

UMA BACHIANA BRASILEIRA DE CAMARGO GUARNIERI? A FUGA DA SONATINA Nº 3 (1937)¹

Cristina Capparelli Gerling

“Sofri todas as influências possíveis e me libertei de todas elas. A única influência da qual não me libertei é que sou um músico nacional, disso não me libertei, está preso no meu coração.”²

Camargo Guarnieri

RESUMO: Neste texto, o ponto de partida é um comentário proferido pelo compositor brasileiro Camargo Guarnieri (1907-1993) referente ao terceiro movimento da sua *Sonatina n° 3*, uma fuga modelada na Fuga em Mi menor (BWV 855) de J. S. Bach. Textos recentes que discutem o conceito de intertextualidade e a presença do passado na produção musical dos compositores do século XX funcionam como pano de fundo da minha própria análise e discussão dos processos utilizados na transformação de um modelo em uma obra original.

ABSTRACT: Brazilian composer Camargo Guarnieri (1907-1993) mentioned that the third movement of his *Sonatina n° 3*, a fugue was modeled after J.S. Bach's Fugue in E Minor (BWV 855). Recent texts discussing the concept of intertextuality and the presence of the past in the musical production of 20th century composers function as background for my own analyses which discusses the processes employed in the transformation of a model into an original work.

Nas décadas iniciais do século XX, a arte de compor caracteriza-se tanto pela busca de processos rigorosamente novos quanto pela presença dos “grandes mestres” e das formas consagradas. A permanência do passado garantida através da circulação de partituras impressas, da popularização de concertos públicos e do surgimento de historiografias impregnadas por ideais de progresso exerceu um tal domínio que, paradoxalmente, foi um fenômeno pouco discutido. Se, na maior parte do século, os analistas musicais ocupam-se em estabelecer os pres-

supostos teóricos dos “ismos” que se sucedem a cada década, mais recentemente a reinvenção do passado, sobretudo na produção daqueles na vanguarda de seu tempo, têm servido de base para análises musicais³.

Em trabalhos recentes, a teoria da influência poética proposta por Harold Bloom (1973, 1975), referindo-se sobretudo à detecção de processos de absorção e a reação do poeta mais jovem frente aos mestres consagrados, têm instigado o surgimento de análises musicais baseadas na intertextualidade. Identificando os processos de apropriação na literatura, em especial na poesia, como atos de auto-preservação, Bloom afirma que todo poema refere-se a um anterior, o móvel de cada poema é sobrepujar o precedente⁴. Expondo seus argumentos através de demonstrações de como as releituras mais recentes empregam processos de deformação cada vez mais radicais, argumenta que os poetas vêm-se forçados a pelcarem ferozmente com seus predecessores.

Scott Messing, ao discorrer sobre a onda retrospectiva e o uso de modelos históricos que assola a França na medida em que o século XIX se adianta, chama a atenção para o contingente de compositores trilhando caminhos de “retorno ao antigo”⁵. Um exame das diversas composições surgidas nas três primeiras décadas do século XX atesta a popularidade de títulos arcaicos, as referências nominais aos nomes ilustres do século XVIII, bem como a popularidade das danças antigas e de esquemas formais tradicionais. Os títulos⁶ como molduras, evocam a nostalgia do passado ao mesmo tempo em que rejeitam o conteúdo romântico da tonalidade. No final dos anos 20, os italianos Castelnuovo-Tedesco e Casella, aliados na batalha contra a decadência do romantismo e na tentativa de libertação do jugo wagneriano, discutem a proliferação de *Scarlattianas*,

¹ Esta é uma versão modificada de um trabalho apresentado no Segundo Seminário de Pesquisa em Performance, realizado sob os auspícios do Programa de Pós-Graduação, Mestrado em Música da Universidade de Goiás em novembro de 2002.

² Denise de Almeida Felipe. *Cantata “Caso do Vestido”: a questão do nacionalismo em Camargo Guarnieri*. Diss. de mestrado, UFG, 1998.

³ Ilza Nogueira. *A Estética Intertextual na Música Contemporânea: Considerações Estilísticas*. Brasileira, 13, 2003, p. 2-12.

