

A ESTÉTICA IMPRESSIONISTA EM CAMARGO GUARNIERI: UMA BREVE ANÁLISE DA OBRA PONTEIO NO.º 7

RAFAEL CORAZA ZAMBIAZZI

INTRODUÇÃO

O impressionismo foi um movimento da pintura francesa que se iniciou no final do século XIX e se estendeu até o século XX. Os pintores impressionistas, não mais preocupados com o realismo, buscavam em suas obras “dar meramente a impressão, como que os olhos percebessem de relance” (BENNETT, 1986, p. 70). Por meio de pinceladas leves, retratavam a luz e o movimento, que se tornaram as principais características desse estilo na pintura.

Na música, foi adotado o nome dessa corrente artística para se referir a composições que, assim como na pintura, confrontavam regras — uma delas é a tonalidade (FONTOURA, 2022, p. 302): “o que não significa que seja atonal, mas apenas que as velhas relações harmônicas já não têm caráter imperativo” (GRIFFITHS, 1987, p. 7). Dessa forma, a música passa a ter suas relações hierárquicas mais vagas e fluidas e, para essa libertação do sistema diatônico, compositores adeptos a essa estética utilizam diversos artifícios composicionais.

No Brasil, vários compositores foram influenciados pelo estilo impressionista de se fazer música, e isso é percebido tanto na música erudita quanto na popular, como em *Choros nº 10*, de Heitor Villa-Lobos (DAMASCENO, 2009), e *Chovendo na Roseira*, de Antônio Carlos Jobim (SUZIGAN, 2011).

Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), um dos maiores nomes da música de concerto no Brasil, não se limita à estética impressionista; entretanto, é nítida a influência dessa corrente em suas obras. O objetivo deste artigo é expor alguns dos artifícios composicionais característicos do impressionismo e analisar como Guarnieri os utiliza na peça *Ponteio nº 7*. Não se pretende aqui realizar uma análise minuciosa, identificando cada ocorrência desses artifícios em todos os compassos, mas sim apontar que eles foram empregados ao longo da peça.

O IMPRESSIONISMO NA MÚSICA

Em reação à grandiosidade e à força da música wagneriana, a música impressionista buscou uma sonoridade mais suave e íntima (FONTOURA, 2022, p. 302), tendo como figuras centrais os compositores Claude-Achille Debussy e Joseph Maurice Ravel.

As harmonias, os timbres, as orquestrações e os ritmos escolhidos por esses compositores criavam um som borrado, com tempo flexível e ambiguidade hierárquica entre as notas.

Para atingir esse efeito, segundo Rosa Maria Michels Fontoura (2022, p. 302-303), destacam-se os seguintes recursos: desconstrução tonal; não utilização da relação tensão e repouso; substituição do padrão melodia acompanhada por uma melodia mesclada à harmonia; uso ocasional de movimento paralelo de quartas, quintas e oitavas; flexibilidade rítmica; utilização de fórmulas de compassos não convencionais e de síncope; exploração da intensidade sonora fraca; valorização de elementos musicais de outras culturas, em especial do Oriente; e utilização do pedal de sustentação do piano.

Além disso, complementando essas características, os compositores impressionistas fizeram uso de escalas pouco convencionais até então. A pentatônica, sendo uma delas, é amplamente encontrada na música de povos asiáticos e africanos.

Figura 1 - Escala pentatônica de dó maior



Fonte: Elaborada pelo autor.

Outra, um pouco mais ousada, é a hexatônica, formada apenas por intervalos de um tom, também conhecida como “escala de tons inteiros”. Por não gerar hierarquia entre as notas, sua utilização tornava a harmonia e a melodia ambíguas, desnorteando os ouvintes. Essa escala é simétrica; Olivier Messiaen (1956, p. 58, tradução nossa) explica que escalas simétricas, após um certo número de transposições, não podem mais ser

transpostas, pois resultam nas mesmas notas que transposições anteriores. No caso da hexatônica, são possíveis apenas duas transposições.

Figura 2 - Escala hexatônica nas suas duas transposições possíveis



Fonte: Elaborada pelo autor.

Os modos eclesiásticos, também popularmente conhecidos como modos gregos, foram largamente empregados nas composições impressionistas.

Figura 3 - Modos eclesiásticos em dó

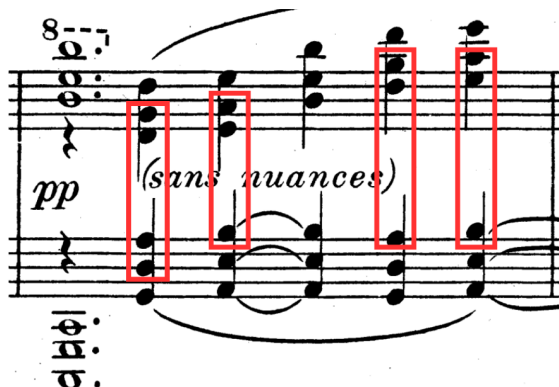


Fonte: Elaborada pelo autor.

