

# O 1º Caderno de Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: uma concepção da totalidade da obra

*Daniel Junqueira Tarquinio*

dtarquinio@unb.br

## 1. Introdução

A literatura musical brasileira para piano no século XX foi enriquecida em quantidade e qualidade com obras dos mais variados gêneros: sonatas, concertos, valsas, prelúdios, estudos, danças, peças isoladas, etc. Obras estas escritas por compositores de diferentes estilos e tendências, como H. Oswald, H. Villa-Lobos, C. Guerra-Peixe, F. Mignone, C. Santoro, J. Siqueira entre muitos outros. Como uma das grandes contribuições a dita literatura podemos considerar os “50 Ponteios para Piano” de Camargo Guarnieri, uma obra de grande magnitude, composta ao longo de 28 anos, entre 1931 e 1959.

Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) deixou nos seus 86 anos de vida uma grande contribuição em quantidade e qualidade à música nacional: sinfonias, concertos para diversos instrumentos, óperas, cantatas, grandes obras vocais, obras para conjuntos de formações diversas, numerosas canções e trabalhos para piano que muito enriquecem o repertório pianístico brasileiro.

Passadas mais de quatro décadas que Guarnieri compôs o último dos 50 Ponteios, estes já ocupam um lugar importantíssimo na cultura musical brasileira: inúmeras vezes são executados em concertos; são muitas as gravações de vários deles inclusive duas integrais; já lhes foram dedicados vários trabalhos científicos; estão presentes como obras estudadas nos mais diversos cursos de música pelo Brasil. Exemplificando, podemos citar as gravações dos seguintes pianistas: Isabel Mourão e Laís de Souza Brasil (integrais), Arnaldo Estrela, Anna Stella Schic, Cynthia Priolli, Lídia Simões, Jaime Teixeira Grossi, Guiomar Novaes, Antonieta Rudge, Cristina Ortiz,

Caio Pagano, Júlia da Silva Monteiro;<sup>1</sup> e citar os trabalhos científicos publicados de B. Carneiro de Mendonça, M. Veerhalen, Nei Fialkow, Diana Santiago da Fonseca.<sup>2</sup>

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, Marion. *Camargo Guarnieri- Expressões de uma vida*. [São Paulo: Edusp-Imprensa Oficial, 2001], 128).

O termo preludiar ou executar um prelúdio até o século XVIII significava improvisar algo em um instrumento para conferir o estado do instrumento, sua afinação, seu som ou podia designar uma peça que antecedia uma outra, por ex: prelúdio e fuga, prelúdio de uma suíte. A partir do século

---

<sup>1</sup> GUARNIERI, C. *Os 50 Ponteios* Isabel Mourão, pianista. Ricordi SER-8. São Paulo Ricordi Brasileira, SAEC. GUARNIERI, C. *Os 50 Ponteios*. Laís de Souza Brasil. EMI/Odeon 31 C 163 422834. GUARNIERI, C. *Ponteio 4*. Júlia da Silva Monteiro. FUNARTE FUN 005M/95). GUARNIERI, C. *Ponteios 24, 22, 33*. *Camargo Guarnieri*. FUNARTE FUN 004- 5M/95. GUARNIERI, C. *Ponteios 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50*. Camargo Guarnieri SOARMEC S008. GUARNIERI, C. *Ponteios 22, 24, 33*. Antonieta Rudge. ASC-84. GUARNIERI, C. *Ponteios 12, 13, 22*. Arnaldo Estrela. Sinter SLP-6 1956. GUARNIERI, C. *Ponteios 36, 43, 45, 49, 50*. Ana Stella Schic. FUM 005M/95. GUARNIERI, C. *Ponteios 12, 13, 22, 24, 43, 45*. Cinthia Priolli. TRANSBRASIL 804.09,1990. GUARNIERI, C. *Ponteio 19*. Lidia Simões. Sinter SLP – 5 , 1956. GUARNIERI, C. *Ponteio 19*. Jairo Teixeira Grossi. MVL – 029, 1981. GUARNIERI, C. *Ponteios 24, 30*. Cristina Ortiz. ANGEL S3-CBX 499, 1974. GUARNIERI, C. *Ponteio 30*. Guiomar Novaes RGE Fermata 305.1034, 1974. GUARNIERI, C. *Ponteios 22, 24, 30, 45, 46, 49*. Caio Pagano. HALLMARK CLASSICS 350712, 1996.

<sup>2</sup> MENDONÇA, Belkiss C. “A obra pianística” em: *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. 401-422. VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri- Expressões de uma vida*. Trad. Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Edusp, Imprensa Oficial, 2001. FIALKOW, Nei. *The Ponteios of Camargo Guarnieri- A lecture-recital essay submitted in partial fulfillment for degree doctor of musical arts*. The Peabody Institute of Johns Hopkins University, 1995. FONSECA, Diana S. *Proporções nos ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia., 2002.

XIX o termo começa a designar uma peça de curta duração porém individualizada, podendo estar em um conjunto de peças ou separada. Esta maneira de se encarar o prelúdio foi tomada por vários compositores como F. Chopin, A. Scriabin, S. Rachmaninoff, C. Debussy, D. Schostakovich, Cláudio Santoro e Camargo Guarnieri.

Guarnieri ao criar seus prelúdios usa, para nomeá-los, o termo ponteio. Este termo vem de “pontear a viola” - ato praticado pelo cantador caipira brasileiro antes de cantar uma canção, que consistia em improvisar algo para conferir a afinção e o estado de sua viola, ou seja o mesmo que o ato de preludiar no século XVIII. O compositor ao usar o termo ponteio queria com isto dizer “prelúdio brasileiro”.

Em relação ao caráter “definitivamente brasileiro” a que se refere o compositor, os 50 ponteios apresentam-se como uma aquarela de imagens e estados de espírito do homem do Brasil e são uma enciclopédia musical de brasilidade, como descreve Ayres de Andrade em suas observações na contra-capta do disco *Ponteios* (Isabel Mourão - pianista):

Os Ponteios de Camargo Guarnieri formam uma vasta e admirável antologia musical do homem brasileiro, fixada em termos de arte. Em toda parte, no sertão e nas cidades, ele vai buscar elementos que ali são conservados, de geração em geração, como se fosse uma herança sagrada, nas canções e nas danças do povo, para com esses elementos abricar a essência que iria alimentar aquelas peças encantadoras no seu regionalismo espiritualizado, modelados com requintes de imaginação mas sempre fiéis aos modelos em que se inspiram. Não obedecem os Ponteios a nenhum critério pré-formulado quanto às suas condições de forma musical. Seriam simples prelúdios pianísticos sem maiores pretensões se não fossem individualizados e valorizados por um conteúdo nascido do propósito de registrar aspectos do regionalismo brasileiro. Outros tantos fatores de valorização dessas páginas são a intensidade do colorido emocional e a versatilidade do tratamento estilístico. (ANDRADE, Ayres de. Notas para a contracapa do disco *Ponteios* (Isabel Mourão, pianista) [Ricordi SER-8. São Paulo: Ricordi Brasileira, SAEC]).

Para a criação dessa enciclopédia musical brasileira, C. Guarnieri utiliza toda a sua força expressiva aliada a uma apuradíssima técnica de composição e a um conhecimento profundo do piano. Traz para os Ponteios suas concepções de como deveria ser a música brasileira, sintetizadas pelo compositor em um depoimento de 1937:

As obras musicais mais características e mais belas que os compositores brasileiros criaram até agora são geralmente danças ou baseadas em ritmos declaradamente coreográficos.

Quase toda a nossa criação musical popular é fortemente ritmada e dificilmente será músico brasileiro quem não apresentar em suas obras elementos rítmicos da raça. Temos porém que observar e entender com mais exatidão as cantigas do povo e mesmo suas danças. Diremos desde logo que a sincopação, tal como vem sendo usada sistematicamente por nós, é uma síntese inexpressiva que absolutamente não corresponde às promessas rítmicas do canto popular. 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 evitar as harmonizações por acordes, pois esses viriam acentuar mais violentamente ainda essa rítmica, o que daria a esta 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 a rigidez da tonalidade e nos aproximam do modos eclesiásticos, que deverá fixar a nossa intenção harmônica, e não na contextura 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. (MORAES, Maria José Dias Carrasqueira de. *A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano*. Dissertação (mestrado). Escola de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [São Paulo: 1994], 32).

A dedicação à música nacional está presente desde suas primeiras composições. Em 1928, estando o compositor com 21 anos, já havia composto entre outras obras, a *Canção Sertaneja e Dança Brasileira*.

Mário de Andrade ficou realmente impressionado com o grau de brasilidade que continham estas obras ao conhecê-las no primeiro encontro entre os dois em março do referido ano. O musicólogo, ensaísta e um dos maiores intelectuais da época, passa então a identificar esta música às suas teorias e começa a apoiar o jovem compositor.

De 1926 a 1930 Camargo teve sua formação musical guiada pelo excelente regente e grande inovador responsável por primeiras apresentações de vários trabalhos contemporâneos no Brasil: o italiano Lamberto Baldi. A quem Guarnieri se refere:

Baldi era uma pessoa incrível, homem de grande inteligência. Sua maneira de ensinar era integrada: Eu estudava harmonia, contraponto, fuga, e orquestração simultaneamente, consultando a literatura musical, mas a minha composição era livre. Ele jamais colocou obstáculos em meu caminho. Apenas revia uma passagem e dizia; A Não gosto disso, corrija." Uma das

primeiras coisas que fez foi me colocar na Orquestra, onde eu tocava todos os instrumentos de teclado- piano, xilofone, celesta....Eu passava o dia todo estudando, tocando na Orquestra e a noite jantava com ele. As aulas eram depois da refeição. Éramos oito alunos e todos estudávamos desse modo. (VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri- Expressões de uma vida*, 22).

