



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Ciclo Brasileiro, Ponteios e Estudos O Nacionalismo nas obras de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri

Rossini Teixeira Ferrari

Orientadores

Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Alvares

Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho

Trabalho de Projeto apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música (Piano), realizada sob a orientação científica do Professor Mestre Paulo Sérgio Guimarães Alvares e Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Outubro, 2017

Composição do júri

Presidente do júri

Professor José Filomeno Martins Raimundo

- Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

Vogais

Professor Paulo Sérgio Guimarães Alvares

- Professor Coordenador da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

Professora Natalia Riabova

-Professora Adjunta da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

Agradecimentos

À minha família por todo apoio emocional e financeiro sem o qual jamais esse curso seria possível e pela confiança e carinho incondicional.

Aos meus orientadores, especialmente o Professor Paulo Alvares que acompanhou toda a minha trajetória no curso e me proporcionou valiosíssimas experiências musicais, e à Professora Luísa Correia Castilho , quem teve papel fundamental na construção desse trabalho.

À Professora Flávia Toni que deu valiosas orientações para o desenvolvimento do tema escolhido.

Aos meus amigos e colegas com quem partilhei valiosas experiências.

À ESART e seu quadro de professores e funcionários que me receberam de maneira exemplar.

Resumo

Este presente trabalho apresenta uma reflexão acerca da obra de dois compositores brasileiros de extrema importância no cenário musical do século XX, um momento de grandes transformações estéticas, tanto na música quanto nas demais áreas artísticas. Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri se inserem nesse contexto como pioneiros e traduzem na escrita musical o grande apreço que têm pela grande riqueza da cultura popular e folclórica brasileira. A maneira pela qual cada um deles constrói seu estilo nacional é bastante divergente, porém almejam o mesmo objetivo: apresentar uma música ao mesmo tempo original em seu tempo, e de forte representação nacional.

Para o intérprete é de extrema importância tentar captar a intenção estética do compositor, bem como conhecer e reconhecer os elementos de inspiração extramusicais que envolvem uma enorme gama de costumes, práticas culturais, observação da natureza, etc. Caso o contrário, há um grande risco de se tornar uma interpretação mecânica e desinteressada ao ouvinte.

O *Ciclo Brasileiro* de Villa-Lobos e *Ponteios* e *Estudos para Piano* de Camargo Guarnieri são obras de grande importância para o repertório de piano e reúnem diversos elementos de inspiração e referência nacional interessantes de serem abordados. Para tanto, será feita uma breve reflexão sobre o contexto nacionalista brasileiro dos séculos XIX e XX, em seguida, uma análise das peças anteriormente mencionadas, com o objetivo de buscar nelas tais elementos a fim de auxiliar o intérprete na construção de uma interpretação musicalmente rica.

Palavras chave

Villa-Lobos, Guarnieri, *Ciclo Brasileiro*, *Ponteios*, *Estudos*, Piano

Abstract

This essay presents a reflection on the work of two Brazilian composers of great importance for the music scenario of Twentieth Century. This period is considered a milestone concerning aesthetic transformations in all artistic areas. Heitor Villa-Lobos and Camargo Guarnieri are part of this context as pioneers and translate the great appreciation they have for the rich Brazilian popular and folk culture into musical writing. The way each of them builds their nationalist style is quite divergent, but they aim for the same goal: to create original Music with strong national feeling.

For the performer it is extremely important to try to capture the composer's aesthetic intentions, as well as to know and recognize the elements of extra-musical inspiration, which involves an enormous range of customs, cultural practices, nature observation, etc. Otherwise, there is a great risk of becoming a mechanical and uninteresting performance for the listener. The *Ciclo Brasileiro* of Villa-Lobos and *Ponteios* and *Piano Etudes* of Camargo Guarnieri are works of great importance for the Brazilian piano repertoire. They bring together several interesting elements of nationalist inspirations to be recognized and valued.

The present study shows some considerations about the nationalist aesthetic around the 19th and 20th Century in Brazil. Then, shows a brief analysis of the mentioned pieces with the purpose of searching for nationalistic elements in order to assist the performer to construct a musically rich performance.

Keywords

Villa-Lobos, Guarnieri, *Ciclo Brasileiro*, *Ponteios*, *Estudes*, Piano

Índice geral

1 – Introdução	1
2- Revisão da Literatura	3
2.1. Considerações sobre a temática nacional no contexto do século XIX no Brasil.....	3
2.2. A Semana de Arte Moderna de 1922.....	6
2.3. Os Compositores.....	7
2.3.1. Panorama biográfico de Villa-Lobos.....	7
2.3.2. Panorama biográfico de Camargo Guarnieri.....	11
2.3.3. Os estilos nacionais em Villa-Lobos e Guarnieri.....	13
3- Análise das peças	15
3.1. <i>Ciclo Brasileiro</i> de Heitor Villa-Lobos.....	17
3.1.1. <i>Plantio do Caboclo</i>	18
3.1.2. <i>Impressões Seresteiras</i>	21
3.1.3. <i>Festa no Sertão</i>	24
3.1.4. <i>Dança do Índio Branco</i>	27
3.2. <i>Ponteios</i> de Camargo Guarnieri.....	29
3.2.1. <i>Ponteio nº 43 (Grandeoso)</i>	30
3.2.2. <i>Ponteio nº 44 (Desconsolado)</i>	32
3.2.3. <i>Ponteio nº 45 (Com alegria)</i>	35
3.2.4. <i>Ponteio nº 49 (Torturado)</i>	37
3.2.4. <i>Ponteio nº 50 (Lentamente e triste)</i>	39
3.3. <i>Estudos</i> de Camargo Guarnieri.....	40
3.3.1. <i>Estudo nº 4 (Animato)</i>	41
3.3.2. <i>Estudo nº 13 (Lento e fluido)</i>	43
4 – Conclusões	45
5 - Referências Bibliográficas	47

Índice de figuras

Figura 1 - Configuração rítmica da mão esquerda que lembra ritmos típicos em <i>A Sertaneja</i> de Itiberê, comp.112-116.....	4
Figura 2 - Configuração rítmica da mão esquerda que lembra ritmos típicos em <i>Tango Brasileiro</i> de Levy, comp. 1-4.....	4
Figura 3 - trecho da mão direita com aspectos rítmicos típicos em <i>A Galhofeira</i> de Nepomuceno, comp. 21 ao 25.....	5
Figura 4 - "PAB" forma principal.....	16
Figura 5 - "PAB" variação 1.....	16
Figura 6 - "PAB" variação 2.....	16
Figura 7 - "PAB" variação 3.....	16
Figura 8 - "PAB" variação 4.....	16
Figura 9 - Trecho que destaca a figura rítmica da mão direita que perdura por toda peça (<i>Plantio do Caboclo</i>).....	19
Figura 10 - "PAB" - <i>Plantio do Caboclo</i> , comp. 29.....	20
Figura 11 - "PAB" - <i>Festa no Sertão</i> , comp. 131.....	26
Figura 12 - "PAB" - <i>Ponteio n. 43</i> , comp. 37-38.....	31
Figura 13 - "PAB" - <i>Ponteio n. 43</i> , comp. 64.....	32
Figura 14 - Acordes de sétima nos tempos destacados em vermelho, comp. 9.....	33
Figura 15 - Acordes de sétima nos tempos destacados em vermelho, comp. 10.....	33
Figura 16 - "PAB" - <i>Ponteio n. 44</i> , comp. 2.....	34
Figura 17 - ritmo de ligaduras sincopadas que lembra o "PAB", comp. 1-5.....	36
Figura 18 - "PAB" - <i>Ponteio n. 49</i> , comp. 1.....	38
Figura 19 - "PAB" - <i>Estudo n. 4</i> , comp. 10-11.....	42

Lista de tabelas

Tabela 1 - Plantio do Caboclo - informações técnicas.....	18
Tabela 2 - Impressões Seresteiras - informações técnicas.....	21
Tabela 3 - Festa no Sertão - informações técnicas.....	24
Tabela 4 - Dança do Índio Branco - informações técnicas.....	27
Tabela 5 - Ponteio n. 43 - informações técnicas.....	30
Tabela 6 - Ponteio n. 44 - informações técnicas.....	32
Tabela 7 - Ponteio n. 45 - informações técnicas.....	35
Tabela 8 - Ponteio n. 49 - informações técnicas.....	37
Tabela 9 - Ponteio n. 50 - informações técnicas.....	39
Tabela 10 - Estudo n. 4 - informações técnicas.....	41
Tabela 11 - Estudo n. 13 - informações técnicas.....	43

1 - Introdução

A busca do intérprete musical por uma performance musicalmente rica, a qual é capaz de despertar o interesse do ouvinte, é uma tarefa que envolve uma reflexão sobre vários aspectos das obras a serem executadas. Ou seja, se o instrumentista se limita em apenas reproduzir as notas e ritmos impressos na partitura, a performance final não atingirá o resultado musical que o compositor propõe. Para tanto, faz-se necessário conhecer um pouco da história e personalidade dos compositores a serem estudados, o contexto histórico no qual estão inseridos, e suas propostas estéticas. Uma maneira possível de realizar tal pesquisa é identificar elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e de estrutura formal das peças, que podem fazer referência a elementos culturais, folclóricos, ou a qualquer vivência extramusical que o compositor possa ter incorporado em sua escrita.

As peças escolhidas para realizar essa abordagem são: *O Ciclo Brasileiro* de Heitor Villa-Lobos; cinco *Ponteios* e dois *Estudos para piano* de Mozart Camargo Guarnieri. Tais compositores são considerados atualmente por muitos, os nomes de maior expressão da música erudita brasileira do século XX e possuem vasto e rico repertório para o piano. Ambos são considerados compositores nacionalistas, pois cresceram em um contexto em que o país passava por um processo de afirmação cultural intensificado por grandes transformações políticas a nível mundial e ambos têm a postura deliberada de demonstrar sua “brasildade” na música. A maneira pela qual, entretanto, eles atingem esse objetivo é divergente.

Esta divergência é ilustrada em uma carta que Guarnieri enviou como resposta à pianista Martha Ulhôa de Carvalho quando esta o comparou a Villa-Lobos dizendo que ele [Guarnieri] seria o sucessor do compositor. Guarnieri então escreveu a seguinte resposta:

Agradeço sua amabilidade, atribuindo-me palavras lisonjeiras a meu respeito. Quero, entretanto, lembrar-lhe que na minha opinião, Villa Lobos não tem sucessor. Ele foi um grande gênio e os gênios não tem sucessores. Além disso nossa concepção estética é diametralmente oposta. Estamos na mesma estrada, é verdade – mensagem nacional – mas falando uma linguagem diferente (Arquivo IEB-USP, CAO3-0075).

Este trabalho tem como objetivo orientar o intérprete na construção de uma performance conectada às propostas estéticas específicas de cada peça, focalizando as questões relacionadas ao Nacionalismo na música. Para tanto, faz-se necessário levantar os seguintes questionamentos: levando em consideração as possíveis diferenças e semelhanças entre eles, como se dá a relação dos compositores com a estética nacionalista do contexto em que se inserem? Quais são as possíveis referências extramusicais que o compositor sugere? Existem elementos textuais que representam alguma característica própria de identificação nacional brasileira?

Para responder tais perguntas, pode-se traçar o seguinte plano de pesquisa: no item 2 será feita uma revisão da literatura a respeito da temática nacional no Brasil nos contextos do século XIX e XX levando em consideração os principais acontecimentos da época, um breve panorama biográfico de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri e uma reflexão sobre seus estilos nacionais. Em seguida, no item 3, será feita uma análise de cada peça direcionada a reflexões sobre aspectos extramusicais e identificação de possíveis elementos textuais de referência nacionalista.

Para a elaboração do item 2, foi feita uma busca por livros e produções acadêmica que tratam da produção e vida de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, bem como busca por documentação histórica como cartas e jornais da época. Para a análise musical do item 3, foi feita uma abordagem de características subjetivas das peças no que diz respeito a sugestões pessoais de interpretação, aliado a uma análise mais objetiva de aspectos técnicos da escrita.

