

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DANIEL VIEIRA

A Fuga da Sonata para Piano de Camargo Guarnieri:  
uma análise retórico-estrutural

Porto Alegre  
2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DANIEL VIEIRA

Fuga da Sonata para Piano de Camargo Guarnieri:  
uma análise retórico-estrutural

Artigo submetido como requisito parcial  
para a obtenção do título de Mestre em  
Música; área de concentração – Práticas  
Interpretativas.

Orientação: Professora Dra. Any Raquel Carvalho.

Porto Alegre  
2008

## *Agradecimentos*

*À minha mãe, por ser mãe... e mãe é mãe...*

*...à Gigi, por surgir com um elo de união e servir como esperança por tempos melhores...*

*...ao senhor Henrique Vieira...*

*...aos colegas Alfonso e Jeanine, por estarem sempre presentes e apoiando mutuamente diante aos desafios dessas etapas...*

*...à “Gordona”...*

*...à Fátima Brandão, secretária do Programa...*

*À Professora Dra. Luciana Del Ben, coordenadora deste programa...*

*...à Professora Cristina Gerling...*

*...ao Professor Ney Fialkow, pela orientação artística...*

*...à Professora Any Raquel Carvalho, pela orientação acadêmica e por me ajudar a reconhecer os meus próprios interesses ao compreender a música...*

*...à Thaís Lubrani Amato, pelas dicas finais na formação deste trabalho...*

*...à Camila Vianna Leão, por mostrar-me o belo da vida...*

*...pela Vida...*

*...pela Água...*

*...à Música...*

*...a DEUS.*

*Laços e punhais*

*Ambivalentes como nós, [as] palavras preparam armadilhas ou abrem portas de sedução.  
Embalam ou derrubam, enredam em doces laços ou nos matam dolorosamente – como punhais.*

*(Lya Luft, Pensar é transgredir, 2004)*

*Não sei distinguir no céu as várias constelações:  
não sei os nomes de todos os peixes e flores,  
nem dos rios nem das montanhas:  
caminho por entre secretas coisas,  
a cada lugar em que meus olhos pousam,  
minha boca dirige uma pergunta.*

*Não sei o nome de todos os habitantes do mundo,  
nem verei jamais todos os seus rostos,  
embora sejam meus contemporâneos.*

*Não, não sei, na verdade, como são em corpo e alma  
todos os meus amigos e parentes.  
Não entendo todas as coisas que dizem,  
não compreendo bem de que vivem, como vivem,  
como pensam que estão vivendo.*

*Não me conheço completamente,  
só nos espelhos me encontro,  
tenho muita pena de mim.*

*Nem penso todos os dias exatamente  
do mesmo modo.  
As mesmas coisas me parecem a cada instante diversas  
Amo e desamo, sofro e deixo sofrer,  
ao mesmo tempo, nas mesmas circunstâncias.*

*Aprendo e desaprendo,  
esqueço e lembro,  
meu Deus, que águas são estas onde vivo,  
que ondulam em mim, dentro e fora de mim?*

*Se dizem meu nome, atendo por hábito.  
Que nome é meu?  
Ignoro tudo.*

*Quando alguém diz que sabe alguma coisa,  
fico perplexa:  
ou estará enganado, ou é um farsante  
- ou somente eu ignoro e me ignoro desta maneira?*

*E os homens combatem pelo que julgam saber.  
E eu, que estudo tanto,  
inclino a cabeça sem ilusões,  
e a minha ignorância enche-me de lágrimas as mãos.*

*(Cecília Meireles, O estudante Empírico, 1960)*

*Ao*

*Dan, que me mostrou que a vida também pode ser vivida...*

## Sumário

### Introdução

1. Referencial teórico
2. Análise da fuga da Sonata
3. Abordagem retórico-musical

*O Inventio e Exordium*

*O dispositio*

*O Narratio*

*O Confutatio*

*O Stretto e o confirmatio*

*Contagem numerológica e a retórica musical*

### Conclusão

### Referências bibliográficas

### *Anexo*

## RESUMO

Este trabalho analisa retoricamente a fuga do terceiro movimento da Sonata para piano de Camargo Guarnieri. Para tal, utilizei uma combinação de autores dentre eles Harrison (1990), Lester (2001) e Hindemith (1970). Neste trabalho considero a natureza retórica da fuga como sugerido por Harrison (1990). A determinação de um *status* gera um conflito interno para a fuga funcionando como plano para a sua estrutura, a resolução desse plano conflitante é demonstrada como argumentos retóricos, todos oriundos do *status*. Também, como reflexo desse *status*, a representação de um simbolismo numerológico e divisão de seção áurea é denotado, tendo partido de uma ação especulativa. A fuga, dessa maneira mostra-se num relacionamento de unidade temática com relação à sonata como um todo, demonstrando maestria e domínio técnico por parte do compositor.

**Palavras-chave:** Fuga no século XX, retórica musical, Camargo Guarnieri.

## ABSTRACT

The purpose of this study is to present a rhetorical analysis of the third movement of Camargo Guarnieri's *Sonata for piano*, with the use of three authors as the theoretical framework: Harrison (1990), Lester (2001) and Hindemith (1970). Determining the *status* of a work generates an internal conflict in this fugue and acts as a plan for its overall structure. The resolution of this conflict is demonstrated by rhetorical arguments, all drawn from its *status*. As a reflection of this *status*, I have pointed out a representation of numerical symbolism and the golden section as speculative, though interesting aspects. The *Sonata for piano* thus shows the composer's understanding of thematical unity in the piece as a whole, as well as a wealth of technical knowledge.

**Key words:** Fugue in the XX century, musical rhetoric, Camargo Guarnieri.

## **Introdução**

A presente pesquisa investiga, como exercício analítico, a natureza retórica da fuga da *Sonata para piano* (1972) do compositor brasileiro Camargo Guarnieri (1907 – 1993), sem a pretensão de abordar qualquer tipo de projeção comunicativa da obra para com o público. A literatura comenta que, assim como compositores de sua geração, Guarnieri destaca-se pelo uso constante de polifonia e condução estrita de vozes (ABREU, 2001, p. 154; SANTIAGO, 2002, p. 162; entre outros). Nesse aspecto, vale citar as palavras do próprio compositor em carta à Maria Abreu, datada de 02 de dezembro de 1986, relatando mesmo com bom humor, sua opinião sobre o uso de contraponto:

Fui muito amigo de Portinari. Todas as vezes que ia ao Rio de Janeiro almoçava na casa

dele. Nós nos entendíamos. Ele era feroz na crítica aos outros pintores, e dizia em altos brados: pintor que não sabe desenhar não é pintor. Eu concordava acrescentando: compositor que não sabe contraponto não é compositor (ABREU, 2001, p. 154).

Se para Guarnieri o contraponto é a base para a composição, a música no século XX, da mesma forma, pode ser caracterizada por sua naturalidade contrapontística, tendo Stravinsky, Hindemith e Shostakovitch como expoentes no desenvolvimento dessa técnica (RIBAS, 2002, p. 3). Da mesma maneira, os autores Searle (1954) e Graves, Jr. (1962) afirmam que a Era Moderna<sup>1</sup> na música é contrapontística por tratar-se de uma fase de transição vinculada ou não à tonalidade e expansão ou não dessa (SEARLE, 1954, p. 2). Se a harmonia constrói vozes que não são necessariamente independentes, o contraponto, através da condução estrita de vozes, pode produzir harmonias convencionais ou não, servindo-se de maneira absolutamente coerente à experimentação harmônica da música moderna (SEARLE, 1954, p. 3). Nesse ínterim, menciono o comentário de La Rue (1970) sobre fuga como procedimento composicional:

A fuga representa o desenvolvimento final e mais sofisticado do contraponto [...], o fim de uma longa evolução e inclui etapas de heterofonia, polifonia, *Stimmtaush*, contraponto, imitação, cânone e alteração rítmica [...] pode ser mais esclarecedor como uma cadeia de processos contrapontísticos livremente selecionados, uma disposição flexível de escolhas dentre um repertório *estereotipado*<sup>2</sup> de mecanismos aplicados a uma ou duas idéias iniciais ou sujeitos (LA RUE, 1970, p. 176 – 177. O segundo grifo é meu).

Incluo, nesse contexto, Camargo Guarnieri e sua geração que demonstraram na música nacional, como o uso dessa técnica pode conferir coerência e equilíbrio à obra musical, mesmo que os recursos sonoros utilizados pelo compositor estejam sendo experimentados. Destaco as palavras de Gerling (2005) sobre o interesse de Guarnieri pela música de seu tempo:

---

1 Aqui os autores se referem ao período que vai de 1910 até 1945, descrevendo os procedimentos de alguns compositores: Stravinsky, Bartók, Hindemith, Schoenberg, entre outros.

2 Esse estereótipo pode ser considerado a própria manipulação natural do material utilizado, por meio das diferentes técnicas de abordagem para aquele material, como a produção de figuras musicais utilizadas ou geradas, como adiante se comentará.

[...] em São Paulo, o jovem compositor Camargo Guarnieri, num *aparente* distanciamento dos acontecimentos políticos e sociais [pois a década de 1930, no Brasil, é marcada pelo início do Estado Novo e da Era Vargas], dedicava-se com afinco ao estudo de seus contemporâneos europeus [Schenberg, Berg, Hindemith, entre outros] (GERLING, 2005, p. 102. Grifo meu).

A obra escolhida como objeto de trabalho nessa pesquisa é o terceiro movimento da *Sonata para piano* composta em 1972. Essa sonata em particular, na produção composicional de Guarnieri, possui algumas peculiaridades instigantes. A pianista Laís de Souza Brasil (1998), a quem a obra é dedicada, relatou como a obra fora possivelmente inspirada, quase como um desafio ao compositor:

No segundo semestre de 1972, perguntei mais uma vez a Camargo Guarnieri por que ele não escrevia sonatas para piano. Desde 1930, esse gênero já tinha sido por ele abordado nos repertórios para violino, viola e violoncelo com piano, enquanto que, para o seu próprio instrumento, ele havia composto “apenas” sonatinas (sete).

