

Procedimentos composicionais utilizados no *Ponteio* N°2 de Pedro Miguel a partir da modelagem do *Ponteio* N°12 de Camargo Guarnieri

Pedro Miguel de Moraes (UFCG, Campina Grande, PB)
pedromiguelmusica@hotmail.com

Gustavo de Castro (UFPB, João Pessoa, PB)
gugabatera@gmail.com

Liduíno Pitombeira (UFCG, Campina Grande, PB)
pitombeira@yahoo.com

Resumo: Este artigo trata da modelagem do sistema composicional utilizado pelo compositor Camargo Guarnieri (1907-1993), na criação do *Ponteio* N°12, do *Segundo caderno* de sua série para piano denominada *Ponteios*. Esta modelagem foi realizada a partir da observação detalhada do comportamento de diversos parâmetros musicais utilizados pelo autor nessa obra. Com base na observação quantitativa e qualitativa de como as diversas unidades estruturais da obra se inter-relacionam, progridem e se transformam no decorrer do tempo musical, foi proposto, em uma segunda fase, um sistema composicional utilizado no planejamento composicional do *Ponteio* N° 2, para piano, de Pedro Miguel.

Palavras-chave: Camargo Guarnieri; *Ponteio* N.º12; sistemas composicionais de música.

Compositional procedures employed in Pedro Miguel's *Ponteio* N° 2 based on the modeling of Camargo Guarnieri's *Ponteio* N°12

Abstract: This article deals with the modeling of the compositional system used by the Brazilian composer Camargo Guarnieri (1907-1993) for the creation of the *Ponteio* N°12, from the *Second book* of his series for piano called *Ponteios*. This modeling was accomplished through a detailed observation of the behavior of several musical parameters used in this work by the composer. Based on quantitative and qualitative observations of how the various structural units of this piece interrelate, progress, and change in the course of musical time, it was proposed a compositional system that was used in a second phase, for the compositional planning of Pedro Miguel's *Ponteio* N° 2, for piano.

Keywords: Camargo Guarnieri; *Ponteio* N°12; music compositional systems.

1 – Introdução

Este artigo trata da modelagem do sistema composicional utilizado pelo compositor Camargo Guarnieri (1907-1993), na criação do *Ponteio N°12*, do *Segundo caderno* de sua série para piano denominada *Ponteios* e da reutilização desse sistema na composição da obra original para piano intitulada *Ponteio N° 2*, do compositor paraibano Pedro Miguel de Moraes (n.1991). A metodologia utilizada nesta modelagem consistiu na identificação das características dos diversos parâmetros musicais utilizados por Guarnieri, tais como altura, duração, textura, dinâmica, articulação etc. Os aspectos quantitativos e qualitativos das unidades estruturais, bem como sua transformação temporal, foram a base para a elaboração de um sistema composicional, que nos permitiu vislumbrar uma sintaxe de conexão entre os parâmetros da obra, com fins analíticos e prescritivos. Assim, ao propor uma modelagem sintática do *Ponteio N°12*, este artigo visa contribuir para a compreensão da em de Camargo Guarnieri, bem como, de maneira geral, tenta propor uma metodologia composicional no âmbito de uma linguagem atonal.

2 – Camargo Guarnieri e os *Ponteios*

Mozart Camargo Guarnieri nasceu em Tietê, São Paulo, em 1907. Compôs sua primeira obra, *Sonho de Artista*, para piano, aos treze anos de idade. Sua produção para piano solo consta, de acordo com catálogo publicado por SILVA (2001, p.535-41) de 40 obras, incluindo 7 Sonatinas, uma série de 10 Improvisos, uma série de 20 Estudos, uma série de 10 Momentos, diversas peças avulsas e uma série de 50 *ponteios*. Além disso, Guarnieri compôs seis concertos para piano e orquestra.

A série dos *ponteios* foi composta entre 1931 e 1959 e é constituída de cinquenta obras organizadas em cinco cadernos, cada um com dez obras. O *Primeiro caderno* foi composto durante quatro anos (1931-35). O projeto de composição da série foi retomado doze anos depois, com a composição do segundo caderno, de 1947 a 1949. O *Terceiro caderno* foi escrito cinco anos depois, de 1954-1955. A partir daí, os cadernos são escritos com uma maior regularidade: o *Quarto caderno* é escrito de 1956 a 1957, e o quinto caderno, de 1958 a 1959.

Segundo MENDONÇA (2001, p.402), os *Ponteios* "são pequenas miniaturas sem forma definida, a maioria monotemática, variando o espírito e a maneira de exprimir, mas conservando em todos eles o profundo sabor da música nacional". A palavra *ponteio* vem do verbo "pontear", que se relaciona com o procedimento, entre os violeiros, de verificar a afinação através da execução de um prelúdio antes de começar a tocar (VERHAALLEN, 2001, p.128). Guarnieri explica que os *Ponteios*, "na verdade, são prelúdios que têm caráter clara e definitivamente brasileiro" (VERHAALLEN, 2001, p.128).