Em 1928 após o encontro com Guarnieri, Mário de Andrade vai procurar Lamberto Baldi e lhe propor um acordo: Baldi orientaria Camargo em sua formação técnico-composicional e Mário se encarregaria da sua formação cultural e estética. Por vários anos Mário de Andrade guiou os estudos do jovem compositor que veio a adquirir um sólido embasamento em estética, história, literatura e filosofia. Além disso o musicólogo vai seguir a criação de Guarnieri fazendo elogios, comentários e criticando-lhe com o propósito de provocar o desenvolvimento composicional quando julgava necessário.

Devo toda a minha formação humanística a Mário de Andrade. Ele foi meu exemplo de caráter, honestidade e bondade. Quando o conheci, meus conhecimentos eram primários. Ele traçou um plano para desenvolver minha cultura geral e além disso, me emprestava livros pois naquela época eu não tinha meios para comprá-los. Assim aprendi a amar os livros, a respeitar os que realmente sabem, a ser honesto comigo mesmo, a ser franco e leal. Este tem sido o lema de minha vida e o melhor exemplo que tive foi Mário de Andrade. (Ídem, 25)

Lamberto Baldi e Mário de Andrade vão tratar da formação de Guarnieri simultaneamente até 1931 quando o regente se muda para Montevideu para assumir a direção do SODRE, instituição cultural oficial do Uruguai. Antes de partir declara a Camargo Guarnieri, que se sentira meio desamparado, que ele já não precisava mais de um professor: “Tudo o que você precisa é escrever, escrever e escrever.” (Íbidem, 25)

É a partir desse ano de 1931, restando a Guarnieri as críticas de Mário e a sólida formação musical proveniente dos cinco anos de estudos com Baldi, que os Ponteios começam a ser compostos e durante grande parte de sua vida criativa Guarnieri deles se ocupará.

Reunidos pelo autor em cinco cadernos contendo dez Ponteios cada um, o primeiro foi escrito de 1931 a 1935. Depois de um intervalo de doze anos, foi escrito o segundo caderno (ponteios de 11 a 20) de 1947 a 1949. O terceiro caderno (ponteios de 21 a 30) escrito de 1954 a 1955. O quarto caderno (ponteios de 31 a 40) escrito de 1956 a 1957 e o quinto (ponteios de 41 a 50) concluído em 1959.

Ao se iniciar um processo de estudos e pesquisas, almejando um melhor entendimento e concepção, de uma obra tão significativa da cultura musical brasileira, as seguintes questões se impõem:

a) Como entender, perceber em cada Ponteio seu conteúdo expressivo? A qual estado de espírito brasileiro ou a um regionalismo se refere cada miniatura?

b) Quais meios composicionais (melodias, harmonias, polifonias, estruturas de forma musical) e recursos pianísticos são utilizados em cada Ponteio?

c) Por se tratar de um conjunto de peças, existe um sentido de totalidade, uma ou mais linhas dramáticas que a permeiam? Existiriam relações (e qual a sua natureza) ou pontos comuns entre as peças e entre as peças e o todo, como se encontra em ciclos de pequenas peças de outros compositores? (Por exemplo: Os prelúdios opus 24 de F. Chopin, O Carnaval opus 9 de R. Schumann, Quadros de uma exposição de M. Mussorgsky).

Este trabalho procurará esclarecer as questões fundamentais ao entendimento da obra, acima citadas. Buscará descobrir a possibilidade de se conceber o 11 Caderno de Ponteios como um conjunto dotado de totalidade.

Para tal se necessitará, além de análise musical convencional, de uma teoria epistemológica que possa abarcar cada Ponteio com suas características e elucidar do conjunto, a noção de totalidade, que é crucial aqui: “Esta idéia que muitas vezes surgira na história da filosofia, desabrochou muito na filosofia romântica, sobretudo em Hegel. Surgiu por vezes nas ciências contemporâneas como na teoria da forma ou Gestalt.” (MORIN, *O Método 1*, 103).

## 2. Uma teoria epistemológica

Nas ciências contemporâneas vamos encontrar a idéia de totalidade trabalhada principalmente nos sistemistas, nas Teorias Gerais de Sistemas e no trabalho epistemológico de Edgar Morin *O Método*.

Neste último encontraremos os conceitos de totalidade, sistema, unidade complexa, partes, interação, organização, emergências, que servirão como um guia epistemológico para o que propõe este trabalho.

Assim, cada Ponteio funcionará como uma parte (*unidade complexa* [Morin, 102] - conceito discutido na próxima parte) do conjunto de cada caderno (*sistema*). Desta maneira, nos próximos capítulos se estudará cada Ponteio, procurando elucidar suas particularidades. Em seguida, utilizando-se da lógica e dos conceitos de interações, organização, emergência e siste-

ma expostos por Edgar Morin em *O Método*, se procurará entender, perceber o Primeiro Caderno de Ponteios como um sistema, com organização, totalidade e características próprias.

Para o entendimento de cada Ponteio serão realizadas análises harmônicas, polifônicas, de forma e de recursos expressivos (articulação, dinâmica, andamento e outros), além de problemas relacionados a execução. Essas análises e a contextualização de cada peça na cultura brasileira devem subsidiar a construção de uma "Imagem artística" de cada Ponteio. Pode-se compreender esta expressão utilizando as palavras de H. Neuhaus: "O que é a imagem artística de uma obra musical senão a própria música, matéria sonora viva, linguagem musical com suas partes chamadas de melodias, harmonias, polifonias; com suas formas estruturais; com seu conteúdo poético e emocional". (NEUHAUS, Henrich. *Fortepiano I. Isscstvno* [Moscou: Música, 1988], 16).

Para entendermos cada Ponteio como parte integrante de um todo maior, iremos concebê-lo como uma *unidade complexa*, ou seja, um microsistema formador de um sistema de maior dimensão (o conjunto dos dez primeiros).

E o que temos de compreender, são os caracteres da *unidade complexa*: um (micro) sistema, é uma unidade global não elementar, visto que é constituído por partes diversas inter-relacionadas. É uma unidade original, não originária: dispõe de qualidades próprias e irreduzíveis, mas tem de ser produzido, construído e organizado. É uma unidade individual, não indivisível: podemos decompô-lo em elementos separados, mas então sua existência decompõe-se. É uma unidade hegemônica, não homogênea: é constituído de elementos diversos, dotados de caracteres próprios, que tem em seu poder. (MORIN, *O Método I*. 102, 103).

Cada Ponteio: a) possui unidade global, dispõe de qualidades próprias (caráter, conteúdo expressivo); b) teve de ser produzido, construído, organizado (composto); c) é individual, único; d) pode ser dividido em suas partes constituintes inter-relacionadas (melodias, harmonias, sinais de articulação, dinâmica etc.), porém sua existência se decompõe.

Toda unidade complexa e todo sistema possuem algo mais que seus componentes considerados de modo isolado ou justaposto: a) a sua organização; b) a unidade global; c) as emergências.

As emergências: "Podemos chamar de emergências às qualidades ou propriedades dum sistema que apresentam um caráter de novidade em relação às qualidades ou propriedades dos elementos considerados isoladamen-

te ou dispostos de maneira diferente num outro tipo de sistema.” (Idem, 104).

As emergências assim como “surgem, pairam, levitam sobre o sistema”, também retroagem sobre o mesmo e sobre seus elementos (micro sistemas), possibilitando, determinando a existência de micro-emergências (dos micro sistemas) que não apareceriam fora do sistema, por exemplo: “Na sociedade humana, com a constituição da cultura (macro-emergência), os indivíduos desenvolvem as suas aptidões para a linguagem, para o artesanato ou para a arte (micro-emergências), isto é, as suas qualidades individuais mais ricas emergem no seio do sistema social.” (MORIN, *O Método 1*, 105).

Desta maneira as partes possuem emergências novas que não se apresentariam com o seu isolamento.

De um Ponteio (unidade complexa), podemos considerar como emergências seu conteúdo expressivo, seu caráter, sua unidade global, que são qualidades que "emergem" ao se juntar seus elementos em uma organização (forma musical) própria e única. Ao mesmo tempo as qualidades emergentes do Ponteio retoragem, ou seja vão determinar e/ou possibilitar a existência de características de seus elementos, por exemplo: a articulação, o colorido sonoro, a dinâmica de determinada voz ou acorde estarão em relação direta com o caráter do Ponteio a ponto de fazerem com que o mesmo desapareça se não forem adequados.

Daí, cada Ponteio vai se inter-relacionar com os outros Ponteios em dada disposição (a sequência criada pelo compositor), organizando e constituindo um novo sistema com emergências próprias, dentre elas a noção de totalidade.

### 3. Os Ponteios<sup>3</sup>

Como observa Belkiss Carneiro de Mendonça (SILVA, Flavio [org.]. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. [Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001] 402), a designação do caráter, que o compositor coloca no início de cada Ponteio ao lado da marcação metronômica, pode servir também a cada peça, de título, por isso estará acima antes da análise e comentários, como designação de cada um.

---

<sup>3</sup> Para análise e estudos dos Ponteios são utilizadas as partituras impressas pela Editora RICORDI BRASILEIRA –SA. RB 0131 copyright 1969.

