



## NEOCLASSICISMO E NACIONALISMO MUSICAL NA OBRA DE CAMARGO GUARNIERI

**José D'Assunção Barros<sup>1</sup>**

---

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo apresentar de modo abrangente a obra musical de Camargo Guarnieri, considerando-a do ponto de vista de uma confluência entre uma linguagem musical nacionalista brasileira e uma perspectiva neoclássica moderna bem expressa no tratamento da forma musical. Neste contexto, busca-se destacar a presença das formas neoclássicas na produção do compositor. A análise concentra-se principalmente na constituição de uma linguagem nacionalista brasileira na obra de Guarnieri.

**Palavras-chave:** Camargo Guarnieri; Nacionalismo Musical; Música de Concerto.

---

### *NEOCLASSICISM AND MUSICAL NACIONALISM IN THE WORK OF CAMARGO GUARNIERI*

**Abstract:** *This article aims to provide a panoramic view of Camargo Guarnieri's musical work examining it through the lens of a confluence between a Brazilian nationalist musical*

---

<sup>1</sup>José D'Assunção Barros é professor associado da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em História. É também professor permanente do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutor em História pela Universidade Federal Fluminense. <http://orcid.org/0000-0002-3974-0263>. E-mail de contato: [joseassun57@gmail.com](mailto:joseassun57@gmail.com)

*language and a modern neoclassical perspective that is well expressed in the treatment of musical form. In this way, we analyse the presence of neoclassical forms in the composer's work. The primary focus of our analysis is directed to the establishment of a nationalist musical language within Guarnieri's compositions.*

*Keywords: Camargo Guarnieri; Musical Nationalism; Concert Music.*

## 1. Nacionalismo Musical no Brasil

Na primeira metade do século XX, Mário de Andrade (1893-1945) – escritor nacionalista<sup>2</sup> e modernista que tinha ampla formação e conhecimento em música – costumava fazer apelos enfáticos aos compositores brasileiros para que desenvolvessem uma vertente composicional que, de modo análogo ao que já ocorrera em outros países, pudesse ser chamada de nacionalismo musical. São dele as seguintes palavras:

[...] todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente como valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. É uma reverendíssima besta. (ANDRADE, 1972, p. 19).

A ideia de fundar a música em uma cultura nacional, aliás, não se restringia ao Brasil. Tanto na Europa como na América grassavam movimentos que podem ser considerados à luz do conceito de nacionalismo musical. No Brasil, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi um modelo no uso de elementos estéticos brasileiros da produção urbana e rural como referência para o processo criativo – ao lado de uma geração que o havia precedido desde fins do século XIX, como Alexandre Levy, Brasília Itiberê, Alberto Nepomuceno e Francisco Libânio Colás. Depois de Villa-Lobos, vieram dois nomes significativos: Francisco Mignone e Lorenzo Fernández. O quarto grande compositor que impulsionou o movimento nacionalista musical no Brasil pertencia à geração mais nova em relação aos três compositores já mencionados. Seu nome era Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Neste artigo, abordaremos este compositor em

<sup>2</sup> De modo mais geral, Andrade preferia expressões como “literatura nacional” ou “música nacional” do que “música nacionalista” e “literatura nacionalista”. Assim, estamos utilizando de maneira mais livre o adjetivo “nacionalista” para definir Andrade.

profundidade. Antes, porém, faz-se necessária uma pequena digressão sobre o contexto mais amplo do nacionalismo na cultura brasileira.

É interessante observar que Andrade, enquanto romancista, quando escreveu *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (Andrade, 1993) usou muita inventividade e liberdade de criação a partir de elaborações folclóricas coletadas por ele mesmo ou por outros pesquisadores – como o antropólogo alemão Theodor Koch-Grünberg. Embora tenha usado esses materiais como base, Andrade logo os transfigurou, recriando-os literariamente, deslocando-os no tempo e no espaço e sobrepondo diversos registros culturais, promovendo assim um diálogo entre eles. Ele agiu diante do material folclórico a ser apropriado de forma análoga à de Villa-Lobos ao elaborar os *Choros* e outras composições do seu período nacionalista modernista. Já Andrade musicólogo, propõe uma outra maneira de trabalhar com o folclore na composição musical. Segundo ele, naquele momento do desenvolvimento cultural brasileiro, as necessidades pedagógicas e de resgate de um folclore musical ainda desconhecido deveriam podar os arroubos transfiguradores do folclore. Assim, embora Andrade reconhecesse ao gênio criador de Villa-Lobos a prerrogativa de agir com absoluta liberdade criadora diante do material folclórico, ele costumava recomendar aos futuros compositores brasileiros que se empenhassem em recolher o folclore sem estilizá-lo, inclusive propondo procedimentos mais simples de composição como o da recolha literal da melodia folclórica e sua posterior harmonização pelo compositor. Muitos músicos atuantes na década de 1930 seguiram estes conselhos. Conforme se vê, existe uma certa tensão entre o Andrade de *Macunaíma* e o Andrade que escreve estes conselhos musicológicos.

De todo modo, nos anos 1930, já havia se consolidado no universo da música de concerto brasileira uma perspectiva nacionalista relevante. Construir as bases fundamentais para o nacionalismo musical brasileiro conforme a concepção de Andrade, por outro lado, não havia sido tarefa nada fácil. A essa tarefa haviam se entregado Villa-Lobos, Fernández e Mignone – sem contar todo um conjunto de outros compositores sem tanto destaque, mas que também fizeram grandes contribuições à história do nacionalismo musical no Brasil. Luciano Gallet, Ernani Braga e outros como Nepomuceno, Itiberê e Levy são apenas algumas das muitas referências. Para que esse grupo de compositores enfrentasse a tarefa de lançar as bases do nacionalismo musical brasileiro foi preciso, antes de mais nada, descobrir a mina. Onde estariam os tais materiais folclóricos e nacionais que deveriam ser extraídos para depois formarem uma identidade cultural para a música brasileira? Espalhados por um país com mais de oito milhões e meio de quilômetros quadrados e uma população com muita diversidade na qual o negro, o branco e o índio são apenas as referências básicas. Os músicos nacionalistas descobriram

que o folclore podia estar em cada recanto do país, nas tradições mais ciosamente cultivadas dos reisados e danças dramáticas ou nas tradições que são postas a viver quase que sem querer, pelas crianças que brincam de roda ou pelos foliões que desfilam nos carnavais, pela laô que requebrando recebe um santo ou pelos romeiros que visitam suas igrejas para fazer oferendas e cantar canções que ficam depois impregnadas nas suas pedras e nos seus vitrais. Misterioso e imprevisível, o folclore – produção criativa anônima que já tinha seu valor por si mesmo – podia resistir às investidas reelaboradoras do pesquisador e exigir uma meticulosa busca científica, ou podia se oferecer a ele espontaneamente, como uma esmeralda que vem à tona nos instantes mais inesperados da vida cotidiana. A mina de preciosidades do nacionalismo musical era, por assim dizer, o Brasil inteiro: desde que o olhar experimentado se voltasse para os lugares certos e os ouvidos aprendessem a escutar sem preconceitos.

Foi necessário também fazer o “mapa da mina”, para que os próximos viajantes não se perdessem. E assim foi feito. Desbravadores como Gallet e Braga colheram as preciosidades folclóricas. Andrade desenhou o “mapa da mina” em seus vários trabalhos musicológicos. E desde o primeiro momento os mais diversos compositores atiraram-se à aventura do nacionalismo musical como corajosos e às vezes temerários bandeirantes. Corajosos porque, convenhamos, era muito mais fácil ficar nas praias mais conhecidas da música universalista e tradicional já sancionada pela Europa e pelos meios acadêmicos.