Em alguns *ponteios* podem ser identificados acordes típicos do sistema tonal conectados por progressões sintaticamente tonais (Ex.1)¹. Em outros, encontramos tríades e tétrades típicas do período tonal, porém conectadas de forma mais livre, onde a parcimônia de condução e a manutenção de notas comuns parecem ser as diretrizes sintáticas (Ex.2). Este tipo de progressão é encontrado caracteristicamente na fase final do período tonal. Há ainda, nos *Ponteios*, um terceiro caso, onde a saturação cromática, as múltiplas camadas e a ausência de material triádico próprio do sistema tonal nos convidam a uma abordagem pós-tonal das estruturas. Observem-se no Ex.3, os seis compassos iniciais do *Ponteio N°12*, reescritos para um compasso 4/4, para que se evidencie o ritmo de baião, algo já sugerido pelas articulações. O acompanhamento, feito pela mão esquerda, se restringe inicialmente a basicamente três tetracordes (tomando-se por base a teoria dos conjuntos de classes de notas, de Allen Forte): [0358], [0158] e [0237]².

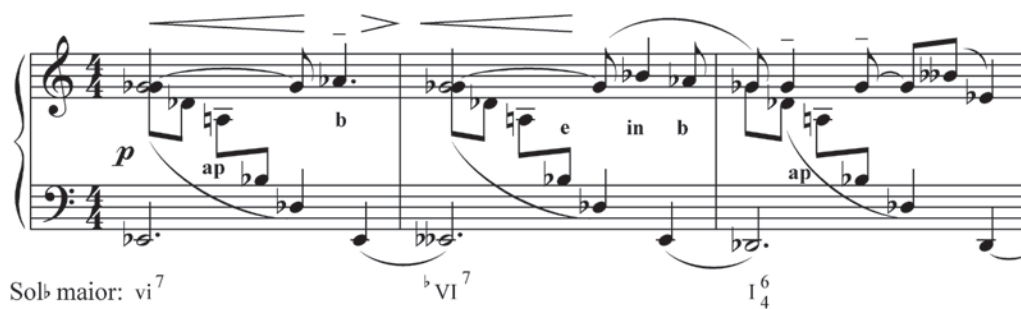
3 – Modelagem do *Ponteio N°12*, de Camargo Guarnieri

O *Ponteio N°12*, de Camargo Guarnieri, é construído basicamente a partir da justaposição de duas camadas com características musicais distintas: uma que nos remete ao choro, executada pela mão direita, e outra ao baião, executada pela mão esquerda. Tal distinção é determinada pelos gestos harmônicos e rítmicos. Dessa maneira, a análise levará em consideração essa dualidade existente entre as mãos esquerda (melodia) e direita (harmonia), algo já mencionado por VERHAALLEN (2001, p.134). É nossa hipótese de modelagem que Guarnieri

Tristemente (♩ = 40)

Dó maior: iii⁷ ii V₃⁴ I vi⁶

Ex.1 – Gestos sintaticamente tonais do *Ponteio N° 36*, de Camargo Guarnieri, c.1-4.



Ex.2 - Gestos com sintaxe tonal expandida do *Ponteio N°13*, de Camargo Guarnieri, c.1-3.



Ex.3 - *Ponteio N°12*, de Camargo Guarnieri, reescrito de 2/4 para 4/4, c.1-5.

estruturou cada camada com sua individualidade própria e a fusão das duas resultou na obra. De certa forma, este procedimento se sintoniza com o politonalismo de Milhaud (*Saudades do Brasil*, por exemplo), do início do século XX, e também se antecipa aos processos empregados no neorromantismo americano a partir década de 1970, quando Rochberg, por exemplo, aplicou a fusão entre estruturas atonais e tonais em *Music for the Magic Theater*. Demonstraremos, portanto, como a camada da mão direita sobrevive isoladamente ao sugerir uma harmonia implícita e que se relaciona esteticamente com o choro. Da mesma forma, demonstraremos como a remetrificação da mão esquerda, a partir de acentos indicados pelo próprio compositor, produz, na maioria dos casos, uma figuração própria do baião.

4 - Macroestrutura

O *Ponteio N°12*, de Camargo Guarnieri, é estruturado na forma A B A' + coda, havendo uma pequena introdução de dois compassos antes da seção A. Essa estrutura é mostrada na tabela do Ex.4. O estilo tocata que é conferido à peça pelo movimento perpétuo de semicolcheias torna

obscura, ou mesmo desnecessária, a subdivisão de cada seção em subseções.

1-2	3-13	14-27	28-39	40-42
Intro	A	B	A'	Coda

Ex.4 - Estrutura formal do *Ponteio N°12*, de Camargo Guarnieri.