Em vez de me responder e como quem topa um desafio, ele me pediu pra tocar duas notas. Dedilhei uma sétima descendente (sol# - lá). Ele disse qualquer coisa como “tudo bem”.

Dois ou três meses depois, eu recebia a Sonata pelo correio. Aquele intervalo de sétima havia se transformado na cabeça do único tema do primeiro movimento e o nutria magicamente, de irradiante vitalidade. A doçura envolvendo o segundo e a picardia do terceiro movimentos, acrescentados à tensão sempre crescente do primeiro, falavam de um Guarnieri em fecunda transformação aclamada pela crítica.

Essa foi a única resposta do compositor à minha pergunta. Depois desse sucesso, Camargo Guarnieri viveu mais vinte anos, escreveu (entre outras obras) mais uma sonatina para piano e sonatas para duos de piano com violino e violoncelos. Sonata para piano nunca mais! (BRASIL, 1998, p. 3).

“O gênero dessa obra é único”, conforme Verhaalen (2001), a qual aponta como o compositor a considerava em sua produção composicional. Afirma também, como em seus 65 anos de vida, com um catálogo de aproximadamente 600 obras, como o compositor aplica o título “Sonata” para uma peça para solo de piano (VERHAALEN, 2001, p. 171). O próprio compositor afirma como preponderante o fato dele, Camargo Guarnieri, ter esperado 44 anos para “... escrever essa sonata...” (GUARNIERI, 1998, p. 4).

Verhaalen (2001) ainda mostra como Guarnieri pretendia dedicar essa obra a Lamberto

Baldi, que fora professor do compositor durante sua juventude, porém,

A memória de Baldi parecia continuar a despertar os maiores esforços de Guarnieri e a intenção de lhe dedicar essa peça parece atestar que ele escrevera uma obra realmente merecedora desse título, digna do seu mestre (VERHAALEN, 2001, p. 172).

Outro fator que destaco dentro desse contexto é como essa obra, conforme o próprio compositor menciona, demonstra um desenvolvimento de estilo com um rompimento com as “amarras da forma”, “grande liberdade no discurso musical” e “completamente liberto de todos os conceitos harmônicos e tonais” a favor de uma “intensidade [na] expressão emocional”. (VERHAALEN, 2001, p. 172; MENDONÇA, 2001, p. 412; GUARNIERI, 1998, p. 4).

Não raro, ao procurar um aprimoramento técnico, diversos compositores buscam por elementos que figuram em artes afins, sendo uma delas a arte da retórica (SACHS & DALHAUS, 1980, p. 833). Procedimento característico da renascença musical e do período barroco na música (BARTEL, 1997, p. iv; BUELOW, 2001, p. 261; LIPPMAN, 1992, p. 39; WALKER, 1999, p. 159, entre outros), a retórica tem motivado pesquisadores a compreender essa arte – a da persuasão em música – quer de maneira prática, como na performance (TARLING, 2004), ou até mesmo num entendimento analítico específico de obras do repertório tradicional (ROBERTS, 2004, NODA, 2006). Partindo dessa motivação e considerando fuga como um procedimento composicional imitativo e de natureza retórica<sup>3</sup> para o estudo acadêmico da música do século XX, quando os compositores se utilizaram de técnicas antigas em suas obras modernas (MESSING, 1996), a investigação do uso de recursos como a retórica musical, por exemplo, levantou pressupostos preponderantes. Dessa maneira motivei-me por uma investigação em obras mais recentes, do século XX, estabelecendo como tema desta pesquisa uma análise retórica da fuga da *Sonata para piano* de Camargo Guarnieri (1972).

As questões que levantei para esta investigação foram: 1) Como a retórica musical é representada nessa fuga, além da própria figuração imitativa? Ocorre alguma recorrência? 2) A

---

3 Buelow (2001) apresenta uma classificação de sete categorias de figuras de retórica musical sendo a imitação fugal uma dessas categorias. Adiante comentarei mais a respeito.

caracterização de sujeito, contra-sujeito, sucessivas entradas do tema e da resposta, *stretti*, por exemplo, refletem alguma representação retórico-musical? 3) Como a retórica é representada na estrutura da fuga? 4) Alguma relação entre qualquer elemento de simbolismo como gerador de uma ênfase para com o conteúdo expressivo da fuga ocorre com a devida função retórica?

A utilização de recursos retóricos na música resiste a uma tradição que remete aos gregos antigos. Quer medieval ou renascentista, a retórica opera dentro de um sistema social integrado onde passa a ser o meio interlocutor entre o artista e o público alvo (BUELOW, 2001, 261). Em meados do século XVI, os compositores sentiam-se livres para explorar novas relações de uma trama musical mais flexível, inteiramente original e completa, estabelecendo fortes laços entre o estilo polifônico e os procedimentos ciceronianos<sup>4</sup> (BUELOW, 2001, 261). Contudo, a maturação dessa liberdade, já no final da renascença e princípio do barroco, relaciona a utilização do “argumento retórico” como caráter de súplica afetiva (BUELOW, 2001, p.262), invocando o poder da metáfora quando se aproximam de figuras musicais ou ornamentação. Pesquisas atuais mostram como as figuras conferiam não apenas um caráter estrutural às obras que propunham (motetos, sobretudo), mas também um intenso caráter expressivo percebido através de análise (LIPPMAN, 1992, p. 39).

Contudo, até então, fuga e retórica podem ter se desenvolvido de maneira um pouco distantes uma da outra, sendo que os componentes da fuga desenvolveram-se de maneira independente dos recursos emprestados da retórica. Uma analogia entre fuga e retórica de maneira geral não se caracterizaria como preponderante visto que a técnica contrapontística ainda é soberana ao significado metafórico que a composição poderia vir adquirir (WALKER, 1999, p. 169). Na segunda metade do século XVII, readquire-se o entusiasmo pelo uso da retórica em fugas e essa passa a ser considerada, inclusive, como uma das figuras que poderia ser utilizada para uma obra ou estrutura, e o seu desenvolvimento continuou puramente técnico, tomando emprestado da retórica clássica o *design* tripartido do *dispositio: exordium, medium e finis* (WALKER, 1999, p. 171). Posteriormente, o uso desses recursos tornou-se mais recorrente a ponto de vir a ser a meta de um compositor de fugas, entretanto,

---

4 Referente ao orador e pensador Cícero (106 AC – 43 AC) e sua teorização a respeito do decoro retórico na oratória.

Não meramente deslumbrante ou com o intuito de impressionar, mas também *persuadir e convencer*, em termos puramente musicais, nós podemos dizer que a mera presença de artifícios contrapontísticos [referindo-se às figuras de retórica musical] não garante o sucesso artístico de uma fuga [...] [mas] a retórica pode dar a sua contribuição [...] (WALKER, 1999, p. 173. Grifo meu).

Meu trabalho, contudo, não tratará do ato de comunicação retórica, nem de uma busca exaustiva descritiva por figuras de retórica, mas sim, por estruturas tópicas e sua mutualidade estrutural, a força latente exercida entre elas próprias, sendo natural e próprio da fuga em sua abordagem retórico-estrutural.

Interessante notar como os compositores do final da renascença buscaram uma nova liberdade e para tal, partiram para o uso de recursos emprestados da retórica, recursos esses que se tornaram característicos pela recorrência usual. Do mesmo modo, no século XX, a liberdade a qual os compositores expuseram-se e “forçaram” a si próprios, justifica preliminarmente a presente investigação, no que condiz a pesquisa sobre o uso de recursos retórico-musicais em obras modernas.

Apesar de a retórica estar quase sempre vinculada à música antiga, o movimento neoclássico na música do século XX, revalorizou as técnicas e os procedimentos de períodos anteriores (renascimento e barroco) e gerou um novo entusiasmo àquelas maneiras de se fazer música (MESSING, 1996), incluindo a música composta por Guarnieri e outros de sua geração no Brasil. Assim, a pesquisa que realizei adquiriu um novo valor ao procurar demonstrar como a utilização de determinados procedimentos e o domínio técnico no repertório brasileiro conferem a essa música um novo patamar de coerência e elegância (GERLING, 2005, p. 108).

Outro item relevante deste trabalho foi referente à escolha do repertório para análise e discussão. A fuga escolhida, datada de 1972, pertence à fase de amadurecimento do compositor, onde, como ele mesmo menciona, estava “completamente liberto das amarras da tonalidade” (GUARNIERI, 1998, p. 4). Esse fato, o de se tratar de uma obra com características tão próprias da música do século XX, mesmo admitindo a proximidade entre o procedimento composicional utilizado – fuga – determinou, para mim, a razão de não se buscar por uma retórica figurativa, mas

sim de natureza estrutural, como já mencionado, que é a natureza própria da fuga. Essa obra também é a única do gênero *sonata para piano* na sua produção. Esses fatores permitiram-me notar uma interação social do compositor para consigo mesmo e sua técnica propriamente dita, assim como a interação para com o “espírito do tempo” em que foi composta (a estética moderna/modernista). Daí a importância da utilização, manifestação e percepção de conceitos e recursos retóricos, para a manutenção constante dessas obras no decorrer da história e persuasão do ouvinte, ou mesmo interesse por parte do intérprete.