2 - Revisão da Literatura

2.1. Considerações sobre a temática nacional no contexto do século XIX no Brasil

Na Europa do século XIX, muitos compositores começavam a impor fortemente em suas obras, de maneira intencional, as características próprias de seus países. Sabemos que o Nacionalismo, como corrente estética das artes, está presente há pelo menos dois séculos na história ocidental. Pode-se afirmar que os momentos de maior instabilidade política refletem nas artes a necessidade de afirmação dos diferentes povos com suas respectivas manifestações culturais. Em seu livro sobre a história da música, Bennett (1986) relaciona o surgimento do *Nacionalismo* como consequência da dominação cultural germânica à qual muitos países europeus eram submetidos. Bennet (1986) destaca como pioneiros nesse movimento Gilnka e o “Grupo dos Cinco”¹ na Rússia, Smetana e Dvorák na antiga Boêmia e Grieg na Noruega.

No Brasil, o apogeu da verve nacionalista se deu em diferente contexto da Europa. Em seu artigo sobre a origem e o significado do Nacionalismo em autores latino-americanos, Claudia Wasserman (2003) relaciona, assim como Bennett (1986), a abordagem da “temática nacional” com o contexto contemporâneo problemático em que essas questões se apresentam. O Brasil conquistou sua independência em 1822 e em 1889 houve a proclamação da República. Tais eventos, certamente influenciaram na produção artística da época. Muitos compositores buscavam expor em suas obras características próprias da nação ainda em processo de formação.

Assim como em Portugal, a tradição operística italiana exercia enorme influência no meio artístico. Nesse campo, temos a importante presença do compositor Carlos Gomes (1836 – 1896) que com sua Ópera *O Guarani* (1870), estreada no *Teatro Scala* de Milão, expôs a temática indígena baseada em um romance de mesmo nome do escritor José de Alencar (1829 – 1877), ainda que com uma índole bastante italiana. Tal

¹ O chamado “Grupo dos Cinco” ou “O grupo Poderoso” era composto pelos compositores russos Balakirev, Borodin, Cui, Mussorgsky e Rimsky-Korsakov (Bennett, 1986).

“temática indígena”, é alvo constante de críticas etnológicas por representar uma visão bastante estereotipada do “índio”. No seguinte trecho, Olga Silva descreve bem a relação entre os artistas e a figura do “índigena” de acordo com o contexto histórico no qual se apresentam:

Sabia-se muito pouco a respeito dos indígenas, mas na literatura ferviam romances épicos que traziam chefes e indígenas heróicos, amores silvestres com a floresta virgem como paisagem. Os antigos dicionários de nossas línguas nativas, feitos pelos jesuítas, passaram a ser estimados, pois neles se escolhiam termos indígenas que poderiam ser entremeados às estrofes dos novos poemas. Não se tinha interesse pelos indígenas do presente – estes tinham as suas terras tomadas pelo governo, e eram confinados a aldeamentos cada vez menores – mas pelo indígena heróico dos tempos coloniais, uma invenção histórica e literária, análogo aos heróis de Walter Scott ou Byron. Essa imagem do indígena heróico era um retorno, de certa forma, ao modelo do bon sauvage rousseauiano, um misto de força e inocência – mas sempre submisso ao colonizador português (Silva, 2011, p. 82).

No repertório para piano desse mesmo século temos importantes nomes como Brasília Itiberê da Cunha (1846 – 1913), Alexandre Levy (1864 – 1892), Alberto Nepomuceno (1864 – 1920), dentre outros, que segundo José Vieira Brandão (1949), ensaiam desenvolver os “novos” rumos técnicos-estéticos da música brasileira. O autor cita respectivamente duas peças dos dois primeiros compositores: *A Sertaneja* e o *Tango Brasileiro*, nas quais há emprego de constâncias rítmicas da música popular onde há abundância de síncopes, ritmos pontuados e acentuações métricas. Nos dois exemplos a seguir (Figura 1 e 2), apresenta-se trechos da linha do baixo na mão esquerda onde tais figurações rítmicas são evidenciadas.



Figura 1 - Configuração rítmica da mão esquerda que lembra ritmos típicos em *A Sertaneja* de Itiberê, comp.112-116



Figura 2 – Configuração rítmica da mão esquerda que lembra ritmos típicos em *Tango Brasileiro* de Levy, comp. 1-4

Segundo Brandão (1949), tanto Brasília Itiberê, como Levy e Nepomuceno apresentam em suas obras limitações de ordem pianística na criação de um ambiente brasileiro; em suas palavras, “chegam a soluções nativas, dentro de uma maneira de ser europeia, com estrangeirismos flagrantes” (p. 4). No entanto, sobre esse último, faz a seguinte ressalva: “Alberto Nepomuceno, munido de técnica mais sólida, caracterizou muito mais expressivamente esta preocupação nativista em sua obra para piano *A Galhoeira* (Brandão, 1949, p. 4). De fato, essa peça, quarto movimento do op. 13 intitulado *Peças Líricas*, apresenta ela toda, uma brincadeira dançante que pode, em certos aspectos, representar uma identidade brasileira e mais uma vez, o aspecto rítmico é o que mais é levado em conta, como podemos ver no seguinte trecho, da figura 3:



Figura 3 - trecho da mão direita com aspectos rítmicos típicos em *A Galhoeira* de Nepomuceno, comp. 21 ao 25

Outro fato notável desse compositor foi ter sido o primeiro a incluir, no campo da música de câmara, em suas canções, a língua portuguesa. Há ainda outros importantes compositores desse período que poderíamos abordar, entretanto esses exemplos já são o suficiente para a presente análise.

A temática nacional no Brasil do século XIX então, de maneira geral, se resume em presenças pontuais de algumas características específicas, sem, contudo, ter a intenção de romper com a estética já fortemente estabelecida dos padrões românticos europeus. A maioria dos compositores eruditos desse período, incluindo todos os anteriormente citados, passaram grandes temporadas de estudos na Europa, que até então era a maior referência cultural brasileira. É natural então que a produção desses compositores apresentem traços marcantes do Romantismo europeu. No entanto, assim como os eventos políticos das crises do sistema colonial e monárquico no século XIX, o início do século XX trouxe instabilidades a nível mundial, como a Revolução Russa e a Primeira Guerra Mundial, que tiveram seus efeitos refletidos na produção artística Brasileira. Para Wasserman (2003), os primeiros anos do século XX nos países latino-americanos foram particularmente propícios para a discussão da questão nacional.

2.2. A Semana de Arte Moderna de 1922

A chegada do século XX foi então o momento em que a música brasileira de concerto adquiriu maturidade o suficiente para começar a andar com suas próprias pernas. Um grande marco para a produção artística a partir desse século foi a chamada “Semana de Arte Moderna” que aconteceu em São Paulo no ano de 1922, nos dias 13, 15 e 17 de Fevereiro. Segundo Wisnik (1977), “a tradição crítica firmou sobre a Semana de Arte Moderna um conceito que corresponde àquilo que ela desejou ser: um marco, um divisor de águas, um ritual de ultrapassagem, inserindo-se ostensivamente na ‘tradição de ruptura’...” (p. 63).

Para os artistas integrantes desse movimento, era importante retratar o Brasil sob uma nova estética, que rompesse com os vícios do Romantismo e ao mesmo tempo fosse diferente da vanguarda europeia, ou seja, que a arte produzida no país fosse nacional e, ao mesmo tempo, engajada nas questões políticas e sociais e atenta às transformações do mundo moderno. Obviamente, foi um movimento que gerou bastante polêmica perante o público e críticos da época.

A *Semana* contou com a presença de artistas renomados de várias áreas artísticas como Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Menotti Del Picchia na literatura, Anita Malfatti nas artes plásticas e Villa-Lobos na música, dentre outros. Cada artista contribuiu de maneira única, porém tinham uma máxima em comum: “O objetivo da *Semana* é inovar o estagnado ambiente artístico e cultural de São Paulo e do país. Acentua-se a necessidade de “descobrir” ou “redescobrir” o Brasil, repensando-o de modo a desvinculá-lo, esteticamente, das amarras que ainda o prendem à Europa” (Ajzenberg, 2012, p. 2).

Uma dessas personalidades é especialmente importante para abordarmos o assunto presente neste trabalho: o poeta, romancista, jornalista, musicólogo e crítico musical Mário de Andrade (1893 – 1945). Ele teve papel determinante na construção desse movimento e, também pelo fato de ter estudado música, teve estreita relação com importantes músicos da época, incluindo Guarnieri e Villa-Lobos. Com Guarnieri a relação foi mais intensa, pois foi, segundo as palavras do próprio compositor, seu “pai

espiritual”, influenciando diretamente suas orientações ideológicas, moldando decisivamente seu modelo de estética artística nacional (Mendes, 2009).

Villa-Lobos participou ativamente da *Semana*, apresentando algumas de suas obras de música de câmara, dentre elas, trios e quartetos de cordas, sonatas para violino e piano e violoncelo e piano, o octeto, algumas peças de piano solo, dentre outras. A crítica da ocasião dividiu opiniões a respeito: ora consideravam Villa-Lobos um gênio de talento promissor, ora taxavam-no de louco (Wisnik, 1977). Guarnieri, ainda muito jovem, participou apenas como espectador dos espetáculos. Ambos foram profundamente moldados por essas importantes transformações, que a partir de então, iriam definir novos rumos para a produção artística nacional.

2.3. Os compositores

2.3.1. Panorama bibliográfico de Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959) nasceu na cidade do Rio de Janeiro, um ano antes da abolição da escravatura no Brasil e dois anos antes da proclamação da República. Seu pai, Raul Villa-Lobos, filho de imigrantes espanhóis, foi funcionário público na Biblioteca Nacional, um homem bastante culto. Era sócio do Clube Sinfônico e levava o filho, desde muito novo, a assistir os mais variados concertos. Era também músico amador, tocava violoncelo, clarineta e fazia constantemente encontros de música de câmara em sua casa (Guérios, 2003).

Crescendo em um ambiente bastante musical, Heitor logo se despontou para essa arte. Seu pai foi seu primeiro (e único) professor. Lhe ensinou violoncelo através de uma adaptação de uma viola aos seis anos de idade, também clarineta e apreciação musical. Segundo Guérios (2003), o pai “o obrigava a discernir o gênero, estilo, caráter e origem das obras musicais que o fazia ouvir” (p.85).

Ainda nesta idade, o jovem Heitor se mudou com a família para o interior do estado de Minas Gerais, na casa de uma tia, pois seu pai havia sofrido perseguição

política pelo então governo ditatorial de Floriano Peixoto (Feith, 1987). Lá teve seu primeiro contato com a música caipira através das “modas de viola”²

Em 1899, o Presidente Floriano Peixoto morre e Raul, pai de Villa-Lobos, traz a família de volta ao Rio de Janeiro. Porém, por ocasião de uma grave epidemia de varíola na cidade, contraiu a doença e faleceu. A família passou por problemas financeiros. Para sustentá-la, a mãe, Noêmia, trabalhou como lavadora de guardanapos na Confeitaria Colombo (Guérios, 2003).

Villa-Lobos nunca chegou a terminar seus estudos secundários. Segundo Guérios (2003), em 1904 se matriculou no Instituto Nacional de Música, em um curso noturno, para ter aulas de violoncelo. No entanto, nesse mesmo ano o curso noturno foi fechado e não se tem mais registro de estudo formal do compositor. Nesta época, Villa, como gostava de ser chamado, já havia feito contato com os músicos de rua denominados “chorões”³ e aprendeu com eles tocar o violão, instrumento para qual iria dedicar especial atenção em suas obras. Eram grupos de música popular formados de músicos sem grandes instruções formais, geralmente funcionários públicos de baixo escalão (Feith, 1987). A sua estreita relação com o *Choro* resultou em uma obra monumental: os 12 *Choros* (1920-1929), com formações instrumentais diversas, desde peça para violão solo, até peças sinfônicas com grande coro.

Entre 1905 e 1912, segundo Guérios (2003), existem poucos materiais empíricos sobre a trajetória de Villa-Lobos. Teria sido o momento em que empreendera uma série de viagens pelo Brasil, no entanto, pouco se sabe sobre tais viagens. O compositor fez relatos a seus biógrafos de várias aventuras, por vezes cinematográficas, as quais não necessariamente de fato aconteceram, mas que demonstram sua imaginação fértil e sua grande vontade representar o Brasil e seus mais variados povos, costumes e regiões. Nessa época também, conhece e se encanta com a obra de Debussy (Feith, 1987), o qual iria influenciar bastante sua estética.