⁴ Harold Bloom, *A Map of Misreading*, 1975, p. 67.⁵ Scott Messing. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor: UMI Research Press. 1988.

⁶ Vide a proliferação de composições que homenageam Rameau, Couperin e outros mestres consagrados dos séculos XVII e XVIII (Messing, 1988).

Rossinianas e *Cimariosianas*, obras que seguem o caminho traçado por Stravinsky. Ressaltando os elementos reacionários, antiimpressionistas e diatônicos da *Pulcinella*, Casella classifica Stravinsky como “profundamente clássico”⁷. Por outro lado, Schönberg, referindo-se à onda de apropriação tão em voga, não perde a oportunidade de reafirmar sua descendência direta dos grandes mestres da música alemã e, sintomaticamente, associa a recepção da música de Stravinsky à “nova moda de simpatia por criminosos”⁸. Com isso insinua algo de ilícito nos processos empregados pelo compositor russo. Prokofieff, em uma carta de 1925 ao amigo Myaskovskiy, não economiza palavras :

“Stravinsky desvencilhou-se de uma horripilante sonata para piano, a qual ele mesmo executa não sem certa elegância. Mas a música propriamente soa como um Bach com varíola”⁹.

Stravinsky, em que pese as reações positivas e negativas dos seus contemporâneos, tanto ao *Octeto* quanto ao *Concerto* e, sobretudo à mencionada *Sonata* para piano (1924), lidera o movimento de “retorno a Bach”¹⁰. Esta estratégia realizada nos termos da sua própria concepção musical, e que muito mais expõe do que concilia a diversidade dos estilos, apresenta-se como a solução que norteará os destituídos de um passado musical “culto” nos seus países de origem. Com isto Bach, já consagrado como fonte e origem pela geração romântica¹¹ de Mendelssohn, Chopin, Schumann e seus companheiros, tem a sua esfera de influência ampliada no tempo e no espaço.

Em 1930, Villa-Lobos, inteirado das tendências composicionais européias então vigentes, retorna ao Brasil para o que seria uma curta temporada. Vendo seus planos contrariados, toma um rumo diverso e aceita cargos oficiais¹². Ao buscar uma inserção definitiva no cenário interna-

⁷ Alfredo Casella. *Il neoclassicismo mio e altrui*. Pegaso, I, 1929: p. 582⁸ Arnold Schoenberg. *Style and idea*. Berkeley: University of California Press, 1975, p. 481.⁹ Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian Tradition*. Vol II, Oxford University Press, 1996: “Stravinsky has delivered himself of a horrifying piano sonata, which he himself performs not without a certain chic. But the music itself sounds like Bach with smallpox.” (p. 1607).¹⁰ Taruskin, p. 1608.

¹¹ Charles Rosen. *The Romantic Generation*. Cambridge, MA. Harvard University Press, 1995.

¹² O cenário político instável e o convite recebido pelo interventor João Alberto para estabelecer um programa de educação musical em São Paulo contribuíram decisivamente para que Villa-Lobos desistisse de retornar a Europa a seguir como havia pensado. Vasco Mariz. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 151.

cional¹³, inicia a composição da série das *Bachianas Brasileiras*¹⁴ operando uma fusão entre os elementos nacionais e as estratégias composicionais conservadoras. Ele faz de Bach o seu ícone, e incorpora atributos compartilhados de um estilo anterior sem referir-se a alguma peça específica. Ao evocar traços marcantes de uma época anterior, Villa-Lobos, como tantos outros da sua geração, vivencia uma “ansiedade de estilo”¹⁵. A *Fuga-Convertida* da *Bachianas Brasileiras n° 1*, animada por figurações sincopadas e dançantes, mescla elementos apropriados de manifestações populares de várias proveniências e contraponto imitativo, numa síntese característica e que identificam a produção posterior do compositor. Nesta, os processos revisionistas deliberadamente adotados caracterizam-se mais pelo conflito do que pela resolução.