Um destes destemidos desbravadores, embora não o primeiro, foi Villa-Lobos, conforme já ressaltamos: uma espécie de bandeirante temerário, que entrava sozinho na misteriosa floresta musical brasileira e que, quando não encontrava materiais, inventava-os. Seu caminho era solitário, criando de si ao percorrer trilhas que ele mesmo abria e que sobre ele se fechavam. Ainda em 1948, Mignone disse a respeito desse compositor, com vistas a elogiar a sua originalidade: “Villa-Lobos é a Besta, é uma força magnífica, apaixonante, mesmo sublime, das cavernas da irracionalidade” (MIGNONE, 1997, p.42). Apesar da admiração por Villa-Lobos, Mignone depositava a sua confiança em outro compositor, considerando um futuro que deveria continuar a ser construído:

Camargo Guarnieri foi mais feliz que os contemporâneos de Villa-Lobos, porque veio depois. Camargo Guarnieri é filho deste primeiro grupo (Villa-Lobos, Luciano Gallet, Lorenzo Fernández). [...] está fazendo uma música muito mais profundamente brasileira, já expressivo-psicologicamente brasileira, que o Villa-Lobos e todos da nossa geração. (MIGNONE, 1997, p. 42).

De fato, quando Guarnieri começou a compor, o espetáculo já estava montado. Estes exatos dez anos que o separaram de Mignone e Fernández e os quatorze ou vinte

anos que o separam respectivamente de Gallet e Villa-Lobos, fizeram muita diferença. Guarnieri teve ainda a oportunidade de ser adotado culturalmente por Andrade, que já tinha desenhado cuidadosamente o mapa musicológico do país – ou pelo menos indicado as trilhas principais – e que atuava como uma espécie de farol filosófico para os que queriam navegar pelos mares abertos do nacionalismo musical brasileiro.

Guarnieri sempre foi um “purista”. Já Mignone tinha a tendência ou a capacidade de amalgamar estilos distintos para a partir deles formar uma identidade musical singular. Deixava que em sua “alma polifônica” cantassem o Brasil, mas também a Itália ou a Espanha; o Romantismo tradicional ou o Modernismo desbravador e tudo o mais que pudesse ser capturado pela sua fina rede de pescador. Guarnieri jamais se desviaria do caminho nacionalista que havia sido tão cuidadosamente traçado com a ajuda das ideias de Andrade e a partir da observação atenta daqueles que o precederam na mesma senda. Sua alma nunca foi “polifônica” como a de Mignone ou Villa-Lobos e talvez não fosse nem mesmo uma alma homofônica sujeita a regulares modulações – talvez fosse uma “alma monódica”, a entoar o devoto e confiante canto sempre renovado do nacionalismo musical. Só uma alma assim que, para o bem ou para o mal, não admite desvios poderia desencadear a célebre querela das cartas abertas.

Tínhamos aqui também um cinzelador da forma. Para retomar a metáfora da mina dos metais preciosos, Guarnieri nunca precisou enfiar as mãos na terra ou nas paredes da caverna como os seus predecessores. Quando ele começou a sua formação de compositor, os materiais para a música nacionalista brasileira já tinham sido extraídos e remexidos, os ritmos folclóricos e populares fundamentais estavam à disposição dos interessados, as melodias urbanas e regionais soavam espontaneamente, em uma cultura nacional que já ia se consolidando tanto no âmbito erudito como no âmbito popular, e várias das resistências acadêmicas já tinham sido superadas. A pedra bruta já fora vencida. Em vez de lidar com o carbono natural – preto, opaco e quebradiço – ele podia trabalhar com a gema dura e transparente dos diamantes. E para este trabalho escolheu o caminho da forma – meticulosa, transparente, neoclássica. Mas deixemos o mundo das metáforas e passemos ao vasto universo das realizações musicais. O tratamento sistemático da forma musical pode ser entrevisto, por exemplo, no uso da forma sonata por Guarnieri, bem como de outras formas tradicionais. As sonatas para piano desse compositor são um ótimo exemplo do uso habilidoso da forma.

Além disso, devemos considerar que o compositor se beneficiou de uma longevidade musical comparável à de Mignone e, por isso, a sua produção musical é muito vasta e diversificada no que se refere aos gêneros musicais, às formas e aos recursos harmônicos empregados. Como preâmbulo, pode-se dizer que – afora o

'purismo nacionalista' e 'formalismo neoclássico' – o padrão de composição proposto por Guarnieri tende a incorporar o conteúdo nacional através do emprego de modalismo melódico. Ele utiliza muito as escalas modais que são presentes na música folclórica das várias regiões do país. Por exemplo, a escala maior com a quarta aumentada, que corresponde ao 'modo lídio', ou a escala maior com a sétima abaixada, que corresponde ao 'modo mixolídio' – além de muitos outros modos que não se encaixam nos 'modos autênticos' já conhecidos desde o período medieval, mas que aparecem na música nordestina, mineira e do interior de São Paulo. Assim, Guarnieri tende a dialogar muito mais com o Brasil rural e sertanejo (o Brasil modal) do que com o Brasil urbano das grandes metrópoles como São Paulo ou Rio de Janeiro – este universo musical urbano que, através da sua música popular e da herança chorona, mostra-se essencialmente atravessado pelos melodismos tonais - ou no 'modo maior', ou no 'modo menor'. Dessa maneira, enquanto Villa-Lobos e Mignone tinham muito mais afinidade com a musicalidade urbana, Guarnieri revela desde cedo uma inclinação à musicalidade rural.

Entretanto, a maneira como Guarnieri utiliza este modalismo é muito peculiar. Geralmente ele lança mão de melodias modais, mas tende a acomodá-las em uma estrutura harmônica de base tonal (muito mais raramente, pode aparecer também uma base politonal, envolvendo duas tonalidades superpostas). Bem caracteristicamente, essa base tonal é trabalhada quase sempre a partir de um trançado polifônico, bastante rico de vozes internas e contracantos. O compositor paulista tendia a evitar os acompanhamentos mais tipicamente homofônicos. Não gostava, por exemplo, de acordes batidos que acentuassem, através da afirmação harmônica meramente pontual, uma rítmica brasileira que já era muito forte. Em sua austera e neoclássica busca de equilíbrio entre as três dimensões fundamentais da música tonal – o ritmo, a melodia e a harmonia – ele chegava a recomendar:

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 harmonizações por acordes, pois esses viriam acentuar mais violentamente ainda essa rítmica, o que daria a essa uma superioridade desequilibrada entre os elementos fundamentais da nossa concepção musical: ritmo, melodia e harmonia. [...] Assim é principalmente na utilização das escalas nacionais, que escapam da tonalidade e nos aproximam dos modos tão elásticos, que deverá se ficar a nossa intenção harmônica, e não na textura sutil e nova dos acordes. 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, in: NEVES, 1981, p. 69)

Vê-se então que, embora Guarnieri tenha eventualmente utilizado uma rítmica mais agressiva em algumas peças como a *Dança Selvagem* (1931), o caminho que ele queria propor afasta-se significativamente do primitivismo expresso pelo “ciclo negro” de Mignone. Desde o princípio Guarnieri já se mostrava como um cinzelador que procurava conciliar o melodismo modal, a harmonia tonal, a textura polifônica e a forma mais ou menos rigorosa no estilo neoclássico. Com relação ao uso de materiais nacionais, ele só mais raramente os empregou diretamente (e mais no início de sua carreira). O que ele fez foi compor música brasileira de inspiração direta, já assimilada dentro de si com uma essência nacional inquestionável.

## 2. A produção pianística como ponto de partida

É com o piano, seu instrumento original, que Guarnieri ingressa no mundo da composição musical<sup>3</sup>. As primeiras obras, escritas aos vinte e um anos, já mostram o caminho que seria seguido. A *Canção Sertaneja* e a *Dança Brasileira* para piano (1928) – essa última contou logo com uma transcrição para orquestra – representam o início de uma segura e autoconfiante caminhada. Foram essas peças que, ao serem mostradas a Andrade, despertaram a admiração do musicólogo e a expectativa de que o compositor paulista poderia ser o primeiro a se adaptar integralmente à diretriz nacionalista tal como ele a concebia. É nesse momento que o escritor o adota e Guarnieri passa a frequentar as concorridas reuniões de artistas e intelectuais na residência de Andrade em São Paulo. Ele será a partir de então, por quase uma década, uma espécie de tutor intelectual – um olho atento e severo, embora paternal, a examinar-lhe a obra e aconselhar o compositor. Guarnieri, em contrapartida, vai por música em muitos dos versos e textos de Andrade<sup>4</sup>.