Apesar das controvérsias a respeito de suas supostas viagens pelo Brasil, o que se sabe é que teve a iniciativa de coletar muito material folclórico. Materiais como

² Estilo de música popular de zonas rurais que tem como instrumento principal a viola caipira, uma espécie de violão de 12 cordas, e geralmente cantado em duplas.

³ Grupos de tocadores de “choro”, que por sua vez, é um gênero musical surgido pela junção de ritmos europeus como a polca, quadrilha e schottisch, e ritmos de origem africana como o lundu e o batuque. É caracterizado por melodias sentimentais, ritmos dançantes e pela improvisação.

“cantigas de roda”⁴ eternizadas em obras como as *Cirandas*, *Cirandinhas* e o *Guia Prático*. Segundo, a pesquisadora e amiga de Villa-Lobos, Beatriz Roquete Pinto, entrevistada no documentário dirigido por Feith (1987), o compositor teve acesso, no Museu Nacional, a fonogramas que continham gravações de cantos indígenas, as estudou e extraiu dali matéria prima e inspiração para muitas de suas composições; época que escreveu obras de grande potencial descritivo como os Poemas Sinfônicos *Floresta do Amazonas* e *Uirapuru*. Sobre esse último encontra-se a seguinte explicação:

O argumento que serviu de base para a composição desse poema sinfônico é de autoria do próprio autor, e conta a história de um pássaro (o uirapuru, que na mitologia indígena é considerado o 'deus do amor') que se transforma em um belo índio, disputado pelas índias que o encontram. Um índio ciumento, não suportando aquela adoração, flecha-o mortalmente. Ao retornar à sua condição de pássaro torna-se invisível e dele se ouve apenas o canto que desaparece no silêncio da floresta (Museu Villa-Lobos, 2007).

A ligação de Villa-Lobos com a cultura popular sempre foi incontestavelmente profunda. No entanto, se distanciava um pouco dos músicos populares por ter tido uma educação erudita rígida pelo pai. Somando-se a isso, a alta sociedade brasileira da época depreciava muito a cultura popular, o que só começou a mudar com o movimento modernista na década de 1920 (Gérios, 2003). Para se sustentar então, Villa tocava como violoncelista em orquestras, música de câmara, e se esforçava para ser aceito no meio erudito. A partir do ano de 1915, segundo Guérios (2003), sua música começava a ser ouvida nas salas de concerto, em geral peças de música de câmara.

Em 1918, Villa-Lobos conheceu Lucília Guimarães, sua primeira esposa. Lucília era pianista formada pelo Instituto Nacional de Música. Possuía grande conhecimento teórico-musical e ajudou muito o compositor a compor idiomáticamente para o piano, além de ser a principal intérprete de sua obra. O relacionamento com Lucília foi um primeiro grande impulso em sua carreira musical. Um encontro também muito importante foi com o compositor francês Darius Milhaud, quem por sua vez, apresentou a Villa o famoso pianista polonês Arthur Rubinstein, ficando grandes amigos. O pianista chegou a gravar várias de suas obras (Feith, 1987).

⁴ Gênero musical infantil lúdico que mistura danças e brincadeiras.

Em 1922, Villa-Lobos participou da fatídica Semana de Arte Moderna em São Paulo, não como idealizador do movimento, mas como compositor convidado a apresentar suas mais recentes obras. Segundo os teóricos e críticos da ocasião, sua música se assemelhava em muitos aspectos à estética impressionista de Debussy, mas também apresentava características de um espírito forte, insubmisso aos padrões estéticos (o que incomodou os mais conservadores) e muito intuitivamente criativo (Wisnik, 2003).

Logo depois da *Semana*, em 1923, Villa-Lobos conseguiu um financiamento do governo, graças a influências de Milhaud e Rubinstein, para ir à Paris apresentar obras suas e de outros brasileiros. A postura de Villa-Lobos em relação à ida à capital francesa, o então centro cultural europeu, foi bem diferente de todos seus antecessores, os quais foram passar temporadas de estudos. Segundo Guérios (2003), “a certeza que ele tinha de seu sucesso está estampada na célebre afirmação que ele fez em uma entrevista dada logo que chegou à capital francesa: ‘Eu não vim aqui para aprender; vim mostrar o que fiz’” (p.90).

A vanguarda musical parisiense da ocasião valorizava em especial o “exótico”. Villa-Lobos logo percebeu essa tendência e durante os dois anos que esteve na Europa, intensificou bastante sua tendência nacionalista em detrimento da influência impressionista. Foi um momento que teve também o contato com a obra de Stravinsky, a qual iria influenciá-lo, apesar de declarar o contrário (Feith, 1987). A partir de sua experiência de sucesso em Paris, a música de Villa-Lobos ganhou espaço no mundo inteiro. Nas décadas seguintes empreendeu várias viagens pela América Latina e Estados Unidos.

Um importante reflexo do encontro de Villa com o meio musical europeu foi a crescente preocupação que começou a ter sobre a educação musical no Brasil. Em suas próprias palavras, a única coisa que invejava no estrangeiro era a educação e disciplina que tinham para com a música (Feith, 1987). De volta ao Brasil, começa então a bolar projetos de educação musical através do ensino do canto orfeônico nas escolas. Se aproveitando do nacionalismo do então governo de Getúlio Vargas, consegue apoio para realizar projetos de concentração de milhares de crianças que cantavam juntas, sob sua batuta, canções de exaltação à pátria.

Na década de 1930, Villa se separou de Lucília e conheceu Arminda Neves de Almeida, a “Mindinha”, com quem viveu até o final de sua vida (Feith, 1987), e dedicou a ela várias de suas posteriores obras, a exemplo do *Ciclo Brasileiro*.

2.3.2. Panorama bibliográfico Camargo Guarnieri

Mozart⁵ Camargo Guarnieri (1907 – 1993) nasceu na cidade de Tietê, interior do estado de São Paulo. O pai, Miguel Guarnieri, imigrante italiano, barbeiro, músico amador, amante de ópera, nomeou todos os seus filhos homens com nomes de seus compositores prediletos: Mozart, Rossini, Bellini e Verdi. Desde cedo, Miguel incentivou o estudo musical do filho e logo percebeu sua musicalidade precoce. Segundo Verhaalen (2001), era um pai devotado que instruiu, ajudou e protegeu o filho talentoso para que conseguisse algo que o próprio não havia conseguido.

Em 1922, o pai vende a casa em Tietê e se muda com toda a família para a cidade de São Paulo, em busca de uma melhor educação musical para o filho. Além de ter aulas de piano com Ernani Braga e de violino e flauta com o pai, trabalhava para ajudar no sustento da família. Trabalhou em uma loja de partituras, onde teve contato com boa parte do repertório erudito, pois era responsável por ler as peças para os clientes. Trabalhava também como pianista oficial do Cine Teatro Recreio, onde tocava acompanhado do pai à noite e de madrugada em um cabaré (Verhaalen, 2001).

Camargo já havia composto sua primeira peça aos 13 anos de idade ainda em Tietê. Em São Paulo, os primeiros professores de composição que tivera não surtiram resultados positivos, até que conheceu em 1926 o maestro italiano Lamberto Baldi, quem mais tarde, ele consideraria como um “pai musical” (Mendes, 2009) e foi seu aluno de composição e regência durante cinco anos. A partir de então, seu desenvolvimento como compositor foi bastante intenso.

Em 1928 fez seu primeiro contato com Mário de Andrade através de seu amigo pianista Antônio Munhoz. Mário se impressionou com o grau de nacionalidade já

⁵ Segundo Verhaalen (2001), “Quando cresceu o suficiente para perceber o significado de seu nome, deixou de usá-lo para não ‘ofender o mestre’, como costumava dizer” (p.18). Passou então a assinar seu nome apenas como Camargo Guarnieri.

presente em suas obras e propôs ao professor Baldi a orientar o jovem compositor em relação a estética musical e cultura geral, já que seus estudos acadêmicos formais foram interrompidos muito cedo (Verhaalen, 2001). Não é surpreendente que Camargo Guarnieri tenha tanta admiração por essas duas figuras, ao ponto de chamá-las de “pais”, já que sempre acreditaram no seu potencial incentivando seu crescimento como pessoa e artista. Também no ano de 1928, se tornou professor de piano e acompanhador no Conservatório Dramático de São Paulo

Na década de 1930 começou a se interessar pela obra de compositores como Schönberg e Alban Berg, o que chamou de “período de namoro com o atonalismo” (Verhaalen, 2001, p. 28), porém nunca se identificou por completo com esse idioma musical, definindo sua música como “livre da tonalidade” sem, no entanto, ser “atonal”. Ainda nesta década, casou-se com a primeira mulher e teve seu primeiro filho, Mário, em homenagem a seu mestre.

Em 1936, em uma *tournée* pela América do Sul, o pianista francês Alfred Cortot conheceu Guarnieri e se impressionou com sua obra. O compositor chegou em Paris em 1938, onde teve aulas de harmonia com Charles Koechlin e regência com François Ruhlmann. No ano seguinte, porém, teve de interromper seus estudos na Europa por ocasião dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e voltou às pressas ao Brasil (Verhaalen, 2001).

Aos poucos o compositor foi ganhando espaço internacional. Em 1942 foi convidado a passar uma temporada de seis meses nos EUA, onde apresentou várias de suas obras. O crítico Virgil Thompson escreveu o seguinte comentário a respeito de sua “brasilidade”:

Como todo bom músico sul-americano, o Sr. Guarnieri nos lembra que há um ritmo característico em seu hemisfério. A articulação rítmica é puramente americana, não lembrando em nada a Europa. Sua expressão emocional e poética é latina, o que equivale a dizer que é franca, objetiva e quase impessoal (Verhaalen, 2001, p.42).

Em 1950 publicou uma fatídica carta intitulada: “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”. Nela faz duras críticas ao *Dodecafonismo*⁶, trazido ao Brasil pelo

⁶ Estética baseada na criação de séries utilizando as 12 notas do intervalo de oitava.

compositor e pedagogo alemão Joachim Koellreutter. Na sua opinião, é algo que bota em risco o caráter nacional da música brasileira. Em suas palavras: “É um artifício cerebralista, antinacional, antipopular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática da música – é tudo quiserem – mas não é música!” (Verhaalen, 2001, p. 46). As palavras são duras e demonstram certo radicalismo em seu posicionamento estético e provoca muitas reações contrárias no meio acadêmico-musical sendo, por muitos, taxado de conservador.

Em 1961 casou-se com Vera Silva Ferreira, com quem teve mais três filhos: Tânia, Míriam e Daniel Paulo. Daí em diante, com sua carreira musical bastante sólida, fez outras tournées pela América do Norte, participou como jurado de vários concursos no Brasil e no exterior e em 1975, a Universidade de São Paulo fundou sua Orquestra Sinfônica, fazendo de Guarnieri seu regente principal (Verhaalen, 2001).

Na fase final de sua vida, sua linguagem musical a exemplo das suas últimas *Sonatinas* e a *Sonata para piano*, demonstram uma evolução harmônica notável e em alguns casos, como em seu quinto *Concerto para piano e orquestra*, há utilização, inclusive, de séries dodecafônicas, o que havia criticado duramente anos atrás (Verhaalen, 2001).

2.3.3. Os estilos nacionais em Villa-Lobos e Guarnieri

Como podemos observar em sua biografia, Villa-Lobos teve um desenvolvimento musical praticamente autodidata e descompromissado com os padrões acadêmicos vigentes. Dada a sua forte relação com a música popular, usava os artifícios composicionais de maneira bastante intuitiva. Guarnieri, por sua vez, passou por um estudo musical e cultural bastante pragmático consciente das questões teóricas da composição musical como forma, harmonia e contraponto.

Apesar de serem contemporâneos, são de gerações diferentes e há poucos registros de contato entre os dois; quando Guarnieri começava a compor, Villa-Lobos já tinha uma carreira musical estabelecida. De toda forma, Guarnieri certamente reconhecia a importância de Villa-Lobos, tanto que compôs duas obras em homenagem

a ele: seu segundo *Improviso* para piano e uma obra sinfônica de três movimentos intitulada *Homenagem a Villa-Lobos*.