## **Ponteio nº 1 Calmo, com Profunda Saudade. 32 compassos. Lá eólio. A Nair de Carvalho Medeiros.**

Guarnieri começa os Ponteios com um retrato da saudade. Com uma linha melódica singela, com um acompanhamento em ostinato sincopado, porém tranquilo, transmite este sentimento brasileiro.

A estruturação formal é extremamente requintada permitindo a junção de um acompanhamento repetitivo com uma melodia que livremente se expande. O Ponteio está escrito em forma **A A'** sendo A do compasso 1 ao 19 e A' do c. 20 ao c. 32. Tem como centro tonal (modal) o Lá eólio.

Aqui cabe a observação que Guarnieri utiliza um sistema tonal ampliado, acrescentando ao mesmo vários modos utilizados na música brasileira: eólio, dórico, lídio, mixolídio e o modo do nordeste com 4ª aumentada e 7ª menor. Procedimento acorde com o seu depoimento citado anteriormente.

O Ponteio está escrito em três planos sonoros (vozes) que se relacionam polifonicamente no decorrer da peça: a) o baixo escrito em terças onde a nota de mais grave é a fundamental do acorde; b) o acompanhamento com um ritmo sincopado; c) a melodia na mão direita.

Temos uma pequena introdução onde aparece o acompanhamento em ostinato e o baixo na mão esquerda, que vão perdurar por toda a peça. Estabelece-se assim o plano harmônico desse Ponteio, que se inicia com um acorde em cima da nota sol com terça e sétima e nona o qual, sutilmente, resolverá (através de uma segunda maior no baixo - característica modal) no acorde de Lá com terça menor, sétima menor e nona.

A pequena primeira frase - *a* - da melodia começa no c. 4 (notas si, dó, ré), a segunda - *b* - no compasso seguinte e termina na nota lá (tônica do modo). A terceira frase é uma transposição da primeira com uma modificação rítmica e a quarta completa este pequeno período na nota mi do c. 81, onde a harmonia chega em Lá eólio. A partir daí, com uma distância entre o baixo e a melodia crescente (o baixo desce até a nota mi), com uma maior distância entre as notas agudas e graves da melodia, com várias síncopes, chega-se a um clímax nos compassos 12, 13 e 1º tempo do 14 que, em seguida, é desfeito na coda desta parte A nos compassos 14 a 18.

O c. 19 é uma pequena transição para a volta do início. A partir do c. 20 temos a parte A', com o mesmo caráter calmo inicial, que contém a introdução, a frase *a* e a frase *b* como no início. A coda final (c. 27 a 32) que começa com um forte súbito (um último arrebate) termina em um pianíssimo em Lá eólio. Encerra-se então a “**delicada abertura do ciclo**”.

As dificuldades pianísticas de tal Ponteio se concentram no necessário tratamento polifônico das vozes. A melodia, na voz superior, deve sobressair deixando o baixo em segundo plano e o acompanhamento, na voz central, em terceiro plano e mais discreta dinâmica. Além disso deve-se ressaltar a nota mais grave das terças no baixo enfatizando a nota fundamental.

***Ponteio nº 2. Raivoso e ritmado. 31 compassos. Lá eólio. 1932. A Carminha Arruda Botelho.***

Em grande contraste com o número anterior o início é em forte, raivoso, ritmado, vivo, rústico. Como no anterior, a mão esquerda faz um ostinato em duas vozes, que irá acompanhar todo o Ponteio praticamente sem alterações. O baixo aparece acentuado e sempre em volta da nota mi, ou seja um “grupeto” em torno da dominante que só se resolverá no último acorde do Ponteio.

Também é dividido em duas partes A e A' como o número anterior. Porém, agora as duas partes tem quase a mesma duração, 12 e 14 compassos, respectivamente. Os compassos 13 e 14 são uma transição de uma parte à outra. Os c. 29, 30 e 31 são uma pequena coda. Na anacruse para o terceiro compasso, depois da introdução conduzida pela mão esquerda, começa a primeira frase na melodia em forte poliritmia e polifonia. Todas as frases tem duração de dois compassos. As quatro primeiras estão em mi eólio pois terminam, ora em mi, ora em sol, ora em si, porém a quinta frase termina na nota lá sugerindo uma grande cadência de mi eólio a lá eólio neste período de 12 compassos. Aqui é importante assinalar que em vários dos ponteios desse primeiro caderno tal fato acontece: tanto na melodia quanto no acompanhamento, a tonalidade vai se firmar no final, fazendo parecer que o Ponteio é uma grande cadência ao último acorde.

A segunda frase é derivada da primeira. Ambas começam com as tercinas, porém na segunda frase no lugar da terceira tercina, que seria uma nota repetida, o compositor começa o motivo descendente de quatro notas modificando-o ritmicamente e transportando uma 3ª acima. Daí aparece um intervalo de 3ª entre a segunda e terceira tercinas e, em seguida, uma melodia descendente que se repetirá em todas as frases seguintes. Isto mostra a forte unidade entre os elementos estruturais do Ponteio, caracterizando sua forma coesa.

A transição faz com que a distância entre as mãos aumente e ao começar a parte A' com o baixo e a melodia em oitavas têm-se a sensação de

maior força dinâmica (estamos agora em *ff*) nesta parte. Cabe notar a inversão dos papéis das mãos na quarta e quinta frase e a forte polarização em lá no baixo no final da 5ª frase com a ajuda de um longo *si bemol*.

Para o intérprete, as dificuldades na execução deste Ponteio residem no tratamento polifônico da mão esquerda e o tratamento polirítmico e polifônico entre as duas mãos. Temos, como no número anterior, três planos: dois na esquerda e um na direita. Na mão esquerda deve-se valorizar o baixo e o seu movimento deve ser ininterrupto, uma marcha, nervosa, ritmada, direcionada ao fim. Ao aparecer as oitavas em ambas as mãos, com o propósito de acentuar a distâncias entre as mesmas procura-se cantar as extremidades, ou seja a nota grave do baixo e a nota aguda da oitava da melodia, porém sem perder o grande volume de som que se faz necessário em todo o Ponteio. **É um Ponteio curto, bruto, raivoso e ritmado.**

### ***Ponteio nº 3. Dolente. 32 compassos. Dó maior. 1931. A Ayres de Andrade.***

Contraste com anterior, caráter tranquilo.”Retrato quase direto da ‘moda de viola’ quando entoada a duas vozes, como é prática corrente entre os cantadores do sertão” (ANDRADE, Ayres de). Além de **Dolente**, percebemos um certo estado **contemplativo, estático**.

Inicia-se com um lento acompanhamento em ostinato na mão esquerda, em pianíssimo. Aparentemente construído a duas vozes, porém estas se fundem em uma, deixando um pedal de segunda em semibreves com a dominante no baixo. Começando em anacruse, as frases do acompanhamento se direcionam à semínima pontuada no segundo tempo de cada compasso. Assim como os outros, este acompanhamento seguirá por toda a peça e estará em constante polifonia com a melodia. Aqui mais uma vez, temos uma grande cadência à tônica que aparecerá no final da obra.

A Forma é **AA'**. A simetria entre as duas partes é mantida, cada uma possui 16 compassos, porém com pequenas modificações internas. Em cada uma encontramos uma pequena forma ternária: parte **a**, parte **b** e parte **a'**. Assim temos em sequência na *Parte A*: introdução - 2 compassos; parte **a** - 5 compassos; parte **b** - 4 ; parte **a'** - 3; transição - 2. *Parte A'*: parte **a** - 5 compassos; parte **b** - 4; transição - 1; parte **a'** - 3 e *coda* - 3.

Depois da introdução, começa a parte **a** com o aparecimento da melodia em terças, cujas frases tem a duração de um compasso com exceção da segunda. A segunda frase é a repetição da primeira com pequenas modificações, assim como a 4ª é repetição da 3ª. A expectativa criada com as

duas primeiras frases é concluída pela 3ª frase e 4ª frase terminando a parte **a** na tônica. A parte **b** começa no c. 8 e possui frases com motivos melódicos descendentes. Existe uma pequena acentuação nos tempos fracos com as ligaduras de duas em duas notas e com as sínco pes seguintes originando uma tensão e agitação ausentes na parte **a** anterior. Volta-se a tranquilidade inicial com a parte **a'** (c. 12 a c.14) na qual são repetidas as duas primeiras frases de **a**.

Depois da transição nos compassos 15 e 16, a parte **A'** repete o exposto na parte **A** com modificações de registro e acréscimo de mais uma voz às terças da melodia; além disso acrescenta um novo baixo a toda a estrutura. Tal baixo fará um movimento descendente cromático partindo da nota Fá e chegando à tônica no compasso 27, mantendo-se até o final. Tais modificações dão mais movimentação ao Ponteio retirando-o um pouco da calma inicial que retornará com a parte **a'** no compasso 27. Esta **calma, esta dolência**, características mais marcantes nessas páginas, permanecerão até o fim fechando a peça.

Ao intérprete cabe cuidar da polifonia, do desencontro de direção das frases do acompanhamento e da melodia. Além disso, ressaltar as notas superiores das terças melódicas, assim como procurar com que as semibreves do baixo soem o mais possível (com a ajuda do pedal) sustentando todo o tecido sonoro acima.

### ***Ponteio nº 4. Gingando. 22 compassos. Si bemol eólio e frígio. A Anna Stella Schic.***

Com duas vozes na mão esquerda cria-se o ostinato no modo frígio em toda a peça. A melodia inicia sua primeira frase - **a** - de oito tempos no c. 2. Está dividida em 2 partes: a primeira da nota inicial dó até o si bemol do 4º tempo e a segunda do mi bemol seguinte até o mi bemol do 3º tempo do c. 3.