5 - Camadas

a) Mão esquerda

A parte correspondente à mão esquerda, que realiza a estrutura harmônica, consiste em uma sucessão de acordes conectados segundo o critério de economia de movimento. A tabela do Ex.5 mostra as operações que seguem esse princípio de parcimônia e que possibilitam uma condução suave (por semitons) dessas estruturas harmônicas. No primeiro compasso há um tetracorde que pode ser interpretado tanto como um Sol com sexta acrescentada, quanto como um mi menor

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	
B +1 G +1 E +1 D -1	C -1 A ^b -1 F -1 D ^b +1	B G = E D	B +1 G +1 E +1 D -1	C -1 A ^b -1 F -1 D ^b +1	B +1 G +1 E +1 D -1	C -1 A ^b -1 F -1 D ^b +1	B +1 G +1 E +1 D -1	C -1 A ^b -1 F -1 D ^b +1	B -1 G -1 E +1 D +1	B ^b +1 G ^b +1 F -1 E ^b -1
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	
B +1 G +1 E +1 D -1	C -1 A ^b -1 F -1 D ^b +1	B +1 G +1 E +1 D -1	C -1 A ^b -1 F -1 D ^b +1	B +1 G +1 E +1 D -1	C -1 A ^b -1 F -1 D ^b +1	B +1 G +1 E +1 D -1	C -1 A ^b -1 F -1 D ^b +1	B -1 G -1 E +1 D +1	B ^b G ^b F E ^b	=
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	
B ^b G ^b F E ^b	B ^b +1 G ^b +1 F -1 E ^b -1	B G = E D	B G = E D	B +1 G +1 E -1 D -1	C A ^b E ^b D ^b	C -1 A ^b -1 E ^b -1 D ^b -1	B -2 G -2 D -1 C -1	A -2 F -1 C [#] B =	G -2 E -1 C [#] B -1	=
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	
F = D = C = B ^b -1	F = D = C -2 A -1	F -1 D -2 B ^b +1 A ^b +1	E +1 C +2 B -1 A -1	F D = B ^b = A ^b	F -1 D = B ^b +2 A ^b +1	E +1 D = C -2 A -1	F D = B ^b = A ^b	F -1 D = B ^b +2 A ^b +1	E +2 D +1 C = A +1	
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	
G ^b +1 E ^b +1 C = B ^b =	G -1 E -1 C +2 B ^b =	G ^b +1 E ^b +1 D -2 B ^b =	G +2 E +1 C +2 B ^b +2	A +1 F +1 D +1 C +1	B ^b +1 G ^b +1 E ^b +1 D ^b +1	B +1 G +1 E +1 D -1	C A ^b F = D ^b	C -1 A ^b -1 F -1 D ^b +1	B -1 G -1 E +1 D +1	
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	
B ^b +2 G ^b +2 F = E ^b -2	C -1 A ^b +1 F -1 D ^b +1	B +1 A -1 E +1 D -1	C = A ^b = F = D ^b +1	C -1 A ^b -1 F -1 D =	B +1 G +1 E +1 D -1	C -1 A ^b -1 F -1 D ^b +1	B +1 G +1 E +1 D -1	C -1 A ^b -1 F -1 D ^b -1	B -1 G -1 E -1 C +1	
61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71
B ^b -1 G ^b -1 E ^b -1 D ^b -1	A -2 F -1 D -1 C -1	G -2 E -2 D ^b -1 C ^b -1	F -1 D = C = B ^b -1	E +1 D -1 C -1 A -1	F +4 D ^b +3 C ^b +1 A ^b -1	A +3 E +1 C +4 G -5	C +2 F +3 E = D +8	D -2 G [#] --- E = B ^b -1	C +7 --- E -7 A =	A --- A A

Ex.5 - Conexão parcimoniosa entre os acordes do *Ponteio N°12*, de Camargo Guarnieri.

com sétima menor (ver primeiro acorde da tabela do Ex.5). Optaremos pela segunda interpretação em virtude desse modelo explicar a inteira formatação de acordes da seção A (acordes 1 – 24), que consiste inteiramente da conexão de tríades menores (tricordes [037]) acrescidas de uma nota. Na seção B, a redução de parcimônia de conexão, aqui considerada como semitom, é compensada pelo grande número de notas comuns entre muitos acordes.

No final do *Ponteio N°12*, de Camargo Guarnieri, os tetracordes caminham em direção a lá menor, que é precedido por um Mi maior com sétima e quinta rebaixada (acorde 69 da tabela do Ex.5). Essa centricidade de Lá poderá também ser observada, como veremos em seguida, em alguns trechos da mão direita, com relação às progressões harmônicas implícitas.

b) Mão direita

A mão direita, que pode sobreviver independentemente da mão esquerda, revela uma estética que nos remete ao choro. A simpatia de Guarnieri com relação a esse gênero de música popular urbana pode ser observada, por exemplo, no emprego do termo para designar algumas obras, ainda que de outros gêneros musicais, como menciona VERHAALLEN (2001, p.95): "Guarnieri escreveu diversos choros que na realidade são concertos para instrumentos solistas e orquestra." FIALKOW (1995, p.41) também identifica, no *Terceiro Caderno de Ponteios*, marcas do gênero ao afirmar que "Guarnieri faz referência ao estilo do choro no *Ponteio N° 23* (vigoroso), no qual um violão solo e um cavaquinho acompanhante são aludidos nas mãos esquerda e direita, respectivamente. O *Ponteio N° 25* apresenta uma textura compatível com o de uma flauta na mão direita, acompanhada por um violão na