Mostrando uma grande precocidade, em pouquíssimo tempo Guarnieri já contaria com um repertório significativo que começou a despertar elogios da crítica. Em 1929, a *Primeira Sonatina* para piano já provocava reações extremamente positivas dos críticos e, no ano seguinte, o *Choro Torturado* iria pelo mesmo caminho. A *Primeira Sonatina* já revelava simultaneamente a habilidade técnica de Guarnieri e a sua orientação determinada em direção ao purismo nacionalista. Ele se recusa, por exemplo, a empregar palavras em italiano como indicativo dos andamentos ou de formas de

---

<sup>3</sup> O processo de construção da carreira composicional de Guarnieri é examinado em Egg, 2010.

<sup>4</sup> Além de Andrade, o outro nome que Guarnieri reconhece como fundamental para a sua formação é o de Lamberto Baldi – maestro que lhe deu a formação musical básica necessária para a composição. Mas também estudou com Ernani Braga, de quem já falamos.

expressão musical as que são convencionalmente utilizadas na música erudita (*Allegro*, *Andante*, *Adagio* etc.), preferindo empregar designações brasileiras inventadas por ele mesmo: *gingando com alegria*, *bem dengoso*, *molengamente* e assim por diante. Essa rejeição das imposições europeias até nas designações de andamentos tinha um papel simbólico importante. Elas indicavam uma filosofia, uma visão de mundo assumida conscientemente.

É por essa época que se inicia uma pequena, mas importante série de composições na música de Guarnieri. Já mencionamos o *Choro Torturado*. A essa obra associa-se um grupo de *Três Choros* para sopros (1929) – para flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa – sendo que o segundo choro ainda incorpora um cavaquinho e chocalho. Revela-se aqui um traço importante do estilo composicional de Guarnieri, que é não apenas a sua predileção pelo trançado polifônico enquanto superposição consistente de várias vozes, mas também o gosto por um polifonismo instrumental no qual pode ser exercitada uma bem equilibrada alternância de timbres. Na mesma linha, o compositor logo iria ampliar a sua experiência no gênero dos choros aventurando-se com um choro orquestral: o *Curuçá* (1930). É já um primeiro ensaio orquestral, embora Guarnieri só vá realmente se aventurar pelo âmbito sinfônico alguns anos depois.

As *Sonatinas* iniciadas em 1929 também constituem uma série que se desenvolve ao longo de toda a sua carreira, das quais merecem destaque as *nº 2* e *nº 3*. Nesse gênero e mais tarde nas *Sinfonias*, Guarnieri exerce a sua adequação mais rigorosa entre nacionalismo e neoclassicismo<sup>5</sup>. Os primeiros movimentos são sempre ‘formas sonatas’ com estrutura tradicional, os segundos movimentos aparecem habitualmente na ‘forma ternária’, nos últimos movimentos aparecem as ‘formas rondós’, e assim por diante.

Continuemos com os primeiros tempos. A *Dança Selvagem*, composta em 1931, revela já nessa fase inicial de carreira um surpreendente domínio de *métier* que muitos compositores teriam levado anos e anos para conquistar. Nessa impressionante peça para piano, Guarnieri utiliza com bastante destreza um leque de recursos que constituía o que até então havia de mais moderno na música de orientação neoclássica. Além da discreta exploração da politonalidade e da eventual utilização de acordes formados por quartas e quintas justas superpostas (ao invés de tríades), Guarnieri mostra desenvoltura na utilização de efeitos rítmicos diversos – como as oscilações entre a pulsação binária e ternária ou também o rompimento das regularidades métricas através da acentuação das partes fracas dos compassos ou grupos de notas. É uma

<sup>5</sup> A linguagem das sinfonias de Guarnieri é examinada em RODRIGUES, 2001.

peça difícil que, por um lado, se impôs pelas suas sonoridades impetuosas e, por outro lado, trouxe à tona uma situação que seria bastante comum nos primeiros tempos da produção musical de Guarnieri: ele conseguiu, com bastante facilidade, angariar a admiração de um público de elite, na capital paulista, e dos críticos especializados. No entanto, sua música ainda levaria pelo menos uma década para conquistar um público mais amplo, sobretudo fora de São Paulo.

A primeira série importante também se inicia nessa época: os *Ponteios* – que foram escritos durante um longo período que vai de 1931 a 1959. São peças relativamente curtas e de escritura pianística bastante livre. Pode-se dizer que será no mundo paralelo destes ponteios livremente concebidos que o compositor paulista irá como que descansar das formas bem-estabelecidas que costumaria empregar, às vezes com bastante austeridade, em outros gêneros como as *Sonatas* e as *Sinfonias*. Em geral, os ponteios de Guarnieri são monotemáticos e muito frequentemente enfatizam uma textura polifônica. De resto, alguns dos *Ponteios* chegam a ser rapsódicos, desenvolvendo-se mais ou menos livremente como se fossem improvisos. Variam bastante no conteúdo – que pode tanto se expressar através de melodias rasgadamente sentimentais na mão direita, como através de cadeias de motivos que insistentemente se sucedem em fórmulas fixas. Da mesma forma, ora as linhas melódicas aparecem livremente fluindo sobre *ostinatos*, ora surgem as melodias no interior de uma determinada textura. Em um caso ou outro, o que dá uma significação à denominação destas peças como “ponteios” é o toque ou o movimento contínuo, às vezes bastante rápido, como os ponteios que são executados pelos violões dos seresteiros de várias partes do país. E também um certo *rubato*<sup>6</sup> que, via de regra, está presente.

### 3. Ampliação de horizontes composicionais

1931 é certamente o ano em que desabrocha definitivamente a música de Guarnieri. Nele, o compositor inicia a sua série de *Ponteios*, alcança o sucesso de crítica com a *Dança Selvagem* e além disso passa a dirigir sua atenção para outros setores da composição musical. Ele resolve, por exemplo, enfrentar o desafio de escrever o seu 1º *Concerto para piano e orquestra* (1931). Estava ainda muito longe do extraordinário 2º *Concerto para piano e orquestra* (1946), que se celebrou pelo seu apoteótico uso de um motivo de frevo no último movimento. Mas, de qualquer modo, o concerto para piano

---

<sup>6</sup> A palavra ‘rubato’ designa uma liberdade sobre o padrão esperado de pulsação rítmica dentro de uma determinada métrica, com vistas a efeitos expressivos.

de 1931 já revelava uma predisposição para trabalhar com todos os gêneros musicais, o que se confirma pelo fato de que no mesmo ano ele também começaria a enveredar pela música de câmara.

É assim que, enquanto dava continuidade à sua produção pianística, o compositor paulista decidiu compor o seu primeiro duo de câmara: a *Sonata para violoncelo e piano* (1931). Nessa obra, ele parece resvalar na fronteira da atonalidade, mas não por buscar um rompimento propositado com a linguagem tonal; na verdade, é o hiper-cromatismo empregado nessa composição que acaba por dar a impressão de ambiguidade tonal. Na verdade, poucos como Guarnieri seriam tão avessos ao atonalismo sistemático. Pouco tempo depois e mais ajustado às expectativas tonais tradicionais, viria o *Primeiro Quarteto de Cordas* (1932).