Se no Rio de Janeiro dos anos 30 as constâncias rítmicas da música popular urbana amenizam a austeridade dos elementos contrapontísticos na produção recente de Villa-Lobos, em São Paulo o jovem Camargo Guarnieri, num aparente distanciamento dos acontecimentos políticos e sociais, dedicava-se com afinco ao estudo de partituras de seus contemporâneos europeus. Os reflexos podem ser detectados na linguagem áspera da *Sonatina n° 2* e na tenacidade das dissonâncias do *Choro Torturado* (1930). Passados longo tempo da sua composição, a *Sonatina n° 2* ainda despertava mal estar por sua linguagem considerada avançada e sua “perpétua preocupação com a dissonância”¹⁶. A situação modifica-se com sua *Sonatina n° 3 na clave de Sol* (1937) pois Camargo Guarnieri, pela rejeição ao “terrível e distante clima estético”¹⁷, demonstra ter cristalizado as recomendações de Mario de Andrade (1893-1945). Os três movimentos caracterizam-se pelo emprego de figuras rítmicas afro-brasileiras, contornos diatônicas, estruturas formais inteligíveis e, pelo espírito de objetividade modernista. A *Sonatina n° 3*, cujo primeiro movimento incor-

¹³ Adhemar da Nóbrega. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Museu Villa-Lobos, 1971, p. 12.

¹⁴ Villa-Lobos, na sua juventude, já havia transcrito obras de Bach, especificamente do Cravo Bem Temperado. Veja Appleby, p 18.

¹⁵ Joseph Straus. *Remaking the Past- Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, 1990, p. 18

¹⁶ Marion Verhaalen, Camargo Guarnieri: *Expressões de uma Vida*, USP, 2000., p. 154.

¹⁷ Andrade Muricy, “Obras de Camargo Guarnieri em 1ª Audição”, *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 30 de abril de 1941, in: Verhaalen, op. cit., p. 154.

pora uma “cantoria de cego” no seu segundo grupo temático, é paradigmática do neoclassicismo.

Partindo da premissa que o reconhecimento não arrefece a “ansiedade da influência”,¹⁸ pelo contrário, acirra a determinação do jovem compositor para vencer e suplantat seus predecessores, torna-se plausível que, aos trinta anos de idade, Camargo Guarnieri queira identificar-se com Stravinsky e Villa-Lobos e, como eles, apoie-se em Bach enquanto busca soluções contra o (aparente) caos reinante frente a inúmeras vertentes estilísticas.

Ao freqüentar as classes de análise¹⁹ de Camargo Guarnieri tive o privilégio de estudar sob sua orientação várias obras que ele considerava essenciais, entre essas as *Invenções*, *Sinfonias* e *Prelúdios e Fugas do Cravo Bem Temperado* de J.S.Bach. Em mais de uma instância, o compositor postulou que o estudo de Bach assegura forma, conteúdo e significado a toda produção musical posterior. Camargo Guarnieri, o professor, enfatizava o número de exposições, ressaltava os elementos motivicos trabalhados em cada seção bem como sua procedência — cabeça, continuação ou finalização do tema — e seu relacionamento com o conteúdo melódico-rítmico do contrasujeito. Ele descrevia a feitura de cada um dos elementos e, dirigindo-se ao piano, chamava a atenção para determinadas passagens. Sua atitude era reverente, compartilhava sua indiscutível admiração com seus alunos. Nesta época, apresentou-me a *Sonatina n° 3*. Recordo seus comentários e sua satisfação para com os elogios recebidos de pianistas de envergadura internacional, sobretudo a respeito do esmero no acabamento e na escrita pianística idiomática.

Durante as aulas o compositor revelou, com um sentimento bem conduzido de orgulho, que o terceiro movimento, *Fuga*, espelha a *Fuga em Mi menor* (Schmieder-Verz., BWV855) do primeiro volume do *Cravo Bem Temperado*. Assim sendo, tenho especial apreço pela surrada edição Mugellini onde encontram-se as anotações de Guarnieri referentes às divisões formais da fuga de Bach, e de meu exemplar da edição A. M. P. da *Sonatina n° 3* também anotado por ele. Nas considerações analíticas que se seguem,

¹⁸ Termo cunhado por Bloom para explicar o sentimento de sentir-se tardio (belatedness) e ameaçado pelos antecessores; em análises musicais vide Straus (1990), Korsyn (1991) e Barrenechea e Gerling (2000).