Marion Verhaalen (2001) analisa o desenvolvimento da música nacional em cinco estágios:

1. *Internacional*: Uso tradicional das técnicas musicais utilizadas na Europa.
2. *Nacional Incipiente*: Evidente consciência de tópicos brasileiros, porém expressos através da utilização de formas harmônicas convencionais (Carlos Gomes).
3. *Nacionalista*: Predomínio de linguagem musical e assuntos brasileiros inspirados em fontes étnicas e folclóricas (Villa-Lobos). M. de Andrade assinala o perigo de se cair no exótico.
4. *Nacional*: Absorção inconsciente de elementos folclóricos. A música absorve o espírito da música folclórica sem citá-la diretamente (primeiras obras de Guarnieri).
5. *Universal*: Retorno à preocupação mais internacional, empregando quaisquer materiais de vanguarda ou métodos mais modernos em voga (p. 70).

Para a pesquisadora, enquanto Villa-Lobos escreveu a maior parte de sua música baseada nos três primeiros estágios, considera que Guarnieri, apesar de algumas de suas primeiras obras se identificarem com a expressão *Nacionalista*, pode-se considerar que ele já se iniciou no quarto estágio e, em certos momentos, sobretudo em sua obra tardia, passou também pelo quinto (Verhaalen, 2001).

3- Análise das peças

As peças alvo dessa análise são: *Ciclo Brasileiro* (*Plantio do Caboclo*, *Impressões Seresteiras*, *Festa no Sertão* e *Dança do Índio Branco*) de Villa-Lobos; *Ponteios* números 43, 44, 45, 49 e 50 e *Estudos* números 4 e 13 de Camargo Guarnieri. A Escolha de tais peças se baseou no fato de cada uma possuir singularidades relevantes e grande variedade de elementos nacionalistas, além de formarem um interessante programa de recital.

Para prosseguir com a análise, é preciso determinar o que será considerado aqui como “elementos nacionalistas”. Wasserman (2003) relata o grande interesse de intelectuais latino-americanos do início do século XX em valorizar a figura do índio, negro e mestiço em contraponto com a dominação cultural europeia e norte-americana. Tendo isso em vista, será feita uma busca por qualquer referência a essas “figuras”, além de lugares, costumes ou qualquer outra referência extramusical óbvia evidenciada, por exemplo, pelos títulos e subtítulos das obras.

Para além dessa abordagem subjetiva de reflexões extramusicais, faremos também uma busca por elementos textuais que podem fazer referência a um determinado aspecto nacional. Dado o grande espectro de possibilidades entre os elementos da escrita de todas essas peças, delimitaremos aqui uma configuração rítmica específica, a qual foi possível identificar em várias das peças analisadas de ambos compositores.

Tal figuração rítmica sintetiza muitos dos ritmos da cultura popular brasileira os quais estão intimamente relacionados a origens africanas. É o ritmo base, por exemplo, das palmas que acompanham as apresentações de “Capoeira”⁷, e está muito presente no que hoje conhecemos como samba e em ritmos nordestinos como o “Coco”⁸ e o “Baião”⁹. Partindo do princípio que parte fundamental da origem todas essas manifestações se deve aos escravos levados ao Brasil de diferentes regiões

⁷ Considerada por uns como “arte marcial” e por outros como “dança”, a Capoeira é uma manifestação cultural que combina elementos de luta, dança e música. A respeito de sua origem, relata-se que os escravos africanos usavam a música e a dança como disfarce para treinamentos de luta.

⁸ Ritmo de origem nordestina cantado em rodas e dançado em duplas.

⁹ Ritmo de origem nordestina que tem como principal instrumentação o acordeon, triângulo e instrumento de percussão chamado zabumba.

africanas, chamaremos esta figuração como “Padrão Afro-Brasileiro”, ou “PAB” (figura 4).



Figura 4 - "PAB" forma principal

Esse padrão, no entanto, pode vir na forma de algumas variações. Dentre as quais, lista-se as seguintes:



Figura 5 - "PAB" variação 1



Figura 6 - "PAB" variação 2



Figura 7 - "PAB" variação 3



Figura 8 - "PAB" variação 4

A presença desse material rítmico ou suas variações foi possível detetar com clareza em seis das onze peças analisadas. De Villa-Lobos: *Plantio do Caboclo*, *Festa no Sertão*; de Guarnieri: *Ponteios números 43, 44 e 49* e *Estudo número 4*. Além dessas, no caso do *Ponteio 45*, há em um dos temas uma configuração rítmica que também se aproxima do ritmo em questão. No entanto, é importante reforçar que a simples identificação desse padrão na escrita, desconectando-o de um contexto e sentido musical da obra como um todo, faz com que o caráter nacional se perca.

Além de fazer a identificação do aqui chamado de “PAB” e discorrer sobre as possíveis referências extra-musicais que a peça evoca, será feita, para cada peça, uma tabela informativa com as características técnicas da escrita que consideramos mais relevantes. Irá constar nas tabelas as possíveis diferentes seções, nas quais será especificado o ponto de início e término de cada uma (extensão), as fórmulas de

compassos utilizadas, andamento, caráter, tonalidade (se aplicável) e as principais características que dizem respeito a estrutura rítmica e harmônica.

3.1. Ciclo Brasileiro de Heitor Villa-Lobos

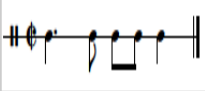
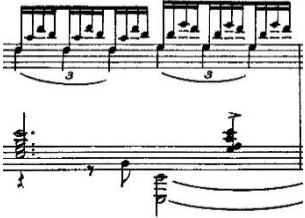
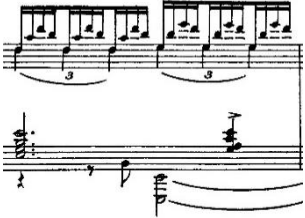
O Ciclo Brasileiro (1936-1937) é uma das obras para piano solo de maior brilhantismo e impacto interpretativo desse famoso compositor brasileiro. Uma obra que inegavelmente explora as potencialidades máximas do instrumento, principalmente no quesito de potência sonora e extensão de registro. Há também interessante trabalho de exploração de variados timbres e cores. De maneira geral, nota-se um forte apelo romântico de virtuosismo e explosões sentimentais.

A obra foi concebida em quatro peças e pode ser considerada uma suíte para piano. Os títulos são: *Plantio do Caboclo*, *Impressões Seresteiras*, *Festa no Sertão* e *Dança do Índio Branco*.

Apesar das citadas características em comum, assim como quatro cenários ou quadros diferentes, cada peça evoca um diferente estado de espírito e uma linguagem rítmica, melódica e harmônica bem particular. Os títulos das quatro peças que compõem o ciclo são extremamente sugestivos na elaboração da imagem musical das peças. Exemplificam, em certa medida, o forte viés descritivo presente nas obras do compositor. O Ciclo, assim como a obra de Villa-Lobos como um todo, permite sobre sua escrita musical, uma vasta gama de possíveis interpretações – uma característica que prova a estreita relação do compositor com a música popular e com os atores que a representam. Vieira (2017) traz em sua dissertação, a ilustração do musicólogo Vasco Mariz, um de seus biógrafos, sobre a obra: “O caboclo lança suas sementes na terra (*Plantio do Caboclo*), canta uma serenata para a lua (*Impressões Seresteiras*), oferece uma grande festa (*Festa no Sertão*) e convida o índio branco para dançar (*Dança do Índio Branco*)” (Mariz, 1989 como citado em Vieira, 2017, p. 6).

3.1.1. *Plantio do Caboclo*

Tabela 1 - *Plantio do Caboclo* - informações técnicas

Seções	Extensão	Compasso	Andamento	Caráter	Tonalidade	Rítmica	Harmonia
<i>Introdução</i>	c/ 1 ao 4	2/2, 3/2	<i>Moderato</i>	Agitado, marcial	G ^b M	“Em ritmo absoluto” 	Relação entre G ^b M e CM
A	c/ 5 ao 28	2/2	=	Calmo, contemplativo, monótono	G ^b M	Repetição do seguinte padrão: 	Estaticidade harmônica
B	c/ 29 ao 43	=	=	inquieta, insistente	E ^b m (instável)	Praticamente mesmo padrão rítmico com exceção da mão esquerda que se movimenta mais e em síncope	Instável, cromatismo na mão direita
A'	c/ 44 ao 76	=	=	Calmo, contemplativo, monótono	G ^b M		Estaticidade harmônica

O termo “caboclo” designa uma das personagens que mais representam a identidade do povo brasileiro. Sua origem se refere à miscigenação racial entre brancos (europeus) e índios, assim como os termos “mulato” e “cafuzo” que representam respectivamente a mistura entre negros afrodescendentes e brancos, e índios e negros. A antropóloga Deborah de Magalhães Lima destaca a utilização coloquial do termo “caboclo” se referindo às condições sociais e de classes. Além de representar a mistura de “raças”, o termo também representa o sujeito do meio rural e economicamente mais vulnerável. “Os parâmetros utilizados nessa classificação coloquial incluem as qualidades rurais, descendência indígena e “não civilizada” (ou seja, analfabeta e

rústica), que contrastam com as qualidades urbana, branca e civilizada” (Lima, 1999, p. 7).

Villa-Lobos descreve aqui um ambiente rural de aparente simplicidade e monotonia. No entanto, tal simplicidade e monotonia esconde uma realidade conflituosa e cheia de lamentos. Apesar da peça ser analisada em três seções (ABA') mais a introdução, não há diferença significativa de materiais utilizados entre as seções A e B, nem um momento exato de rutura entre as seções; diferem basicamente pelo caráter utilizado em cada uma.

A sensação de monotonia é identificável, em sua ideia principal, representada pela seção A, devido à estaticidade harmônica, ou seja, a harmonia realizada na mão esquerda apresenta um movimento cíclico de vai-e-vem, o que vai de encontro à ideia de um discurso linear. Com a aproximação da seção B, aos poucos, a monotonia vai se transformando em inquietação culminando com cromatismos lamentosos e insistentes no polegar da mão direita, em movimentos descendentes. Após o crescimento e decrescimento da sensação de inquietude, há finalmente o retorno à calma da ideia inicial, e o som vai se extinguindo aos poucos, como uma paisagem que vai se distanciando lentamente.

Outro elemento de monotonia é o ostinato que permeia a peça inteira na mão direita. Uma figuração de quiálteras de três semínimas por tempo subdivididas em quatro semicolcheias cada, sendo que, em um âmbito de oitava, as duas primeiras são ascendentes e as duas últimas são descendentes, resultando em um movimento circular contínuo do pulso. A primeira nota dessa configuração (ré^b), tocada pelo polegar, é mais importante que as demais, pois define o sentido rítmico da tercina, além de serem melodicamente expressivas (ver figura 9).



Figura 9 – Trecho que destaca a figura rítmica da mão direita que perdura por toda peça

Essa configuração se mantém com as mesmas notas (ré^b-lá^b-ré^b-si^b), até próximo da entrada da seção B, onde começa a ser transcrita em outros graus em um

movimento cromático ascendente e descendente. Nesse momento então, podemos sentir, em contraste com a seção anterior, uma tensão e inquietação lamentosa.

A introdução é claramente muito destoante das demais seções da peça. Possui fortes marcações rítmicas, uma grande surpresa harmônica representada pelo acorde de Dó Maior, tudo isso dentro de uma sonoridade bem brilhante, ao passo que o resto da peça necessita de um toque bastante aveludado e ainda há uma mudança de compasso, o que não observamos nas demais seções.

Em termos de dinâmica, a peça se mantém em *piano* a maior parte do tempo, considerando que o canto na mão direita possui indicação de *meio forte*. Na seção central, apesar de não haver qualquer indicação de mudança de dinâmica, é imprescindível um arco de intensificação e rarefação sonora. Para finalizar a peça, há uma diminuição gradual da dinâmica até o acorde de nona final arpejado em pianíssimo.