mão esquerda". Referências ao choro também podem ser detectadas no último movimento do Concerto para piano e orquestra N° 5, cujo tema A é, segundo o próprio Guarnieri (VERHAALLEN, 2001, p.233-234), inspirado no choro. O Ex.6 mostra o início do choro *Espinha de Bacalhau*, composto em 1936, primeira obra escrita pelo clarinetista, compositor e regente pernambucano Severino Araújo (n. 1917), onde se pode observar uma similaridade de contorno com o início do terceiro movimento do 5° *Concerto para Piano e Orquestra*, de Guarnieri (Ex.7). Esta similaridade vai além do contorno, uma vez que as alturas do motivo de cinco notas (arquétipo gerador do inteiro concerto) podem ser detectadas no segundo compasso de *Espinha de Bacalhau*. Mesmo sendo uma coincidência, o fato de a melodia ser conferida ao clarinete (instrumento de Severino Araújo) pode caracterizar um tributo de Guarnieri a esse compositor. A seguir, serão mostradas características do choro que estão presentes no *Ponteio N°12*, de Camargo Guarnieri.

6 - Hipótese de harmonia implícita

A melodia da mão direita pode, em 79% do tempo, sugerir uma harmonia implícita de caráter tonal. Porém, em certos momentos esse encadeamento harmônico é obscurecido pela intensa movimentação cromática das camadas que constituem uma melodia composta, ou ainda por saltos consecutivos de quarta. O Ex.8, que está subdividido em 8.1 (seção A), 8.2 (seção B) e 8.3 (seção A + coda) mostra a linha melódica da mão direita juntamente com a harmonia implícita, que pode ser subentendida a partir da melodia. Essa harmonia foi montada seguindo o critério de formação de tríades (muitas vezes incompletas ou com notas acrescentadas) e que podem, muitas vezes, ser conectadas nos moldes do sistema tonal com algumas irregularidades no ritmo harmônico.



Ex.6 - Trecho inicial de *Espinha de Bacalhau*, de Severino Araújo, mostrando o motivo de cinco notas.



Ex.7 - Início do tema A do 5° *Concerto para Piano e Orquestra*, de Camargo Guarnieri.

The image displays a musical score for section A of *Ponteio Nº12* by Camargo Guarnieri. It consists of four systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes melodic lines with various ornaments and slurs, and harmonic analysis below the bass staff. The analysis identifies chords such as *i*, *vii^{o6}₅*, *i*, *V*, *i*, *VI*, *V/v*, *v*, *a: V⁶₅*, *i*, *V/iv*, *iv*, *N*, *V⁷*, *i*, *V⁷/iv*, and *iv*. Specific melodic features are labeled with 'NC' (Non-Chordal) and 'QC' (Quasi-Chordal).

Ex.8.1 - Harmonia implícita e procedimentos de construção melódica (seção A), no *Ponteio Nº12*, de Camargo Guarnieri.

Os acordes de dominante secundária e de sexta napolitana (N), que acontecem na harmonia acima, são, segundo ALMEIDA (1999, p.124-126), típicos da harmonia do choro tradicional. A modulação que ocorre nesse trecho de mi menor para lá menor também é típica do choro, como afirma Maurício Loureiro (citado por GOMES, 2007, p.27). Assim, fica estabelecida uma relação estética entre o choro e o *Ponteio Nº12*, de Camargo Guarnieri.

Em seguida, enfocamos outros aspectos que relacionam a melodia de Guarnieri com o choro.

7 - Melodia

A melodia do *Ponteio Nº12*, de Camargo Guarnieri, se constitui ora por duas camadas que se movimentam simultaneamente (com predominância desse tipo de construção nas seções A e A'), ora por uma única linha

B

Ex.8.2 - Harmonia implícita e procedimentos de construção melódica (seção B), no *Ponteio N°12*, de Camargo Guarneri.

(encontrada em sua maioria na seção B). Nos trechos em que há uma melodia composta, isto é, uma melodia em duas camadas, a movimentação entre essas camadas pode ser modelada a partir de dois procedimentos: (1) Nota de divergência (ND), que é o ponto de partida de um movimento de abertura onde as duas vozes caminham em camadas distintas, geralmente em movimento

contrário; e (2) Nota de convergência (NC), que é o ponto de chegada de duas vozes que se movimentam em camadas distintas, geralmente por movimento contrário. Já nos trechos em que uma única linha acontece, outro procedimento pode auxiliar a modelagem da melodia: (3) Quartas consecutivas (QC), incluindo classes de notas que podem ser empilhadas em intervalos de quarta. Há

A'

The musical score for section A' consists of four systems of piano accompaniment. Measure numbers 30, 32, 35i, and 39 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. Annotations include Roman numerals (vii⁶/₅, i, V, i, VI, V/v, v, i, a:, i, V/III, III, V/III, V⁶, i, v, N, V⁶, i), melodic construction terms (TP(y''), TP(y''), TP(y''), TP(y''), TP(y)), and other markings (8^{va}---1, ND, QC, NC, 8^{va}---1). Brackets and arrows indicate specific melodic and harmonic relationships between notes and chords across measures.

