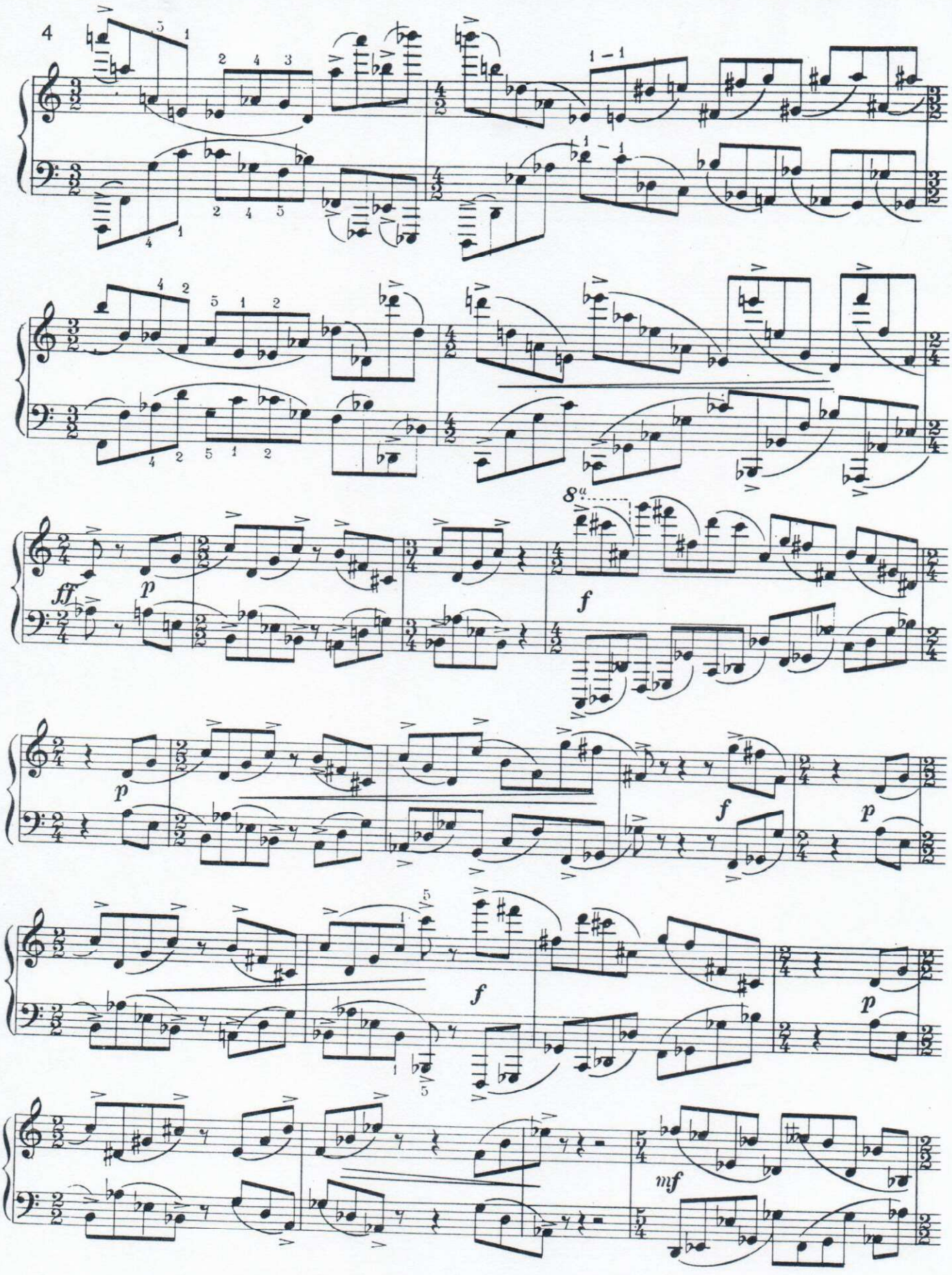
PONTEIOS

(PRELÚDIOS)

PONTEIO N.º 21



© Copyright 1969 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - São Paulo (Brasil)
© Copyright 1976 by MUSICÁLIA S/A - CULTURA MUSICAL - São Paulo - Brasil
Únicos editores legalmente autorizados no Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil
Todos os direitos são reservados