O “PAB” se encontra em vários momentos nos acordes realizados na mão esquerda. Está presente na forma de sua quarta variação a exemplo do seguinte compasso representado pela figura 10:

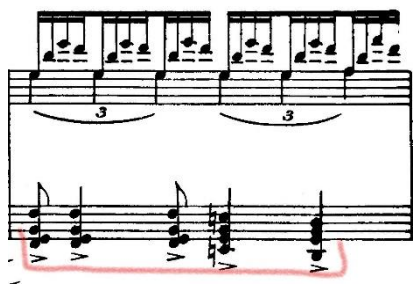
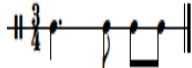
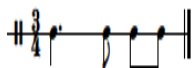
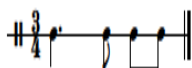


Figura 10 - "PAB" - *Plantio do Caboclo*, comp. 29

3.1.2. Impressões Seresteiras

Tabela 2 - Impressões Seresteiras - informações técnicas

Seções	Extensão	Compasso	Andamento	Caráter	Tonalidade	Rítmica	Harmonia
<i>Introdução</i>	c/ 1 ao 5	3/4	<i>Allegro non troppo</i> (mov. de valsa)	Brilhante	Não definida	Livre, porém conduzindo ao tempo de valsa	Apenas 1º e 5º graus de C# m
A	c/6 ao 31	=	<i>Poco moderato / Meno</i>	Sentimental	C#m	Padrão de valsa: 	modulante, com baixo cromático e longos arpejos
B	c/ 32 ao 125	=	<i>Più mosso (Allegro) / (Più mosso, Meno)2x / Vivo / Animato</i>	Sentimental, mais intenso	F#m (instável)	Mesmo padrão de valsa anterior, trêmulos, mudanças bruscas de andamento	=
A'	C/ 126 ao 151	=	<i>Poco moderato / Meno</i>	Sentimental	C#m	Padrão de valsa: 	=
C	c/ 152 ao 219	=	<i>Animato / Presto / Meno</i>	Sentimental (pto culminante)	Am (instável) → C# m	Ritmo pontuado e quiálteras de 4 na mão direita e longo trêmulo	Acordes que funcionam como apogiatura e longos arpejos
A''	c/ 220 ao 251	=	<i>Poco moderato / Meno</i>	Sentimental	C#m	Padrão de valsa: 	modulante, com baixo cromático e longos arpejos

O termo “seresta” para muitos autores é sinônimo de “serenata”. Segundo o dicionário *The New Grove* (Sadie, 2002), o qual curiosamente não possui definição para “seresta”, “serenata” seria: “uma *cantata* dramática, normalmente de caráter de celebração ou de elogio, para dois ou mais cantores com orquestra. O termo remete ao fato de que a performance frequentemente se dá em ambientes externos a luzes artificiais” (p.113). O dicionário ainda relaciona o termo com a tradição italiana de ópera, o que explica a natureza teatral e “romântica” da prática. Já o *Dicionário da*

Língua Portuguesa Contemporânea (2001), apresenta, dentre outras, a seguinte definição: “Trecho vocal breve, de uma expressão simples e melodiosa, que o executante dedilhando um instrumento de corda, entoava da rua para a janela” (p.3391). O mesmo dicionário apresenta o termo “seresta” como de origem brasileira e semelhante ao significado exposto para “serenata”. Pode-se concluir, portanto, que “seresta” seria a “serenata” brasileira.

O costume da “serenata” ou “seresta” era especialmente comum no ambiente urbano brasileiro do século XIX e boa parte do XX. Os “seresteiros” eram músicos populares, geralmente sem grande instrução musical formal, que tinham como principal instrumento o violão (guitarra), sem dúvida o instrumento mais popularizado, e a voz. Eventualmente outros instrumentos eram incluídos, como sopros, percussão, bandolim, cavaquinho, etc. Os gêneros musicais que mais se associavam à prática da seresta eram o *choro*, *valsa*, *modinha*, dentre outros. Sabe-se que em sua juventude, Villa-Lobos participou de várias serestas encomendadas com os “chorões” da cidade do Rio de Janeiro (Feith, 1987).

Impressões Seresteiras é uma peça “virtuosística” com grandes arpejos de várias conformações, escalas, saltos acrobáticos, trêmulos, efeitos de timbre, coordenações rítmicas complicadas, explorando as capacidades sonoras do piano ao máximo. Uma peça de extremo apelo romântico, como um discurso apaixonado, ora cantado melancolicamente, ora gritado a plenos pulmões. Possui claramente cinco seções (ABA’CA’), como um *Rondó*, bem destacadas entre si, além de uma breve introdução.

O arpejo inicial, em teclas pretas, apenas com as notas dó e sol sustenido, é um elemento de brilhantismo que se estende por quase toda a tessitura do teclado terminando com oitavas na tônica e introduzindo gradualmente o tempo de valsa de notas repetidas no polegar. A partir de então, o canto apaixonado na mão direita começa acompanhado de um baixo cromático lamentoso na mão esquerda, mantendo as notas repetidas em ritmo de valsa. Tal contracanto, nas notas do baixo, lembra os “baixos” do violão, tão característico do estilo musical do “choro”.

A referência ao violão continua nos acordes repetidos da mão esquerda no início da seção B. Nessa seção são introduzidos elementos de grande impacto: arpejos, um

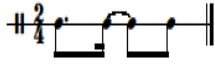
grande trêmulo, e um momento de grande tensão com acordes repetidos em grande velocidade combinados com grandes saltos e mudanças bruscas de andamento.

Na primeira reexposição de A, não há novidades, exceto algumas apogiaturas expressivas no contracanto do baixo. Segue-se então a seção C, a qual podemos dizer ser o ponto culminante da peça. Há uso intensivo de apogiaturas da melodia em acordes da mão direita, saltos com oitavas na região grave, em seguida a melodia passa para a mão esquerda enquanto a mão direita começa um movimento em quiálteras de escalas em quartas que sobe e desce pelo teclado. Após um período de grandes arpejos, uma escala diatônica inusitada e outro enorme trêmulo, há uma condução para a última entrada do tema inicial, terminando com uma acorde da tônica em piano, podendo representar, em termos subjetivos, a resignação frente a uma grande desilusão amorosa.

Das demais peças do ciclo, *Impressões Seresteiras* talvez seja a peça de maior liberdade interpretativa, principalmente se tratando da agógica. É uma das peças solo de piano mais interpretadas do compositor e há enorme diferença de concepções entre os diferentes intérpretes. As várias mudanças de andamento permitem muita elasticidade do tempo e os momentos de transição são especialmente maleáveis, tanto se tratando de agógica quanto de dinâmica.

3.1.3 Festa no Sertão

Tabela 3 - Festa no Sertão - informações técnicas

Seções	Extensão	Compasso (s)	Andamento (s)	Caráter	Tonalidade	Rítmica	Harmonia
A	c/ 1 ao 37	Majoritariamente 4/4, passando por 6/4, 5/4, 2/4	<i>Allegro animato</i>	Animado, festivo	CM	Síncopes na mão direita com o samba, acordes alternados nas duas mãos em semicolcheias	Ambiguidade tonal entre a tônica e o 5º grau e transição para seção B extremamente dissonante
B	c/ 38 ao 53	5/4, 6/4	Meno	Melancólico e aflito	Cm	Mão direita: semicolcheias alternadas em grupos de 4, 5 e 6, Mão esquerda: melodia em síncopes e baixo pedal por compasso	Mudança de harmonia por compasso em movimento cromático descendente, Elemento dissonante na mão direita
A'	c/ 54 ao 83	Majoritariamente 4/4, começando com 6/4	<i>Allegro animato</i>	Animado, festivo	CM	Síncopes na mão direita, acordes alternados nas duas mãos em semicolcheias	Ambiguidade tonal entre a tônica e o 5º grau
C	c/ 84 ao 104	4/4, 5/4	=	=	Não definida	Síncopes na mão direita, acento na metade do 4º tempo	Fá-lá ^b -dó-mi ^b (Fm7) ? Ré-fá-lá ^b -dó (D m7) ?
A''	c/ 105 ao 122	4/4	=	Animado, festivo	CM	Semelhança com o samba, acordes alternados nas duas mãos em semicolcheias	Ambiguidade tonal entre a tônica e o 5º grau
Coda	c/ 123 ao 142	4/4, (¾, 2/4)4x	=	Animado crescente	CM		Dó-mi-sol-si (Cm7) ? Lá-dó-mi-sol (Am7) ?

“Lugar de sertão de divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade” (Rosa, 1956, p. 9).

Villa-Lobos descreve aqui um ambiente típico do interior do nordeste brasileiro, predominantemente rural, de clima semiárido, longe dos maiores centros urbanos,

onde vive a população mais pobre e assolada pela sede e a fome, mas que mesmo assim (ou por causa disso), revela uma enorme força e alegria de viver. Como sugerido por Mariz (como citado em Vieira, 2017), podemos muito bem criar a imagem do “caboclo” que outrora havia semeado suas terras, agora oferecia uma grande festa para sua comunidade, celebrando por exemplo, o sucesso de sua colheita, ou a tão esperada e bem-vinda chegada das chuvas depois de um longo e penoso período de seca.

O clima de alegria e festa é claramente perceptível na seção inicial. Os acordes ritmados em mãos alternadas e o toque percussivo dão o caráter de dança. No segundo momento da seção, depois de uma imponente escala de Dó Maior em oitavas, há um pequeno jogo de pergunta e resposta com acordes simultâneos nas duas mãos e uma espécie de arpejo quebrado descendente culminando em uma oitava da tônica na região grave. É um momento harmonicamente instável, culminando em acordes de sonoridade atonal preparando para um momento de extrema tensão emocional que vem a seguir.

A seção B possui um caráter de bastante contraste com o que vinha anteriormente. Muda o andamento, o compasso, e agora na tonalidade de dó menor, surge um canto de lamento no polegar da mão esquerda acompanhado por uma oitava por compasso no grave e semicolcheias em quiálteras alternadas e dissonantes na mão direita. Essa conformação se estende por toda a seção, em um sentido de vai-e-vem da dinâmica acompanhando o movimento descendente e ascendente da melodia e harmonia.

Depois da reexposição de A sem grandes mudanças, entra a seção C, que mais parece um desenvolvimento de A. Como novidade mais marcante temos um acento rítmico em cada metade do quarto tempo do compasso, lembrando típicos acentos rítmicos do samba. O final dessa seção é apoteótico em *fortíssimo* com oitava no grave e acordes cheios nas duas mãos resultando no máximo de amplitude sonora. Depois de mais uma reexposição de A, tem início a coda, que se desenvolve entre compassos alternados e obstinatos rítmicos e melódicos, termina em um grande acelerando e um acorde em *fff*, como uma grande euforia.

A *Festa no Sertão* tem como foco, o trabalho rítmico e o toque que faz o piano se assemelhar a instrumentos de percussão, como o pandeiro e a caixa de bateria, sem, contudo, prejudicar os elementos melódicos e nuances harmônicas presentes. A

exceção é a seção B, onde o tempo é mais maleável e foco passa a ser no discurso lírico e sentimental da mão esquerda em contraste com o elemento rítmico nervoso da mão direita. Há muitas mudanças de compasso e utilização de harmonias extremamente dissonantes, o que aproxima a peça às estéticas mais modernas.