O objetivo geral desta pesquisa foi analisar a fuga da *Sonata para piano* de Camargo Guarnieri para demonstrar como a retórica, como estudo do argumento musical, pode ser percebida, visto que uma série de outros fatores estiveram atuando na composição dessa obra. Para atingir tal objetivo, foi necessário determinar o centro musical da fuga em questão, estabelecer o tema/sujeito da fuga, a resposta, o contra-sujeito, os “centros tonais” e a força que cada um exercia sobre si e sobre os outros dentro da composição. Os conceitos Lester (2001) e Hindemith (1970) serviram de base nessa busca. No que diz respeito à retórica, utilizei, a articulação dos artifícios retóricos explanados por Buelow (2001) e por Harrison (1990). Outro aspecto interessante que partiu também de uma especulação, foi a relação entre algum tipo de simbolismo numerológico sugerido na fuga. Isso, para uma mais apurada compreensão retórica, foi extremamente válido, servindo como outro elemento colaborador para o cumprimento da meta principal desta pesquisa.

Por meio dos referenciais escolhidos, já se foi possível estabelecer parâmetros delimitadores para a presente pesquisa, Harrison (1990), por exemplo, elenca duas categorias de retórica (primeira e segunda retórica, como será adiante definido e demonstrado) e como por meio de uma ou de outra se pode chegar a razões opostamente diversas. Com isso Harrison admite que a persuasão é o fator mais preponderante da retórica e em fugas, a proximidade retórica é como na oratória. Valendo-se reafirmar a postura analítica que esse autor admite e como referencial utilizado neste trabalho, as características são próximas. Não sendo objetivo meu nesta pesquisa tratar da comunicação performática que a retórica barroca, no caso, poderia admitir.

Se então, para Harisson (1990), a fuga aproxima-se retoricamente com a oratória, sua sugestão é delimitar um *status* oriundo do sujeito da fuga e esse status será característico para a

fuga, porém, não é sinônimo de afeto da fuga. No barroco o poder comunicativo da música residia quase exclusivamente, de maneira genérica, sobre essa teoria, que com o decorrer da história foi perdendo seu apelo de “súplica afetiva” devido a vários recursos que foram se acoplando à música entre outros fatores (GROUT & PALISCA, 1997, p 312). O *status*, como sugerido por Harisson (1990) é um recurso artificial criado ou gerado pelo compositor, ou pelo analista para a resolução retórica da fuga. O *status*, nesse sentido, difere sobremaneira de qualquer tipo de afeto, já em sua origem discursiva, visto que o afeto é natural ao teor do discurso e o *status* é um recurso artificial apesar de também ser um fator determinante ou participar da construção do caráter da fuga.

Como metodologia para a pesquisa, segui as seguintes etapas: 1) análise musical propriamente dita, delimitando sujeito, contra-sujeito, *stretto*, etc; 2) análise da retórica musical dos elementos da fuga, e 3) busca de conclusões retórico-analíticas, a partir do material utilizado na fuga e considerações estruturais dentro do padrão imitativo e desenvolvido pela própria fuga. Para a realização dessas etapas, os seguintes procedimentos foram preponderantes: 1) determinar o centro musical da fuga, amparando-me nos conceitos estabelecidos por Graves, Jr. (1962); 2) analisar os procedimentos retóricos utilizados por Camargo Guarnieri, ampliando definições figurativas pré-estabelecidas, ou buscando elementos conflitantes de *status* conforme mencionados por Harrison (1990); 3) analisar a relação entre o simbolismo e a natureza retórico-composicional da fuga, como exposto por Graves, Jr. (1962), onde elementos esotéricos podem atuar como artifícios contrapontísticos em uma fuga, vinculando esse simbolismo à retórica musical. A numerologia, nessa fuga em particular, assumiu um significado especulativo preponderante.

Para finalizar essa etapa, concluo com uma citação utilizada por Carvalho (2002), valorizando fuga como uma arte e um procedimento expressivo:

O teórico Cherubini, em seu tratado de contraponto *Cours de conterpoint et de la fugue*, publicado em 1833, afirma: “... a fuga é a perfeição do contraponto... pode ser considerada como a transição entre o contraponto estrito e a composição livre”(Nalden, 1969, p. 13). Procter (1957, p. 138) cita que “nenhum conceito de contraponto é completo sem o conhecimento e a compreensão da fuga, a qual é provavelmente a mais perfeita forma contrapontística que já existiu!” (CARVALHO, 2002, p. 123).

## 1. REFERENCIAL TEÓRICO

O referencial teórico escolhido para este trabalho terá como suporte os trabalhos de Lester (2001), Harrison (1990). Nesses trabalhos os autores combinam técnicas analíticas tradicionais aplicadas na análise de fugas cotejando a compreensão do ritmo e da polifonia propostos por Lester (2001), além de aplicar os conceitos de retórica discutidos por Harrison (1990). Também utilizei uma outra fonte teórica, a fim de embasar algumas especulações analíticas, que foi Hindemith (1970).

Lester verifica que o ritmo, em obras de Bach, torna-se um elemento influente na formação da estrutura da obra, isso é abordado no artigo “*Heightening Levels of Activity and J. S. Bach's Parallel-Section Constructions*” publicado no *Journal of American Musicological Society* (Vol. 54, nº 1, 2001). Os exemplos demonstrados nesse artigo, por Lester, são em sua maioria de gêneros instrumentais, somente no final do trabalho é abordado, a fim de demonstrar o processo histórico das seções paralelas<sup>5</sup> como elemento de teor estrutural, o primeiro e o segundo *Kyrie eleison* da *Missa dies sanctificatus* de Palestrina. O autor afirma que a recorrência do preceito das seções paralelas “parece ser baseado totalmente em princípios idiossincráticos” (LESTER, 2001, p. 50). Essa situação pode ser constatada em grande parte da música do período clássico e do século XIX. Dessa maneira, Lester aponta como no século XIX a música de Bach assumiu um lugar no repertório canônico e como a estrutura de suas composições foram tratadas de acordo com o relacionamento entre a presença ou ausência do gênero que naquele momento era análoga ao o que era realizado naquele século. As fugas eram partes de uma tradição em separado, documentando uma volta aos primeiros tratados em que a forma estereotipada era mais do que uma simples sugestão (LESTER, 2001, p. 52).

O autor propõe três princípios que se aplicam para as seções de abertura (início) da maioria das obras de Bach (LESTER, 2001, p. 52 – 53):

---

<sup>5</sup> Seções paralelas são aquelas em que a organização do material exposto é equivalente a reutilização em outra seção da música. Essa reutilização pode ser realizada de diversas maneiras, como o artigo demonstra, utilizando técnicas de imitação ou de desenvolvimento (LESTER, 2001, p. 52 - 58).

- A abertura de uma peça de Bach estabelece um centro de material que será, então, trabalhado no decorrer da composição;
- A recorrência de material, quase invariavelmente, exhibe um aumento de nível de atividade do mesmo ou em todos os elementos musicais;
- A freqüente organização do material utilizado em seções paralelas confere ao material utilizado uma maior atividade musical.

O autor acredita que esses três princípios provêm para a música de Bach uma espécie de perspectiva unificada que articula fraseado em conjunção com áreas de estabilidade temática, contraste, desenvolvimento (2001, p. 53). Mais adiante no artigo, o autor comenta como a intensificação do material utilizado é realizada com finalidade de satisfação retórica (LESTER, 2001, p. 69). Assim, o primeiro princípio destacado pelo autor pode relacionar a idéia musical central ao *inventio*<sup>6</sup>, enquanto o segundo relaciona-se ao *dispositio*<sup>7</sup>. O terceiro princípio também pode ser relacionado ao *dispositio*, contendo, ainda a função de estruturação formal gerando e intensificando a ocorrência ou recorrência dos elementos musicais produzindo o equilíbrio próprio e característico de cada obra como um todo. Lester (2001, p. 53) reafirma que “todos os três princípios e suas interseções [na música de Bach] são consonantes com as idéias de estrutura musical retóricas (*inventio e o dispositio*) que eram comum no tempo de Bach”.

De fato, os exemplos utilizados pelo autor comprovam como o primeiro princípio (*inventio*) é enfatizado durante o decorrer da composição e como a ocorrência de seções paralelas, além de outros artifícios composicionais, foi e continua sendo utilizada a fim de construir uma estrutura sólida a partir de uma única idéia, de um único *inventio*.

Harrison (1990) introduz o assunto – retórica musical e fuga – afirmando quão próxima a textura polifônica de uma obra (de Bach em particular e como exemplo) é delineada da mesma forma em que as palavras são articuladas na arte oratória, de maneira que ouvimos a um discurso da mesma maneira ou com a mesma atenção que ouvimos a uma obra musical. O artigo “*Rhetoric and Fugue: an Analytical Application*”<sup>8</sup> traz a análise da fuga da Toccata em Mi bemol Maior (BWV

---

6 Referente a idéia que serviu de gênese para toda a composição.

7 De acordo com o princípio da subdivisão do *design* da retórica clássica.

8 In: *Music theory Spectrum*, v. 12, nº 1, 1990.

915) de Bach. Harrison (1990) nesse artigo comenta sobre o clássico trabalho de Butler (1977), repudiando o trabalho daquele, mas não negando seu valor na história por um relacionamento autoritativo e completo, considerando ainda que o trabalho de Butler é válido por depositar uma atenção detalhada sobre os autores antigos como Burmeister, Mattheson e Berardi, que são teóricos importantes para a retórica musical, porém, considera que

para o moderno analista, a pesquisa de Butler oferece pouco significado, pelas idéias que ele organiza e avança, bem como as aplicações que ele propõe, não garantindo grandes *insights* como os oferecidos por outras implicações analíticas na atualidade (HARRISON, 1990, p. 1).