8va
ff
p
f
p
f
p
f
p
mf

3
f
cresc. - - - -
ff sempre
8a
fff

à Nenê Medici

PONTEIO N.º 22

São Paulo. 1954

PONTEIO N.º 23

8ª
8ª
cresc.
sempre
8ª
ff
(deciso)
ff

PONTEIO N.º 24

São Paulo, 5-8-54

PONTEIO N.º 25

8va

cresc.

ff

cresc.

fff

fff

fff

fff

São Paulo, 2-2- 55

PONTEIO N.º 26

dim.
rall. . . . .
p
(cantando)
(a tempo)
f

dim. e rall.
p a tempo
pp
rall.
dim.
sempre
p
f

a Henry Jolles

PONTEIO N.º 27

cresc.
rall.
p
p
a tempo
rall.
a tempo
cresc.
ed
accel.
f
rall.
p
p

a Sebastião Benda

PONTEIO N.º 28

dim.
rall.
a tempo
f
pp
rall.
fff

à Eliane Rechepin

PONTEIO N.º 29

mf
p
mf
p
rall.
pp a tempo
cresc.
m.i.
f
pp
pp
pp

a Mozart De Araujo

PONTEIO N.º 30

BIBLIOTECA

São Paulo, 19-3-55

M. CAMARGO GUARNIERI

PONTEIOS

4º CADERNO DE 31 a 40

PONTEIO Nº 31

Á Alda M. Savoy de Campos

Triste (♩ = 60)

© Copyright 1956 by RICORDI AMERICANA S/A. - Buenos Aires - Argentina
© Copyright 1978 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - São Paulo - Brasil
Únicos editores legalmente autorizados no Brasil
Todos os direitos são reservados

São Paulo, 29-1-56.

PONTEIO Nº 32

Á Albert Ferber

mf

cresc.
ff
rall.
mf
in tempo
f
mf
f

5
5
f
5
5
ff
cresc.
ff
fff

PONTEIO Nº 33

Á Norma Bojunga

São Paulo 9-4-1956

PONTEIO Nº 34

dim. molto
rall.
pp
suave
a tempo
p
pp
rall.
p
pp
pp
pp

PONTEIO Nº 35

São Paulo 11-57

PONTEIO Nº 36

Á Mariuccia Iacovino

pp
f
p
dim. e rall.
pp
pp

PONTEIO Nº 37

Á Italiano Tabarin

Com humor (♩= 80)

RB 0134

São Paulo, II-1957

PONTEIO Nº 38

A Paulina D'Ambrosio

5
f
ff
rall.
pp
a tempo
rall.
pp
pp
pp

PONTEIO Nº 39

A Kylza Setti

Dengoso (♩ = 66)

São Paulo 8-VI-57

PONTEIO Nº 40

A Pavel Serebriakow

Con moto (♩ = 160)

RB BIBLIOTECA

p
p

dim.
B

RB 0134

São Paulo 11-1957

M. CAMARGO GUARNIERI

PONTEIOS

5o. Caderno. Da 41 a 50.

PONTEIO Nº 41

á Maria Abreu

Tristemente (♪ = 60)

© Copyright 1956 by RICORDI AMERICANA S/A - Buenos Aires - Argentina
© Copyright 1978 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - São Paulo - Brasil
Unicos editores legalmente autorizados no Brasil
Todos os direitos são reservados

cresc.
m e
f
rall.
p
a tempo
rall.