A música segue com uma frase derivada da inicial - **a'** - que termina na nota si do final do c. 4. Daí com duas frases de três tempos cada, (**b e b'**) o compositor inicia a conclusão da primeira parte que com compactações e repetições de motivos de **a** leva a um clímax onde surgem as frases iniciais em fortíssimo com oitavas na melodia e nas notas longas do acompanhamento (c. 8 e 9).

Começa aí neste clímax a segunda das três partes do Ponteio, aonde, depois da repetição de **a e a'**, desenvolve-se motivos melódicos e rítmicos de **a**. Cabe notar que tal desenvolvimento desenrola-se com a modificação do final da frase **a'**, levando a um segundo clímax na peça no compasso 11.

A terceira e última parte inicia-se no c. 14 a quatro vozes. O acompanhamento permanece sem as oitavas e com as notas longas em um registro inferior ao inicial. A melodia que agora traz de volta as frases *a*, *a'*, *b* e *b'* e a conclusão, é acompanhada por mais uma voz tornando o tecido musical mais denso. Com um crescendo e uma modificação da conclusão no final do compasso 19 chega-se a coda (c. 20, 21 e 22).

Temos então a forma **A A' A''**. A parte A' surge em *ff*, quase subitamente, como resultado da conclusão de A e diferentemente, A'' aparece como a volta de A após um diminuendo preparatório. A escala descendente e a última oitava na mão esquerda (si bemol) colocam um ponto final no Ponteio.

O **caráter de brincadeira, jocoso**, parece transportar-se para as estruturas formais. Temos a impressão que o compositor com elas brincava, transformava-as como queria. Os acentos, o ritmo, a articulação favorecem o caráter do Ponteio.

É peça de virtuosidade. Para o pianista apresenta as dificuldades que envolvem o tratamento polifônico e velocidade. Na mão esquerda teremos sempre duas vozes, uma delas marcada pelos acentos >, que devem ser tocadas sempre com o polegar. Na mão direita a dificuldade aumenta nas partes A' e A'' com as oitavas rápidas (A') e as duas vozes simultâneas tão diferentes (A''). Na parte A'' deve-se cuidar do relevo sonoro das vozes procurando salientar a voz superior. A escala final deve ser brilhante e terminar firme, seca.

### ***Ponteio nº 5. Fatigado. 40 compassos. Fá lídio. 1932. A João Caldeiro Filho.***

Ponteio lento como os outros, faz enorme contraste com o anterior. “Imagem da dor. Dor que não é nem profunda nem patética, mas humilde conformada.” (ANDRADE, Ayres de).

O ostinato inicial, que introduz o Ponteio em 6 compassos, está escrito em dois planos sonoros: a) o baixo; e b) o acompanhamento em acordes de sétima em três sons, que não funcionam como se fossem três vozes mais sim um bloco sonoro, **uma** voz central. Estabelece o movimento do Ponteio, um lento embalo. Com o movimento dos acordes, a nota mais aguda dos mesmos constrói uma melodia que se inicia na nota mi e a ela sempre retorna transmitindo um sensação de estaticidade.

A melodia principal, na mão direita, inicia o primeiro período - A - com uma frase - *a* - no c. 7 e c. 8. Na anacruse do c. 9 e c. 10 temos a segunda

frase - **b** -, dando seqüência à conclusão do período com um fragmento de **a** e duas notas longas si.

No c. 13 repete-se o período A acrescentando mais uma voz na parte superior, uma voz contralto e se contrapõe à melodia principal com fragmentos desta última. No c. 16 o período A se modifica dando início, em um fluxo ininterrupto, a uma parte central (ou elaboração) que através de trabalhos com material musical anterior chegará a uma clímax em fortíssimo nos compassos 28 e 29, um arroubo expressivo. Esta parte central pode ser dividida em duas seções: do compasso 17 a 22 e do compasso 23 a 30.

Uma longa frase - **b** - de caráter mais agitado, construída com três notas descendentes que também encontramos no c. 11 e c. 12, inicia a 1ª seção da elaboração (o baixo movimenta-se passando pelas notas fá e mi). A frase é repetida com modificações melódicas e no acompanhamento (baixo- ré e sol). Desta repetição segue sua conclusão no c. 21 e c. 22 (baixo - dó e dó). A segunda seção da elaboração, é construída com três frases semelhantes que têm o motivo principal em graus conjuntos descendentes. A primeira (frase **c** - compassos 23 e 24) e a terceira (frase **c''** - c. 26 com anacruse), terminam em síncopes que aumentam a tensão ao clímax (compassos 27 a 29). A segunda frase (frase **c'** - compassos 23 e 24) e a terceira começam com um salto sexta ascendente inicialmente ao sol bemol e depois ao sol # contribuindo também ao aumento de tensão ao clímax.

As três vozes em diminuendo fazem a transição, trazendo de volta o caráter **fatigado, de dor resignada**, recapitulando o primeiro período. Termina o Ponteio um longo si natural harmonizado com um acorde de tônica com sétima maior, enfatizando o 4º grau elevado característica do modo lídio.

Este Ponteio, um pouco maior que os anteriores, apresenta uma parte central maior caracterizando uma forma **ABA**, porém ainda muito semelhante com as formas **AA'** anteriores, pois a parte **B** é uma elaboração do material anterior.

Para o intérprete, as dificuldades mais uma vez se concentram na questão polifônica. A particularidade deste Ponteio está na necessidade de controlar a intensidade sonora da voz escrita com acordes de sétima para que ela seja mais discreta que as demais (melodia principal de baixo). Mas ela faz às outras vozes um contra-canto: a melodia construída pelas notas superiores que devem ser mais sonoras que o restante do acorde. Além do baixo deve o executante cantar a melodia superior na mão direita, pois é o canto principal.

## **Ponteio nº 6. Apaixonado. Si bemol menor. 39 compassos. 1932. A Magdalena Tagliaferro.**

Virtuosístico. Romântico, vigoroso. Apresenta frases longas, de grande fôlego. Tem forma **ABA**, sendo a parte intermediária uma elaboração da parte A, como acontece também no Ponteio nº 5.

A primeira frase - **a** - surge abruptamente sem a costureira introdução que se fez presente nos outros Ponteios até agora analisados. Tem duração da anacruse do c. 1 à nota si bemol do c. 2, aonde começa na nota mi uma segunda frase - **b** - bem diferente da primeira. Estas duas frases tem movimentos melódicos opostos e a segunda atinge um clímax no final devido ao seu movimento ascendente. No c. 5 temos uma nova frase - **a'** - que recapitula livremente as características da frase **a**, substituindo-lhe, para que do c. 6 c. 9 uma elaboração em pequenas frases usando elementos de **b** conclua este primeiro período (parte A).

Segue a partir do c. 10 a segunda parte do Ponteio - B. Sua primeira frase se estende do compasso 10 com anacruse ao c. 13. A segunda do c. 14 ao início do c. 16 (1º tempo). A terceira do c. 16 ao 17. A quarta frase dura um compasso -18. E nos compassos 19 e 20 temos um clímax resultantes das frases anteriores que tornando-se cada vez menores aumentam a tensão. A sexta frase (c. 21 a c. 14) faz a terminação da parte B.

Nos compassos 25 a 28 duas frases iguais, que nada mais são que transposições da primeira frase do Ponteio, fazem uma transição para a parte A'.

A parte A' começa com a frase **a** do início à qual segue um alongamento da frase **b** chegando a uma novo clímax da peça. Mantendo a dinâmica em forte até o final, temos a coda do Ponteio, na qual pela primeira vez aparece uma cadência V-I.

Todo o Ponteio está escrito em três planos: a melodia em oitavas na mão direita, o acompanhamento em semicolcheias e o baixo reforçado com o acréscimo de quinta.

As dificuldades exigem ao intérprete um grande domínio do instrumento. Temos oitavas velozes na mão direita que devem sempre manter características de canto com sua nota superior uma pouco mais aparente. Na mão esquerda temos um quadro complexo: a) a nota mais grave do baixo deve ser a mais forte dando sustentação harmônica ao tecido musical; b) à uma grande distância do baixo encontra-se o acompanhamento que apesar das dificuldades em executá-lo, deve-se controlar sua intensidade sonora, mantendo-o em terceiro plano depois da melodia e do baixo.

As oitavas ininterruptas, muitas vezes em sínopes, e a harmonização do Ponteio (que transitando por graus de sua tonalidade só realiza uma cadência ao grau fundamental no fim) acrescentam a seu caráter **arrebatado**, **apaixonado**, uma certa **ansiedade**.

### ***Ponteio nº 7. Contemplativo. 44 compassos. Fá maior. 1933. A Madelaine Bernheim.***

Como todos os ponteios, faz grande contraste com anterior. Temos um quadro de tranquilidade, quase de estaticidade, que não é completa por causa que a melodia apresentada no compasso 3 possui muitas sínopes e movimentação -se entre um intervalo médio de sexta (fá 4 e lá 3).

O Ponteio começa com o ostinato introdutório comum aos outros números. No compasso 3 começa a primeira frase - **a** - que vai até o dó mínima do c. 5 c. Podemos dividi-la em dois motivos: a) o inicial que começa no compasso 3 e vai até o dó mínima do c. 4, construído com uma segunda maior e sínopes; b) e o segundo que termina a frase na nota dó mínima do c. 5, antecedida por um movimento melódico descendente de três notas.