¹⁹ Aulas ministradas a partir de 1967 na então Faculdade de Artes de Uberlândia, hoje Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia.

argumento que o compositor dirige-se à fonte, toma o original em suas mãos e transforma-o utilizando as ferramentas da sua imaginação.

A *Fuga em Mi menor*, desenhada em duas metades simétricas [1] a [19] e [20] a [39] é estruturada em 5 exposições, constituídas de proposta e resposta, e intermediadas por 4 divertimentos. Na quinta e última exposição, proposta e resposta aparecem simultaneamente em movimento contrário formando um *stretto*. A composição termina com uma Coda [39]-[42]. A *Fuga em Mi menor* suscita comentários, incluindo-se indagações sobre sua designação formal visto que está escrita em duas vozes. Como outras da mesma coleção, estrutura-se em entradas imitativas em quartas e quintas, com exposições intermediadas por episódios e com o mesmo nível de manipulação rítmica e melódica dos elementos temáticos e motivicos que caracterizam uma obra do mesmo título. Como a fuga não é uma forma fixa mas sim o resultado de um processo de desenvolvimento temático aliado a estritas elaborações do contraponto imitativo, Bach mostra as possibilidades restritas a duas vozes, prática observada desde os tempos de Orlando de Lassus (*Bicinium*).²⁰ O seu tema é manipulado com máxima eficiência para que dele se obtenham todos os elementos necessários ao desenvolvimento da composição. A derivação de elementos toma precedência e, quando necessário, o compositor escreve até mesmo passagens em uníssono, uma no [19] para assinalar o início da segunda metade e outra no [38] que leva à Coda e ao final da peça. O ápice dessa *Fuga* ocorre na Exposição final [39]-[41] onde o tema é exposto nas duas vozes por movimento contrário e em *stretto*, finalizando em uma terça de Picardia [42].

O terceiro movimento da *Sonatina n° 3, Fuga-Ben rítmico*, estrutura-se também em 5 exposições e quatro divertimentos e apresenta tanto um desenho de larga escala semelhante ao modelo quanto alterações dignas de menção. A métrica quaternária do modelo é modificada para binária, justificando-se o número mais do que dobrado dos seus noventa compassos. Se o tema da *Fuga em Mi menor* ocorre inicialmente na voz superior, nesta a primeira entrada [1]-[5] ocorre na voz inferior, portanto a ordem é invertida. O compositor expande a duração do segundo divertimento [30]-[40] para explorar as passagens que ele mesmo caracterizava como *Chorinho* e apresentava: “Aqui é o Nazareth”. Em contraste com a escrita de Poulenc

²⁰ Grove, 2000, vol. III, p. 552- *Bicinium*, contraponto a duas vozes (fugae) com propósitos pedagógicos e de prática disseminada nos países germânicos a partir da Renascença.

e do próprio Stravinsky, na qual o passado distante é ironizado pelo deslocamento e pelo clima de irresolução, neste divertimento Guarnieri promove um encontro afetuoso entre Bach e Nazareth. Ressalto também o contorno flauteado e evocativo do contrasujeito [30]-[40] que, através de segmentos em movimento contrário, contrasta com o tema. O terceiro divertimento [52]-[64] pode ser entendido como uma segunda seção do *Chorinho* interrompido pela terceira exposição (início no [40]).

O maior grau de modificação ocorre na finalização: a partir do [75] um pedal sobre a dominante (Dó) com sequências de arpejos em direções opostas, com notas cromáticas descendentes e com acentos deslocados assinala o ponto máximo deste movimento. Este elenco de elementos forma uma passagem na qual o timbre brilhante do registro agudo sugere não mais o uso de flautas mas o alarido de pássaros em revoada. Impulsionada por figurações virtuosísticas, o movimento descendente prossegue até que a algararra cessa sobre Dó, a dominante [81]. O *Stretto* final [81]-[90] apresenta o tema contrapontado com sua própria aumentação, numa demonstração de domínio técnico destinada a suplantá-lo definitivamente o modelo. Por outro lado o último compasso está ancorado na tríade de Fá Maior, a derradeira sonoridade restaura a primazia da jubilosa sonoridade maior.

