# O Idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para piano

*Alex Sandra Grossi*

**Resumo:** Este artigo apresenta e discute o idiomático de Camargo Guarnieri a partir de um estudo de suas obras para piano. Através da revisão bibliográfica, foram identificadas cinco ocorrências mais freqüentes e gerais de seu idiomático que influenciaram diretamente suas obras e que foram transformadas e organizadas pelo compositor. É parte de minha dissertação de mestrado e cujo objetivo maior foi constituir um modelo analítico para a investigação de cada um dos "10 Improvisos para Piano" de Guarnieri.

**Palavras-chave**: Camargo Guarnieri. Obras para Piano. Música Brasileira.

**Abstract:** This article presents and discusses the idiomatic of Camargo Guarnieri's piano works. There were identified five most general and frequent occurrences in his idiomatic through a literature review, which influenced directly his musical works; they were transformed and organized by the composer. It is part of my master dissertation which main objective was to build an analytic model for the investigation of each piece of Guarnieri´s "10 Impromptus for the Piano".

**Keywords**: Camargo Guarnieri. Piano pieces. Brazilian music.

## Introdução

Camargo Guarnieri é um dos compositores brasileiros mais estudados da atualidade o que atesta sua crescente importância na música brasileira. Em minha dissertação de mestrado (Grossi, 2002)[1], investiguei o idiomático de Guarnieri nos seus "10 Improvisos para piano"; neste, foram identificadas e estudadas as características mais freqüentes de sua linguagem musical, encontradas na literatura que trata de suas obras, particularmente para piano solo, e como elas se manifestavam em seus Improvisos. Foram abordadas também, a origem do idiomático e suas transformações ao longo da trajetória do compositor. Este artigo apresenta, de forma sucinta, parte da dissertação, tratando especificamente do idiomático de Guarnieri a partir de um amplo estudo da literatura sobre as suas obras para piano, incluindo também seleção e análise de fontes primárias de documentação (como cartas do compositor e depoimentos de familiares e pessoas que conviveram com ele). Cinco elementos que compõem sua linguagem composicional foram levantados. São eles: o caráter nacional, a harmonia, a forma, a polifonia e o caráter expressivo.

## O Aspecto Nacional

Em 1929, o pianista Sá Pereira observara que Guarnieri, "desde os seus primeiros ensaios de composição, já escrevia espontaneamente música brasileira. O que mais desperta e seduz em sua música é o forte ambiente brasileiro que ele evoca" (Flávio Silva, 2002, p. 21). O nacionalismo de Guarnieri raramente fazia referência literal ao material folclórico brasileiro. O crítico Caldeira Filho (1968, p.66) escreveu em 1968 – "diante da música brasileira, Camargo Guarnieri comporta-se como criador, não como citador de temas folclóricos". Guarnieri trazia o germe da cultura popular vivenciada na infância e na adolescência em Tietê (SP), no seu convívio com cantadores, com as festas populares e com a música folclórica em geral. Nada mais é tão próprio de Guarnieri, *sua marca registrada,* como escreve Rodrigues (2001, p. 36), que o uso de melodias em terças paralelas, o que se convencionou chamar de "terças caipiras" (procedimento associado à vivência do compositor no interior paulista).

O primeiro encontro de Camargo Guarnieri com Mário de Andrade deu-se em 1928 – ano em que Andrade publicou seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* e que iria influenciar fortemente os compositores brasileiros na edificação de uma linguagem nitidamente nacional. Apesar da forte influência das idéias de Mário de Andrade sobre Guarnieri, é importante lembrar que este já tinha firmes convicções em relação à sua postura musical: "Olha, vou dizer com toda a franqueza: quando conheci o Mário, eu já estava escrevendo música nacional..." (Caderno de Música n°7, 1981, p. 9). A literatura estudada demonstra que Guarnieri deve a Mário de Andrade o conhecimento do folclore de várias regiões brasileiras. Em 1937, Mário, na condição de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, enviou Guarnieri, como representante do Departamento de Cultura ao II Congresso Afro-Brasileiro na Bahia, para a realização de importante pesquisa sobre folclore e cultura popular. Em jornais da época (*Diário da Noite,* São Paulo,1937), Guarnieri afirma ter colhido "mais de duzentos temas musicais".
"As camadas rítmicas e os ritmos cruzados da música afro-brasileira foram transportados para a composição musical como *ostinato rítmico*" (Fialkow, 1995, p. 75). O compositor teve conta-