Ex.8.3 - Harmonia implícita e procedimentos de construção melódica (seção A'), no *Ponteio N°12*, de Camargo Guarnieri.

ainda um quarto procedimento que se situa mais no nível de manipulação melódica do que de construção, como são os três primeiros: transposição de padrão (TP), que pode ser literal ou não. Os Ex.8.1, 8.2 e 8.3 apresentam esses procedimentos nas três seções da peça. O Ex.8.3 (seção A') omite os gráficos explicativos do compasso 27 (anacruse para o 28) até o 33, uma vez que estes são

a repetição literal dos compassos 3-8 (seção A), que já foram analisados na Ex.8.1.

O tema se inicia com a movimentação descendente de duas camadas que se dirigem a nota si (NC), de onde é arpejada a tríade de Mi menor. Partindo da fundamental desse acorde (ND), essas vozes realizam o procedimento

de Nota de Divergência até chegarem a dois Sis separados por uma oitava, no início do compasso 6, onde o fluxo de semicolcheias é interrompido por uma colcheia seguida de uma pausa (ver compassos 3-6 do Ex.8.1). É interessante ressaltar que essas notas estruturais (Mi em direção a Si) reforçam o discurso harmônico implícito que nesse momento sugere a tonalidade de Mi menor, estabelecendo uma analogia com a relação Tônica/Dominante. Essa linha, que também é rica em cromatismos, se relaciona com o idioma do chorinho, que segundo Behague (citado por GOMES, p.21), Loureiro (citado por GOMES, p. 21) e ALMEIDA (1999, p. 106-114) herdou da modinha linhas melódicas descendentes, apojeturas, notas dissonantes nos tempos fortes, cromatismos e grandes saltos melódicos. Após essa pausa (compasso 6) inicia-se um ciclo de quartas partindo do Mi, até chegar ao Sol, onde é arpejada a tríade de Mi menor. Essas quartas consecutivas (QC) são ornamentadas por cromatismos que também estabelecem relação com o chorinho pela característica acima citada, que são as apojeturas. Ainda no compasso 6 podemos ver que a melodia se inicia na segunda semicolcheia de um grupo de quatro. Esse padrão, que segundo Loureiro (citado por GOMES, p.25-26) se tornou característico do choro, pode ser exemplificado nos dois primeiros compassos do choro *Abraçando Jacaré*, de Pixinguinha (Ex.9).

Após essas quartas consecutivas (c.6-7), as camadas voltam a movimentar-se, mas desta vez partindo da nota sol (ND) em direção a dois Mis separados por uma distância de oitava, a partir de onde realizam o procedimento de Nota Convergente em direção ao Lá (NC). Novamente as notas estruturais reforçam a harmonia implícita, que agora parece sugerir a tonalidade de Lá menor. Nesse ponto inicia-se uma nova movimentação por quartas até chegar a outro trecho (c.10), no qual movimentos de Nota de Convergência ocorrerão. Dessa vez as notas estruturais (NC), formam quartas consecutivas: Si, Mi, Lá e Ré.

A seção B consiste basicamente em linhas que descem por grau conjunto intercaladas por saltos, que são em sua maioria intervalos de quarta. Essa característica de contorno descendente já ocorreu no tema A, e contribui ainda mais para fortalecer uma relação estética com o choro. Mas, nessa parte central, podemos apontar duas semelhanças com o gênero popular em questão. Os três autores citados

anteriormente indicam duas características que podem ter se firmado como fruto do caráter improvisatório do choro: fluxo contínuo de quíalteras e repetição sequencial de um padrão melódico partindo de diferentes graus da escala. A parte B da peça é iniciada com um padrão de cinco semicolcheias (x do Ex. 8.2), que consiste numa linha descendente com um salto na última semicolcheia e que é transposto sequencialmente. Considerando as notas que iniciam cada transposição desse padrão (Dó, Sol, Ré, Lá e Mi), podemos perceber uma macroestrutura baseada em quartas, que será um intervalo característico do próximo padrão. Após esse sequenciamento do Padrão x, um novo padrão é apresentado e transposto, o Padrão y, que consiste em dois saltos de quarta ascendentes seguidos de três notas que descem por grau conjunto. As notas estruturalmente importantes desse motivo são novamente as notas que dão início a cada transposição, uma vez que dão continuidade à linha descendente do padrão x, como resalta a linha pontilhada no Ex.8.2. A série de transposições do padrão y é interrompida no compasso 19 por um movimento de Nota Divergente que parte do Ré (ND) e é seguido pela aplicação dos procedimentos ND e NC a outras notas, até que no compasso 22 o Padrão y retorna, porém com uma modificação (aqui identificada como y'). A diferença entre y e y' está na diatonicidade deste último, que por utilizar apenas as teclas brancas do piano, abandona a característica de y de conter sempre um semitom entre as duas últimas notas do padrão. O Padrão y' é então submetido ao procedimento de manipulação TP até o início da próxima seção, que será examinada no próximo parágrafo.