Harrison (1990) afirma ainda, sobre o artigo de Butler, que para os tratadistas clássicos da retórica musical a retórica em si era percebida como um modelo perfeito, “(...) escolástico e um sistema constricto de figuras, tópicos e regras para serem memorizadas (...)” e não como uma arte viva e elástica (HARRISON, 1990, p. 2). Esse autor também aponta como os tratadistas antigos se concentravam mais no entendimento do *estilo* do que na arte do *inventio*, crendo que o *estilo* fora primeiro ensinado aos jovens e que seria necessário ensiná-los apenas as figuras de retórica, pois essas colaboravam para a formação do senso de invenção que seria requerido depois em uma composição. O mérito de Butler (1977), de acordo com Harrison (1990), foi, justamente de ressuscitar o termo – retórica musical – e a aplicação tópica (a busca pelas figuras de retórica) mais até que de uma transfusão de “historicismo” para o assunto.

Harrison propõe que a retórica seja compreendida primeiramente como um item de persuasão, e que música – e fuga em particular – seja como a oratória (HARRISON, 1990, p. 3). E assim, urge um dos pontos de maior destaque em sua perspectiva sobre a retórica musical, particularmente em fugas. O autor cita o filósofo literário George A. Kennedy (1928 -) que faz uma distinção entre a retórica da persuasão e a retórica do artifício literário, denominando-as como primeira e segunda retóricas. Segundo Kennedy, citado por Harrison (1990), a retórica foi primeiramente uma arte de persuasão e, assim, a primeira retórica envolve um ato de enunciação, uma ocasião específica e, por si só, é um ato e não um texto, embora possa ser tratada como texto posteriormente (KENNEDY apud HARRISON, 1990, p. 3). A segunda retórica, por outro lado, é o

aparato das técnicas retóricas ao redor do discurso ou das formas de arte quando não foram utilizadas com tais propósitos. Na segunda retórica, o ato do discurso não é o centro de importância, pois a importância reside no próprio texto, e essa é manifestada por meio de clichês, figuras de linguagem tópica (figuras de retórica musical, no caso da música), em obras escritas. A segunda retórica contribui para o orador ou escritor (para o compositor, na música), porém em um nível secundário (KENNEDY apud HARRISON, 1990, p. 3). Harrison acrescenta que o próprio Kennedy afirma que “tem sido uma característica persistente da retórica clássica, em quase todas as fases, desde a antiga até a moderna história, progredir da primeira para a segunda forma de retórica (IDEM).

Harrison, então, aponta como, na música, a busca por uma ou outra retórica pode direcionar de maneira oposta qualquer tipo de consideração nesse sentido. Aplicando a segunda retórica, aquela do interesse por figuras, à fuga, Harrison parece possuir uma perspectiva pouco tolerante:

[...] esse tipo de análise pelas figuras de retórica - que Butler acredita fazer da fuga “excitante e vital” - torna a estrutura obscura em grande escala e rouba da fuga o interesse musical. Esse resultado é precisamente aquilo que a fuga não necessita; a análise tradicional já brutalmente atomiza a estrutura da fuga, e a fuga tem sempre sido suspeita de favorecer veículos acadêmicos pedantes e tediosos (HARRISON, 1990, p. 4).

Sua visão da compreensão analítica através da compreensão da segunda retórica é muito mais positiva e entusiasta:

Se, apesar da ênfase contemporânea na segunda retórica, a música for concebida em termos da primeira retórica, onde a persuasão e não a beleza superficial são o objetivo da arte, o relacionamento entre retórica e música é mais interessante e mais sugestivo. Assim, uma atitude honrosa à percepção daqueles artificios de retórica enquanto também introduzir a possibilidade de técnicas analíticas que guardam coerência e unidade à estrutura da fuga (HARRISON, 1990, p. 4).

Harrison argumenta ainda sobre a questão da utilização das figuras e a persuasão, própria da retórica, afirmando que a “persuasão total de uma audiência é o único valor da primeira retórica. As figuras, nesse caso, não são usadas por causa de sua beleza, mas por sua utilidade” (HARRISON, 1990, p. 4).

A seguir, Harrison cita Kennedy a fim de afirmar como a performance torna-se uma questão importante para a retórica e como o pré-conhecimento da hora, do lugar e a reação imediata da audiência são fatores preponderantes para a sua completa persuasão. Introduce, então, Quintiliano que afirmava que o único fator que unia a música e a retórica, dentre as artes antigas, era a performance. Para Quintiliano o dever do performer incluía também o *design* musical e delinear os artifícios retóricos, tornando-os efetivos na performance. Seguindo o raciocínio de Quintiliano, dentro do conceito de *locus classicus*, Harrison questiona e argumenta:

Como a fuga, em particular, manifesta qualidades associadas com a primeira retórica? Se a tarefa da oratória é persuadir uma audiência da validade do ponto de vista de um orador, a tarefa de uma fuga é persuadir uma audiência de que o material musical utilizado pode tornar convincente e bem sucedida uma composição, e que o compositor tenha suficiente técnica, controle e maestria para criar uma peça musical interessante tendo em vista os vários obstáculos que a fuga, por natureza, imponha no caminho (HARRISON, 1990, p. 5).

Harrison prossegue declarando que outra afinidade entre a primeira retórica e a fuga é o uso de sujeito como base para o seu discurso, essa afinidade é facilmente entendida e, entretanto, comumente citada por vários comentaristas de fuga e retórica (HARRISON, 1990, p. 6). Sendo assim, algumas concepções de retórica e fuga permanecem, por exemplo, a estrutura formal da fuga desenvolve-se conforme um discurso, onde as divisões estruturais são sugeridas, baseadas naquelas da retórica clássica: *exordium*, *narratio*, *divisio*, *confirmatio*, *confutatio*, e *conclusio*. Quanto a essa subdivisão, o autor menciona o fato de que os teóricos do período barroco eram muito interessados no relacionamento entre o *dispositio* retórico e a estrutura da fuga e assim, tentaram desenvolver correspondências compreensivas e detalhadas entre as duas, criando uma concepção de *dispositio* formal e não de procedimento (HARRISON, 1990, p. 7).

Outro ponto interessante da discussão levantada por Harrison é aquele sobre a utilização das figuras onde as mesmas possuíam, no passado, um valor análogo à estrutura, e eram partículas manipuladas, muitas vezes com funções de movimento tonal. Hoje essas mesmas figuras podem ser reconhecidas não com aqueles nomes, mas em escala semelhante, como é o caso do *gradatio* para Burmeister, que é definido como um fragmento melódico que se repetia em seqüências de segundas

ascendentes (HARRISON, 1990, p. 7). Hoje, a análise compreende o sentido desse movimento, independente de se reconhecer o nome da figura (*gradatio*).

Outro ponto de destaque no artigo de Harrison segue no início da análise, onde ele propõe que a composição seja um discurso persuasivo em si mesmo e não uma coleção de ornamentos como reflexo de um entendimento puramente estético. A análise deve trabalhar com as notas “do discurso”, mas tendo em mente a realização musical dessas notas. Um *status* para a fuga deve ser o cerne da análise, contudo, chamar o sujeito da fuga como o *status* da fuga, seria, segundo Harrison, uma tomada de decisão “terrivelmente simplista”, pois a própria definição trazida por Harrison, citada a partir de Quintiliano, reza que o *status* é um conflito conceitualizado gerando uma necessidade de persuasão, além de determinar o caráter do discurso que será construído (HARRISON, 1990, p. 10). Assim, a fuga torna-se uma espécie de argumento musical que responderá, desenvolverá, ou trará a resolução para o *status* que foi gerado, produzido ou organizado. Esse tipo de abordagem, para Harrison, valoriza sobremaneira a composição e a fuga tomada em análise (HARRISON, 1990, p. 9).

A fim de se definir o *status* da fuga o autor sugere que se façam perguntas para a fuga e essa por sua vez deve responder às questões: Qual o propósito persuasivo? Qual o significado efetivo expressivo proposto? A resposta, de fato, dessas questões depende da natureza do sujeito, o contexto em que a fuga aparece, assim como o momento da composição em que se julga tal aparição (HARRISON, 1990, p. 9). Interessante lembrar que o *status* é um recurso artificial, pois um problema ou conflito é criado pelo compositor a fim de encontrar uma solução para sua própria composição. Também é preponderante citar que o *status* é uma abstração, ou seja, a música em si não é o *status*, mas esse é estabelecido a fim de revelar soluções para a análise. Após o estabelecimento desse, o analista pode concentrar-se em buscar soluções, dentro da própria estrutura da fuga com o auxílio da análise tradicional e por meio dos processos usuais da retórica clássica<sup>9</sup> (HARRISON, 1990, p. 14). Foi devido a esse avanço do conceito de retórica musical em fugas estabelecido por Harrison (1990), em oposição à idéia de Butler (1977), que sugere o abandono de métodos de análise tradicional em fugas, que o escolhi como fundamentação para este trabalho.

---

<sup>9</sup>A teorização com relação ao decoro ao se proferir um discurso público que inclui os teóricos gregos antigos: Cícero e Quintiliano, entre outros. Uma de suas categorizações é referente ao *design* de um discurso.

Assumindo a posição de Harrison (1990) na análise da fuga da *Sonata para piano* de Camargo Guarnieri (1972), admito que outros recursos analíticos podem ser úteis para a compreensão da obra, da fuga e para o estabelecimento do *status*. Partindo de uma situação especulativa, ao estudar a vida do compositor, uma situação que muito me chamou a atenção foi o fato de Guarnieri ter estudado, durante sua juventude e como constante em sua vida, a música e a obra de seus contemporâneos (Schoenberg, Berg, Hindemith, entre outros) (GERLING, 2005, p. 102). Barros (2002) desenvolve um trabalho onde compara o *Gradus ad parnassum* de Fux e o *The Craft of musical composition* de Hindemith e concluiu que o método de composição de Hindemith “não é exatamente um substituto do *Gradus*, é no mínimo, um clássico moderno do gênero” (BARROS, 2002, p. 88). Sendo assim, se Hindemith foi um dos músicos estudados por Guarnieri, e sua teoria tenha sido comparada ao trabalho sistemático de Fux, procurei compreendê-la e aplicá-la na fuga em questão.