to com essa prática já no estágio inicial de sua vida. “Ele se lembrava de ter ouvido esses *ostinatos* da percussão *festiva* negra na sua cidade natal” (Fialkow, p. 73). Rodrigues enfatiza que “os ostinati sempre desempenham o papel de acompanhamento, ou ainda mais, o de ambiência dos temas, dando-lhes também uma base de sustentação harmonicamente definida que lhes permite toda e qualquer liberdade melódica” (2001, p. 45).

## A Polifonia

Uma outra característica marcante do idiomático de Guarnieri, segundo a literatura sobre o compositor, é o predomínio da textura polifônica. Guarnieri estudou contraponto, durante aproximadamente cinco anos, com o maestro italiano Lamberto Baldi, que o estimulou a desenvolver um estilo nacional que enfatizasse os procedimentos polifônicos. No período em que esteve em Paris (1937-38), “Guarnieri foi influenciado por Charles Koechlin, que era, ele próprio, um compositor de natureza predominantemente polifônica” (Neves,1981, p. 68) .
Em 1940, Guarnieri afirmava: *“Quanto ao problema da harmonia, a música nacional deve ser de preferência tratada polifonicamente. A qualidade de nossa rítmica, a sua força dinâmica, nos aconselha a evitar as harmonizações por acordes, pois esses viriam acentuar mais violentamente ainda essa rítmica (...) E concebida polifonicamente, a música brasileira, pela própria exigência de elasticidade e entrelaçamento das linhas melódicas, poderá disfarçar a violência dos seus ritmos sem que estes deixem de permanecer como base construtiva e de fundo dinâmico da criação”*. (Guarnieri, Alocução/disco acetado, 78 r. p. m., Discoteca Oneyda Alvarenga).

Mário de Andrade observa que “o processo de concepção mais característico talvez da criação de Guarnieri, seja a linearidade que o tornou o mais hábil de nossos polifonistas atuais” (Silva, 2001, p. 167).

## A Forma

Rodrigues (2001, p. 325) observa que música e forma são irmãs siamesas para Guarnieri, inseparáveis e dependentes uma da

outra. Caldeira Filho (1968) acrescenta: *Guarnieri não pode e jamais poderá libertar-se da forma. Para um espírito assim tão lúcido e reflexivo, a forma é uma necessidade de expressão, é o elemento integrante e coordenador, com propósito de inteligibilidade, de tudo aquilo que ele utiliza como material de construção da obra de arte musica"* (Filho, 1968, p. 86) .

O próprio Guarnieri afirmava: "a forma é minha alucinação. Isto não quer dizer que ela me prende, ao contrário, uso-a a serviço de minha imaginação e de minha expressão. O que vale na forma é seu aspecto geral, dentro dela, recrio sempre novas propostas" (em Silva, 2001, p. 447). O compositor preferia partir das formas tradicionais, procurando modificá-las; assim, desenvolveu e utilizou, com regularidade, um tipo de forma ABA, na qual a seção B não contém material novo, mas sim um desenvolvimento do material de A. Essa conduta parece conferir naturalidade às suas peças.

Segundo Rodrigues (2001, p.25), a partir dos anos 60, o compositor começa a fazer experiências com obras monotemáticas, as quais, até então, ocorriam em suas músicas apenas nos movimentos mais lentos e de formas mais livres. Verhaalen (2001, p. 82) comenta que as formas monotemáticas podem ser percebidas sobretudo nas obras para piano solo, levando o compositor a utilizar técnicas contrapontísticas onde os temas são desenvolvidos através de seqüências, repetições, inversões, alargamentos, fragmentações ou extensões encontradas com freqüência em sua música.