Segue a segunda frase - **a'** - que termina na nota lá do c. 7. Tem em comum com a primeira o fato de ter seu segundo motivo (c. 6) em notas descendentes, sugerindo quase uma repetição da primeira frase. Do c. 7 ao c. 11 seguem duas frases - **b** e **b'** - que resolvem a expectativa criada anteriormente por **a** e **a'**. As duas frases são quase iguais e giram em torno da nota lá, polarizando a melodia à dita nota.

A partir dos compassos 12 e 13, aonde os movimentos harmônicos anteriores são resolvidos, até o c. 29 segue uma parte central que desenvolve o material inicial chegando a um clímax em forte. Uma transição em pianíssimo do c. 25 ao c. 28 traz de volta o clima inicial em 29. A parte central, por ser uma continuação elaborada da primeira parte, pertence a primeira parte não constituindo uma nova parte. Temos assim uma forma AA' para o Ponteio.

A parte central inicia-se repetindo as frases **a** e **a'**. Aparece um novo plano sonoro com o baixo em semibreves, configurando-se agora três planos, como em todos os Ponteios.

Depois de **a** e **a'**, segue um desenvolvimento com fragmentos da frase **a** (tercinas em movimento melódico descendente) e um fragmento de **b** (resolução em lá - lá, sol,lá) ligeiramente modificado.. Os fragmentos são combinados em uma estrutura com duração de um compasso.

No c. 19 aparece mais um plano: as terças na mão direita dentro da oitava, que agora dobra a melodia. A estrutura melódica criada em 19 e 20 é repetida em 21 e 22 com modificações melódicas ascendentes levando a um clímax em 23 e 24.

Depois da transição (c. 25 a 29), serão repetidos os dez primeiros compassos (parte A'). E a partir do c. 39 aparece a *coda* baseada no motivo inicial da primeira frase.

Pianisticamente as dificuldades serão bastante semelhantes às do Ponteio 5: a) tratamento polifônico; b) balance da voz inicial apresentada em acordes, mas que também tem a sua melodia; c) sustentar o baixo em semibreves quando o mesmo aparece; d) manter a linha melódica nas oitavas quando o tecido musical está a quatro vezes (compasso 19); e) procurar valorizar as notas longas para que as mesmas soem um pouco mais; f) procurar o melhor cantábile sem acentos desnecessários para transmitir o estado **calmo, estático, contemplativo do Ponteio**.

### ***Ponteio nº 8. Angustioso. 55 compassos. Si bemol menor. 1933. A Fritz Jank.***

Ponteio rápido, contínuo, com estruturas curtas. Forma ABA.

Inicia-se com um ostinato a duas vezes que tem como centro tonal a nota si bemol. Deste ostinato, a voz superior dará origem a praticamente todas as estruturas melódicas do canto através do intervalo de segunda descendente ora maior ora menor.

A melodia principal inicia-se no compasso 4 com a anacruse e tem a sua primeira frase - *a* - se estendendo até o 1º tempo do c. 6. A segunda frase - *b* - em colcheias no c. 6 e c. 7 repete um fragmento de *a* (notas re #, fá e mi) em diferentes alturas, compactando-o, repetindo-o e assim criando uma tensão crescente.

A partir do c. 8 até o c. 16 temos a conclusão desta primeira parte do Ponteio - A. Esta conclusão começa com uma frase de dois compassos (8 e 9) que será repetida com modificações melódicas uma vez e depois de uma ligação (c. 12), mais uma vez chegando a um clímax nos compassos 15 e 16. Juntamente com este grande crescendo, o ostinato começa a se modificar movimentando-se descendentemente até a nota grave si bemol -1, a tônica da peça.

Na segunda parte - B- (compassos 17 a 39) o ostinato a duas vezes passa inicialmente para a mão direita, o canto desloca-se para a região do tenor, e o baixo é mantido. Temos assim até o c. 23 quatro vezes. A voz

superior inicia uma longa escala cromática puxando mais um crescendo até o forte do c. 24. O canto do tenor é dividido em 4 frases: a) a primeira - *c* - (c. 17, c. 18 e início do 19) possui fragmento melódico (re bemol, dó, fá, mi) similar a frase *a* (mi, ré#, fá, mi) e as colcheias de *b*. A segunda frase no c. 20 com anacruse e no c. 21 trazem a voz do tenor para uma região mais aguda. A terceira frase (c. 21 e c. 22) possui as colcheias, as notas repetidas e os intervalos de segunda como a primeira frase, porém dispostos de outra maneira. E por fim a quarta frase (c. 23) é a repetição do primeiro compasso da terceira..

No c. 24 temos um clímax em *ff* resultante da sequência anterior em tres planos sonoros distanciados: o baixo, acompanhamento e melodia. A melodia em oitavas é a frase *c* modificada e aumentada para 4 compassos e harmonizada com um longo baixo em dó. Uma escala rápida terminando em si no baixo mantém o *ff* continuando o clímax, cuja melodia em quiálteras de 5 segue com fragmentos de *c* em uma seqüência descendente até o dó # do compasso 34. A partir do c. 28 o baixo gravita em torno da nota si, que permite fazer a transição para a parte A' no c. 40, por ser a nota da apogiatura inicial do Ponteio. O fragmento melódico mi-ré#-ré-dó# do c. 34 é repetido duas vezes e precedido de uma escala descendente igual a do c. 27, finalizando a parte B e ligando a parte A' com o dó bequadro (c. 39).

Na parte A' temos a repetição dos 7 compassos iniciais com a melodia transposta a duas oitavas a baixo. De 47 a 51 o canto no baixo fazendo uma cadência V - I encerra-se na tônica si bemol. Uma pequena codeta fecha o Ponteio colocando em dúvida sua centralização tonal, mas esta se mantém em si bemol (menor).

Ponteio virtuosístico, ininterrupto, em *forte* todo o tempo. Ao pianista cabe diminuir em alguns pontos para chegar aos novos fortíssimos. As dificuldades mais uma vez se concentram na velocidade, na técnica de oitavas e saltos e no tratamento polifônico dos distintos planos sonoros (vozes). É necessário fazer com que o canto se sobressaia, não perder o baixo em notas longas e manter o movimento contínuo, implacável. Angustioso, “**é mais do que isto. É o quadro de conflitos interiores vindo a tona em imagens pianísticas vigorosas.**” (ANDRADE, Ayres de).

### ***Ponteio nº 9. Fervoroso. 49 compassos. Si menor-Ré maior. 1934. A Guiomar Novais Pinto.***

Contraste com o anterior. Lento. Cromático, muito complexo tonalmente, quase atonal. Ponteio conflituoso apesar da aparente calma inicial. O acom-

panhamento já carrega desde a introdução com as suas nonas um vazio interior, um certo desespero escondido. Começa a melodia ora resignada, ora suplicante, mas sutil. O desespero, a angústia vão surgindo com os crescendos da parte central e permanecem. Na coda final, retorna o clima abstrato do início, quiçá com o conflito amenizado no fim.

As nonas da introdução seguidas de quartas aumentadas, criam uma certa indefinição harmônica, porém a voz do baixo gira em torno do fa#, dominante de si que aparecerá no c. 17 e c. 18. Depois do lento ostinato inicial, que diferentemente dos outros Ponteios será modificado no decorrer da peça, começa a melodia. Sua primeira frase - *a* - termina no c. 8 na nota si, reforçando-a como centro tonal. Do c. 9 ao c. 11 a frase *b* em movimento melódico ascendente e mudando a região instrumental, traz pequenas frases inicialmente em torno da nota mi, mas a seguir polariza o movimento a nota si (c. 16- Fim da parte A) e logo depois à nota la (c. 18).

Começa neste ponto uma segunda parte - B - em duas seções: a 1ª do c. 18 ao 23 e a 2ª do c. 25 ao 39. Nos c. 18 e 19 temos a primeira frase da 1ª seção iniciada com um salto ascendente de 8ª, que proporcionará o movimento descendente da segunda frase (c. 20 com anacruse). O próximo salto de sétima no c. 21 com o movimento descendente em tercinas e sua anacruse delineiam duas frases que terminam a primeira seção da parte B.

Assim como o compasso 17 faz uma ligação entre as partes A e B, o compasso 24 com anacruse (a partir da nota sol bequadro) faz uma ligação entre a primeira e a segunda seções da parte B. Esta última começa com o acréscimo de uma voz na mão direita entre as oitavas que agora dobram o canto. No c. 25 inicia a primeira frase da 2ª seção, estendendo-se até o dó # do c. 28. A segunda frase segue até o c. 31 e como a anterior, inicia-se com um movimento melódico ascendente chegando a um clímax em *ff*. O clímax dura até o compasso 35 onde a repetição do fragmento sol bemol, fa, mi, mi bemol do compasso anterior, levam a um ápice a angústia crescente antes iniciada. De 31 a 35 as frases começam a ter um tamanho menor: do compasso 31 até o 3º tempo do compasso 32- uma frase; do compasso 33 com anacruse ao 2º tempo do compasso 34 - outra frase; do compasso 35 com anacruse ao início do 36- duas frases. Esta diminuição das frases aumenta a tensão chegando a um ápice em 36. Daí até final do compasso 40 a tensão decresce. De 40 a 42 faz-se uma transição até a recapitulação dos compassos iniciais. Esta transição começa a mudar o caráter anterior com uma linha melódica que lembra vagamente uma modinha, trazendo um certo contentamento.