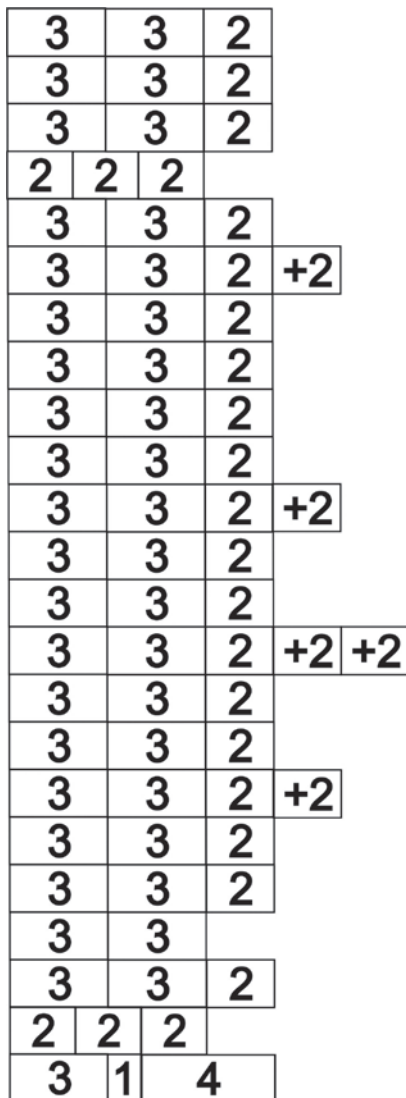
A' traz a repetição literal da melodia apresentada na parte A até o início do compasso 33, a partir de onde surgem elementos oriundos da seção B que preparam a finalização da peça. Primeiramente há a inserção de um padrão originado de y, aqui denominado y''. Esse motivo é transposto e na sequência o padrão original y retorna. Um movimento de quartas consecutivas (QC) é seguido por (ND) que parte do si no compasso 36. Nos compassos 37 e 38 os acordes sugeridos pela linha melódica – mi menor e N (incompleto) – são ornamentados por cromatismos, e logo na sequência, o padrão y retorna. Após a aplicação de três procedimentos (QC, NC e TP(y)), a obra conclui enfatizando uma centricidade em Lá.



Ex.9 - Padrão de três semicolcheias em *Abraçando Jacaré*, choro de Pixinguinha.

8 – Ritmo

A introdução do *Ponteio Nº12*, de Camargo Guarnieri, apresenta um configuração rítmica nos dois primeiros compassos que consiste em oito colcheias com acentos métricos que destacam três dessas figuras. Se compilarmos esses dois compassos em um 4/4, poderemos ver uma semelhança entre o que Guarnieri escreveu e um padrão rítmico que é típico do baião³. Porém essa célula rítmica foi, em certos momentos, alterada por acréscimos ou decréscimos de colcheias, pela reorganização da acentuação, ou ainda pela junção de duas metades do padrão original. Esse processo é explicado no diagrama do Ex.10, onde cada colcheia é equivalente a uma unidade (1). Outra peculiaridade dessa peça é a polirritmia, que é predominante na seção B. Como já foi tratado anteriormente, os padrões x e y são formados por 5 e 6 semicolcheias, respectivamente, o que causa um



Ex.10 – Padrão rítmico do baião (3 3 2) submetido a modificações, no *Ponteio Nº12*, de Camargo Guarnieri.

efeito métrico diferente da subdivisão normal da unidade de tempo, que seria de quatro semicolcheias. Simultaneamente a isso, o acompanhamento segue o mesmo padrão de baião de antes, produzindo assim duas camadas rítmicas distintas (Ex.11).

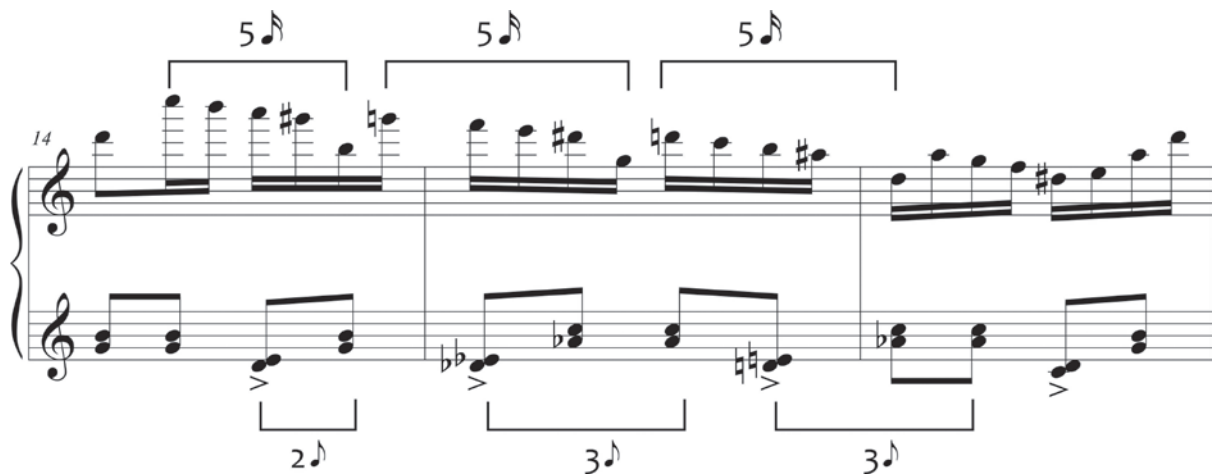
9 – Conclusões analíticas

O *Ponteio Nº12*, de Camargo Guarnieri, tem as características definidas a seguir. A peça é construída sobre duas camadas com características distintas: uma que nos remete ao choro, e outra ao baião. A macroestrutura é intro+ABA'+coda. O A' se inicia no compasso 28, com anacruse, e repete literalmente por aproximadamente cinco compassos o material melódico apresentado na seção A. Na coda, muda-se a configuração acordal.