Em seu livro, *The Craft of Music Composition*<sup>10</sup>, Hindemith procura ser íntimo, intercalando comentários e opiniões pessoais. Logo de início, afirma que, a fim de conferir coerência para sua obra o compositor deve escolher a escala que será utilizada na obra ou trecho e, essa escala pode ser maior, menor, modal, cromática ou ainda, ser uma escala artificial que lhe seja útil (HINDEMITH, 1970, p. 25). Um ponto preponderante para a teoria de Hindemith, como outros tratadistas do século XX, todas as suas demonstrações procuram ser embasadas por intermédio da série harmônica, a origem dos intervalos, a sobreposição das tríades e a formação das tétrades. Com relação à classificação dos intervalos, Hindemith inicia com os conceitos de consonância e dissonância, assim como compreendidos por Fux. Mais adiante, esses conceitos são expandidos e o contexto de cada ocorrência é considerado para a classificação (p. 37).

Para o autor, todos os compositores hoje fazem uso de alguma harmonia estendida e de relações melódicas que resultam de material oriundo da escala cromática e não simplesmente de um super abarrotamento das funções tonais da escala diatônica (p. 47). Assim, a adoção da escala cromática permite entender a harmonia e a melodia em uma ininterrupta série de semitons e, tudo o que pode ser expresso na escala diatônica, pode ser melhor compreendido por meio da escala

---

10 Este livro foi editado em 1941 e reeditado em 1970.

cromática (p. 48). Outro ponto estabelecido pelo autor é que todo intervalo é formado pela conexão de duas notas, *sendo essa conexão a unidade básica para a construção musical* (p. 57). A respeito das inversões dos intervalos, Hindemith postula que, exceto a 8ª e a 5ª, todos os outros intervalos carregam uma carga de peso e de força, produzido por intermédio da série harmônica que os gerou (p. 64). Assim as combinações de notas representam relações obscuras ou situações de acréscimo de peso para a passagem. Isso não chega a ser tão exagerado que se necessite suprimir qualquer nota. Em cada sucessão de intervalos a carga dos predecessores é adicionada produzindo um acúmulo de energia, peso e força atrativa (p. 65).

Nesse tratado de composição Hindemith descreve como todos os intervalos, as tríades e as tétrades são naturais e oriundos da série harmônica, a partir de cálculos já conhecidos pelos meios físicos. A partir da compreensão das relações entre as série 1 e 2<sup>11</sup> (p. 84) com as superposições de séries, as segundas e as sétimas maiores tornam-se mais ouvidas mas não mais familiares e essa aquisição não está dentro do ambiente natural dos intervalos propriamente ditos (p. 86). Portanto, para o autor “os intervalos não são como o barro, que recebem uma impressão e fielmente a preservam até que uma próxima [impressão] a torne obsoleta e a apague”; eles são elásticos, mas não completamente flexíveis, por exemplo, uma sétima sempre será uma sétima (p. 86). Ao usar um ou outro intervalo, o compositor deve ter em mente a força latente neles, além de uma determinada prevenção, por meio de uma atitude simples de escolha livre “não que possamos colocar a principal força selada e crua no material e em sua forma, sem considerar a elasticidade estrutural natural” (p. 86 – 87).

Existem muitas possibilidades de combinações de harmonias, e as graduações entre elas são inumeráveis. A grande quantidade de material ordena a consideração do compositor, “inspiração” e a invenção pode ser efetiva somente como muito para um adequado conhecimento técnico (p. 87)

Harmonia e melodia são elementos complementares quase mutualistas, grupos melódicos movimentam-se em vagarosas massas de harmonias para que nenhuma progressão harmônica possa

---

11 A série harmônica 1 é a real, produzida a partir de um som gerador. A série harmônica 2 é produzida através de cada som gerado, isto é, cada nota dentro de uma série produziria um a outra série que entraria em relacionamento com aquela “série matriz”.

ser realizada exceto através da melodia, a qual é formada pelos intervalos, sendo que esses organizam as ondas da melodia (p. 87).

Quanto à análise dos acordes, esses revelam um novo sistema de análise, segundo Hindemith, seguindo um determinado fator e criticando a convencional teoria da harmonia: 1) a construção por terças não deve ser a grande base para a formação dos acordes; 2) deve-se converter todos os acordes para o princípio da inversibilidade; e 3) abandonar a idéia de que os acordes são suscetíveis a várias interpretações (p. 94). Depois de elencar esses três princípios básicos, Hindemith estabelece justificativas para cada princípio, afirmando que três sons simultâneos nem sempre formam uma tríade ou um acorde, pois se dois desses sons forem uníssonos, eles continuarão a formar apenas um intervalo. Acordes são simultaneidades de intervalos diversos, gerados a partir da série harmônica, quer da série 1 ou da 2, daí sua natureza de não depender da sobreposição de terças, visto que o trítono é encontrado a partir da série 2. Assim, uma categorização entre os acordes já pode ser estabelecida por meio de dois grupos, o Grupo A, incluindo acordes que não possuem o trítono e, o Grupo B acordes com o trítono (p. 96). Ao considerar que os acordes são suscetíveis à inversão, Hindemith deixa claro que um número surpreendentemente maior de acordes passa a ser considerados e que, ao se trabalhar com os acordes, sua fundamental deve ser determinada por intermédio de uma hierarquização entre a força dos intervalos (p. 99). Nesse aspecto a teoria de Hindemith, no meu entender, é passiva à percepção natural dos intervalos, visto que quase nunca se dispõe de aparelhos para medir a capacidade atrativa entre uma e outra nota. O autor estabelece que a série harmônica ainda é o fator de maior relevância. Assim, uma 5ª justa é mais forte que uma 3ª, por exemplo, porém essa 5ª é menos atrativa que uma 4ª, e a 8ª torna-se igual ao uníssono. Para Hindemith, os acordes que se encontram invertidos, isto é, cuja fundamental não é igual à nota de base para esses acordes, são subordinados aos acordes que se encontram na posição fundamental, visto que esses são mais estáveis que aqueles (p. 100). Ao considerar a natureza de cada intervalo como base para a formação de um acorde, a força exercida por sua fundamental e a subordinação ou não deste em uma progressão, não há como considerá-lo de maneira variada (p. 100), visto que as notas que formam um acorde vão formar, naquele arranjo, somente aquele acorde.

A tabela que segue é encontrada no final do livro de Hindemith e contém uma lista dos acordes considerados, suas subordinações e o lugar como e onde se encontram hierarquizados. Os dois grupos, A e B, são constituídos por acordes distintos e os níveis de tensão entre os acordes, quer das subdivisões, ou dentro de cada grupo, são notadas e ouvidas de maneira clara e perceptível.

## Tabela de Grupos de Acordes

### A Acordes sem trítono

#### I Sem segundas ou sétimas

1. Nota do baixo e fundamental são idênticas

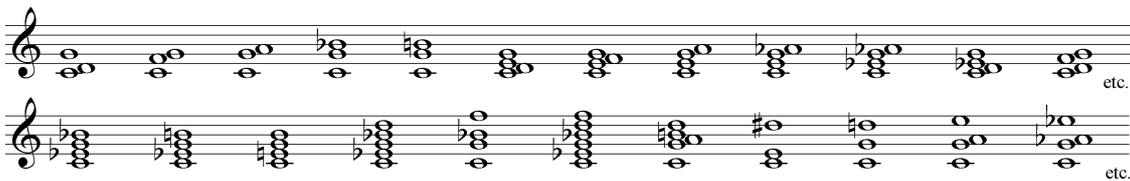


2. Nota fundamental reside acima da nota do baixo



#### III Contendo segundas, sétimas ou ambas

1. Nota do baixo e fundamental são idênticas



2. Nota fundamental reside acima da nota do baixo



#### V Indeterminado



(HINDEMITH, 1970, p. 224)

# Tabela de Grupos de Acordes

## **B** Acordes contendo tritono

### II Sem segundas menores ou sétimas maiores

#### a Com sétima menor apenas (sem segunda maior)

Nota do baixo e fundamental são idênticas



#### b Contendo segundas maiores ou sétimas menores, ou ambas

##### 1. Nota do baixo e fundamental são idênticas



etc.

##### 2. Nota fundamental reside acima da nota do baixo



etc.

##### 3. Contendo mais de um tritono

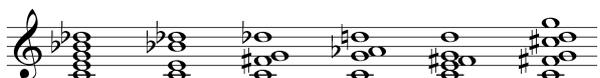


etc.

### IV Contendo segundas menores, sétimas maiores, ou ambas

Um ou mais tritons subordinados

#### 1. Nota do baixo e fundamental são idênticas



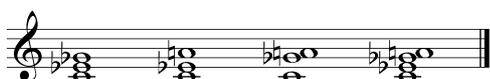
etc.

#### 2. Nota fundamental reside acima da nota do baixo



etc.

### VI Indeterminado. Tritono predominando



(HINDEMITH, 1970, p. 225)

## 2. Análise da fuga da Sonata

A fuga analisada compõe o terceiro movimento da *Sonata para Piano* de 1972 de Camargo Guarnieri. Como obra, a Sonata, em si, representa um marco na literatura para piano no catalogo do compositor, a fuga aqui tomada em análise, como parte de uma obra constituída por vários movimentos “atesta muito claramente seu triunfo pessoal sobre as vicissitudes da vida” (VERHAALLEN, 2001, p. 177).