Assim como Alban Berg reinventou o coral *Es ist genug*, não só para incorporá-lo no seu *Concerto para Violino e Orquestra* (1935), mas para conferir-lhe um novo significado, podemos entender o sentido da frase proferida por Camargo Guarnieri: “Gosto daqueles que compuseram o que eu comporia se eles não compusessem”²¹. A recomposição, como uma transformação radical, enseja um convite para entender como escolhas são feitas, como uma obra afasta-se da que a precede e adquire vida própria. Neste caso específico, o processo empregado por Guarnieri pode ser descrito como *motivização*²², ou seja, o conteúdo da obra anterior é radicalmente intensificado. Os elementos mais salientes da *Fuga em Mi menor* de Bach, o arpejo e a passagem cromática, recebem uma distinção ainda maior. O compositor lança mão de recursos para avivar esses contornos, para torná-los ainda mais densos, alterca com o original para superá-lo.

²¹ Flavio Silva, Camargo Guarnieri- *O Tempo e a Música*, Funarte, 2001, p. 256, rodapé 135.

²² Um dos vários processos no elenco de possibilidades definidas por Straus, 1990, p. 17.



Exemplo 1 – Tema da Fuga em Mi menor de J. S. Bach

O início da *Fuga em Mi menor* (vide exemplo 1) é tético. Baseado no arpejo ascendente de Mi menor, tem um caráter estável, a figuração rítmica projeta o apoio à tônica e à dominante e confere clareza à estrutura. A oitava compreendida entre as duas articulações da nota Mi ([1], primeiro tempo) fornece o arcabouço estabilizador. A recorrência da tônica nas partes fracas de cada tempo contrapõe-se com as notas cromáticas descendentes nas partes fortes contribuindo para a formação de um tema ao mesmo tempo sólido e direcionado [1]. A condução melódica emprega as notas sensíveis e atrativas da sonoridade diminuta em direção ao quinto grau produzindo uma exposição concisa.



Exemplo 2- Tema da Fuga da Sonatina nº 3 de Camargo Guarnieri

Na *Fuga*, Camargo Guarnieri transforma o arpejo inicial em uma anacruse rapidamente articulada por um gesto a procura de apoio mas o ápice na nota Mi, neste contexto, recai num tom instável e ambíguo. Cumpre ressaltar que este arpejo origina-se do primeiro movimento-*Allegro*. Ali, este elemento integra-se ao trabalho motivico [4]-[7] da exposição, ocorre em várias instâncias como figura de acompanhamento e gradualmente torna-se o elemento mais marcante da coda como o segmento que finaliza de forma incisiva o primeiro movimento. Na transposição para a *Fuga*, a figuração arpejada de semicolcheias ascendentes torna-se acéfala e adquire um caráter propulsivo. A sequência dissonante Fá-Lá-Dó-Mi implica em instabilidade e aumento de expectativa, exige uma resolução que tarda em acontecer. No prosseguimento, o cromatismo dança de maneira imprevisível e articula sequências irregulares [2]-[5]. A nota Fá, equivalente ao pedal Mi em Bach ([1]-[2]), duela com Dó pela primazia,

aloja-se na voz interior enquanto as passagens cromáticas ganham maior relevo. Atenuando a centralidade de Fá, a melodia perambulante oferece graciosidade onde o original é austero. O passado fornece um modelo consagrado, o presente permite a transgressão e o humor; o ambiente abstrato da fuga é contrastado pela leveza dançante da figuração empregada. Como elo comum, o contorno da *Fuga* também é construído para explorar a polifonia latente da figura arpejada e das passagens cromáticas, as características mais marcantes do modelo adquirem o direito de permanecer.

Determinado a demonstrar um alto grau de coerência estética nas suas obras e estudioso do organicismo na obra do predecessor, no final da *Fuga* recapitula toda a composição, o último compasso reúne-se ao primeiro fechando o círculo.

João Itiberê da Cunha considerou a *Sonatina n.º3* “compreensível, impregnada de bom folclore e perfumada de modinhas, espirituosa na sua essência e curiosa na pequenina *Fuga*, de tema tão buliçoso e bem tratado”²³. Não devemos nos precipitar em condenar o comentário acima por não perceber uma conexão mais profunda do que vapores e humores superficiais. Os elos só se tornam óbvios depois de revelada sua origem. Ao contrário dos salientes vestígios, alusões e citações de Stravinsky, Guarnieri apaga tão bem os indícios e opera uma tal transformação que surpreendemo-nos ao encontrar procedimentos canônicos entrelaçados com a nostalgia do Chorinho.