Na parte central a partir do compasso 29 o baixo começa a movimentar-se por cadências um pouco mais evidentes, por intervalos de segunda ou quinta. Mas ao se aproximar da transição e da recapitulação, a linha do baixo começa a se movimentar cromaticamente repetindo o tipo de movimento do começo da peça onde ele se aproxima cromaticamente dos centros tonais.

Na parte A' (compassos 43 a 49) que repete o ostinato inicial com o seu caráter a mudança para um novo centro tonal (Ré) a peça termina com um pouco mais de **tranquilidade e luminosidade desfazendo a angústia presente nas partes anteriores do Ponteio.**

### **Ponteio nº 10. Animado. 57 compassos. Dó maior (final). 1935. A Júlia da Silva Monteiro.**

Episódico. Dentre os dez primeiros tem a maior quantidade de compassos, e entre os rápidos é o de maior duração. Dois caracteres musicais intercalam-se todo o tempo. Um em *forte*, outro em *piano*, leve, jocoso. As súbitas entradas de elementos contrastantes criam uma tensão crescente que desemboca em um **final grandioso.**

O Ponteio é iniciado em piano, como se os seus elementos fossem desprezenciosamente introduzidos. Até o compasso 37, os distintos caracteres musicais intercalam-se dando origem a dois tipos de partes distintas: *a*) 1º tipo - corresponde às passagens mais fortes com o tecido musical mais denso, em geral a três vozes. Possuem caráter musical grandioso, que se radicaliza ao passar da peça; *b*) 2º tipo - corresponde as passagens leves, em piano, com caráter brincalhão.

A primeira parte- *a* - dura os quatro compassos iniciais e depois do *crescendo*, possui as características do 1º tipo de partes, porém seu caráter não é grandioso. Os arpejos tem o baixo girando em torno da nota mi que se estabelece no compasso 3. Os mesmos fazem uma introdução a melodia que entra no c. 2 e tem sua primeira frase até o final do c. 4. Esta frase dará origem as outras frases das partes partes do 1º tipo, através dos grandes intervalos ascendentes (nonas) e sua continuação em movimentos descendentes.

No c. 5 abruptamente inicia-se uma pequena parte - *b* - com características do 2º tipo. Seu baixo inicialmente em torno de mi, faz uma nova polarização para a nota lá do c. 7.

A partir daí até o final do compasso 10 temos uma nova parte - *a'* - com características do 1º tipo (as quais serão determinadas pela letra *a*).

Está dividida em duas seções. A primeira aonde são usadas as ligaduras de três em três notas, como apareceu no começo da obra, sugerindo que seja uma introdução a seção mais importante (c. 8 e c. 9) desta parte: a segunda. Esta apresenta a melodia em oitavas *forte*, com grandes saltos ascendentes logo compensados com o movimento descendente. O baixo fica entre as notas lá e si (3º grau de Fá# menor e sol# menor), indo a sol e si bemol ao fim da parte.

Em 11 temos uma nova interrupção e a entrada da parte *b'* em *pp súbito*.

Em *f* no c. 13, começa uma parte *a''* como se fora a continuação da linha melódica interrompida no final do c. 10. Possui todas as características do 1º tipo de partes e sua 1ª frase (compassos 13 e 14) possui um salto ascendente compensado com uma linha melódica descendente. Logo após, do c. 15 com anacruse até o 18, pequenas frases pouco a pouco atingem notas mais agudas fazendo um longo movimento ascendente em *crescendo* até um clímax em fortíssimo aonde a última frase desta parte *a''* decorre. Temos aí o primeiro clímax da peça resultante dos movimentos anteriores. O baixo faz linhas melódicas por graus conjuntos direcionando-se a alguns graus por segundas cromáticas seguidas.

Na segunda parte do compasso 19, uma retomada para o *forte* é interrompida por entrada de uma nova parte *b''* em *pianíssimo*. Um canto leve e ritmado aparece na voz central e será repetido na nova parte *a'''* (compassos 23 a 27) com características modificadas para as partes do 1º tipo. Em ambas as partes o baixo gira em torno da nota sol bemol.

Em 27, outra interrupção do *forte* traz a parte *b'''* também em *pp súbito*. Inicia-se com uma melodia na mão direita derivada do canto em oitavas do segundo compasso da parte anterior (24). Desenvolve-se em um *crescendo* e prepara a entrada da parte *a''''* no compasso 31, que repete a parte *a'''* sem seu primeiro compasso.

Nova interrupção, para termos a preparação da última parte do Ponteio (*a''''*), por uma parte pequena - *b''''* - que começa em *piano* e cresce para o c. 37. Daí um novo *crescendo* traz um novo e longo clímax já dentro da última parte (compassos 37 ao último).

Podemos dividir a última parte em duas seções: uma do compasso 37 a 44 e a outra do compasso 44 ao último.

A primeira frase do compasso 37 ao 1º tempo do 40 aumenta a distância entre o baixo e a melodia em *crescendo* até o fortíssimo do compasso 39. A linha do baixo, partindo da nota lá, vai a um lá bemol em oitava com

longa duração, depois da qual, começa a próxima frase em ambas as mãos. Esta segunda frase (2º e 3º tempos do c. 40 e c. 41) e a terceira (c. 42 com anacruse, 43 e 1º tempo do 44) são geradas da primeira frase desta parte: são tiradas do ponto culminante de sua geratriz. Tal repetição de pontos culminantes levam a um *forte* maior ainda no c. 44. O baixo, acompanhando o *crescendo*, desce mais polarizando-se na nota mi bemol.

A partir daí temos a última parte aonde uma frase na região média do instrumento vai se intercalar com outra nas extremidades do instrumento, repetindo o procedimento de se contrapor elementos distintos usado em todo o Ponteio. Mantém-se e aumenta-se a tensão atingida até o compasso 44, que terá sua resolução no ponto culminante final criado a partir do c. 51 com a escala de acordes em movimento contrário. Temos a resolução das repetições na melodia (lá, si, lá) e no baixo (mi bemol, ré, mi bemol) depois da escala de acordes no baixo dó e na melodia sol.

Este clímax final, **grandioso, usando toda a extensão do instrumento**, parece terminar não somente o último Ponteio, parece colocar um grande ponto final no primeiro caderno.

Para o intérprete as dificuldades são muitas: tratamento polifônico, oitavas, saltos, mudanças abruptas de dinâmica e caráter.

Referindo-se aos Ponteios nº 9 e nº 10 entre outros, Belkiss Carneiro de Mendonça observa que “Guarnieri põe em evidência sua perfeita habilidade no manejo da polifonia, sem sacrifício da emotividade, fator básico de seu impulso criador;... **são de dificuldade transcendente**” (SILVA, 404).

#### 4. O “1º Caderno de Ponteios” – Sistema

O Caderno de Ponteios surgirá como um sistema, com organização, com unidade global e com emergências próprias. E o próprio sistema como podemos defini-lo? Como surge um sistema? Desde os anos ‘50, a problemática sistêmica se instalou e espalhou-se por toda a parte com Von Bertalanffy, Lupasco e Koestler, dentre outros. A idéia de sistema foi usada em várias ciências, mesmo quando ainda não passava de uma idéia preliminar com um conceito nunca apresentado ou discutido.

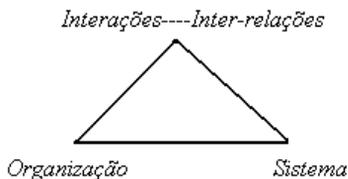
Poderemos entender inicialmente por sistema: “uma inter-relação de elementos que constituem uma entidade ou unidade global”. Uma definição deste tipo comporta duas características principais; a primeira é a inter-relação dos elementos a segunda é a unidade global constituída por estes elementos em inter-relação. Com efeito, a maior parte das definições da noção de sistema, desde o século XVII até os sistemistas da *General Systems*

*Theory*, reconhecem estes dois traços essenciais, acentuando-se ora o traço de totalidade ou globalidade, ora o traço relacional. Estas definições completam-se e sobrepõem-se sem se contradizerem verdadeiramente. “Um sistema é um conjunto de partes” (Leibniz, 1666), “todo o conjunto definível de componentes” (Maturana, 1972). As definições mais interessantes ligam o caráter global ao relacional: “Um sistema é um conjunto de unidades em inter-relação mútua” (Von Bertalanffy, 1956); “é a unidade resultante das partes em relação mútua” (Ackoff, 1960); “é um todo (*whole*) que funciona como todo em virtude dos elementos (*parts*) que o constituem” (Rapoport, 1968). Outras definições indicam-nos que um sistema não é necessariamente compostos por “partes”; alguns deles podem ser considerados como “conjuntos de estados” (Mesarovic, 1962), ou conjunto de acontecimentos (o que é válido para os organismos vivos). Finalmente, a definição de Ferdinand de Saussure (que era mais um sistemista que um estruturalista) está particularmente bem articulada, e faz sobretudo surgir, ligando ao conceito de totalidade e de inter-relação, o conceito de organização: o sistema é “uma totalidade organizada, feita de elementos solidários que podem definir-se uns em relação aos outros em função do lugar que ocupam nesta totalidade” (Saussure, 1931).

Com efeito, não basta associar inter-relação e totalidade, é preciso ligar a totalidade à inter-relação através da idéia de organização. Por outras palavras, as inter-relações entre elementos, acontecimentos ou indivíduos, desde que tenham um caráter regular ou estável, tornam-se organizacionais.