Mais um elemento presentes na música impressionista que vale destacar são os acordes quartais. Um acorde quartal é formado pela sobreposição de intervalos de quartas (justas e

aumentadas). Um exemplo claro do seu uso é a peça *La cathédrale engloutie*, de Debussy, presente na coletânea *Préludes*, Livro I.

Figura 4 - Acordes quartais no compasso 14 da obra *La cathédrale engloutie*



Fonte: DEBUSSY, 1910, p.38.

Richard S. Parks (1989, p. 10, tradução nossa) também aponta o uso de acordes de nona dominante, formados por um acorde maior com sétima menor e nona maior.

Figura 5 - Acorde de nona dominante de dó maior



Fonte: Elaborada pelo autor.

Essa estética musical não se restringiu aos franceses, podendo ser considerados impressionistas também os compositores Ottorino Respighi (Itália), Manuel de Falla (Espanha) e Ralph Vaughan Williams (Inglaterra).

Posterior ao cânone dos compositores impressionistas franceses (Debussy e Ravel), outros músicos herdaram a sonoridade impressionista e continuaram a buscar novas sonoridades. “Olivier Messiaen procurou aprofundar constantemente essa perspectiva. [...] Ele, na verdade, faz a ponte entre o empirismo radical de Debussy [...] e o sistematismo formal da primeira

geração de seus alunos (Stockhausen, Boulez...), abrangendo até as investigações de cunho científico dos compositores da chamada ‘Escola espectral’” (GUIGUE, 2000, p. 1).

O PONTEIO NO.7

Camargo Guarnieri escreveu, ao todo, cinquenta peças com o título que ele chamou de “ponteio”. Eles “foram escritos ao longo de 28 anos de sua vida, no período entre 1931 e 1959” (SANTIAGO, 2002, p. 153). Guarnieri dividiu os ponteios em cinco cadernos, cada um contendo dez peças. O primeiro caderno, no qual se insere a peça que será analisada neste trabalho, foi escrito entre 1931 e 1935.

“O ato de nomear essas peças musicais com o termo ‘ponteio’ era uma prática desconhecida quando C. Guarnieri as iniciou a compor. A opção por tal procedimento é justificada pelo próprio compositor: “Na verdade (os ponteios) são prelúdios que tem caráter clara e definitivamente brasileiro. Achei melhor usar uma palavra diferente de prelúdio para expressar este caráter brasileiro” (VERHAALLEN, 2001 p.128 apud TARQUINIO, 2006, p.34).

O que Guarnieri almejava era compor prelúdios brasileiros. Ponteio “vem de ‘pontear a viola’ - ato praticado pelo cantador caipira brasileiro antes de cantar uma canção, que consistia em improvisar algo para conferir a afinação e o estado de sua viola, ou seja o mesmo que o ato de preludiar no século XVIII” (TARQUINIO, 2006, p.35).

O *Ponteio* nº 7, com um andamento descrito pelo próprio autor como “contemplativo” (semínima = 76), possui um caráter tranquilo. O ritmo harmônico predominante é o de uma semínima pontuada, seguida de uma colcheia ligada a uma semínima, finalizando com uma semínima (3+3+2). Esse ritmo é comum em músicas afro-brasileiras (FIALKOW, 1995, p. 74, tradução nossa).

Figura 5 - Ritmo predominante no Ponteio no.7



Fonte: Elaborada pelo autor.

Esta obra foi escrita na forma “ABA” e está, embora nem sempre muito claramente, na tonalidade de fá maior. Após a exposição da introdução nos dois primeiros compassos, inicia-se a seção “A” no terceiro compasso, que se estende até o compasso dezoito. A seção “B” começa na anacruse do compasso dezoito e termina no primeiro tempo do compasso vinte e nove, que já dá início à repetição da introdução. A seção “A” é reexposta no compasso trinta e um, agora um pouco menor em comparação com a primeira aparição dessa seção, embora com alguns trechos em que a melodia muda para um registro mais grave (oitava abaixo). Ao final da composição, há ainda um trecho com materiais melódicos menos claros, que pode ser chamado de coda, o qual começa no compasso trinta e nove e segue até o último compasso (quarenta e quatro).

Dentro deste “prelúdio brasileiro” é encontrado diversos aspectos comuns à música impressionista, estes elementos serão expostos a seguir.

ARTIFÍCIOS COMPOSICIONAIS IMPRESSIONISTAS UTILIZADOS

Na introdução da peça (compassos um e dois) encontram-se quatro acordes formados por agrupamentos de notas de diferentes escalas pentatônicas. Entretanto, não são utilizadas todas as notas de cada escala para formar os acordes, pois estes possuem apenas quatro notas.