O "PAB" é largamente utilizado nessa peça e podemos identifica-lo de maneira ostensiva na *coda*, em sua primeira variação na mão esquerda e na sua segunda variação, de acordo com os acentos rítmicos da direita, o que se evidencia nos seguintes compassos, figura 11:



Figura 11 - "PAB" - Festa no Sertão, comp. 131

3.1.4 Dança do Índio Branco

Tabela 4 - Dança do Índio Branco - informações técnicas

Seções	Extensão	Compasso (s)	Andamento (s)	Caráter	Tonalidade (ou modo)	Rítmica	Harmonia
A	c/ 1 ao 84	Alternados entre 2/4 e 3/4	<i>Allegro e Più mosso</i> no final	Primitivo, ritmado	Lá eólio	Semicolcheias em oitavas com M. D e M. E. alternadas, apoio sempre no 1º tempo, melodia em quiálteras	Am7, G7, CM
B	c/ 85 ao 127	2/4 (3/4 no último)	<i>Vivo / Presto</i>	Revolucionário	CM	M. E. - melodia em colcheias M. D. - acompanhamento em tercinas com pausa na primeira colcheia de cada uma	CM ⁷ , (dó-mi-sol-si-ré),
A'	c/ 128 ao 209	Alternados entre 2/4 e 3/4	<i>Allegro e Più mosso</i> no final	Primitivo, ritmado	Lá eólio	Semicolcheias em oitavas com M. D e M. E. alternadas, apoio sempre no 1º tempo, melodia em quiálteras	Am7, G7, CM
B'	c/ 210 ao 229	2/4	<i>Vivo</i>	Revolucionário	CM	M. E. - melodia em colcheias M. D. - acompanhamento em tercinas com pausa na primeira colcheia de cada uma	CM ⁷ , (dó-mi-sol-si-ré),

“Índio branco” ou “índio de casaca” é uma denominação que o próprio Villa-Lobos dá para si com o intuito de se aproximar do “primitivo” ou “do que mais representa a cultura nacional brasileira” (Moreira, 2010). De fato, podemos considerá-lo um “índio” por querer em todo momento de sua vida ser um porta-voz dos nativos (não necessariamente indígenas) brasileiros ao mesmo tempo que é um “homem branco”, que muito além da pigmentação da pele, de certa forma foi um indivíduo

privilegiado pela sua posição social e por ter chegado aonde chegou. Ou como bem observa G. F. Moreira (2010):

Talvez Villa-Lobos deva ser visto como 'Índio Branco', sim, mas não apenas pela sua almejada autenticidade na representação do índio brasileiro em Paris, mas também pela sua capacidade de ressignificar a natureza à sua volta e seu próprio 'corpo' musical criar seus procedimentos composicionais sobre esta sua visão; inventar, como compositor, o novo indígena que não obriga a ser como os outros compositores/índios - mesmo que os absorvendo de forma antropofágica -, que procura ser autêntico e único em si mesmo (p.15).

Os elementos da peça que podem fazer alusão a música indígena estão, por exemplo, no elemento ritmado e percussivo de oitavas alternadas em semicolcheias no baixo, sempre apoiando as "cabeças" dos tempos, especialmente o primeiro tempo do compasso, o que seria um elemento de certo primitivismo, assim como o canto que surge na mão direita. Tal canto, realizado com o quinto dedo, possui pouca variabilidade melódica, baseado em escala modal eólia, e muitas notas repetidas.

Durante toda a seção A, a escrita em semicolcheias alternadas, é um moto perpétuo, como em uma *Toccata*. Na seção B, continua a configuração de canto e "moto perpétuo", porém esses elementos trocam de mãos e registro, e o ritmo contínuo passa a ser em quiálteras. Sobre a questão harmônica, o modalismo da seção anterior dá lugar à tonalidade de Dó Maior bem evidente, apesar das dissonâncias de sétimas e nonas nos acordes da mão direita, o registro passa, do grave na primeira seção, ao médio-agudo dando uma ideia de luminosidade e "revolução". Em seguida, a seção A é reexposta quase sem novidades, exceto pela interrupção abrupta no que seria a transição para B, seguida de um longo e brilhante *glissando* com ambas as mãos iniciando uma imponente e "nervosa" *coda*.

Mais uma vez, Villa-Lobos capricha no virtuosismo brilhante e imponente explorando quase todos os elementos de impacto pianístico, como oitavas, notas repetidas em *acelerando*, muitos *glissandos*, dentre outros. Villa-Lobos demonstra assim, a força inerente da música indígena.

3.2. *Ponteios* de Camargo Guarnieri

Camargo Guarnieri compôs uma série de 50 *ponteios* entre os anos 1931 e 1959, divididos em 5 livros. São pequenas peças independentes umas das outras e contrastantes entre si. Uns apresentam escrita mais contrapontística, outros privilegiam o trabalho vertical rítmico e harmônico, mas sem perder a presença melódica tão marcante em suas composições, de maneira geral (Verhaalen, 2001).

Sobre o nome “*ponteio*”, Guarnieri deu a seguinte explicação: “Na verdade, são prelúdios que têm caráter claro e definitivamente brasileiro. Achei melhor usar a palavra diferente de *prelúdio* para expressar esse caráter brasileiro” (Verhaalen, 2001, p. 128). O termo vem do verbo “*pontear*” que significa beliscar com as pontas dos dedos e entre os violonistas populares, usava-se para definir o ato de fazer um pequeno prelúdio improvisado para conferir a afinação do instrumento antes de realmente tocar (Silva, 2001).

O caráter brasileiro é evidente primeiramente pela declaração do próprio Guarnieri a respeito da escolha do título *Ponteio*. Mas além das palavras ditas pelo compositor, notamos a presença marcante das modinhas, do estilo violonístico dos “*chorões*”, as características terças da viola caipira, a modinha, os ritmos marcados de origem africana (Verhaalen, 2001). Outra característica que Guarnieri emprega é a sugestão de caráter ao lado da indicação de andamento as quais também servem de títulos das peças como será exposto nas análises individuais a seguir.

Quanto à forma, encontramos no livro organizado por F. Silva (2001) o seguinte esclarecimento da pianista Belkiss Carneiro de Mendonça: “Seus 50 *ponteios* são pequenas miniaturas sem forma definida, a maioria monotemática, variando o espírito e a maneira de se exprimir, mas conservando em todos eles o profundo sabor na música nacional” (p.402).

Como veremos nos exemplos de *ponteios* que serão abordados, na maioria dos casos há apenas uma ideia temática, sendo reexposta ou não, com a exceção do número 45 que apresenta duas ideias que se intercalam. Algo também recorrente é o final com a reexposição da ideia inicial, o que observamos, por exemplo, nos *ponteios* de número 44 e 50.

Os ponteios que são abordados nessa análise estão presentes no 5º livro. Números: 43 (*Grandeoso*), 44 (*Desconsolado*), 45 (*Com Alegria*), 49 (*Torturado*) e 50 (*Lentamente e Triste*)

3.2.1. Ponteio nº 43 (*Grandeoso*)

Tabela 5 - Ponteio n. 43 - informações técnicas

Seções	Extensão	Compasso (s)	Andamento	Caráter	Tonalidade	Rítmica	Harmonia
A	c/ 1 ao 24	$\frac{3}{4}$ em uma mão, $\frac{2}{4}$ em outra	Semínima = 92	Grandioso	CM	Relação de 2 para 3 tempos	Polarização para C7M, muitas dissonâncias e graus afastados
ponete	c/ 25 ao 36	=	=	=	Indefinida	=	Modulações constantes
A'	c/ 37 ao 64	$\frac{2}{4}$	=	Grandioso (pto coulminante)	CM	PAB	=
coda	c/ 64 ao 70	=	=	Nos acordes finais, <i>Maestoso</i>	=	=	sobreposição dos acordes de 1º e 4º graus com sétima

Para analisar esse ponteio, o mesmo foi dividido em quatro seções, as quais não são separadas exatamente por diferentes ideias temáticas, mas sim por questões de variações rítmicas, harmônicas e de dinâmica, de modo que a ideia melódica permanece a mesma. Em relação ao elemento “dinâmica”, é interessante notarmos a ideia de um longo *crescendo* do início ao final de cada seção.

Além de ser um dos maiores ponteios com suas quatro páginas, como o título já nos sugere, Guarnieri imprime nessa peça grande imponência e vigor sonoro, com acordes vibrantes na região média e aguda, e oitavas retumbantes no baixo. Na segunda seção, o ritmo do “PAB” acrescenta ainda mais alegria e vivacidade ao caráter da peça.

Esse ponteio é uma peça que trabalha com poucos materiais, consequentemente, muita repetição, no entanto, mesmo assim, é cheio de surpresas harmônicas e cadenciais. O único tema que se faz presente é apresentado de variadas

formas. Na seção “A”, é apresentado na mão direita por semínimas em compasso $\frac{3}{4}$ com oitavas e acordes cheios no primeiro tempo. Enquanto isso, a mão direita, em compasso $\frac{2}{4}$, trabalha em grandes saltos no teclado, reforçando os acordes no primeiro tempo e tocando oitavas percussivas na região grave. No final dessa seção, depois de uma grande distância harmônica da tônica, há uma cadência interrompida demonstrada pela mudança na dinâmica de *ff* para *P*, começando o que chamei de “ponte” que faz a transição harmônica para voltar à tonalidade inicial na reexposição de “A”. Essa reexposição apresenta, como maior novidade, o “gingado” rítmico do baião com suas síncopes, desembocando em uma coda “majestosa” (como o autor indica nos acordes finais) em um grande *crescendo*, terminando em *ffff*.

Notamos com clareza nessa peça, a riqueza harmônica muito particular do compositor. Ele utiliza basicamente uma harmonia por compasso, assim como veremos no ponteio de número 49, mais adiante. Muitos acordes com sétimas, nonas, quintas aumentadas, etc, e muitos acordes inesperados de graus afastados. Outra característica marcante é a utilização de praticamente toda a tessitura do teclado e de toda a potência sonora que o instrumento pode oferecer.

O “PAB” nessa peça está presente de maneira sistemática na escrita da mão esquerda durante toda a seção A’ em sua primeira variação, e na segunda variação na *coda*. Como mostrado nos seguintes compassos, figuras 12 e 13:

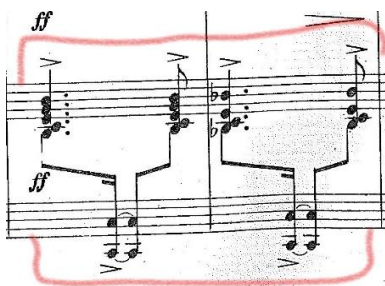


Figura 12 - "PAB" - Ponteio n. 43, comp. 37-38



Figura 13 - "PAB" - Ponteio n. 43, comp. 64

3.2.2. Ponteio nº 44 (*Desconsolado*)

Tabela 6 - Ponteio 44 - informações técnicas

Seções	Extensão	Compasso (s)	Andamento	Caráter	Tonalidade (?)	Rítmica
A	c/ 1 ao 19	Majoritariamente 4/8, momentos de 3/4	Colcheia = 80	Desconsolado	Ebm (?)	Uso constante de ritmos pontuados
<i>Coda</i> (reexposição)	c/ 19 ao 23	4/8, porém, 1º compasso 3/4	=	=	=	=

Assim como o anterior, é um ponteio monotemático. Mais curto, de apenas uma página e meia, dividi-lo por seções não é fácil, pois o discurso é linear e o único momento de quebra, acontece nos últimos compassos, quando há um retorno ao material do início da peça, o que chamei de *coda*.

Há nessa peça várias características de grande contraste com a anterior. Uma é o tipo de escrita utilizada. Agora, ao invés de pensar verticalmente em cada acorde no primeiro tempo de cada compasso, a escrita se torna horizontal havendo um trabalho de contraponto a três vozes. A voz superior é, claramente, a principal e tem de ser destacada das demais. Em segundo plano está a linha do baixo, também bastante expressiva e a voz intermediária entra com uma função de preenchimento harmônico.

A questão harmônica é tratada de forma bastante especial nessa peça. Além de não haver marcação de clave, não é possível sentir claramente um polo tonal, dando a impressão de que as melodias sempre transitam por notas de passagem, *apogeaduras*

antecipações e retardos. Os únicos momentos em que sentimos um “descanso” tonal é sobre a harmonia de mi bemol menor, no décimo segundo compasso e na cadência que antecede a *coda*.

Guarnieri teve como uma de suas atividades profissionais, para fins de sustento próprio, trabalhar à noite como pianista em bordéis de São Paulo (Verhaalen, 2001). Esse tipo de ambiente, com frequência, é palco de fortes desilusões amorosas, onde os infelizes vão “afogar suas mágoas” em prazeres mundanos. Sob essa atmosfera, a indicação de caráter “desconsolado” não poderia ser mais precisa no sentido de como o desenho melódico, principalmente na voz superior, se apresenta como um canto lamentoso e triste.

A linha do baixo lembra bastante uma técnica usada pelos violonistas populares de valorização melódica dos baixos como comentários expressivos sobre a voz principal, algo muito característico e dos choros. Outro elemento que se vê presente no choro, e coincidentemente ou não, no jazz, é a sucessão de acordes de sétima seguindo o ciclo das quintas, o que se observa do compasso 9 ao 10 (ver figuras 14 e 15).