**A Harmonia**

Observa-se em Guarnieri, uma constante e cuidadosa preocupação com a forma e uma liberdade maior no uso de acordes. O seu gosto pessoal por acordes densos, com elevado número de sons simultâneos, provavelmente foi o motivo pelo qual Mário de Andrade, em uma de suas críticas, afirmava que "a sua música não se faz amar à primeira vista" (em Rodrigues, 2001, p. 43) Sobre esse aspecto, o compositor fez o seguinte comentário: *"A evolução que houve em minha obra foi a transformação da própria harmonia, uma liberdade maior no uso de acordes (...) Des-*

*de o princípio, cada vez mais eu agia sob todos os pontos de vista para uma liberdade, afastando-me cada vez mais do tonalismo harmônico; minha música foi se tornando imprecisa, devido às conquistas que foram incorporadas"* (Guarnieri, Caderno de Música, 1981, pp. 8 e 10).

Segundo Rodrigues (2001, p. 43), o compositor via a harmonia mais como uma ambiência do que um conjunto de sons organizados segundo seus próprios potenciais atrativos e conseqüentes direcionalidades. Tinha um gosto especial pelas dissonâncias, utilizando-as com finalidade expressiva e colorística. Guarnieri, em resposta às críticas de Mário de Andrade sobre a 2° *Sonata para piano e violino*, em 1934, escreveu: "você se engana em pensar que uso a dissonância pela dissonância por ser moda. A razão pela qual elas foram usadas é de ordem puramente expressiva... tem função de ambiente" (em Silva, 2001, p. 212).

Em Guarnieri, é muito freqüente o uso de acordes formados por sobreposição e seqüências de quartas e quintas, assim como a ocorrência dos intervalos de quinta e quarta, separando as duas notas mais graves do acorde. O tratamento harmônico que utilizava transformou-se no decorrer de sua vida composicional. No início de sua produção, na década de 30, suas práticas harmônicas ousadas, receberam por parte de críticos, inclusive Mário de Andrade, a denominação de atonalismo. Verhaalen (1971), por exemplo, comenta que a 2ª *Sonatina para piano*, de 1934, chocou muitas pessoas pelas dissonâncias provenientes da escrita não-tonal. Na década de 60, segundo Rodrigues (2001), "as tonalidades das obras de Guarnieri vão se tornando imprecisas, chegando mesmo à atonalidade, mas de maneira mais decisiva e intencional que no início dos anos 30 (...). O marco inicial da música para piano foi a Sonatina n° 6 (1965), composta no mesmo ano da Seresta para Piano e Orquestra, anunciada pelo compositor, na sua estréia como 'marcadora de nova fase' " (Rodrigues, 2001, p. 47).

Em 1973, Guarnieri escreveu o seguinte para a pianista Laís de Souza Brasil: *"Acontece que a Sonata para piano, Laís, representa, realmente 44 anos de expectativa (...). Somente agora com minhas lutas, sofrimentos e muita meditação é que pude*

*realizar este desejo antigo. Eu sei que a mensagem musical desta Sonata representa um grande avanço na minha obra, sob o ponto de vista estético, pois nela eu consegui completa libertação do conceito tonal e dos princípios que regem a harmonia tradicional, sempre procurando que minha mensagem fosse emocional e baseada numa lógica interior que somente os anos de experiência me deram"* (Guarnieri, carta pessoal, 1973).

Em 1991, em entrevista a Lutero Rodrigues, Guarnieri disse: "Eu não tenho preocupação com tonalidade. Hoje nem me interessa saber o acorde, o que vale é o som que eu ouço. Aquilo que eu sinto, vou escrevendo" (Rodrigues, 2001, p. 51).

**O Caráter Expressivo**

"A minha mensagem musical é emocional, não é conceitual" (Guarnieri, Caderno de Música, 1981, p. 9). Uma das fortes características do idiomático de Guarnieri diz respeito à exploração dos recursos timbrísticos do piano e à valorização da dinâmica; pode-se perceber uma variedade de intensidades sonoras, como se o piano fosse um condutor precioso das suas emoções. As dinâmicas caminham com freqüência do *pp* até o *ff* retomando quase sempre ao *pp* subitamente. Esse tratamento é visível na maior parte de suas obras.
Todos os itens levantados na dissertação, como o aspecto nacional, o gosto pela polifonia, a preocupação com a forma e o pensamento harmônico, foram utilizados pelo compositor como meios para tratar a expressividade. O gosto pela improvisação e seu domínio técnico do piano geraram uma familiaridade e uma motivação interior para a pesquisa contínua dos recursos timbrísticos do instrumento. Os recursos técnico-composicionais, adquiridos durante sua vida, trouxeram elementos condutores de expressividade demonstrados através do caráter intimista de sua obra.