A organização, conceito ausente na maior parte das definições do sistema, esteve, até agora, como que abafada entre a idéia de totalidade e a idéia de inter-relações, tornando-se indissociáveis as três noções, **“A partir daí podemos conceber o sistema como unidade organizada de inter-relações entre elementos, ações ou indivíduos.”** (MORIN, 1, 99).

Como elemento podemos entender não um elemento simples unitário indivisível, mais sim a unidade complexa citada no capítulo anterior. Ou seja um micro-sistema formador de um sistema. Através das interações, inter-relações entre as unidades complexas que criam a organização das próprias unidades complexas e suas relações, nasce, **surge o sistema.**



Daí, o sistema possuirá emergências, ou seja, qualidades ou propriedades novas que surgem no e pelo sistema, produzidas pela sua organização.

O sistema com suas emergências vão retroagir sobre as partes que o constituem, pois toda organização comporta graus diversos de subordinação ao nível dos constituintes. Desta maneira uma unidade complexa tanto perderá como ganhará emergências novas ao se inserir, ao formar um sistema relacionando-se com outras unidades. Teremos então, tanto em nível de sistema quanto de unidades, emergências novas que desaparecem ao se desintegrar o sistema. Ao formarem um sistema as unidades se transformam, podem adquirir emergências novas ou perder qualidades que possuíam fora do sistema.

As emergências de cada unidade complexa podem se relacionar com as emergências de outras unidades dando ao sistema então constituído emergências novas.

## 5. A totalidade da obra

Os Ponteios à hora de sua execução ou de sua apreciação para estudos, análises, dentro de cada caderno vão se *interrelacionar* com os Ponteios vizinhos ou mesmo afastados, dando origem a uma organização, fazendo do 1º Caderno de Ponteios um sistema com uma noção de idéia global, com emergências próprias.

Como **relações** entre os Ponteios pode-se perceber:

1) relações de contraste e semelhanças de caráter: os Ponteios 1, 3, 5, 7, e 9 estão escritos em andamentos lentos, de caráter tranqüilo. Os Ponteios 2, 4, 6, 8, e 10 estão escritos em andamentos rápidos, com caráter ora brusco, ora grandioso, ora romântico. Sendo assim, cada Ponteio do 1º Caderno sempre possui caráter contrastante com o anterior e com o seguinte, daí **surge uma emergência**: uma linha dramática que percorre o Caderno.

2) relações de forma: todos os Ponteios estão escritos em forma ABA' ou AA', sendo que a primeira não é muito diferenciada da segunda pois a parte B é sempre uma elaboração da parte anterior. Todos os Ponteios possuem um clímax expressivo na reexposição ou um pouco antes dela. Os Ponteios nº 1, 2, 3 e 7 tem forma AA', os de nº 5, 6, 8 e 9 tem forma ABA, o nº 4 tem forma AA'A" e o 10º uma forma de rondó com dois motivos contrastantes. Em todos os Ponteios, com exceção do 10º, na parte final da parte A, ou no final do 1º período encontramos a harmonia e/ou a melodia tendendo à tônica da peça.

3) todos os Ponteios do 1º Caderno são polifônicos, como Guarnieri acreditava que deveria ser a música brasileira, já mencionado na introdução. São escritos em três ou quatro planos sonoros (vozes). Em todos os Ponteios, exceto o 1º, toda a extensão do instrumento é usada, sendo que os planos sonoros podem estar a grandes distâncias entre si.

4) quanto à duração, os Ponteios lentos duram aproximadamente 3 minutos, e os rápidos aproximadamente 1 minuto. Ao aproximar-se do final do Caderno, os Ponteios tornam-se ligeiramente maiores.

5) quanto as "tonalidades" e caráter principal os Ponteios apresentam a seguinte seqüência:

Ponteio nº 1 - Lá eólio - Calmo, com profunda saudade

Ponteio nº 2 - Lá eólio - Raivoso e ritmado

Ponteio nº 3 - Dó Maior - Dolente

Ponteio nº 4 - Si bemol eólio e frígio - Gingando

Ponteio nº 5 - Fá lídio - Fatigado

Ponteio nº 6 - Si bemol menor - Apaixonado

Ponteio nº 7 - Fá maior - Contemplativo

Ponteio nº 8 - Si bemol menor - Angustioso

Ponteio nº 9 - Si menor / Ré maior - Fervoroso

Ponteio nº 10 - Dó maior - Animado

E possuem as seguintes relações:

- o Lá eólio e o Dó maior dos três primeiros são bastante próximos, estando em vizinhança de 3ª menor e possuindo muitas notas comuns;

- do 4º ao 8º Ponteio as tonalidades estão na região da subdominate de Dó maior - Si bemol e Fá.;

- o 9º e 10º parecem fazer uma volta a Dó maior: o 9º começa em si e modula rapidamente no final a Ré e o 10º depois de longo caminho aproxima-se fortemente de Dó.

**Características comuns entre os Ponteios:** forma; escrita polifônica; localização do clímax; uso de linguagem harmônica avançada incorporando modos litúrgicos e outros, presentes na música brasileira.; escrita instrumental em vários planos sonoros usando toda a extensão do piano. Tais características dão coesão a obra.

**Característica contrastante :** o caráter de cada Ponteio em relação a seus vizinhos imediatos;

**Característica não totalmente diferenciada:** tonalidade.

Agora, de que maneira estas relações vão se organizando e organizando os **Ponteios em um sistema?**

### **Do 1º ao 10º pode-se notar:**

As características comuns reforçam a unidade do Caderno.

O contraste de caráter de Ponteio a Ponteio está sempre presente.

O 1º Ponteio e o 2º possuem grande contraste de caráter; estão na mesma tonalidade (modalidade); possuem a mesma forma; estão escritos em três planos sonoros.

O 3º Ponteio resgata o caráter do 1º, começa com as três notas da tríade de lá eólio ligando-se tonalmente aos anteriores, sem deixar de ter sua própria tonalidade, que é próxima a lá eólio (Dó Maior). Tem a mesma forma AA' dos dois primeiros. Começa com ostinato como os dois primeiros. Sua segunda parte está em três planos sonoros.

Têm-se até agora três Ponteios com várias características comuns, porém com um grande contraste de caráter no 2º Ponteio. Estes três unem-se em uma forma ABA' em termos de caráter e tonalidade. A proximidade das tonalidades e o retorno do caráter inicial no 3º Ponteio os junta, suportando o antagonismo do segundo. Forma-se assim um **bloco com três Ponteios, o primeiro bloco do Caderno.**

O 4º Ponteio ao seguir o 3º mantém a sequência de contrastes de caráter, que perfaz todo o Caderno. É um Ponteio jocoso, rápido, fluente. Parece fazer uma coda, um ponto final ao bloco dos 3 primeiros Ponteios, porém tonalmente está mais próximo dos Ponteios do centro do Caderno. É um Ponteio que com seu caráter leve, faz uma transição e introduz o **segundo bloco de Ponteios (do 4º ao 8º Ponteio)**, já pertencendo a ele.

O 5º Ponteio liga-se naturalmente ao 4º, apesar do acentuado contraste de caráter. A entrada de seu acorde inicial é uma continuação quase esperada. A partir deste Ponteio a complexidade dos mesmos aumenta, criando uma grande tensão aos Ponteios finais. Este aumento da complexidade é evidenciado por uma linha melódica cada vez menos óbvia; por movimentos harmônicos cada vez mais cromáticos; pelo aumento do número de compassos e por uma polifonia com maior número de planos sonoros.

O 6º Ponteio é o mais romântico, grandioso do segundo bloco. Ele e o 8º são os ápices do segundo bloco. O Ponteio nº 7 começa com uma tranqüilidade quase estática em grande contraste com o anterior, como se depois de tanto roubo só coubesse uma profunda calma, porém perturbada no seu clímax.

O Ponteio nº 8 vai encerrar este bloco central de Ponteios que estiveram ora no centro tonal de Si bemol, ora em Fá.. É um Ponteio que aumenta o tecido sonoro terminando grandiosamente. Possui em comum com o 6º a

expressão romântica e grandiosa de várias de suas passagens. Seu início se assemelha ao início do 4º Ponteio: a duas vozes, polarizando em si bemol e utilizando a mesma região instrumental. Desta maneira resgata, remonta ao início deste bloco fechando-o.

**O Ponteio nº 9 e o Ponteio nº 10 constituem o bloco final do 1º Caderno (3º bloco).** Estes dois Ponteios são os mais complexos. Tem a forma, a escrita polifônica, a linguagem harmônica extremamante elaboradas. Do ponto de vista instrumental são virtuosísticos. Eles (Ponteios 9 e 10) são o ápice expressivo do 1º Caderno de Ponteios resultante de:

a) um aumento de tensão criado pela ininterrupta alternância de caracteres dos Ponteios anteriores;

b) existência de dois blocos anteriores contrastantes entre si: o primeiro, constituído pelos Ponteios 1, 2 e 3, termina em Dó Maior e possui um caráter predominantemente calmo, mas com forte contraste interno; o segundo, constituído pelos Ponteios 4, 5, 6, 7 e 8, possui centros tonais em si bemol e fá, sendo os Ponteios 4, 6 e 8 extremamente movidos, enérgicos. Deste bloco, o 6º Ponteio é um ápice de caráter romântico e 8º um final grandioso;

c) um aumento da complexidade interna dos Ponteios;

d) aumento crescente da carga expressiva dos Ponteios.