PONTEIO Nº 42

á Lia Cimaglia

cresc. .....
rall.
f
a tempo
ff
rall.
(lunga)
pp a tempo
rall. .....
pp
pp

PONTEIO Nº 43

á Ilana Vered

*) A indicação M.♩ = 92 se refere as seminimas da mão esquerda

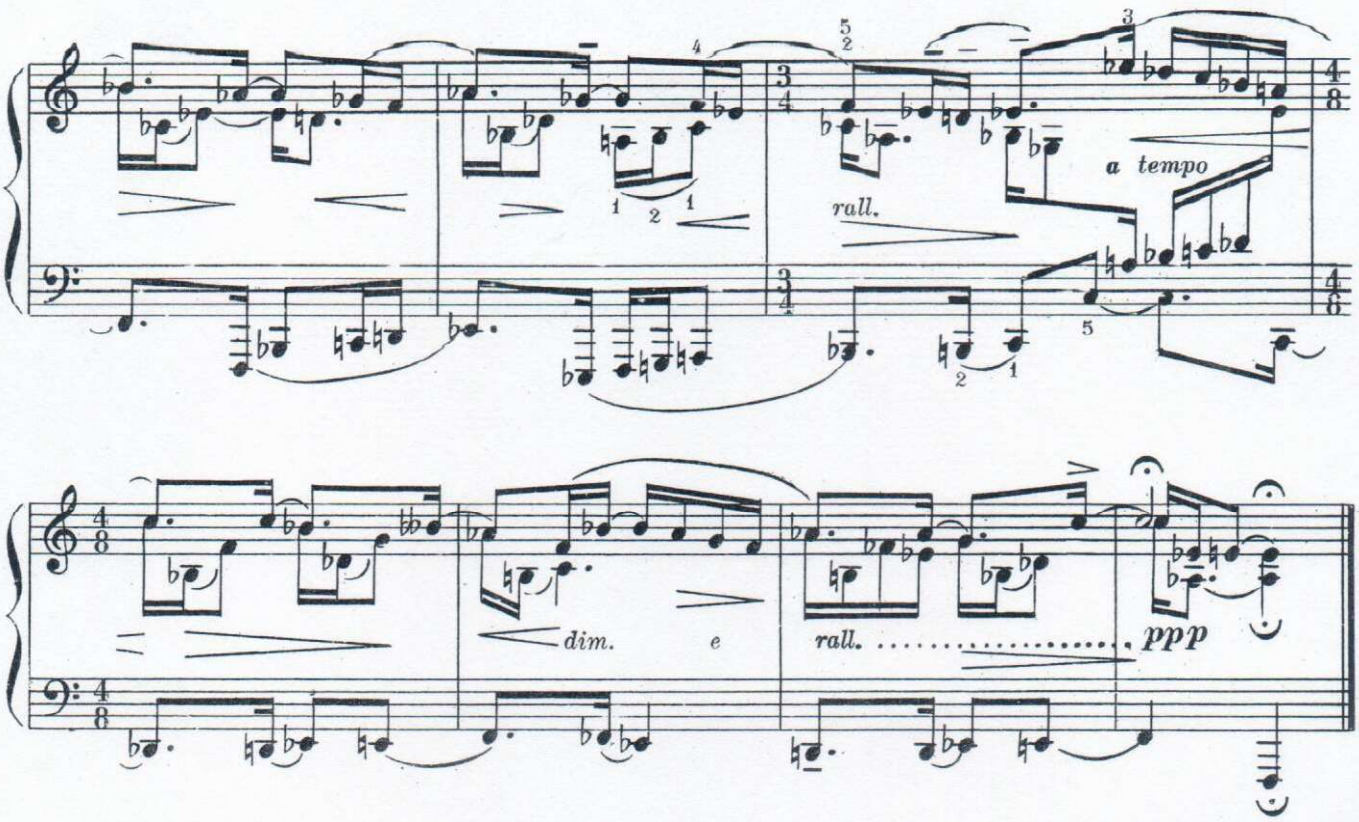
p (subito)
cresc.
sempre
ff
ff

10
cresc.