O primeiro acorde a aparecer possui as notas da pentatônica de dó maior; o segundo acorde, da pentatônica de si bemol; o terceiro acorde, é proveniente da pentatônica de sol; e o último acorde novo presente na introdução vem, assim como o primeiro, da pentatônica de dó maior, entretanto com o lá substituído por sol.

Figura 6 - Acordes formados pela escala pentatônica nos compassos 1 e 2 da obra
Ponteio no.7



Fonte: GUARNIERI, sem data, p.17.

Na introdução, assim como em diversos outros momentos da peça, encontra-se o uso do movimento de quarta justa paralela do primeiro para o segundo acorde.

Figura 7 - Movimento de quarta justa paralela presente no primeiro compassos da obra
Ponteio no.7



Fonte: GUARNIERI, sem data, p.17.

Em diversos momentos da obra há a utilização da escala hexatônica. Por serem muitos, serão apontados apenas dois exemplos, que tendem a ser os mais perceptíveis. Eles se encontram nos compassos seis e dezoito, na transposição que possui as seguintes notas: si/dó $\flat$, dó $\sharp$ /ré $\flat$, ré $\sharp$ /mi $\flat$, mi $\sharp$ /fá, sol e lá.

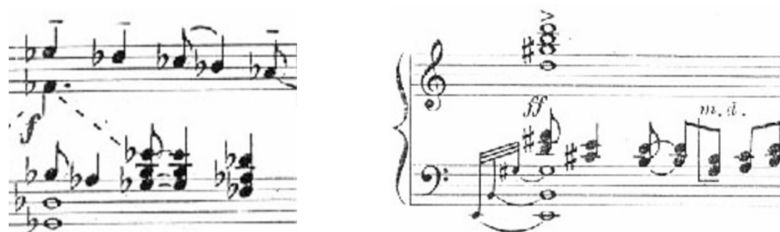
Figura 8 - Utilização da escala hexatônica nos compassos 6 e 18, respectivamente, da obra Ponteio no.7



Fonte: GUARNIERI, sem data, p.17.

Acordes de nona dominante também são empregados, podendo ser encontrados, por exemplo, nos compassos quatorze (Gb7(9) com o acréscimo do décimo terceiro grau maior) e vinte e quatro (E7(9)).

Figura 9 - Utilização de acordes de nona dominante nos compassos 14 e 24, respectivamente, da obra Ponteio no.7



Fonte: GUARNIERI, sem data, p.17-18.

Os acordes quartais são bastante frequentes no *Ponteio* nº 7, com algumas de suas aparições nos compassos sete e oito. Vale destacar que, enarmonicamente, eles contêm terças aumentadas; contudo, possuem a mesma sonoridade de uma quarta justa.

Figura 10 - Utilização de acordes quartais nos compassos 7 e 8 da obra Ponteio no.7



Fonte: GUARNIERI, sem data, p.17.

CONCLUSÃO

No sétimo ponteio de Camargo Guarnieri, é notório o emprego de sonoridades vigentes no século XX. O impressionismo foi uma das práticas estéticas que se fez evidente nesta obra, não se limitando apenas a esta.

O compositor mostra compreender as técnicas composicionais de seu tempo, manipulando-as a contribuir com sua poética composicional. Assim, Guarnieri não apenas

incorpora elementos do impressionismo, mas também os ressignifica, articulando uma identidade musical própria dentro do panorama da música de concerto brasileira do século XX.

REFERÊNCIAS

BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

FONTOURA, Rosa Maria Michels. **Música no Tempo**. Curitiba: Cântaro, 2022.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

DAMASCENO, André Alcaman O. **O triunfo de uma negociação: a série choros de Heitor Villa-Lobos**. In: Simpósio Internacional Villa-Lobos. Universidade de São Paulo, 2009.

SUZIGAN, Maria Lucia Cruz. **Tom Jobim e a moderna música popular brasileira - os anos 1950/60**. Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Daraya Contier. 2011. 175 p. Dissertação (Doutorado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MESSIAEN, Olivier. **The Technique of My Musical Language**. Paris: Alphonse Leduc, 1956.

PARKS, Richard S. **The Music of Claude Debussy**. Yale University: 1989.

GUIGUE, Didier. Sobre a estética sonora de Messiaen. **Revista Opus**, Vitória, v.7, p.14, 2000.

SANTIAGO, Diana. Proporções nos ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. **Revista Em Pauta**, Rio de Janeiro, v.13, n.20, p.43, junho, 2002.

TARQUINIO, Daniel Junqueira. O 1º Caderno de Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: uma concepção da totalidade da obra. **Revista Ictus**. Bahia, p.32 dezembro, 2006.

GUARNIERI, **Mozart Camargo. Ponteios (Prelúdios) para piano 1º caderno.** São Paulo: Ricordi, sem data.

DEBUSSY, Claude-Achille. **Préludes pour piano (premier livre).** Paris: Durand et Cie, 1910.

ANEXO