Figura 14 – Acordes de sétima nos tempos destacados em vermelho, comp. 9



Figura 15 – Acordes de sétima nos tempos destacados em vermelho, comp. 10

O “PAB” está presente nesse ponteio principalmente na linha do baixo na mão esquerda, como demonstrado logo no segundo compasso da peça (figura 16):



Figura 16 - "PAB" - *Ponteio n. 44*, comp. 2

3.2.3. Ponteio nº 45 (Com alegria)

Tabela 7 - Ponteio n. 45 - informações técnicas

Seções	Extensão	Compasso (s)	Andamento (s)	Caráter	Harmonia	Tonalidade	Rítmica
A	c/ 1 ao 13	Alternados entre 2/4 e 3/8	Semínima = 100 bpm	Com alegria	Simplicidade harmônica, acordes de 1º e 5º graus, 7ªm	AM	Ligaduras de duas em duas notas favorecendo a parte fraca do tempo
B	c/ 13 ao 18	2/4, 3/8, 3/4	<i>Poco meno</i> (semínima = 80 bpm)	Sério, grave	=	=	Mudanças constantes de compassos com abundância de ritmos pontuados
A'	c/ 18 ao 30	Alternados entre 2/4 e 3/8	Semínima = 100 bpm	Com alegria	Simplicidade harmônica, acordes de 1º e 5º graus, 7ªm, 4ªdim	=	Ligaduras de duas em duas notas favorecendo a parte fraca do tempo
B'	c/ 30 ao 44	Mudança de compasso praticamente por compasso, 5/8, 2/4, 3/8, 3/4	<i>Poco meno</i> (semínima = 80 bpm)	Sério, grave	Simplicidade harmônica, acordes de 1º e 5º graus, 7ªm	=	Mudanças constantes de compassos com abundância de ritmos pontuados
A''	c/ 44 ao 57	Alternados entre 2/4 e 3/8	Semínima = 100 bpm	Com alegria	Simplicidade harmônica, acordes de 1º e 5º graus, 7ªm, 3ªm	=	Ligaduras de duas em duas notas favorecendo a parte fraca do tempo
B'' (coda)	c/ 57 ao 65	Mudança de compasso praticamente por compasso, 5/8, 2/4, 3/8, 3/4	<i>Poco meno</i> (semínima = 80 bpm)	Sério, grave	Simplicidade harmônica, acordes de 1º e 5º graus, 7ªm, 4ªaum surpreendente	=	Mudanças constantes de compassos com abundância de ritmos pontuados

Esse ponteio de aparência bem simples e singela, lembrando até canções de roda infantis, apresenta uma mistura interessante de regionalismos. A escrita é basicamente formada por uma melodia que se desenha em terças paralelas acompanhada por notas-pedal longas e deslocadas no tempo. Apesar dessa simplicidade de elementos, a maneira pela qual o compositor os utiliza chega a ser bastante traiçoeira para o intérprete.

No campo harmônico-tonal, não há muita novidade e as funções são absolutamente claras, o que facilita o entendimento musical. Em contrapartida, o tratamento do tempo na peça é especialmente rebuscado. Isso se dá em relação às constantes mudanças de compassos - em certos momentos as fórmulas mudam de um em um compasso - e às articulações de duas em duas células melódicas, de maneira a deslocar a sensação de apoio do tempo para os tempos fracos do compasso. Essa resultante “fluidez” do tempo, imita justamente a fluidez da fala, como diálogo entre uma criança alegre, brincalhona e sonhadora, representada pelo tema A, e a fala grave, reflexiva e serena de uma pessoa mais velha, representada pela seção B, em um jogo de pergunta e resposta (Silva, 2001).

A utilização de tais terças melódicas paralelas, é uma característica típica da música do interior rural do sudeste e centro-oeste brasileiro, no caso o interior de São Paulo, onde Guarnieri nasceu e viveu sua infância, um estilo bem representado pelo gênero das modinhas caipiras.

Apesar do “PAB” não estar presente em nenhuma das formações especificadas anteriormente, podemos senti-lo no padrão rítmico da mão direita e do polegar da esquerda, que se desenha dentro do caráter dançante “*Com Alegria*”, como mostra a figura 17:

The image shows a musical score for a piece titled "Com Alegria" with a tempo marking of "Com alegria (♩ = 100)". The score is written for piano and consists of two staves. The right hand (treble clef) plays a melody of parallel thirds, while the left hand (bass clef) plays a bass line. The music is in 2/4 time and is marked with a piano (p) dynamic. The score is labeled "A." and shows measures 1-5. The melody in the right hand is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, with a syncopated feel. The bass line in the left hand consists of long, low notes that provide a steady accompaniment.

Figura 17 - ritmo de ligaduras sincopadas que lembra o "PAB", comp. 1-5

3.2.4. Ponteio n° 49 (*Torturado*)

Tabela 8 - *Ponteio n. 49* - informações técnicas

Seções	Extensão	Compasso	Andamento	Caráter	Tonalidade (?)	Rítmica	Harmonia
A	c/ 1 ao 76	2/2	Mínima = 92 bpm	Torturado	Am (instável)	8 colcheias por compasso com mãos alternadas de modo a valorizar a 1ª, 4ª e 7ª	Muito cromatismo e acordes dissonantes
<i>Coda</i>	c/ 77 ao 89	=	=	=	Am	Mesma configuração rítmica com a presença de uma novo canto em notas longas	Acordes de 1º e 2º graus alternados terminando com acorde: dó-mi ^b -sol-lá ^b -si

O penúltimo ponteio, Guarnieri dedica ao compositor Scriabin. Para além da escolha do título, ele descreve em seu desenho melódico, rítmico, e nas grandes tensões harmônicas, culminando no agonizante acorde final, a alma romântica e profundamente perturbada do compositor russo. De certa forma até imita seu estilo de escrita, por exemplo, no que diz respeito a construção de melodias em acordes divididas entre as mãos com grandes saltos, e na criação de tensões que não se resolvem.

Sendo, ao lado do primeiro dessa seleção também com quatro páginas, um ponteio relativamente grande, o seu discurso é contínuo e linear de modo que não é possível estabelecer seções destacáveis. Assim como acontece no de número 44 e como veremos posteriormente no 50, o único momento de rutura no discurso quando a ideia inicial é reexposta com algumas modificações em caráter de *coda*.

A escrita, do início ao fim, tal como uma *Toccata*, é baseada na célula rítmica de quatro colcheias evidenciando um canto sempre presente na primeira, quarta e sétima colcheias do compasso enquanto nas outras subdivisões do tempo, há apenas um preenchimento harmônico. Tal configuração rítmica da melodia é, mais uma vez, uma

citação da célula rítmica do *baião*. Na *coda* porém, esse elemento se transforma em um ostinato e aparece pela primeira vez um breve canto em destaque.

A peça apresenta alguns desafios técnicos interessantes ao intérprete. O controle de dinâmica é um deles, como no início, nos acordes em pianíssimo em colcheias com oitavas da região grave. Algo também frequente são trocas de mãos na melodia aliada a enormes saltos na mão esquerda que facilmente quebram o sentido melódico se não houver bastante controle de sonoridade.

Nesse ponto o “PAB” está presente do início ao fim, se observarmos separadamente o ritmo realizado pela mão esquerda:



Figura 18 - "PAB" - Ponteio n. 49, comp. 1

3.2.4. Ponteio nº 50 (*Lentamente e triste*)

Tabela 9 - Ponteio n. 50 - informações técnicas

Seções	Extensão	Compasso (s)	Andamento (s)	Caráter	Tonalidade	Rítmica	Harmonia
A	c/ 1 ao 30	6/8, 9/8, 4/8, 3/8	Colcheia = 60 bpm	Lentamente e triste	Ebm	Insistência na figura rítmica formada por duas semicolcheias seguidas de colcheia	Harmonias de sonoridades etéreas que lembram o Impressionismo
Coda (reexposição)	c/ 30 ao 35	6/8	=	=	=	=	=

Como bem interpreta Belkiss Carneiro, “A melodia angustiada do baixo, despojada de qualquer elemento ornamental, traduz todo o sentimento de pesar, numa oração fúnebre” (Silva, 2001, p.405). Guarnieri dedica seu último ponteio a um grande amigo falecido.

A escrita é, como no ponteio de número 44, contrapontística, em certos momentos à duas e outros à três vozes. Porém, dessa vez, a melodia principal se apresenta no baixo quando há duas linhas melódicas e na voz intermediária quando há três. A voz superior consiste apenas em comentários arpejados enquanto a voz inferior, apoios harmônicos expressivos no grave.

A estrutura da peça se assemelha bastante aos já citados ponteios 44 e 49, com discurso contínuo linear e um breve retorno à ideia inicial em caráter de terminação. A célula rítmica mais utilizada é composta por duas semicolcheias e uma colcheia, e frequentemente duas semicolcheias e duas colcheias, quando há subdivisão ternária do tempo. O discurso melódico apresenta cromatismos de grande expressividade e a harmonia utilizada em certos momentos é bastante etérea lembrando a sonoridade de Debussy, no entanto em momentos chave, nos primeiros compassos e nos finais, observamos claramente a definição da tonalidade de mi bemol menor.

Algo peculiar que observei especificamente nesse ponteio dessa seleção, diz respeito à sua linguagem nacional que é bastante diluída na sonoridade, de modo que extrair algum material caracteristicamente nacional isolado não se faz possível. Trata-se de uma obra da maturidade do compositor, quando já cristalizou sua linguagem própria.

3.3. Estudos de Camargo Guarnieri

Estudos são peças destinadas ao trabalho de certas habilidades técnicas ao instrumento. Como bem observa Verhaalen (2001), cabe também ao compositor, aliar à proposta de trabalho técnico, interesse musical, de modo que não seja apenas um estudo de técnica e sim uma obra musical como qualquer outra.

Villa-Lobos compôs uma série importantíssima de 12 Estudos para violão, terminados em 1929. No entanto, para o repertório pianístico no Brasil, não havia até então muitas composições importantes para o gênero. Henrique Oswald (1852 – 1931) compôs um total de seis estudos, os mais conhecidos são os “Tróis Études” (1910), são composições notáveis, mas de maneira geral, não estão entre as mais importantes de sua obra (Martins, 1994).

Camargo Guarnieri compôs uma série de 20 Estudos para piano entre 1949 a 1987, cada um de dificuldade transcendental. Situados no mesmo período em que compôs, por exemplo, as últimas sonatinas, a sonata e os concertos para piano números 3 ao 6, a linguagem harmônica utilizada é bastante avançada em relação às obras mais antigas. São escritos em tonalidade livre, porém sempre gravitando entorno de um centro tonal, o qual pode ser facilmente detetável no decorrer na peça ou não.

Em grande parte deles, não há uma presença melódica tão marcante como nos ponteios, a utilização melódica e harmônica do intervalo de quarta é bastante recorrente e há influência marcante de variados estilos da música nacional, notados principalmente na escrita rítmica de muitos dos estudos, os quais irei especificar mais adiante na análise de cada um. Quanto à forma, a maioria possui estrutura ternária ABA.

Do repertório de Estudos para piano anterior, devemos citar primeiramente Chopin, quem elevou o gênero “Estudo” à categoria peças de concerto. A partir de então, surgiram vários outros conjuntos importantes para o gênero, como os Transcendentais de Liszt, Rachmaninoff, Scriabin e Debussy. Guarnieri certamente os conhecia e quis dar também sua contribuição ao gênero. Em termos de dificuldade técnica e complexidade musical, seus estudos não deixam nada a dever aos dos antecessores europeus.

3.3.1. Estudo nº 4 - Animato

Tabela 10 - Estudo n. 4 - informações técnicas

Seções	Extensão	Compasso (s)	Andamento	Caráter	Rítmica	Tonalidade	Harmonia
A	c/ 1 ao 39	2/4, 3/4, 3/8,	Semínima = 92	Animado	Semicolcheias, ritmos sincopados e emíolas	S ^b M	Choque harmônico entre as mãos, abundância de acordes com intervalos de quarta
B	c/ 40 ao 70	=	=	=	=	=	=
A'	c/ 71 ao 113	=	=	=	=	=	=

O foco principal desse estudo é o intervalo de oitava. A escrita é em duas vozes: a primeira, uma melodia em oitavas, entremeada por algumas notas simples, em um *moto perpétuo* em semicolcheias, a segunda, um acompanhamento rítmico em acordes de intervalos de quarta. Esse padrão se perpetua durante toda a peça, porém na seção central B, os materiais trocam de mãos: nas seções A e A', as oitavas estão na mão direita enquanto o acompanhamento na esquerda e na seção B, o contrário.