'Triunfante – Enérgico (Fuga a 3 partes) – Triunfante' são os subtítulos do terceiro movimento dessa sonata, assim a fuga encontra-se como centro do movimento, como corpo e em posição de destaque. O Triunfante, composto por onze compassos de introdução para a fuga, é constituído por “acordes violentos” de acordo com Guarnieri (1998), intercalados por acordes súbitos, etéreos, em pianíssimo. O exemplo 1, traz o trecho do movimento. Não me detendo a essa introdução, menciono como o encadeamento desses acordes é realizado por sucessão seqüencial de blocos, ou pilares, com a mesma formação. Esses blocos possuem, apesar de serem organizados de diferentes maneiras, os mesmo intervalos, resultando em sonoridades formadas pela mesma razão intervalar, entre si.

Exemplo 1 - Introdução (c. 1-11)

III

Triunfante ♩ = 50

The musical score for the introduction of the third movement of the Sonata for Piano by Camargo Guarnieri. It is in 3/4 time and consists of 11 measures. The tempo is marked 'Triunfante' with a quarter note equal to 50 beats per minute. The score is divided into two systems of five measures each. The first system starts with a fortissimo (ff) dynamic and ends with a pianissimo (pp) dynamic. The second system starts with a fortissimo (ff) dynamic and ends with a pianissimo (ppp) dynamic. The chords are characterized by specific intervals, creating a sense of continuity and tension.

Ex. 1. Introdução, c. 1-11.

As sucessões, como sugeridas por Hindemith (1970) compreendidas sob a luz da força exercida pelos intervalos entre si (HINDEMITH, 1970, p. 101), podem ser compreendidas como um movimento de segundas sobrepostas e justapostas articuladas e manipuladas de maneira a demonstrar quão flexível pode ser o som que, de fato, virá a ser projetado na relação densidade/tempo (HINDEMITH, 1970, p.102,107), organizados em grandes compassos de 2/4, 3/4, 4/4 , como o exemplo 2 se mostra.

The image displays four examples of musical notation, labeled 1 through 4, illustrating chord organization. Each example consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Example 1 is in 3/4 time, marked *ff*, and shows a sequence of chords with overlapping and adjacent notes. Example 2 is also in 3/4 time and shows a similar sequence of chords. Example 3 is in 3/4 time and shows a sequence of chords, with the final chord enclosed in parentheses. Example 4 is in 4/4 time and shows a sequence of chords, with the final chord followed by the word "ou" and another chord.

Ex. 2. Organização dos acordes, c. 1-4.

Certamente a força exercida pela construção desses acordes e sua posição estrutural para com a fuga é grande e determinadora e um caráter enérgico que é atribuído, pelo compositor à fuga. O fato dessa introdução ser construída por segundas empilhadas já acarreta em um clima e tensão estrutural que será aguardado no decorrer da fuga. Visto que o intervalo gerador da sonata toda foi o de sétima e, aqui, nessa introdução a segunda torna-se a inversão da sétima.

A essa introdução segue a fuga, que é a 3 vozes e pode ser visualizada, de maneira geral, pela seguinte tabela<sup>12</sup>:

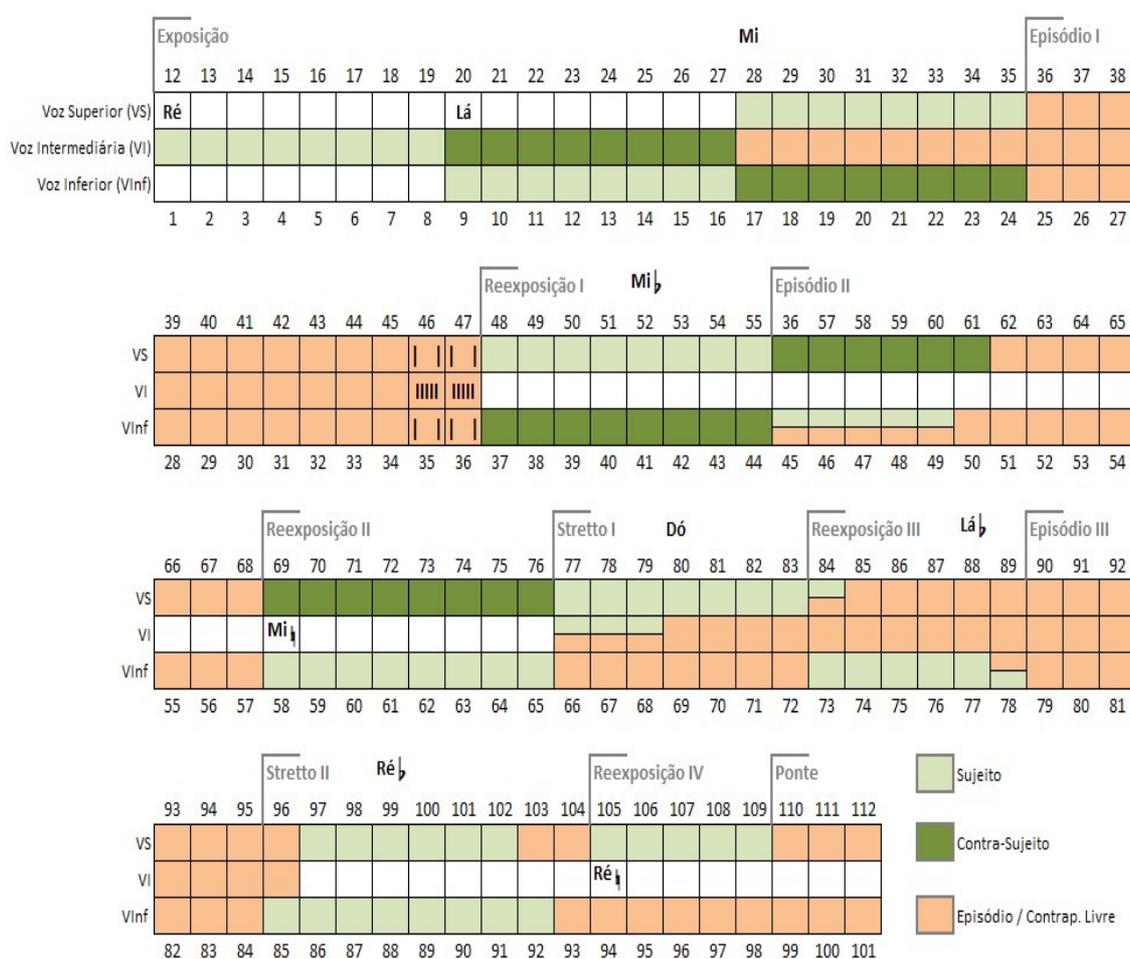


Tabela 1. Quadro de ocorrências no centro musical da fuga.

O sujeito dessa fuga apresenta a extensão de oito compassos e um direcionamento melódico

12 Carramaschi (1987, p. 107) divide a fuga em Introdução (c. 1-11), Exposição (c. 12- 47), Episódio (48-95), Stretto (c. 96-104) e Coda (c. 105-112), Triunfante (113-130). Guarnieri, no prefácio da sonata, menciona três exposições e um “stretto”. No meu entender, as divisões de Guarnieri podem incluir subdivisões, como demonstro neste trabalho.

apoiado por intervalos de 4ª justa e 5ª justa, permitindo enquadrar essa melodia naquilo que Graves, Jr. (1962) considera como sujeito atonal diatônico livre (GRAVES, JR., 1962, p. 2) e, ritmicamente algumas síncopas são enfatizadas, por isso, a meu ver, o próprio compositor afirma que o caráter desse tema é “...rítmico e lembra o gingado pernóstico carioca” (GUARNIERI, 1998, p. 5). Assim, o compositor a fim de enfatizar esses caráter rítmico e percussivo dessa melodia insere a expressão *rude*, além de acentuar cada nota com o sinal > (*marcato*).

Estruturalmente, as notas melódicas desse tema são intercaladas por pausas. Essas pausas sugerem agrupamentos que permitem a formação de acordes baseados a partir de cada um dos agrupamentos, considerando cada uma e todas as notas com valor e peso harmônico, delimitados, dessa maneira, destacados no exemplo 3:

Exemplo 3 - O sujeito da fuga e suas divisões

The musical score consists of four measures, each with a melodic line in treble clef and a harmonic accompaniment in bass clef. Measure 1 is marked with a forte dynamic and the word 'rude'. The melodic line features a series of eighth notes with accents, followed by a quarter rest and a final quarter note. The harmonic accompaniment consists of a single chord. Measure 2 continues the melodic line with eighth notes and a quarter rest, followed by a quarter note. The harmonic accompaniment consists of three chords. Measure 3 features a melodic line with eighth notes and a quarter rest, followed by a quarter note. The harmonic accompaniment consists of two chords. Measure 4 continues the melodic line with eighth notes and a quarter rest, followed by a quarter note. The harmonic accompaniment consists of two chords.

Ex. 3. O sujeito da fuga e suas divisões, c. 11-19.



Sendo uma fuga com caráter harmônico atonal, com uma textura à 3 vozes, o tema inicia com a nota Ré, na voz intermediária. A seguinte entrada, como destacada no exemplo 5, é realizada na voz inferior e imita o sujeito a uma quinta. A imitação acontece de maneira real, conforme o costume em fugas no século XX (GRAVES, Jr., 1962, p. 16).

Enérgico (Fuga a 3 partes)  
♩ = 80

*f* *rude*

Ex. 5. O sujeito e a resposta, c. 11-26.

A voz intermediária segue o seu curso acompanhando a resposta, constituindo o contra-sujeito (Exemplo 6). Esse é colocado estruturalmente em momentos de pausa da resposta, assumindo, também uma função de preenchimento, além de sua função original de contrapor-se ao tema.

Contra-Sujeito

preenchimento

*p*

*f*

Resposta

"contraponto"

Ex. 6. Resposta e contra-sujeito, c. 19-29.