p subito
cresc.
sempre
(Maestoso)
fff
ffff

PONTEIO Nº 44

á Manoel Bandeira



PONTEIO Nº 45

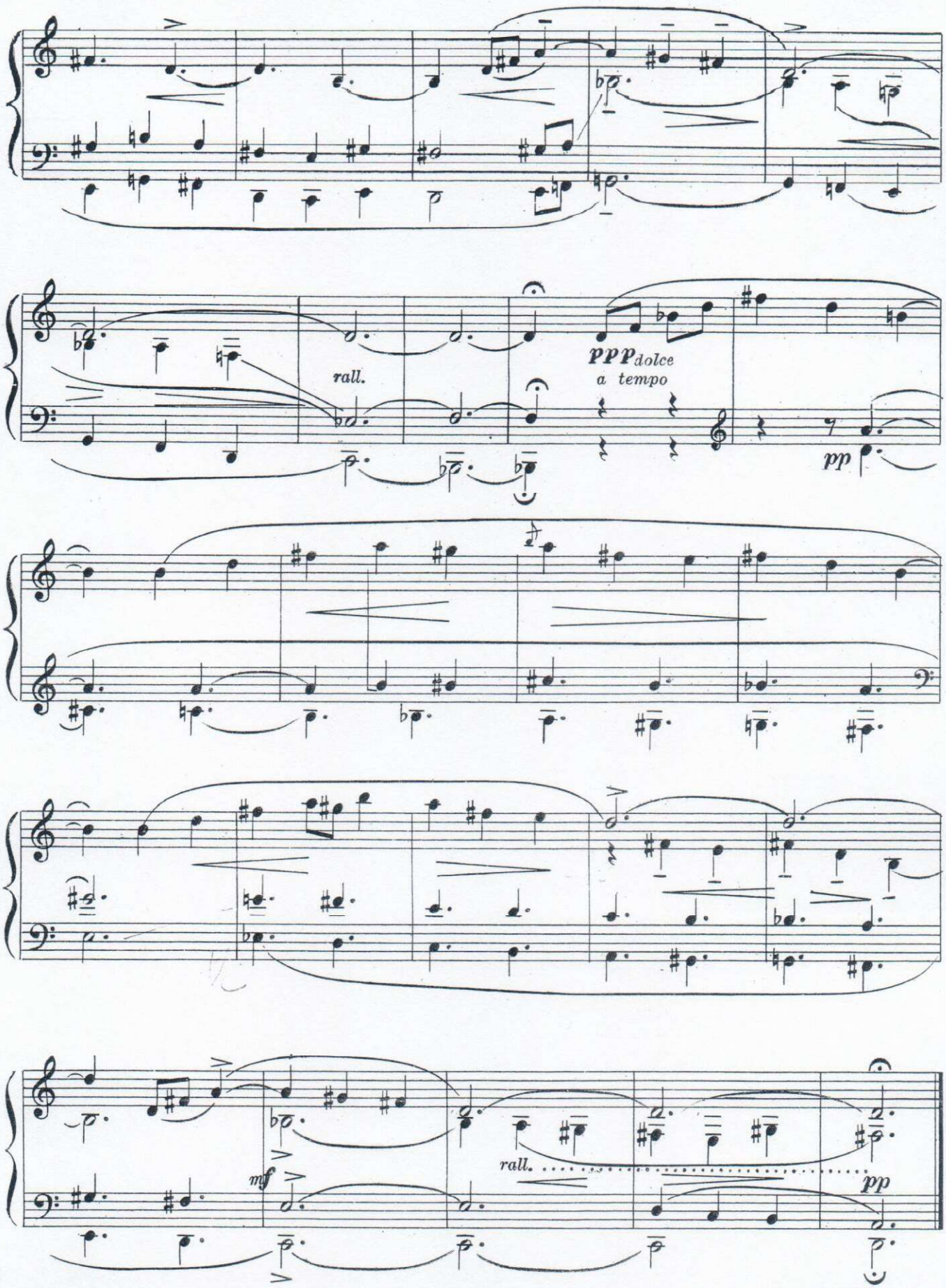
á Yara Bernete

14

rall.
A
(♩ = 100)
p a tempo
poco rit.
2 3
a tempo
rall.
a tempo
rall.
B (coda)
(♩ = 80)
mf
p
rall.
ppp

PONTEIO Nº 46

à Vera Silvia Ferreira


rall.
ppp dolce
a tempo
pp
mf
rall.
pp

PONTEIO Nº 47

á Sequeira Costa

Animado (♩= 100)