A harmonia da seção A é formada por somente três acordes que sempre se conectam de forma parcimoniosa. Estes acordes podem ser explicados como três acordes menores vizinhos de semitons (Mi bemol menor, Mi menor, Fá menor) aos quais se justapõem notas adicionais. Em 2/3 dos casos é possível reinterpretar esses acordes como acordes maiores com notas justapostas. A seção B também tem sua harmonia formada, em sua maioria, pelo mesmo princípio, isto é, por tríades com notas justapostas, só que, desta vez, as tríades são maiores e menores. A redução de parcimônia de conexão, aqui considerada como semitom, é compensada pelo grande número de notas comuns entre muitos acordes. A estrutura rítmica da obra como um todo é formada na mão esquerda pela alternância de duas células que se agrupam *gestalticamente* por articulação e registro. Essas células, uma formada por três colcheias e outra por duas, produzem um ritmo de baião que remetrifica o compasso original indicado pelo compositor. Esse ritmo de baião é submetido a um processo de assimetria pela inserção da célula de duas colcheias. Na mão direita ocorre um movimento contínuo de semicolcheias, como se observa em muitas tocatas barrocas. Em alguns trechos ocorre polirritmia entre as duas mãos, ocasionada pela justaposição de padrões rítmicos de diferentes dimensões.

A melodia é algumas vezes composta (duas camadas) e outras vezes linear. A conexão entre as camadas é gerenciada a partir de dois procedimentos: Nota de Divergência e Nota de Convergência. Nos trechos lineares, dois outros procedimentos são utilizados: Quartas Consecutivas e Transposição de Padrão.

A partir dessas conclusões analíticas, elaboramos um sistema composicional, o qual consiste em uma série de definições que refletem as características do *Ponteio Nº12*, porém com um perfil mais generalizado, de tal forma que possibilite a geração de novas estruturas, as quais são diferentes, porém aparentadas com as originais. A partir desse sistema, o *Ponteio Nº 2*, para piano, de Pedro Miguel, foi planejado. Na fase de planejamento, os perfis generalizados pelo sistema, aqui denominado de Sistema Nº 2, são reconstruídos a partir de novas escolhas.



Ex.11 - Polirritmia na seção B, no *Ponteio N°12*, de Camargo Guarnieri.

10 - Definição do Sistema N° 2

DEFINIÇÃO 1	Os gestos serão organizados linearmente em uma estrutura A B A', onde não há clara divisão de frases internas (a1,a2,...). Uma introdução e uma coda podem ser acrescentadas.
DEFINIÇÃO 2	As partes, correspondentes a cada uma das mãos, são construídas independentemente a partir de dois gêneros brasileiros folclóricos ou populares distintos.
DEFINIÇÃO 3	A mão que apresenta gestos contínuos, com características de linha melódica, é construída a partir de dois critérios não simultâneos: melodia composta e melodia linear. Estes critérios aparecem com maior preponderância em duas das seções da obra.
DEFINIÇÃO 4	A outra mão apresenta gestos simultâneos, cuja estrutura harmônica é construída, em sua maioria, pelo princípio da parcimônia de condução de vozes, tomando como unidade de construção um tríplice qualquer livremente adicionado de uma classe de nota. A configuração rítmica dessa mão extrapola a métrica estabelecida para a obra. Os padrões rítmicos serão alterados por acréscimo, decréscimo ou reorganização métrica.

11- Planejamento do *Ponteio N° 2*, de Pedro Miguel

A forma, incluindo o número de compassos de cada seção, será articulada a partir do diagrama do Ex.12. Também constam nesse diagrama, o tipo de construção da melodia (linear ou composta) e a sonoridade utilizada pela mão direita (013). A mão direita será construída

sobre o padrão rítmico do Maracatu, enquanto a mão direita realizará o acompanhamento em ritmo de Chote. A seguir, os Ex.13.1 e 13.2 trazem as três páginas da partitura do *Ponteio N° 2*, de Pedro Miguel.

Estrutura	Intro	A	B	A'
Compassos	1-4	5-20	21-32	33-45
Mão Direita	013			
Mão Esquerda	-	Linear	Composta	Linear

Ex.12 - Forma da obra original *Ponteio N° 2*, de Pedro Miguel.

Ponteio N° 2

PEDRO MIGUEL
Op.5 (2010)

$\text{♩} = 115$

Piano *mp*

6

12 *p* $(\text{♩} = \text{♩})$ *p*

17

22

mf

Ex.13.1 - Página inicial do *Ponteio N°2*, de Pedro Miguel.