Ano a ano, Guarnieri foi demonstrando que pretendia ampliar cada vez mais as suas possibilidades composicionais. Em 1932 começa a compor uma ópera cômica com libreto de Andrade: *Pedro Malazarte*<sup>7</sup>. É também em 1932 que o compositor começa a investir mais sistematicamente no gênero canção. Na verdade, desde 1930, e mesmo antes, ele já vinha experimentando o gênero lírico em composições mais isoladas – ficando daquela época *Impossível carinho*, com versos de Manuel Bandeira e *Sai aruê* (1931), que extraía seu texto do *Macunaíma* de Andrade. Mas é entre 1933 e 1934 que surgirá o seu primeiro ciclo de canções: os *12 Poemas da negra*. A partir daí, a produção lírica de Guarnieri seria sistemática, algumas vezes agrupada em ciclos de canções. Até o final de sua vida o seu cancioneiro contaria com cerca de 200 canções. As canções de Guarnieri mostram, desde cedo, um cuidado muito grande com a prosódia (isso é, com as relações de adaptação mútua entre música e poesia e também entre estas e os problemas da emissão vocal). Ele tinha uma preocupação muito particular com o intérprete, com a possibilidade de tornar cômoda para o cantor a sua música e é por isso que até hoje o seu cancioneiro é um dos mais frequentados pelos cantores líricos.

Enquanto isso, a produção pianística prossegue com a *Toccata* (1935) – obra na qual Guarnieri investe muito diretamente no virtuosismo pianístico. A *toccata* é um gênero antigo, muito comum no período barroco, e que tendeu a desaparecer enquanto

---

<sup>7</sup> Pedro Malazarte é um personagem astuto e irreverente – herói de inúmeros contos da tradição oral brasileira – que se apresenta simultaneamente como sedutor e embrulhão, como trapalhão e vitorioso. Ele vive diversas aventuras. Fernández já havia composto uma ópera em torno deste personagem, mas com texto de José Pereira da Graça Aranha. Já Guarnieri recebe de Andrade um libreto especialmente elaborado para a ocasião, através do qual o escritor procura reunir ingredientes de diversas regiões culturais do país para construir o pano de fundo sobre o qual se desenvolverá a ação: festas juninas, cirandas, carnaval, procissão – a ópera torna-se então o pretexto para um pequeno mostuário do folclore nacional.

designação nos períodos históricos subsequentes. Era um gênero típico para instrumentos de teclado e havia, no período barroco, uma inclinação a se fazer uma distinção entre Tocata (para ser “tocada”) e Sonata (para “soar”) – o que reforçava a tendência de que a Tocata fosse mais utilizada para permitir que o instrumentista destacasse as suas qualidades técnicas e virtuosísticas. Depois foram surgindo outros gêneros que cumpriam de um modo ou outro esta função. Os Estudos, por exemplo, podiam trazer esta mesma ênfase na destreza do intérprete, como é o caso dos *Estudos para piano* de Frédéric Chopin – esses que, a despeito da ênfase técnica, são obras de extraordinário cuidado artístico. O caso da *Tocatta* de Guarnieri, é também o de uma peça que requer grande capacidade técnica do pianista – o que é uma faca de dois gumes: tanto pode contribuir para atrair a atenção de virtuosos do piano, como para dificultar a sua popularização entre os pianistas de nível mais mediano.

No mesmo ano em que escreveu a *Tocatta* para piano, Guarnieri também fez um primeiro ensaio para a composição de formas orquestrais. A *Toada à moda paulista* (1935), para orquestra de cordas, alcançou uma aceitação bastante boa entre o público paulistano de concerto. Mas é na década de 1940 que ele comporia as primeiras obras sinfônicas: o *Encantamento* para orquestra (1941), a *Abertura Concertante* (1942) e as duas primeiras sinfonias (de 1944 e 1945). Com relação à produção lírica, um ciclo de canções importante dessa primeira fase viria com as *Treze canções de amor* (1936-1937), que seleciona versos de vários poetas. Esse ciclo já começa a definir Guarnieri como um dos mais importantes compositores de canções eruditas – e o situa como o grande cancionista do amor. Nenhum outro, como ele, escolheu com tanto apuro os poemas de temática amorosa, chegando a encontrar pérolas poéticas tanto entre poetas consagrados como entre poetas menos conhecidos.

Enquanto escrevia canções, Guarnieri também seguia compondo *ponteios* para piano e peças para música de câmara. É de 1937 uma interessante obra de câmara para quinze instrumentos solistas e percussão: a *Flor de Tremembé*. Essa obra insere-se na série dos choros e inclui alguns instrumentos tipicamente populares, como tantas vezes fizera Villa-Lobos na sua série de *Choros*. É incorporado, assim, o cavaquinho e aparecem o reco-reco, a cuíca e o agogô na percussão. *Flor de Tremembé* é uma obra de câmara, já que trata os instrumentos como solistas em um grande diálogo. Mas é também quase uma experiência orquestral. Mais um pouco e teríamos algo como o famoso *Concerto para Orquestra* de Béla Bartók, no qual a orquestra é tratada mais como um grande grupo de solistas do que como um conjunto sinfônico homogêneo.

#### 4. Uma carreira construída passo a passo

Conforme pudemos ver até aqui, Guarnieri foi conquistando o seu *métier* de compositor passo a passo, forma a forma, gênero a gênero. Seu caminho foi resolutivo para uma música que era sempre dedicada à busca de uma identidade composicional particular, no seio do nacionalismo musical brasileiro, mas que ao mesmo tempo estabelecia uma ponte entre essa linguagem genuinamente brasileira e os parâmetros do moderno neoclassicismo. Foi com base nesse conjunto de obras que ele pôde finalmente receber, em 1938, uma bolsa para aperfeiçoamento de estudos na Europa. Na época, uma estadia em algum país europeu (sobretudo França, Alemanha ou Itália) era extremamente salutar para a atualização de qualquer compositor comprometido com a modernidade. Guarnieri pôde aproveitar pouco a sua estadia em Paris, que foi interrompida em 1939, quando a Segunda Guerra Mundial o obrigou a retornar ao Brasil. Mas a oportunidade de aperfeiçoar-se em composição com Charles Koechlin, um dos grandes nomes do neoclassicismo francês, abriu-lhe seguramente novos horizontes – sem, no entanto, desviá-lo minimamente do caminho nacionalista. Na verdade, a estadia em Paris serviu para consolidar ainda mais o seu projeto inicial para a composição musical, que era o de ajustar uma música essencialmente brasileira às formas clássicas que ainda eram empregadas na modernidade.

A estadia na França devolveu ao Brasil um Guarnieri ainda mais vivo e experiente. O *Segundo quarteto de Cordas* (1942) foi premiado nos Estados Unidos. Lá, apresentou em 1946 a *Sinfonia n° 1*, composta em 1944. Também em 1946, alcançou dois pontos altos entre as composições pianísticas com a *Dança Negra* (1946) – até hoje uma das peças mais executadas do repertório brasileiro – e o *2° Concerto para piano e orquestra* (1946), celebrizado pelo frevo no último movimento. Enquanto isso, a *Sinfonia n° 2*, composta em 1945, conquistou em 1948 o segundo lugar em um concurso para escolher a “Sinfonia das Américas”, realizado em Detroit. Com todos esses sucessos, pode-se dizer que é nesse período que Guarnieri começa a se projetar para além do estreito círculo da crítica mais especializada ou do espaço definido pelas salas de concerto paulistanas. Ele passa a ser não só um ‘compositor nacionalista’ (que emprega materiais nacionais), mas também, efetivamente, um ‘compositor nacional’ (que é conhecido fora do seu estado de origem).

As séries de canções prosseguem como antes. *Para acordar teu coração* (1951), os *Cinco poemas de Alice* (1954) e os *Três poemas afro-brasileiros* (1955) são exemplos de séries que vão jorrando regularmente da sua inspiração musical e também canções isoladas, como *Não adianta dizer nada*, com versos de Cecília Meireles (1957).