As dificuldades de ordem técnica do estudo são enormes e variadas. O *moto perpétuo* em oitavas necessita de grande flexibilidade do pulso, e flexibilidade nos dedos, quando as oitavas são acompanhadas de notas simples. Além disso, principalmente na seção central, há saltos no teclado de grande sinuosidade entre as

colcheias. As constantes mudanças de fórmulas de compasso e as articulações não-métricas trazem muita dificuldade na ordem de coordenação rítmica. Por fim, o maior desafio da peça, talvez se consiste no fato de nunca haver momentos de descanso (não há pausas), ou seja, a intenção do compositor é justamente aumentar a capacidade de o intérprete manter o fôlego rítmico do discurso do início ao fim, sem com isso perder o contato com o teclado e produzir tensões desnecessárias.

O “PAB” nessa peça é evidente quando se trata das configurações rítmicas, tanto na linha melódica das oitavas quanto no acompanhamento rítmico da mão esquerda. Dentro da célula de quatro semicolcheias, observamos em vários momentos, principalmente quando há notas simples, certo apoio em partes inusitadas no tempo como a segunda, terceira e quarta semicolcheia, assim como demonstrado no seguinte trecho, figura 19:

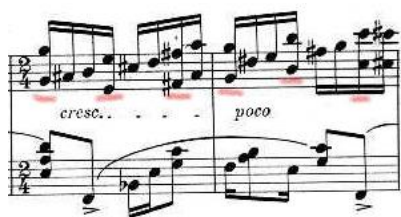


Figura 19 - "PAB" - *Estudo n. 4*, comp. 10-11

Na mão esquerda, notamos no segundo compasso a forma principal do “PAB” e se destacarmos as notas sublinhadas da mão direita, veremos também que se trata desse ritmo em sua primeira variação (ver figura 5).

3.3.2. Estudo nº 13 - Lento e fluido (Homenagem a Debussy)

Tabela 11 - Estudo n. 13 - informações técnicas

Seções	Extensão	Compasso (s)	Andamento (s)	Caráter	Rítmica	Tonalidade	Harmonia
A	c/ 1 ao 12	4/4, 3/4, 2/4, 5/4	Colcheia = 80 bpm	Lento e fluido	Notas longas e ritmos pontuados	Não se aplica. Polarização para a nota si ^b	Intervalos de nonas e quarta, sonoridade impressionista
B	c/ 12 ao 29	=	=	=	Síncopes no ostinato	=	=
A'	c/ 30 ao 38	=	=	=	Notas longas e ritmos pontuados	=	=
coda	c/ 39 ao 46	=	=	=	Acordes mais movidos em colcheias	=	=

Esse Estudo, escrito em 1969, é bastante diferente dos demais no que diz respeito ao andamento, que é bastante lento, e uma linguagem harmônica e melódica com pouca referência tonal. Além disso, o discurso da peça não tem muita linearidade e há um enfoque maior na exploração de timbres e cores sonoras variadas. Tais características conferem um caráter impressionista à peça, o que é justamente a intenção do compositor, no momento em que a coloca como “homenagem a Debussy”.

As dificuldades do Estudo residem, principalmente, em manter a fluidez do discurso lento harmônica e ritmicamente confuso. Há também um trabalho de flexibilidade da mão direita, a qual, durante grande maioria da peça, é escrita em intervalos de nona. Por fim, o controle de dinâmica é especialmente importante para esse Estudo, que na sua maior parte, se apresenta entre pianíssimo e piano, e no último compasso, *pppp*.

A escrita é contrapontística em três vozes. Na seção A, a voz superior apresenta uma linha melódica em nonas. A voz intermediária apresenta um contracanto e o baixo um apoio harmônico com pouca, porém expressiva, presença melódica. Na seção central B, surge um ostinato em dó sustenido que permeia toda a seção, o qual, apesar de permanecer em um plano inferior de dinâmica, é bastante expressivo e sincopado. Na reexposição de A, o tema da mão direita está uma oitava abaixo e surge um comentário também em nona, como uma espécie de quarta voz, no agudo. A *coda* apresenta uma escrita em harpejos em estrutura harmônica parecida com a seção B.

A presença de “elementos de identificação nacional” nessa peça, assim como analisamos no ponteio de número 45, está bastante diluída na escrita amadurecida do compositor. Podemos talvez notá-los no uso sistemático de figuras rítmicas sincopadas na seção B, o que é um indício, porém não é necessariamente, em definitivo, uma característica apenas brasileira.

4 - Conclusões

O *Ciclo Brasileiro* de Villa-Lobos e os *Ponteios* e *Estudos* de Camargo Guarnieri foram compostos entre 1936 e 1987 e representam, indubitavelmente, uma grande referência da produção de repertório pianístico brasileiro do século XX. Possuem diversas características que evocam a diversidade e as particularidades culturais do povo brasileiro do contexto histórico em que viveram. Villa-Lobos e Guarnieri caminharam para o mesmo objetivo de valorizar a cultura nacional, porém realizam o intento de maneiras divergentes.

No *Ciclo Brasileiro* percebe-se a sugestividade dos títulos das quatro peças que o compõe, evidenciando o viés descritivo da escrita de Villa-Lobos. Paralelamente, percebe-se o retrato, ou a intenção de retratar, as figuras que simbolizam, em grande parte, o povo brasileiro: o *Caboclo*, o *Seresteiro*, o *Sertão* e o *Índio*. Há um uso ostensivo de materiais rítmicos característicos; o material rítmico aqui delimitado “PAB” está claramente presente na primeira e terceira peça. Na obra como um todo, é possível identificar o espírito explosivo, intuitivo e descritivo do compositor, através das grandes explosões sonoras, as melodias românticas altamente expressivas e as harmonias estranhas e súbitas.

Os *Ponteios* números 43, 44, 45, 49 e 50 exemplificam bem, partindo da escolha do título da obra, o teor nacionalista desse gênero criado por Camargo Guarnieri. Percebe-se a influência da música principalmente do interior paulista e do Nordeste brasileiro diluída de maneira orgânica em uma estrutura formal bem estabelecida. O “PAB” está presente de maneira clara nos números 43, 44 e 49 e no 45 de maneira subentendida.

Os *Estudos* números 4 e 13 representam uma linguagem já amadurecida de Guarnieri, principalmente o segundo. Percebe-se que o compositor não mais se preocupa em escrever nacionalmente, pois a linguagem nacional já faz parte organicamente de sua estética. Dentro de uma linguagem harmônica mais tonalmente independente, no *Estudo n. 4*, o “PAB” se encontra claramente no material rítmico da mão esquerda e em muitos momentos nas oitavas da mão direita. Como um todo, as peças de Guarnieri aqui analisadas demonstram a sua técnica apurada de composição nas estruturas formais sólidas e construções elaboradas de contraponto.

Este estudo atende seu objetivo na medida que serve com um ponto de partida para os intérpretes refletirem sobre as principais propostas estéticas que caracterizam a obra dos compositores escolhidos. Isso não quer dizer que há apenas uma maneira de interpretar as obras, pois cada intérprete percebe e reage ao estímulo musical de maneira única. Mas o simples fato de refletir, acerca das várias características que compõem uma obra de arte, faz também do intérprete um artista. No caso de Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, a principal característica que os une é o Nacionalismo no sentido de ambos terem forte ímpeto de representar em sua música o Brasil.

O tema “Nacionalismo”, porém, traz inevitavelmente muitas discussões polêmicas que ultrapassam os limites musicais e merecem um estudo bem mais aprofundado no sentido de definir melhor o que é “nação” e “povo” e o que de fato representa, na música, cada grupo social.

5-Referências Bibliográficas

- Ajzenberg, E.** (2012), *A Semana de Arte Moderna de 1922*, Revista Cultura e Extensão USP, 7(16), 25-29. Recuperado em 28/09/2017 de <https://www.revistas.usp.br/rce/article/view/46491>.
- Arquivo IEB-USP, fundo.** Coleção: CG, Código do documento: CAO3-0075. São Paulo, Brasil.
- Bennett, R.** (1986). *Uma Breve História da Música* (Cap. 6, pp. 57-67). Rio de Janeiro: Zahar.
- Brandão, J. V.** (1949). *O Nacionalismo na Música Brasileira para Piano*. Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.
- Contier, A. D.** (1994). *Mário de Andrade e a Música Brasileira*. Revista Música, vol. 5, n. 1, Universidade de São Paulo. Disponível: <http://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/viewFile/55070/58712>.
- Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea** (2001). Academia das Ciências de Lisboa, vol. 2.
- Feith, R.** (1987). *Villa-Lobos - O Índio de Casaca*. [Documentário]. TV Manchete.
- Guarnieri, C.** (1970). *Ponteios* (vol. 5). São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Guérios, P. R.** (2003). *Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro*. Mana, vol.9, n. 1, Rio de Janeiro. Disponível: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132003000100005>.
- Itiberê, B.** (1869). *A Sertaneja*. Rio de Janeiro: A. N. Ltda (Ed.).
- Levy, A.** (1959). *Tango Brasileiro*. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Lima, D. de M.** (1999). *A Construção Histórica do Termo Caboclo: Sobre Estruturas e Representações Sociais no Meio Rural Amazônico*. Novos Cadernos NAEA vol. 2, nº 2. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.5801/ncn.v2i2.107>.
- Martins, J. E.** (1994). *Fontes Inéditas dos "Tróis Études" para Piano (1910) de Henrique Oswald*. Revista Música, vol. 5, n. 2, Universidade de São Paulo. Disponível: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55081/58723>.
- Mendes, C.** (2009), *Camargo Guarnieri: Notas Soltas Sobre Um Homem Só* [DVD], Lua Music.
- Moreira, G. F.** (2010), *O Elemento Indígena na obra de Villa-Lobos: Observações musicológicas e considerações históricas*, Tese de Mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil. Disponível: <http://www.tede.udesc.br/handle/handle/1587>.

Moreira, N. A. Jr. (2013). *A música popular rural paulista no 2o movimento da Sonatina para flauta e piano de Guarneri*. Comunicação oral, Congresso da ANPPOM. Disponível: <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/viewFile/2318/523>.

Museu Villa-Lobos (2007). *Uirapuru*. Consultado em 3. out. 2017. Disponível: <http://museuvillalobos.org.br/villalob/musica/uirapuru.htm>.

Nepomuceno, A. (1895). *A Galhofeira*. Rio de Janeiro: Bevilacqua & Cia.

Rosa, J. G. (1956). *O Grande Sertão Veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio (Ed.).

Sadie, S. (2002) *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition Vol. 23.

Silva, F. (org.) et al. (2001). *Camargo Guarneri: O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: FUNARTE.

Silva, O. S. F. (2011). *Il Guarani de Antônio Carlos Gomes: A História de uma Ópera Nacional*, Tese de Mestrado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil. Disponível: https://meloteca.com/teses/olga-silva_il-guarany.pdf.

Verhaalen, M. (2001). *Camargo Guarneri Expressões de uma Vida*. São Paulo: USP (Ed.).

Vieira, M. E. L. (2017). *A Study of Compositional Element in Ciclo Brasileiro by Heitor Villa-Lobos*. Bowling Green State University, Bowling Green, USA. Disponível: https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=bgsu1493993717088909&disposition=inline.

Villa-lobos, H. (1948). *Ciclo Brasileiro*. New York: Consolidated Music Publishers.

Wasserman, C. (2003). *Nacionalismo: Origem e Significado em Sérgio Buarque de Holanda, Samuel Ramos e Ezequiel Martínez Estrada*. Revista Eletrônica Da ANPHLAC, N. 3, Universidade de São Paulo. Disponível: <http://revistas.fflch.usp.br/anphlac/article/view/1351>.

Wisnik, J. M. (1977). *O Coro dos Contrários*. São Paulo: Livraria Duas Cidades (Ed.).