p
molto espress.
mf

molto espress.
p
cresc.
poco
a
poco

ff
mf
cresc.
f
8
fff fff
8

PONTEIO Nº 48

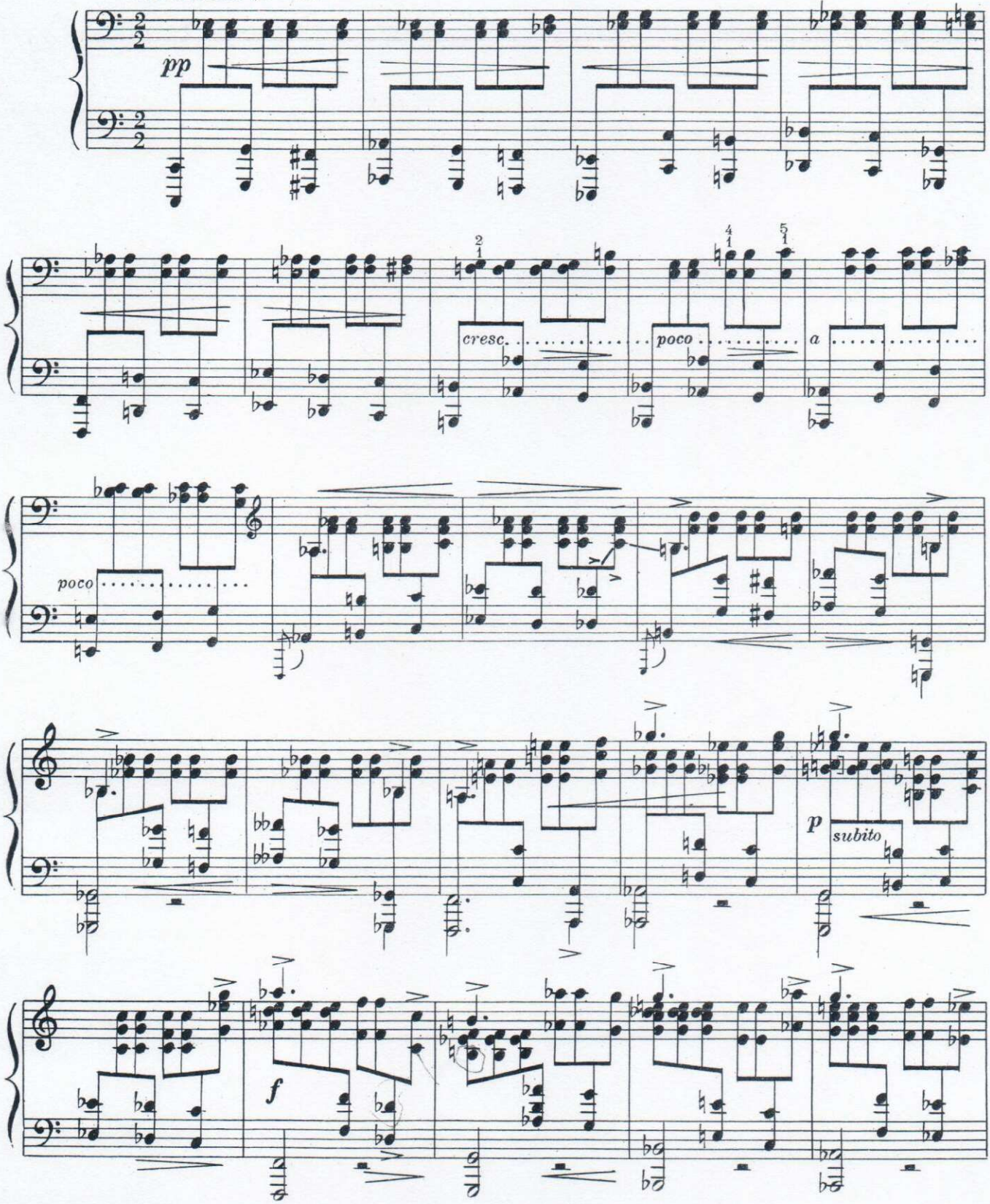
Confidencial (♩ = 60)

rall.
a tempo
p
rall.
m.e.
f
p
rall.
a tempo
pp

PONTEIO Nº 49

(Homenagem a Scriabin)

Torturado (♩ = 92)



cresc.
ff
8
sotto
f
cresc.
poco
a
poco

sempre
cresc.
rall.
ff (molto espress)
a tempo
fff
rall.
a tempo
p
f
cresc.
poco a poco

fff
poco
dim.
ff
rall.
ffa tempo
p
f
dim.
sempre
ppp
fff

PONTEIO Nº 50

In memoriam do saudoso amigo D. F.

mf
rall.
p a tempo
delicado
rall.
a tempo
pp
pp
ppp
ppp
pp