O material melódico desse contra-sujeito possui um direcionamento mais oscilante que o do sujeito, onde intervalos de 7ª e de 9ª são utilizados, intercalados com fragmentos de escalas cromáticas, formando padrões escalares artificiais<sup>13</sup>, delimitando oitavas como extensão para esses padrões, o exemplo 7 traz três padrões escalares denotados no contrasujeito dessa fuga. Hindemith (1970) sugere como dever do compositor escolher ou criar, no momento necessário, a escala a ser utilizada no trecho da obra (HINDEMITH, 1970, p. 26).

1

2

Elisão para tritono

3

Ex. 7. Tipos de escalas no contra-sujeito.

Uma questão importante ao se afirmar que o material utilizado caracteriza-se do contra-sujeito é o fato de se utilizar contraponto duplo. Graves Jr. (1962) afirma que o padrão da antiga regra, para o emprego de consonâncias e dissonâncias, de contraponto continua valendo, e que o padrão mais comum é o à oitava (GRAVES, Jr., 1962, p. 18) porém, padrões especiais, podem,

<sup>13</sup>Escala artificial é aquela criada pelo compositor, que não esteja de acordo com os padrões escalares “naturais” (maior, menor, pentatônico, hexatônico, ou modal)

consideravelmente provocar mudanças nessas relações: 1) grande liberdade na manipulação e 2) liberdade tonal ou rítmica na inversão tomada (GRAVES, Jr., 1962, p. 18). Aponto, também, como o conceito de consonância e dissonância, na música moderna ou do século XX torna-se um conceito amplo e flexível (GRAVES, 1962, p. 34). Guarnieri, nessa fuga segue a regra do contraponto duplo a sua maneira, dentro do contexto “diatônico livre” de sua obra. A sétima e a nona, são intervalos fortes e característicos desta composição, sendo mantidos e utilizados para enfatizar o caráter estrutural (de tensão) como sugerido no plano da fuga. O exemplo 8, abaixo, procura demarcar a coerência e manutenção da tensão estrutural mantida ao longo da exposição dessa fuga:

The image displays a musical score for a double counterpoint fugue. It is divided into three systems. The first system is labeled 'Sujeito' (Subject) in the upper voice and 'Contra-sujeito' (Counter-subject) in the lower voice. The subject begins with a piano (p) dynamic. The counter-subject is more melodic and legato. The second system continues the development of both parts. The third system shows the counter-subject concluding. Fingerings are indicated by numbers 0, 5, 10, 6, 0, 5, 2, 6, 5, 7, 10, 9, and 4.

EX. 8. Pontos de projeção no contraponto duplo, c. 27-34.

O caráter desse contra-sujeito é, sem dúvida, mais melódico que o do sujeito, devido ao uso de ligaduras, que enfatizam essa condição. A sonoridade sugerida pelo compositor é *piano*. Assim, a característica desse elemento, do contra-sujeito, é melódico-legato e *piano*, contrastando diretamente com o sujeito que era, e é mantido na resposta, *forte*, rítmico e *marcato*.

O tema é apresentado pela terceira vez na voz superior, enquanto a voz inferior realiza o

contra-sujeito. A voz intermediária apresenta um contraponto livre que é um misto do material que fora apresentado anteriormente pelas outras duas vozes com um caráter mais cromático. Ao mesmo tempo, esse cromatismo dá origem ao primeiro episódio que segue (c. 35).

O primeiro episódio (c. 36 – 47) é compreendido a partir do último fragmento do sujeito com um cromatismo proveniente do contra-sujeito. De fato, apontando especificamente par as vozes externas, utilizam-se quartas oriundas do sujeito e as síncopas enfatizadas pontualmente no sujeito, enquanto a voz intermediária adota um cromatismo proveniente do contra-sujeito que dera origem ao contraponto livre que ocorrera durante a terceira entrada do tema na exposição. Todo esse episódio ocorre como uma continuação imediata ao final da exposição, com a mesma fluência de modo a ser mantida a fim de atingir um nível mais elevado de tensão. A textura mantida entre a exposição e esse episódio é de construção de uma trama à três vozes e manutenção dessas, terminando o trecho com uma seqüência de acordes com quartas (na mão direita) e intervalos de nonas (na mão esquerda), gerando uma aglomeração de sons, seguidos por uma fermata de silêncio (c. 46 – 47). O exemplo 9 traz apontado as síncopas oriundas do sujeito o cromatismo do contrasujeito e finaliza com os acorde de quartas e nonas, como descrito anteriormente.

Exemplo 9 - c. 42-47

The musical score for Example 9, measures 42-47, is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a melodic line with several slurs and accents. Annotations include 'síncopas do S.' above the first measure, 'cromatismo do C.S.' above the second measure, and a dynamic marking 'f' below the final measure. The bass clef staff contains a bass line with slurs and accents, with a dynamic marking 'f' below the first measure and 'síncopas do S.' below the second measure. The second system continues the piano part with a dynamic marking 'ff' below the first measure. The score concludes with a fermata over a final chord in both hands.

Ex. 9. Final do 1º episódio, c. 42-47.

A primeira reexposição ocorre em Mib (c. 48 – 55) e inicia com uma drástica mudança de textura, uma vez que a voz intermediária desaparece, além da distância entre as vozes aumentar em uma oitava. O tema aparece uma única vez, na voz superior, com o contra-sujeito acompanhando na voz inferior. O caráter dessa passagem, embora seja constituída por uma transposição exata dos elementos melódicos da fuga ocorrendo uma diferença de distância intervalar na imitação entre as vozes (agora o intervalo de 3ª é mantido entre as entradas do tema e do contra-sujeito), é em pianíssimo – *jocoso*, com uma refinada articulação em *stacato* para a mão direita. O exemplo 10 contém o trecho extraído da primeira reexposição.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked *pp jocoso*. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various ornaments and slurs, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with slurs and ties. The second system continues the piece, maintaining the same notation style, and includes a fermata in the bass staff.

Ex. 10. 1ª Reexposição, c. 48-55.

O material que segue poderia fazer parte dessa exposição já que as vozes são invertidas, mas no meu entender deve ser chamado de episódio, pois logo em seguida há uma dissolução do sujeito e do contra sujeito em seqüências (c. 60 – 69). Por isso, denomino o compasso 56 como início de um novo episódio. Nesse episódio, que se mantém à duas vozes, a voz inferior é duplicada por

oitavas na mão esquerda e uma seqüência é realizada enfatizando a síncopa, característica do sujeito, essa progressão realizada ocorre em quartas seguindo uma progressão ascendente e resolvendo com o trítone descendente Sib – Mi no compasso 69. A mão direita, nesse momento, parte de seu motivo cromático oriundo do contra-sujeito expandindo esse intervalo para a distância de segunda e sétima, realizando uma seqüência com esse material em movimento descendente, até a parte central do piano.

A próxima reexposição (c. 69-95) ocorre com elisão com término do episódio anterior, no compasso 69 com a nota Mi. O movimento que antecedeu a reexposição foi um grande movimento contrário o que, a princípio sugere uma mudança de voz intermediária na mão esquerda com o tema completo. Com a volta da voz intermediária (c. 77) a textura passa a ser de três vozes numa construção paulatina de uma textura cada vez mais densa. O sujeito ocorre na voz inferior (c. 69) e o contra-sujeito na superior. O contraste de articulação entre as vozes retorna como no início da fuga e de maneira contrária ao da reexposição anterior (c. 48), essa articulação mais incisiva colabora com o aumento da tensão textural e sonora.

O contra-sujeito, nessa reexposição, é abandonado e um prenúncio de *stretto* é realizado (c. 77). A voz superior realiza o tema quase completo e muito *marcato* como na exposição do tema. A voz intermediária reaparece em fragmentos melódicos. A voz inferior realiza um contraponto livre onde elabora, sobremaneira, as quartas que foram omitidas no final dessa reexposição do tema. Como mencionado, o tema não ocorreu totalmente nessa reexposição, provavelmente, devido ao prenúncio do *stretto* que é realizado, assim como a eliminação do contra-sujeito (c. 77-83).

A partir do compasso 84 o tema retorna, ainda incompleto, na voz inferior agora iniciando com a nota Lá b. As vozes superiores realizam um contraponto livre derivado do material melódico do sujeito. O exemplo 11 mostra a segunda reexposição e o início da terceira reexposição.

Exemplo 11 - c. 69-78

The musical score consists of three systems of staves. The first system has a vocal line (top) starting with a piano (*p*) dynamic and a piano line (middle) starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system continues the piano line. The third system features a vocal line (top) and a piano line (middle) starting with a forte (*f*) dynamic. A text annotation 'voz intermediária retoma o discurso' is located below the piano line of the third system, with an arrow pointing to the beginning of a phrase.

Ex. 11. 2ª Reexposição, c. 69-78.

Com uma super intensificação da textura (c. 89 – 95), ocorre o próximo episódio, onde cada voz realiza um movimento completamente independente das demais. A voz superior desenvolve as síncopas enfatizadas no tema. A voz intermediária contém uma progressão nova e livre, numa rítmica que ainda não havia sido utilizada. O desvio rítmico usado nessa vez caracteriza um artifício comum em fugas do século XX afim de não comprometer a fidelidade da condução das vozes (GRAVES, Jr., 1962, p. 21). A voz inferior realiza uma seqüência com o fragmento cromático que outrora caracterizara o contra-sujeito. Essas três vozes sobrepostas, movendo-se em movimento contrário, conferem uma tensão de grande nível de estruturação, pois logo a seguir virá o *Stretto* (c. 96) em *fortissimo*. O exemplo 12 mostra toda a elaboração que constitui o esse último episódio que antecede ao *stretto*.