Ao mesmo tempo, aparece a segunda e última ópera de Guarnieri – agora uma tragédia lírica – apresentada sob o título *Um homem só* (1960). Períodos posteriores também trarão como destaque as canções com orquestra, em especial *O Caso do Vestido* (1970), sobre o famoso poema de Carlos Drummond de Andrade, sem contar as cantatas – gênero vocal que ele já havia experimentado com a trágica *Serra do Rola Moça*. Novas cantatas virão com *Seca* (para contralto, coro e orquestra) e com o *Canto aos meus irmãos do mundo* (1979). Ao lado disso, as sinfonias e concertos conhecem novas contribuições. Alguns destaques podem ser dados para a *Quarta Sinfonia* (1963) – cognominada “Sinfonia Brasília”, para o *Concerto n° 5 para piano e orquestra* (1970) e para a *Sexta Sinfonia* (1981). A *Sétima Sinfonia* (1985) encerra essa série e a série dos concertos conta com o derradeiro *Concerto n° 6 para piano, percussão e orquestra de cordas* (1987). Existe ainda uma última obra que poderia ser enquadrada na categoria dos concertos: o *Choro para fagote, harpa, percussão e orquestra de cordas* (1992). É uma das últimas obras de Guarnieri, que viria a falecer em janeiro de 1993.

## 5. A liderança de uma escola nacionalista de composição

Para além da sua vasta obra, da qual apenas pontuamos algumas composições significativas, Guarnieri ganhou importância no cenário musical brasileiro por ter formado uma autêntica escola de composição. Fora a bem conhecida ‘escola atonal’, representada pelo grupo Música Viva, a ‘Escola de Guarnieri’ foi o único outro núcleo surgido no Brasil que se organizava com vários discípulos em torno de um mestre. Houve a partir da década de 1960 alguns grupos de compositores unidos por interesses e afinidades estéticas em comum – como o Música Nova, que publicou o seu manifesto em 1963. Mas não são propriamente escolas, pelo menos no sentido de que não existia nesses casos um mestre fundador e orientador que se responsabilizava pela formação dos compositores mais jovens que eram seus discípulos.

Já Guarnieri quis efetivamente assumir este papel. Talvez isso explique o embate das cartas abertas contra o Grupo Música Viva, o outro único grupo do final dos anos 40 que poderia ser visto como uma escola de composição. De qualquer maneira, muitos compositores ficaram devendo a Guarnieri a sua primeira formação composicional. Uns se atrelaram definitivamente aos parâmetros propostos pelo mestre; outros quiseram se libertar deles em algum momento de suas vidas – como foi o caso do compositor paulista Almeida Prado (1943-2010), que mais tarde renegou o antigo mestre e passou a trilhar caminhos inteiramente diversos:

Para Guarnieri só existiam Villa-Lobos, ele mesmo Guarnieri e Mário de Andrade. Era o folclore aproveitado, transfigurado e pensado em termos nacionalistas. Foi muito bom para ter uma base, mas eu queria mudar [...]. (ALMEIDA PRADO, 1976, p. 5).

Já o compositor paulista Teodoro Nogueira (1913-2002), que foi o primeiro compositor erudito a utilizar a viola caipira como instrumento de concerto, manteve-se fiel à orientação de Guarnieri. Empenhou-se até o fim de sua vida em incorporar o folclore paulista à música erudita, utilizando para tal as várias formas neoclássicas que aprendeu a utilizar com Guarnieri - o *Concertino* para viola caipira é a sua obra mais conhecida, mas também escreveu quartetos, canções e sinfonias. É um caso, entre outros que poderiam ser citados, dos que permaneceram fiéis ao nacionalismo neoclássico de Guarnieri (ou que dele não puderam se libertar, conforme o ponto de vista).

Bastante influenciado pelo aperfeiçoamento junto a Guarnieri é também o compositor curitibano Alceo Bocchino (1918-2013), pelo menos no período compreendido entre 1944 e 1950, que culmina com a *Suíte Brasileira* (1848-1950), para violoncelo e piano. É o típico estilo guarnieriano de trançado polifônico que acomoda o melodismo modal à estrutura tonal o que vemos nessa e em outras obras dessa fase. Depois, a partir da *Suíte Miniatura* (1952) para orquestra, tende a um nacionalismo neoclássico que prima por menos rebuscamento e por uma simplicidade em um estilo análogo ao que o compositor Paul Hindemith (1895-1963) desenvolvia naquele momento.

Os exemplos poderiam transbordar as páginas deste artigo. Uma personalidade musical purista como a de Guarnieri estava naturalmente propensa a gerar fidelidades e rompimentos. Mas não há como negar o seu papel fundamental para a consolidação do nacionalismo musical brasileiro. Enquanto a primeira geração – formada por nomes como Gallet, Braga, Fernández e Mignone – tivera de construir as próprias bases da moderna música erudita brasileira de cunho nacionalista, ele pôde deixar que o nacionalismo musical fluísse diretamente através de si, a partir de uma sólida formação musical e filosófica da qual participara o próprio Andrade. Os outros tiveram de enfrentar um território inóspito quando começaram a estudar composição; Guarnieri, ao contrário, nascia para a composição quando o nacionalismo musical era já o acorde dominante na paisagem sonora da música de concerto brasileira. Seus predecessores foram caçadores de esmeraldas, ele pôde ser um cinzelador de diamantes.

## 6. Utilização de recursos modernos e de formas clássicas por Guarnieri

Se Guarnieri opôs-se com alguma ênfase aos caminhos da atonalidade no Brasil – pontuando essa escolha com sua participação ativa na célebre querela das cartas abertas contra os compositores do Grupo Música Viva que experimentavam criativamente as possibilidades atonais e dodecafônicas no universo musical brasileiro. Já a o recurso da politonalidade foi bem explorado pelo compositor em alguns momentos. Assim, no movimento final de sua *Sonatina n° 4* (1958), Guarnieri sugere uma bitonalidade através da utilização de superposições de acordes de três sons (os “poliacordes”, que já haviam sido empregados por Ígor Stravinsky (1882-1971) em *A Sagração da Primavera*). Na mesma peça, em forma sonata (forma musical que será discutida mais adiante) o primeiro tema do primeiro movimento apresenta uma tonalidade ambígua, oscilando entre dó maior e sol maior, enquanto o segundo tema também investe na imprecisão harmônica. Percebe-se nesta peça a preocupação de Guarnieri em – embora sem trair sua inserção no sistema tonal – lidar de maneira mais complexa com a tonalidade.

Para continuar evocando outras utilizações da bitonalidade por este mesmo compositor, podemos lembrar que na *Sinfonia n° 4* – denominada *Sinfonia Brasília* (1958) – Guarnieri investe agora no recurso da polirritmia. A situação ocorre no primeiro movimento, um *Allegro-Sonata* que principia com um confronto entre o modelo de acompanhamento baseado em acordes martelados em padrão ‘três por quatro’ com a fórmula métrica proposta pelo compasso ‘dois por dois’. Esse, como outros exemplos, ilustra o investimento eventual de compositores eruditos brasileiros nos recursos polirrítmicos que foram introduzidos pelos compositores neoclássicos do século XX. Seria possível seguir adiante, citando outras obras de Guarnieri, como a *Dança Selvagem* (1931), que utiliza recursos de politonalidade ou ambiguidade tonal, acordes formados por quartas e quintas justas ao invés de tríades e particularmente os efeitos de polirritmia. Nesse último caso, verifica-se tanto a oscilação entre a pulsação binária e ternária, como o rompimento das regularidades métricas através da acentuação das partes fracas dos compassos (recursos que usam Stravinsky e Villa-Lobos). Exemplos similares poderiam ser encontrados eventualmente em Fernández, como na *Canção Sertaneja* (1924), na qual se identifica o uso ambíguo da tonalidade. Por outro lado, a utilização de formas clássicas já tradicionais também encontra amplo encaminhamento na obra de Guarnieri. Vamos analisar, com exemplos, a sua série de sonatas para piano.

## 7. As sonatas de Guarnieri como gênero para a exploração das formas neoclássicas

De um modo geral, podemos dizer que a obra musical de Guarnieri se inscreve precisamente em um diálogo entre o nacionalismo e o neoclassicismo. As suas sonatas para piano (sete sonatinas e uma sonata de maior extensão) trazem um exemplo claro: todas tem três movimentos e iniciam com um *Allegro-Sonata*. Vale aqui lembrar essa forma musical, pois ela é a forma mais típica da música do período clássico (consolidou-se precisamente na época de Joseph Haydn e Wolfgang Amadeus Mozart) e foi frequentemente adotada pelos compositores neoclássicos posteriores e também por alguns românticos semiclássicos como Franz Schubert, Felix Mendelssohn e Johannes Brahms<sup>8</sup>.