The image displays a musical score for a piano piece, identified as 'Ponteio N°2' by Pedro Miguel. The score is presented in five systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered 26, 30, 33, 37, and 42. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal structures. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) and then to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The score concludes with a double bar line and a dynamic marking of *f* (forte) in the final measure.

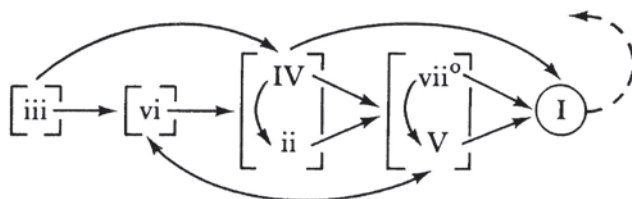
Ex.13.2 - Segunda página do *Ponteio N°2*, de Pedro Miguel.

Referências

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. 1999. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP: 1999.
- FIALKOW, Ney. Os Ponteios de Camargo Guarnieri. Tese de doutorado. EUA: Peabody Institute of the John Hopkins University, 1995.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.
- GOMES, Wagno Macedo. *Chorando Baixinho, de Abel Ferreira: aspectos interpretativos do clarinetista Paulo Sérgio Santos*. Dissertação (mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- KOSTKA, Stefan e Dorothy Payne. *Tonal Harmony*. 3ª Ed. New York: McGraw-Hill, Inc., 1994.
- MENDONÇA, Belkiss C. A obra pianística. In: Camargo Guarnieri: o Tempo e a Música. Org. Flávio Silva. Rio de Janeiro: Funarte, 2001, p.421-22.
- SILVA, Flávio. Org. Camargo Guarnieri: o Tempo e a Música. Rio de Janeiro: Funarte, 2001, p.421-22.
- VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida*. Trad. Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Imprensa Oficial, 2001.

Notas

- 1 O diagrama abaixo, segundo KOSTKA (1994, p.117), ilustra de forma clara o ciclo sintático tonal. Nos Ex. 1 e, além da nomenclatura de graus harmônicos representados por algarismos romanos, indicamos as notas ornamentais por letras minúsculas. As abreviaturas para essas notas são: p=nota de passagem, s= suspensão, r=retardo, ap=apojetura, b=bordadura, e=escapada e in=interpolação. O referencial teórico para a maioria dessas notas ornamentais pode ser encontrado em KOSTKA (1994, p.174-202).



- 2 Em vez da nomenclatura de Forte (1973), identificamos as classes de conjuntos de classes-de-notas, nesse trabalho, por suas formas primas entre colchetes.
- 3 VERHAALLEN (2001, p. 134) sugere que essa organização métrica se aproxima de uma valsa, certamente como resultado do agrupamento de três colcheias que os dois primeiros acentos originam.

Pedro Miguel de Moraes (n.1991), Bacharelado em Composição pela Universidade Federal de Campina Grande, iniciou sua carreira como violonista erudito, passando mais tarde para a área da composição, onde estuda sob a orientação de Liduino Pitombeira, sem, no entanto, abandonar sua ligação com o violão, instrumento para o qual escreveu algumas obras, entre peças atonais, choros e prelúdios. Em seu catálogo constam obras para piano solo, quarteto de cordas, conjunto de metais, regional (formação típica do choro), além do seu instrumento "materno", o violão. Pedro Miguel faz parte do GAMA, Grupo de Análise Musical, grupo de pesquisa do CNPq certificado pela Universidade Federal de Campina Grande.

Gustavo de Castro estudou flauta doce, percussão e bateria na Escola Municipal de Música de Americana. De 1995 a 2005, foi percussionista na Banda Municipal Gunars Tiss da cidade de Nova Odessa-SP. Em 2006 iniciou o Bacharelado em Música na Universidade Federal da Paraíba, onde também fez cursos de composição no COMPOMUS com Eli-Eri Moura, Ilza Nogueira, José Orlando Alves e Liduino Pitombeira. Com a obra *Fragmentos do Som* foi um dos oito compositores selecionados pelo Goethe Institut Córdoba-AR para o VII Festival Internacional de Música Contemporânea. Com a obra *Post Mortem* foi selecionado para o Festival Internacional Druskomanija 2010 da Lituânia. Atualmente cursa mestrado em Filosofia na Universidade Federal da Paraíba pesquisando o *Compendium Musicae* de René Descartes.

Liduino Pitombeira é Professor de Composição e Teoria Musical da Universidade Federal de Campina Grande. Sua música tem sido executada pelo Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Orquestra Sinfônica do Recife, Poznan Philharmonic Orchestra (Polônia) e OSESP. Tem recebido diversas premiações em concursos de composição no Brasil e nos Estados Unidos, incluindo o 1º Prêmio no Concurso Camargo Guarnieri de 1998, o 1º Prêmio no concurso "Sinfonia dos 500 Anos" e o prêmio "2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award". Recebeu o PhD em Composição pela Louisiana State University (EUA), onde estudou com Dinos Constantinides. Suas obras são publicadas pela Peters, Bella Musica, Criadores do Brasil (OSESP), Conners, Alry, RioArte e Irmãos Vitale.