A apropriação é diversa da cópia, é baseada em um processo de recriação a partir de elementos comuns, portanto, ao esquivar-se de referências nominais específicas o compositor reforça os vínculos com os procedimentos contrapontísticos de feitura severa. Ao introjetar a estrutura da fuga do predecessor e projetá-la na sua própria composição, Camargo Guarnieri sinalizou que a luta estava ganha, as barreiras se desfaziam para receber o novo compositor.

Imbuído de um intenso reconhecimento ao seu formidável predecessor, Camargo Guarnieri enfrenta sua ambivalência, toma a decisão de vencê-lo na sua própria arena. O compositor explora as características do modelo de tal maneira que o senso de tempo histórico fica revertido, as principais características passam a ser mais do novo do que do velho,

²³ João Itiberê da Cunha, apud Verhaalen, p. 157.

compõe de maneira a transformar o precursor em imitador. Ele dispensa os títulos mas não hesita em revelar a conexão para valorizar o diálogo entre pares. Para exorcizar os fantasmas do passado que o assombravam²⁴, ele trouxe a *Fuga em Mi menor* de Bach para um cenário brasileiro, conferiu-lhe ares matreiros, revestiu-a de gingado, evocou melodias flauteadas do chorinho e de gorgeios estridentes. O timbre agudo, em combinação com a profusão de acentos e de articulações muito definidas, faz do instrumento uma paródia no limite da caricatura. Por outro lado, a escrita ágil e o ritmo sincopado exigem especial destreza do pianista, as notas repetidas e as sequências insistentes armam um discurso irrequieto cuja resolução exige uma terminação apoteótica ainda que confinada ao registro agudo do instrumento.

Camargo Guarnieri obteve reconhecimento por seu domínio dos processos composicionais e por seus dotes de contrapontista da mais alta competência. Ele se ressentia, no entanto, da recepção pouco calorosa atribuída à falta de inovações em suas obras. Seria o apego aos processos contrapontísticos a causa de uma situação semelhante à que foi vivida por J.S.Bach? Se, por um lado, Villa-Lobos alcançou notoriedade internacional ao declarar sua aliança nominal com Bach, por outro, Camargo Guarnieri vivia o dilema de alguém duplamente sobrecarregado pela angústia. Sentia-se tardio não só com relação aos compositores europeus mas também na inevitável comparação com o seu contemporâneo já reconhecido²⁵. Se, à época da sua composição, ele julgou prudente não admitir os processos de introjeção no próprio título da composição, fazia freqüente referência ao mérito composicional e instrumental da *Sonatina nº 3* orgulhando-se do restulado obtido, qual seja, a fusão do esquema neoclássico com os elementos do nacionalismo. Na resolução elegante do problema, Camargo Guarnieri, ao contextualizar a fuga bachiana e ao envolvê-la em teias de brasilidade, determinou não só a sua própria trajetória composicional, como também exerceu significativa influência sobre seus sucessores.

²⁵ Termos utilizados por Straus para descrever o relacionamentos de compositores do século XX com os “grandes mestres” do passado musical europeu, op. cit. p. 73 e 134.

²⁶ Ainda por volta de 1970, referindo-se a Villa-Lobos como “o gênio”, Guarnieri expressava ao mesmo tempo sincera admiração e preocupação para que sua música também fosse aceita e reconhecida.

CRISTINA CAPPARELLI GERLING, M.M., D.M.A., pianista e pesquisadora, é professora titular de piano e orientadora de mestrado e doutorado em práticas interpretativas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Com atuação significativa na vida musical e acadêmica do país, tem publicado regularmente sobre análise musical no Brasil e nos Estados Unidos. Recentemente lançou o CD *Música Latino-americana para Piano* na série INTERMÚSICAS e organizou a publicação do 5º volume da série Cadernos de Estudos: “Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri” do PPGMUS/UFRGS.