O flautista Rogério Wolf diz que "no seu dia-a-dia ele era extremamente emotivo e isso transparecia em sua música: costumava dizer, quando perguntavam a ele como deveria ser tocada sua música, que devia ser com muita emoção, sempre" (em *O Estado de São Paulo*, 2001). Caldeira Filho (1979) já observava

no catálogo de obras do compositor: “Guarnieri vive em clima de constante disponibilidade ao emotivo, de contemplação das suas paisagens interiores”.

*“Todo o meu desejo como compositor, tem sido procurar traduzir minha mensagem interior, num sentido de ser recebida com a mesma emoção que me levou a escrever (...). Da minha parte, juro a você que não tive no início a preocupação de escrever música de caráter nacional, mesmo porque naquela época em que comecei a compor, não tinha em mim esse problema. Tudo quanto faço brota duma necessidade interior de me libertar de algo e transferir aos outros a mensagem que trago em meu interior”* (Carta de Guarnieri para Vasco Mariz,1980, IEB/USP).

O fator timbrístico parece estar diretamente relacionado à expressão do mais puro intimismo guarnieriano, atuando como elemento viabilizador de seu emocional. O próprio compositor relatou: “procuro expressar a parte mais íntima da natureza do brasileiro. Gosto deste país como ele é. Nasci e quero morrer aqui” (Jornal da USP, 1992).

Pode-se concluir que as cinco ocorrências, encontradas na análise da literatura sobre Guarnieri – o caráter nacional, a polifonia, a forma, a harmonia e o caráter expressivo – são elementos constituintes e marcantes do idiomático do compositor. Estes podem configurar um modelo analítico para a condução de estudos das obras de Guarnieri e , como modelo, mostrou-se bastante útil na pesquisa que realizei de seus “10 Improvisos para Piano”.

**Referências bibliográficas**

**Dissertações e Teses:**

GROSSI, Alex Sandra. *O Idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 Improvisos para Piano.*São Paulo: ECA/USP, 2002.
FIALKOW, Ney. *Os Ponteios de Camargo Guarnieri.*Tese de doutorado. EUA:Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995.
RODRIGUES, Lutero. *As características da Linguagem Musical de Camargo Guarnieri em suas Sinfonias.*Dissertação de mestrado. São Paulo: IA- UNESP, 2001.
VERHAALEN, Marion. *The Solo Piano Music of Francisco Mignone e Camargo Guarnieri.* Dissertação de mestrado. New York: Columbia University, 1971.

**Livros**

FILHO, Caldeira. *A Aventura da Música.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
SILVA, Flávio.(Org). *O Tempo e a Música.* Introdução, notas, artigos e comentários de Flávio Silva. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

**Artigos:**

FILHO, Caldeira. Apresentação do Catálogo de Obras de Camargo Guarnieri. *Suplemento do Boletim de Documentação Musical.* São Paulo: ECA/USP, v.1, n°2, 1979. Não paginado.
GUARNIERI, Camargo. Meio Século de Nacionalismo. *Caderno de Música,* São Paulo, 7: 8-11, jun./jul.,1981.
Gravações
CCSP- *Depoimento de Camargo Guarnieri.* Alocução/ disco acetato, 78 r.p.m. Discoteca Oneyda Alvarenga. Série "Arquivo da Palavra" , seção " Homens Ilustres do Brasil" , n°4, 1937.

**Periódicos:**

*Diário da Noite.* São Paulo. 1937.
*Jornal da USP.* São Paulo. 1992.
*O Estado de São Paulo.* São Paulo. 2001.
Fontes Primárias
Correspondências do Acervo Camargo Guarnieri. IEB/USP.

**Notas:**

[1] A dissertação foi orientada pelo Prof. Dr. Jose Eduardo Martins (USP). Agradeço também a Dra. Cristina Grossi (UnB).

**Alex Sandra Grossi** - Mestre em Musicologia (ECA/USP,2002). Especialização em Artes (Universidade de Mogi das Cruzes, 1985). É Professora de Piano na Escola Municipal de Música de São Paulo e Regente do Coral da Universidade de Mogi das Cruzes (SP). Pesquisa música brasileira para dois pianos e quatro mãos. e-mail: agrossi@uol.com.br