Comparando-se alternadamente, do 1º passando pelo 3º, 5º, 7º, estes Ponteios cada vez ficam mais densos. O 7º e o 9º começam extremamente calmos mas chegam a grandes ápices expressivos. O ápice expressivo do 9º, é o ápice expressivo de todos os Ponteios lentos.

Comparando-se os Ponteios 2, 4, 6, 8, 10, observa-se também um aumento da carga expressiva. O Ponteio nº 10 vem a ser o ápice de todos os Ponteios com sua grande parte final que conduz a tonalidade de Dó maior. A parte final em *fff* é resultado da alternância de caracteres dentro do Ponteio, condensando o procedimento de se alternar caracteres antes presente na continuidade dos Ponteios (ou seja de um Ponteio ao outro e não dentro de cada Ponteio).

Desta maneira vê-se surgir o 1º Caderno de Ponteios como uma obra coesa, como um sistema. Através do inter-relacionamento os Ponteios organizam-se em três blocos. Pode-se ainda dizer que dos contrastes entre os Ponteios, da diferença entre os blocos e da crescente expressividade e complexidade dos mesmos, "emerge" *uma linha dramática* que perpassa todo o Caderno atingindo ápices expressivos no 6º e 9º Ponteios e ápices finais no 8º e no 10º Ponteios. Ressalta-se ainda que o maior ponto culminante

está no 10º Ponteio, concretizando um grande crescendo ao fim do Caderno.

Esquemáticamente visualizamos a totalidade do 1º Caderno de Ponteios como o modelo abaixo:

### **1º Bloco (Introdução)**

Ponteio nº 1 - Lá eólio - Calmo, com profunda saudade

Ponteio nº 2 - Lá eólio - Raivoso e ritmado

Ponteio nº 3 - **Dó Maior** - Dolente

### **2º Bloco (Central)**

Ponteio nº 4 - **Si bemol** eólio e frígio - Gingando

Ponteio nº 5 - Fá lídio - Fatigado

Ponteio nº 6 - **Si bemol** menor - Apaixonado (CLÍMAX)

Ponteio nº 7 - Fá maior - Contemplativo

Ponteio nº 8 - **Si bemol** menor - Angustioso (FINAL)

### **3º Bloco (Final)**

Ponteio nº 9 - Si menor / Ré maior - Fervoroso

Ponteio nº 10 - **Dó maior** - Animado (CLÍMAX)

## **6. Conclusão**

A arte musical, com suas características histórico-estilísticas, composicionais e interpretativas, modificou-se no devir histórico conjuntamente com as outras artes, com as mudanças de padrões estéticos e com as mudanças de paradigmas das filosofias e das ciências.

Uma das mudanças estilísticas mais acentuadas na História da Música foi sem dúvida a passagem do período barroco ao clássico. A invenção da forma sonata bitemática que se criou e consolidou durante o classissismo abre uma grande janela na arte composicional para a dialética. Pode-se perceber aí dois eventos históricos paralelos correlatos: O desenvolvimento da Forma-Sonata em Beethoven e a elaboração da Dialética Hegeliana. Neste trabalho, para se conceber a totalidade, a linha dramática neste 1º Caderno de Ponteios de Camargo Guarnieri utilizou-se os conceitos de sistema, unidade complexa, inter-relações, emergências, ou seja, uma base epistemológica do século XX.

Tal procedimento permitiu abarcar a imagem artística de cada Ponteio (com as suas particularidades quanto ao caráter, à forma, à linguagem harmônica, melódica, a forma da escrita para o piano); permitiu perceber a função de cada Ponteio na totalidade do 1º Caderno; e a própria totalidade da obra com a sua linha dramática.

Estes fatos mostram as similitudes e complementariedades entre a construção do pensamento humano e a criação artística no devir histórico, resguardadas suas distinções e seus propósitos.

Dos 50 Ponteios para Piano, os 10 primeiros, compostos de 1931 a 1935, já são obras de pleno domínio técnico-composicional apesar de serem dos anos iniciais de criação de Camargo Guarnieri. Assim como podem ser interpretados, analisados, estudados isoladamente, integram-se no conjunto **“O 1º Caderno de Ponteios”**.

Verificou-se no decorrer deste trabalho que **“O 1º Caderno de Ponteios”** é uma obra coesa *dotada de noção de totalidade e com uma linha dramática que surgida do contraste entre os Ponteios chega a um clímax no final*.

Tal noção de totalidade e a linha dramática são particularmente importantes para o intérprete pois este ao ter o propósito de execução de grandes formas, sejam grandes sonatas ou obras cíclicas, terá como umas das questões a serem abordadas na hora dos estudos preparatórios o entendimento e percepção da obra como um todo.

Esta concepção e as análises dos Ponteios dão suporte inicial a interpretação. Permite ao músico executar o **“1º Caderno de Ponteios”** como uma **“Antologia Musical Brasileira”**, procurando transmitir ao público não uma seleção desconexa de peças, mas sim uma obra una, um todo.

## Referências Bibliográficas

- ABREU, Maria, GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- AKOPIAN, Lev O. *Analiz glubinoi struktury muzykalnovo teksta*. Moscou: Praktica, 1995.
- ALEKSSEIEV, Aleksandr D. *Istoria fortepianova iskustvo*. Moscou: Gosudarstvenoe muzykalnaia isdatelstva, 1962
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1991.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Martins, 1980.
- ANDRADE, Ayres de. Notas para a contracapa do disco *Ponteios* (Isabel Mourão, pianista) Ricordi SER-8. São Paulo: Ricordi Brasileira, SAEC.
- BARROS, E. *Técnica Pianística*. São Paulo: Musicália, 1976.
- BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi, 1947.
- BENT, Ian. *Analysis*. New York: WW. Norton & Company, 1987.
- CASELLA, A. *El Piano*. Buenos Aires: Ricordi, 1985.
- CARRAMASCHI, Elizabeth. *Camargo Guarnieri, a study of a Brazilian composer and analysis of his A Sonata para Piano*". Dissertação (doutorado). College of The University of Iowa. Iowa, 1987.
- CHÂTELET, François. *Hegel*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- CORTOT, A. *Curso de Interpretação*. Thieffry, J. (org). Trad. Soares, J. B. Brasília: Musimed, 1986.
- . *Principes Rationnels de la Technique Pianistique*. Paris: Editions Salabert, 1928.
- GANDELMAN, S. *Compositores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- GARAUDY, Roger. *Para conhecer o pensamento de Hegel*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1983.
- HAZAN, E. *O Piano, Alguns Problemas e Soluções Possíveis*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1984.
- KAPLAN, J. A. *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.
- KUSNETSOV, Igor K. *Teoriticheskiy osnovy polifonii XX Veka*. Moscou: NTTConservatoria, 1994.
- LEIMER, K. *Ritmica, Dinamica, Pedal*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951.

- . *La Moderna Ejecucion Pianistica*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1951
- LEVINNE, J. *Basic Principles in Pianoforte Playing*. Nova York: Dover, 1972.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- MEDEIROS, João B. *Redação Científica*. 4.ed. São Paulo: Atlas, 2000.
- MORAES, Maria José Dias Carrasqueira de. *A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano*. Dissertação (mestrado). Escola de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1994.
- MORIN, Edgar. *O Método 1: a natureza da natureza*. Tradução de Maria Gabriela Bragança. ed. Portugal: Europa América, 1987. (Biblioteca Universitária, 28).
- . *O Método 2: a vida da vida*. Trad. Maria Gabriela de Bragança. Portugal: Europa América (Biblioteca Universitária, 29).
- . *O Método 3: o conhecimento do conhecimento*. Trad. Maria Gabriela de Bragança. Portugal: Europa América (Biblioteca Universitária, 29).
- NEUNHAUS, Henrich. *Fortepianovo Isscustvo*. Moscou : Música, 1988.
- PENA-VEGA, Alfredo, NASCIMENTO, Elimar P. (org.). *O Pensar complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.
- PHILIPP, L. H. *Piano Technique*. Nova York: Dover, 1982.
- PUSTILNIK, Iocif I. *Printsipy Ladovaia organizatsii v sovremnonoi muzyki*. Leningrado: Sovietskii Compositor, 1979.
- SCHOENBERG, A. *Fundamentos de Composição Musical*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- SILVA, Flavio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.
- UZLER, Marianne, GORDON, Stewart, MACH, Elyse. *The Well-Tempered Keyboard Teacher*. Nova York: Schirmer, 1991.
- VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri- Expressões de uma vida*. Trad. Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial, 2001.
- ZADERATSKYI, Vcevolod V. *Musikalnaya Forma*, Vol.1. Moscou: Musika, 1995.
- ZAMACOIS, Joaquin. *La Forma Musical*. Madrid: Labor, 1985.

## Partituras

- GUARNIERI, Camargo. *Ponteios (1º caderno)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1969.
- . *Ponteios (2º caderno)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.
- . *Ponteios (3º caderno)*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1957.
- . *Ponteios (4º caderno)*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1959.
- . *Ponteios (5º caderno)*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.

## Gravações

- GUARNIERI, C. *Os 50 Ponteios* Isabel Mourão, pianista. Ricordi SER-8. São Paulo: Ricordi Brasileira, SAEC.
- . *Os 50 Ponteios*. Laís de Souza Brasil. EMI/Odeon 163 422834.
- . *Ponteio 4*. Júlia da Silva Monteiro. FUNARTE FUN 005M/95.
- . *Ponteios 24, 22, 33. Camargo Guarnieri*. FUNARTE FUN 004-5M/95.
- . *Ponteios 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50. Camargo Guarnieri* SOARMEC S008.