A forma sonata, ou *Allegro-Sonata*, não deve ser confundida com a designação “sonata” enquanto um gênero. O gênero sonata existe desde o período barroco e refere-se a uma composição para um instrumento homofônico (um instrumento capaz de apresentar simultaneamente uma melodia principal e um acompanhamento harmônico para esta melodia, como é o caso do piano, da harpa ou do violão) ou então para um duo de instrumento melódico e instrumento homofônico (flauta e piano, violino e piano, clarinete e violão, violoncelo e harpa – são inúmeras combinações possíveis). O importante no gênero sonata é que ele traga uma interação de melodia e harmonia (pelo menos assim ocorreu com os compositores clássicos e românticos e também com os barrocos, embora nessa época também possam ser encontradas algumas sonatas polifônicas entre os compositores do barroco alemão).

Partindo do período barroco e atravessando os períodos clássico e romântico, no século XX o gênero sonata prossegue, servindo a compositores dos mais variados estilos (para piano, Serguei Prokofiev escreveu sonatas à maneira neoclássica; de forma muito diferente, John Cage escreveu sonatas para encaminhar obras de música concreta e, eventualmente, música aleatória). Além do tipo de instrumento ao qual se destinam as peças, outra característica básica do gênero sonata é a sua divisão em três ou quatro movimentos de andamentos contrastantes (geralmente o primeiro é rápido, o segundo mais lento, o terceiro moderado e o último é rápido novamente, embora os compositores sejam livres para transgredir esta tendência).

---

<sup>8</sup> Para uma compreensão da história e dos aspectos estéticos e musicais da forma sonata, ver Newman (1983); Rosen (1988) e Hepokoski (2011).

Em termos sucintos, esse é o gênero sonata. Já a expressão “forma sonata”, ou “*Allegro-Sonata*”, refere-se a outra coisa. Trata-se de uma forma musical, isso é, de uma estrutura da qual o compositor se vale para encaminhar o conteúdo de sua música. A forma musical é uma maneira de organizar a música. Ela existe para a composição musical da mesma maneira que existe uma forma na literatura (um livro se divide em capítulos) ou uma forma no teatro (um drama ou uma comédia se dividem em dois ou três atos e, dentro desses atos, em cenas) ou mesmo em uma pintura (em um quadro, podemos identificar seções nas quais se agrupam as imagens, planos mais próximos ou afastados do observador e assim por diante). Se quisermos estabelecer uma comparação entre a música, a literatura e o teatro, diremos que de um lado existem os gêneros (na música a sinfonia, a sonata, a ópera, a cantata, o oratório, o concerto; na literatura o romance, o conto, a poesia; no teatro a comédia, o drama, a tragédia) e que de outro lado existem as formas (na música a forma sonata, a fuga, a forma rondó, a forma ternária simples, o tema com variações; na literatura a divisão de parágrafos ou versos, a criação de capítulos ou partes; no Teatro a divisão do espetáculo em atos e cenas).

A chamada forma sonata (ou *Allegro-Sonata*) foi criada no período clássico da música. O primeiro compositor a escrever obras importantes com essa forma foi Haydn, mas quem a levou ao seu desenvolvimento máximo foi Ludwig van Beethoven<sup>9</sup>. Uma vez que os compositores clássicos começaram a utilizar esta forma muito frequentemente nos primeiros movimentos das peças que escreveram no gênero sonata, esta forma acabou adquirindo o nome de “forma sonata”. Mas a verdade é que a forma sonata também foi amplamente utilizada em outros gêneros musicais, como nos primeiros movimentos de sinfonias, concertos ou quartetos. Até mesmo uma serenata – gênero menos pretensioso para orquestra – pode ter seu primeiro movimento escrito em forma sonata, como ocorre com a célebre *Pequena Serenata Noturna*, de Mozart. Das sinfonias, um gênero orquestral mais solene, temos alguns exemplos. As nove sinfonias de Beethoven, por exemplo, têm o primeiro movimento em forma sonata. É o caso também das sinfonias de Schubert, Mendelssohn e Brahms.

Como se desenvolve esta forma musical? A princípio, ela é tripartida. Em um primeiro momento ocorre a exposição (parte da música em que o compositor apresenta os seus temas); em seguida o desenvolvimento (parte em que o compositor trabalha livremente esses temas) e por fim a reexposição ou recapitulação (que é quando o

---

<sup>9</sup> Normalmente é considerado pelos musicólogos como criador da forma sonata o compositor Carl Philippe Emmanuel Bach, filho de Johan Sebastian Bach. Ele vivenciou a transição do período barroco para o período clássico. Sobre a sua utilização desta forma, ver Horn (1988).

compositor reapresenta mais uma vez os seus temas, tal como no princípio). No período clássico convencionou-se, ou desenvolveu-se a tendência, de que seriam dois temas e essa convenção ainda é seguida pelos compositores neoclássicos modernos. Foi muito eficaz esta prática de construir a forma sonata a partir de dois temas, porque com isso é possível criar uma música extremamente dramática. A forma sonata põe em confronto dois temas bem contrastantes: o primeiro tema pode ser forte e vigoroso, enquanto o segundo tema pode ser delicado ou suave (esse é apenas um exemplo, pois o compositor pode imaginar outras formas de contrastes). Normalmente, em se tratando de música tonal, o primeiro tema e o segundo são escritos em tonalidades distintas, o que lhes acentua o contraste: o primeiro tema é escrito no tom principal da peça musical e o segundo tema é escrito no tom da dominante (embora na parte final – a reexposição – ele geralmente seja reapresentado também no tom principal da música, já que o movimento irá se encerrar depois dessa reapresentação).

Dissemos que a forma sonata é extremamente dramática utilizando o sentido teatral da palavra “drama” (e não o sentido de uma obra pesada, densa, emocionalmente carregada, embora isto também possa ocorrer). Drama, no sentido mais extenso, é qualquer espetáculo teatral que coloca em cena personagens contrastantes que entram em interação ou conflito à medida que se desenvolve o enredo (não importa se o gênero do espetáculo dramático é uma tragédia, uma comédia, ou um drama de amor). De certo modo, a forma sonata é um pequeno espetáculo de teatro transformado em música, pois ela coloca em confronto dois temas com características contrastantes, exatamente da maneira como faria um dramaturgo ao colocar em confronto um protagonista e um antagonista, ou ainda os dois personagens de um enredo amoroso. Podemos dizer que corresponde ao “desenrolar do enredo” a seção intermediária do desenvolvimento – na qual o compositor irá desenvolver características diversificadas de cada tema, explorar pequenos pedaços de cada um deles submetendo-os a variações e transfigurações, ou mesmo confrontar simultaneamente os dois temas. Na reexposição ou recapitulação, por fim, é como se o compositor-dramaturgo trouxesse de novo os seus temas para o palco – intactos, como eles eram antes de sofrer os processos de desenvolvimento – e os reapresentasse para que recebam os aplausos.

Sobre a exposição e a reexposição, como os dois temas são radicalmente distintos, não apenas com características diversas como tonalidades diferentes, o advento de um e de outro tem geralmente de ser intermediado por um trecho musical que é chamado de transição. A transição conduz a música entre contrastes, por exemplo, do clima violento e trágico do primeiro tema para o clima suave, delicado e lírico do segundo tema. Também ajuda a conduzir a modulação das tonalidades do

primeiro tema o segundo tema. Esta transição é geralmente feita de material musical indeterminado: escalas, arpejos, progressões de acordes, pequenos fragmentos dispostos em um ritmo dinamizado. Uma transição raramente é constituída de melodias que mereçam destaque, porque nesse caso poderiam ser confundidas com temas. Para utilizar uma metáfora, a transição é uma zona de sombra entre duas zonas de luz. Na verdade, essa zona de sombra contribui precisamente para tornar ainda mais luminosas as zonas de luz (o que seria da luz sem a sombra?). Ou seja, essa zona de material musical indeterminado contribui para delimitar de maneira mais clara as zonas temáticas que são os temas.

No período clássico, a forma sonata costumava a ser extremamente clara: cada seção da música era muito bem delineada (esse delineamento da forma, aliás, acompanhava as tendências de clareza e objetividade dos estilos clássicos e neoclássicos). Com o período romântico, que trouxe alguns compositores críticos em relação às formas convencionais, a clareza e a objetividade – e, portanto, essa forma tão bem delineada e transparente – começou a ser questionada. Alguns compositores românticos começaram a usar a forma sonata propositadamente com menos transparência e precisão. Outros passaram a renegar a forma sonata (as sonatas de Franz Liszt, por exemplo, estão escritas no modelo chamado de forma cíclica: existe um único tema, que começa a ser desenvolvido tão logo ele é apresentado, em um fluxo contínuo até o final da música)<sup>10</sup>. Mas isso é já outra parte da história. Por ora, podemos assim resumir o modelo da forma sonata tal como a concebiam os compositores clássicos: uma exposição (constituída de um primeiro tema no tom principal, uma transição e um segundo tema no tom da dominante), um desenvolvimento (com várias seções menores nas quais são desenvolvidos aspectos variados de cada tema) e uma reexposição ou recapitulação final (também com primeiro tema, transição e segundo tema, mas essa última apresentação do ‘segundo tema’ não é mais no tom da dominante, e sim no tom principal, para fechar a música). Resta lembrar que essa forma musical ocorre apenas no primeiro movimento de uma sonata, concerto ou sinfonia. O segundo, o terceiro ou o quarto movimentos apresentam outras formas (é muito comum, por exemplo, que o último movimento venha na forma rondó, que organiza o material musical de acordo com o padrão ABACADA, em que cada letra representa uma seção dessa forma musical). Em linhas gerais, é de acordo com o modelo acima descrito que funciona a forma sonata, embora esse modelo admita variações. Foi uma

---

<sup>10</sup> Para um estudo da forma cíclica na sonata em si bemol de Liszt, ver Hamilton (1996).

forma musical tão eficaz que, depois que a inventaram no período do classicismo musical, frequentemente os compositores voltaram a ela, e não só os neoclássicos.

Guarnieri usou frequentemente essa forma nas suas sonatas, concertos e sinfonias. Por essa razão, diremos que ele produz uma interação entre um conteúdo nacionalista e as formas musicais típicas do neoclassicismo. Essa interação se produz através do tipo de conteúdo musical que ele veicula nos dois temas de suas formas sonatas. Geralmente são temas de caráter nacionalista ou de procedência folclórica: podem ser um tema indígena, um tema nordestino, um tema extraído do folclore rural paulista, um tema com características de samba ou de chorinho e assim por diante. Pode ser um tema transcrito (que já existe na música folclórica), ou um tema que o compositor cria livremente a partir de um ritmo ou de um gênero folclórico, como o samba, o choro, o lundu, a modinha. Enfim, ao empregar materiais temáticos nacionalistas ajustando-os à forma sonata, podemos dizer que o conteúdo da música de Guarnieri é nacionalista e a sua forma é neoclássica<sup>11</sup>.

A *Sonatina n° 3* (1937), por exemplo, traz como segundo tema uma ‘canção de cego’ do folclore nordestino, condicionada a um compasso dois por quatro e apresentando como tipo de escala o modo lídio (que é muito comum na música nordestina). Como ouvintes ocidentais se acostumaram a escutar somente os modos maior e menor do sistema tonal, usar outros modos dá à música um sabor especial. No impressionismo musical – um corrente importante na música contemporânea europeia desde as últimas décadas do século XIX – uma contribuição importante de Claude Debussy foi propor a utilização de modos diversificados, como os antigos modos medievais, precisamente para contornar a saturação do sistema tonal. Um desses antigos modos medievais é precisamente o modo lídio (há também o dórico, o frígio, o mixolídio e outros secundários que podem ser obtidos a partir desses que são chamados de modos autênticos do canto gregoriano).

Na *Sonatina n° 4* (1958), Guarnieri emprega no segundo tema as chamadas terças paulistas, que são um recurso típico da música sertaneja de São Paulo. Nesse caso, a melodia do tema é desdobrada em duas vozes separadas por um intervalo de terças, como se houvesse uma primeira e uma segunda voz cantando simultaneamente a mesma música, mas com uma variação intervalar, tal como fazem as duplas caipiras. Já na *Sonatina n° 5* (1962), o segundo tema é um samba de caráter ligeiramente zombeteiro.

---

<sup>11</sup> Os exemplos que daremos a seguir, extraídos de algumas das sonatas e sinfonias de Guarnieri, foram examinados em pormenor na excelente obra de Marion Verhaalen, *Camargo Guarnieri – expressões de uma vida* (VERHAALEN, 2001).

É somente a partir da *Sonatina n.º 6* (1965) que começa a se insinuar discretamente na produção pianística de Guarnieri a possibilidade de dialogar com a perspectiva da atonalidade – ou ao menos com uma certa expansão tonal que já parece confrontar os padrões clássicos de tonalismo. É na *Sonata* de 1971 – a única que recebe propriamente o título de Sonata, e não de Sonatina – que o compositor dá mostras de começar a se libertar um pouco dos padrões mais rígidos que conduziam os modelos anteriores de interação entre forma clássica e temática musical nacionalista (o primeiro tema do movimento inicial começa com uma sétima descendente, que é um intervalo que insinua um afastamento dos modelos melódicos habituais).

O uso da forma sonata, como ressaltamos antes, pode ocorrer também nos gêneros sinfônicos. Na *Sinfonia n.º 3* (1954), por exemplo, Guarnieri organiza um primeiro movimento em forma sonata a partir de um material temático de fundo que é extraído da conhecida melodia indígena *Teirú*, que já havia sido utilizada por Villa-Lobos com base em melodias indígenas recolhidas pela Missão Rondon no início do século XX. No caso, o movimento inicia com o tema *Teirú* nos contrabaixos e em seguida vão entrando os vários instrumentos da orquestra (sempre dos mais graves para os mais agudos), de modo que quando a orquestra já está soando inteira aparece o tema principal. O *Teirú* volta a ser usado depois, no segundo tema, mas agora de uma nova maneira e assinalado por um novo timbre (o do oboé). O programa desta sinfonia é a representação das três raças formadoras do Brasil (daí a importância simbólica do tema indígena como material de fundo, homenageando os moradores primordiais das terras que constituiriam a nação brasileira). Percebe-se, mais uma vez, a interação entre a forma sonata e um conteúdo musical interessante para o projeto nacionalista, do qual Guarnieri sempre foi um ardoroso defensor.

Nos demais movimentos das sonatas e sinfonias de Guarnieri acima discutidas (o segundo e o terceiro movimento das sonatinas, por exemplo), o compositor utiliza algumas outras formas clássicas ou neoclássicas. Assim, os segundos e terceiros movimentos são frequentemente formas ternárias do tipo ABA', e aparecem às vezes algumas fugas (os movimentos finais da terceira e sexta sonatina, o movimento final da sonata de 1971). Aparece ainda (no último movimento da *Sonatina n.º 4*, por exemplo) a forma rondó – forma musical típica do período clássico, que lembraremos aqui<sup>12</sup>.

Como quase todas as formas do período clássico, a forma rondó procura dar uma solução criativa para o problema de assegurar o contraste (música elaborada a partir

---

<sup>12</sup> Sobre a forma-rondó, Cf. Galand (1995, p.27-52).

de materiais temáticos distintos) sem sacrificar a coesão e a coerência da obra. A forma ternária (ABA') resolvia este problema apresentando uma seção de música fundada em determinado material temático, derivava depois para uma nova seção baseada em um material temático inteiramente novo e contrastante em relação ao ambiente sonoro inicial e finalmente ocorria um retorno ao primeiro ambiente temático, assegurando assim a coesão da obra, que impedia que o ouvinte imaginasse estar escutando duas músicas distintas.

A forma rondó leva mais adiante esta prática de alternância entre contraste e retorno ao mesmo. Ela não para no ABA'. Depois do A', aparece uma nova seção, que chamaremos de C. Mas aí, após o término de C, o compositor precisa assegurar novamente a coesão e por isso reproduz mais uma vez um ambiente sonoro similar ao A (se for um ambiente com ligeiras modificações que ainda não haviam aparecido nem em A, nem em A', convém chamar esta seção de A''). Pode ser que o compositor interrompa o seu trabalho aí e já terá caracterizado uma forma rondó. Mas pode ser que ele ainda prossiga nesta prática indefinidamente, introduzindo novas seções contrastantes (D, E, F, ...) e novos retornos de A. Teoricamente, poderia haver uma forma rondó com inúmeras seções (A-B-A-C-A-D-A-E-A-F-A...). Mas é claro que depois de certo tempo esse artifício tornaria a música tediosa e por isso o compositor se dá por satisfeito com cinco, sete ou nove seções no máximo. Resumindo o espírito da forma rondó, ela sempre traz o novo nas seções representadas por letras diferentes (B, C, D, E...) e assegura a coerência e coesão da música ao alternar as seções novas com o retorno de algo já conhecido, as partes A, A', A'', habitualmente chamadas de refrão.

Além da já mencionada *Sonatina* n° 4 (1958), Guarnieri também usa a forma rondó no terceiro e no último movimento da *Sonatina* n° 5 (1962). Entre os compositores clássicos era muito comum encerrar uma sonata, uma sinfonia ou um concerto com um movimento em forma rondó e essa prática continua com os compositores neoclássicos modernos ou com aqueles que, mesmo não inseridos em um neoclassicismo puro (como os nacionalistas), dialogam com estas formas neoclássicas.

Com esses exemplos, quisemos mostrar que Guarnieri teve sucesso em criar uma obra intensamente original e amparada pelos ideais do nacionalismo musical brasileiro, mas dialogando em inúmeras oportunidades com as formas clássicas. Trata-se de um compositor cuja produção poderia ser vista, portanto, no entrecruzamento criativo do nacionalismo musical e dos modelos neoclássicos de composição.

## 9. Conclusão

A análise geral da obra musical de Guarnieri – desde a sua produção pianística até suas obras sinfônicas – mostra-nos uma peculiar tendência à confluência entre nacionalismo musical e neoclassicismo, sempre tratados em um prisma de modernidade e de busca de um estilo pessoal. O primeiro aspecto (o nacionalismo musical) aparece amiúde no uso de temas e ritmos tipicamente brasileiros – a exemplo do emprego do tema indígena *Teirú* em uma das obras analisadas nesse artigo (*Sinfonia 3*). Afirma-se também na composição de séries de gêneros brasileiros, como os ponteios; ou na franca utilização dos trabalhos de poetas nacionais em suas canções. Além disso, o compositor também se pronunciou em diversas oportunidades em favor da importância da adoção de uma estética nacionalista pelos compositores brasileiros – a exemplo da célebre querela das cartas abertas, que não examinamos nesse artigo, mas que causou polêmica no passado, ao ser inaugurada pela Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, de 1950, na qual Guarnieri opôs veementemente o nacionalismo musical à vertente atonal da música brasileira de sua época.

Já o segundo aspecto – o neoclassicismo – aparece principalmente no amplo uso de formas clássicas ou neoclássicas, como a forma sonata, a forma rondó e outras. Além disso, Guarnieri é um compositor que pode ser bem enquadrado nas referências do tonalismo, embora também pratique o tonalismo expandido e, em algumas oportunidades, o uso de cromatismos mais acentuados, como vimos ser o caso da *Sonata para violoncelo e piano* (1931). Chamo atenção para um fato: em Guarnieri, é tão bem cuidado o uso de formas clássicas/neoclássicas – a exemplo da forma sonata ou da forma rondó – que os movimentos de suas sonatas e sinfonias podem ser utilizados perfeitamente, de um ponto de vista didático, para o ensino e esclarecimento dessas formas aos estudantes de música. Esse artigo encerra-se com um convite para que a obra desse compositor paulista seja mais estudada em nossos cursos de graduação em música.

## Referências

### Composições de Camargo Guarnieri citadas

Abertura concertante (orquestra, 1942).

Canto aos meus irmãos do mundo (cantata, 1979).

Caso do Vestido, O (canção orquestral, 1970).

Choro para fagote, harpa, percussão e orquestra de cordas (1992).

Choro torturado (1930). 1° Concerto para piano e orquestra (1931).  
 2° Concerto para piano e orquestra (1946).  
 5° Concerto para piano e orquestra (1970).  
 Cinco poemas de Alice (ciclo de canções com piano, 1954).  
 Curuçá (choro para orquestra, 1930).  
 Dança brasileira (piano, 1928).  
 Dança negra (piano, 1946).  
 Dança selvagem (piano, 1931).  
 Encantamento (orquestra, 1941).  
 Flor de Tremembé (choro para quinze instrumentos solistas e percussão, 1937).  
 Impossível carinho (canto e piano, 1931).  
 Malazarte (ópera cômica, 1932).  
 Para acordar teu coração (ciclo de canções com piano, 1951)  
 Poemas da Negra, 12 (ciclo de canções, 1934).  
 Ponteios (piano, 1931).  
 1° Quarteto de Cordas (1932).  
 2° Quarteto de Cordas (1942).  
 Sai Aruê (canto e piano, 1931).  
 Serra do Rola Moça (cantata)  
 Sinfonia n° 1 (1944)  
 Sinfonia n° 2 (1945).  
 Sinfonia n° 3 (1954)  
 Sinfonia n° 4 – “Brasília” (1963)  
 Sinfonia n° 6 (1981)  
 Sinfonia n° 7 (1985)  
 Sonata (piano, 1971).  
 Sonata para violoncelo e piano (1931).  
 Sonatina n° 1 (piano, 1929).  
 Sonatina n° 2 (piano).  
 Sonatina n° 3 (piano, 1937).  
 Sonatina n° 4 (piano, 1958).  
 Sonatina n° 5 (piano, 1962).  
 Sonatina n° 6 (piano, 1965).  
 Toada à moda paulistana (orquestra de cordas, 1935).  
 Toccata (piano, 1935).  
 Três Choros para sopros (flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa 1929).  
 Treze canções de amor (1936-1937).  
 Três poemas afro-brasileiros (canções com piano, 1955).

## Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*, São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1993.

- EKG, André. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. Tese de doutorado, São Paulo, USP, 2010.
- GALAND, Joel. Form, Genre, and Style in the Eighteenth-Century Rondo. *Music Theory Spectrum*, XVII, n°5, p.27-52, Spring, 1995.
- HAMILTON, Kenneth. *Liszt: Sonata in B minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- HORN, Wolfgang. *Carl Philipp Emanuel Bach. Frühe Klaviersonaten. Eine Studie zur "Form" der ersten Sätze nebst einer Kritischen Untersuchung der Quellen*. Hamburg: Wagner, 1988.
- MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo*. In: MARIZ, Vasco (org.) *Francisco Mignone: o homem e a obra*, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- NEWMAN, William. *The Sonata in the Classic Era*. New York: W. W. Norton & Co, 1983.
- PRADO, Almeida. Entrevista ao jornal *O Globo*, 2 de abril de 1976, Segundo Caderno.
- RODRIGUES, Lutero. *As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias*. Dissertação de mestrado, IA-UNESP, 2001.
- ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1988.
- VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri – expressões de uma vida*. São Paulo: EDUSP, 2001.

**Submetido em:** 04/05/2023

**Aceito em:** 11/12/2023