Exemplo 12 - Superintensificação do Episódio (c. 89-95)

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system spans four measures, with a large slur encompassing the entire passage. The second system spans four measures, with a slur under the first two measures. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, often featuring eighth and sixteenth notes, and includes various accidentals such as flats and naturals. The overall texture is complex and dense, consistent with the concept of 'superintensification' mentioned in the text.

Ex. 12. Superintensificação do episódio, c. 89-95.

Com esse *stretto* a textura é simplificada, ou reduzida a duas vozes, mas enfatizadas por dobramento com oitavas. O *stretto* também é realizado à oitava sendo artifício comum à música do século XX a fim de manter a densidade textural em uma trama com menos vozes (CARRAMASCHI 1987, p. 100; SEARLE, 1954, p. 32)., assim, a tensão estrutural é mantida e até mesmo acrescentada.

Exemplo 13 - O stretto (c. 96-103)

Ex. 13. O *stretto*, c. 96-103.

A última reexposição do tema (c. 105) inicia na nota Ré, assim como na exposição da fuga, agora estreitado (sem as pausas) dobrado em oitavas na mão direita e um acompanhamento contrapontado baseado em quartas que são movimentadas de maneira ascendente, da região grave do piano até a região central. Uma pequena ponte liga o final dessa reexposição (que não apresenta o tema completo) conduz para a coda que possui uma estrutura semelhante à aquela que foi utilizada na introdução. O exemplo 14 apresenta a última reexposição. Antes porém, de comentar sobre a coda, é interessante perceber como a última reexposição junto com essa ponte conduzem para a coda. Uma projeção da sétima inicial da sonata aí é sugerida mais uma vez de maneira sutil, extremamente elaborada com coerência e equilíbrio.

Ex. 14. Última reexposição, c. 104-112.

A coda do movimento possui o mesmo material cordal que fora empregado na introdução, a indicação 'Triunfante' é mais um vez utilizada e agora, sobre aqueles 'acordes violentos' ouve-se em uma sonoridade etérea e em ritmo fragmentado o tema da fuga com uma articulação em *stacatto*, como visto no exemplo 15. Podendo demonstrar quão único pode ser considerado material utilizado na composição desse movimento como um todo, como afirmado anteriormente.

Ex. 15. Coda, c. 113-115.

Um *rallentando* por extenso é utilizado, por Guarneri, nos últimos compassos do movimento, visto no exemplo 16, que dessa maneira prevê uma rarefação da sonoridade, após uma pausa de semínima a nota Mi é atacada, *a tempo*, em fortíssimo crescendo para muito fortíssimo.

Exemplo 16 - Rallentando (Alargando): Final do Movimento (c. 123-130)

The image displays a musical score for a piano piece, divided into two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings: *fff* (fortissimo) in the bass staff and *pp* (pianissimo) in the treble staff. The second system also has two staves, with a *rall.* (rallentando) marking in the treble staff and *ff a tempo* (fortissimo at tempo) in the bass staff. The score concludes with a *fff* (fortissimo) marking in the treble staff.

Ex. 16. Rarefação sonora dos acordes, c. 123-130.

A maneira como Guarneri organiza o material utilizado nesse movimento demonstra um total controle do material utilizado. Todos os elementos utilizados na composição e que se caracterizam na fuga remetem-se à sétima que originou o primeiro movimento (e como consequência os demais, em particular essa fuga), sugerido no tema da fuga do terceiro movimento e com projeção na fuga como um todo e em elementos mais pontuais da fuga. Um exemplo dessa projeção é a estrutura de sétimas formada por notas permeadas. Após a exposição da fuga, as primeiras reexposições podem ser compreendidas relacionando-se voz à voz formando pares de sujeito e resposta, em relação de terça, como mencionado por Graves, Jr. (1962) sobre a liberdade possível em fugas do século XX. Da seguinte maneira:

**Voz superior**

c. 48

c. 77

**Voz inferior**

c. 69

c. 84

Ex. 17. Relação de terça – voz à voz nas reexposições do sujeito da fuga.

Em elementos pontuais na fuga, a projeção do sujeito ainda pode ser notada, por exemplo, na concatenação entre a última reexposição e a ponte que conduz para a coda do movimento, como observado no exemplo 14.

### 3. Abordagem Retórico-Musical

Como proposto anteriormente, utilizei Lester (2001), Harrison (1990) e Hindemith (1970) como fundamentação para a abordagem central deste trabalho. Porém, acho válido mencionar que o sentido da persuasão, pertinente à retórica, não é um conceito pré-estabelecido, e qualquer tentativa de persuasão é condicionada, pelo menos, a mais de uma pessoa.

O ato de persuadir pressupõe um destinatário que compreenda e saiba avaliar os respectivos argumentos, o que implica em reconhecê-lo como centro das suas próprias decisões (SOUSA, 2003, p. 47). Adiciono a esse sentido, o de não persuadir passivamente, mas com uma interação, uma citação sobre o pensar persuasivo:

Não basta por isso falar fluentemente, colocar bem as palavras, fazer um discurso que emocione e *cative* o auditório. Mais do que construir frases de grande efeito, mais do que dominar as técnicas do dizer, é preciso saber pensar, articular as razões ou os argumentos, perceber as eventuais objeções, decidir sobre a sua pertinência, acolhê-las ou rejeitá-las, segundo se mostrem ou não passíveis de enriquecerem as respectivas propostas. E acima de tudo, é necessário ter sempre presente que o falar só faz sentido se for a expressão de um raciocinar. É esta competência argumentativa que se assume como requisito da retórica a um tempo eficaz, racional e livre (SOUSA, 2003, p. 4).

Dessa maneira, o interesse de Harrison (1990) sempre continuará atual, por mostrar como o pensar ativo sobre a obra estudada é o que realmente leva a persuasão e não uma apreciação ou percepção passiva de um assunto ou obra musical em questão. Harrison sugere que se questione: Qual o propósito persuasivo? e Qual o significado efetivo proposto? E que as respostas dessas perguntas estariam no *status* que foi definido como elemento de geração de tensão argumentativa. Em uma fuga esse *status* representa uma condição inerente ao sujeito, que vem a ser o *inventio* da composição e como proposto por Lester (2001). Esse admite que o *inventio* será mantido e projetado durante toda a composição a fim de lhe garantir unidade, coerência e equilíbrio.

A seguir, passo propor uma visão retórico-analítica estrutural para a fuga da *Sonata para piano* de Camargo Guarnieri. O padrão de divisão em seções será similar ao utilizado por Harrison (1990), que segue padrão de *design* da retórica clássica.

### O Inventio e Exordium

Na fuga da *Sonata para piano* (1972) observo como algumas interações entre elementos e como esses se articulam durante a composição. O sujeito da fuga não caracteriza nenhuma tonalidade, mas aparece em um atonalismo com diatonicismo livre, como afirmado anteriormente. Divisões hierárquicas do sujeito podem ser realizadas como demonstrado anteriormente. Na busca por um *status* para esse sujeito, esses elementos foram preponderantes conforme comento adiante, e visto no exemplo 18.

A partir dos intervallos das notas do sujeito foi possível construir acordes que, analisados de acordo com Hindemith (1970), possuem e mantêm uma hierarquia, gerando um determinado ciclo de tensão. Como já exposto, as notas iniciais de cada grupo de acordes mantêm, entre si, a relação de sétima, a qual gerou o primeiro movimento da Sonata, além de representar uma figura de retórica, em uma utilização e representação moderna – *palindrome*<sup>14</sup>. Guarnieri faz esse tipo de elaboração com esse tema mostrando um pensamento ousado, além de procurar uma total liberdade com relação as “amarras” da forma.

Enérgico (Fuga a 3 partes)  
♩ = 80

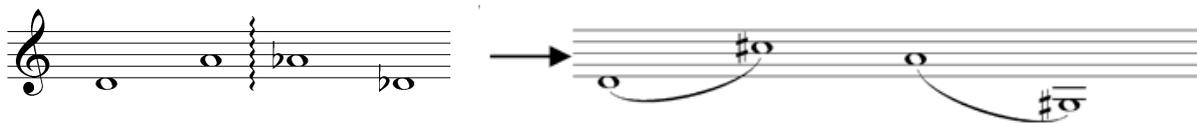
*frude*

B.IV.2      A.III.1      A.III.1      A.III.1

B.IV.2      A.V      A.V

Ex. 18. Arco de tensão do *status*.

14 A repetição em espelho.



Ex. 19. Palíndrome.

Essas duas ocorrências caracterizaram, para mim, um determinado *status* para o sujeito e as questões sobre o qual seu real significado persuasivo levaram-me a procurar por sua projeção ao longo da fuga. Um movimento de tensão – relaxamento – tensão é o tipo de movimento realizado no sujeito, e a insistência no intervalo de sétima é uma característica peculiar a essa obra.



Ex. 20. Contorno melódico do segundo grupo do sujeito - ênfase para as sétimas.

Com a determinação do *status*, o *inventio*, caracterizado pelo enunciado do sujeito a seção de abertura da fuga começa a apresentar elementos de ordem retórica. A sua resolução como argumentos persuasivos podem tomar projeções ao longo da fuga, tornando-se elementos de

unidade estrutural para a fuga. A exposição da fuga, por exemplo, pode ser considerada uma outra repartição de *design*, designo como *exordium*.



Tabela 2. Primeira repartição retórica – Exordium.

A tabela 2, acima, mostra a demarcação da primeira subdivisão retórica dessa fuga. Demonstrando, como mencionado anteriormente como a retórica pode ser articulada à outras maneiras, também pertinentes, de análise, nesse caso, para a música do século XX.

A interação do sujeito com o contra-sujeito, na entrada seguinte ao enunciado, mantém as mesmas características com um acréscimo de tensão, visto que existem duas vozes combinadas nesse momento. Além do mais, o contra-sujeito é construído sobre combinações de escalas cromáticas onde a mais características delas dividida pelo trítono e agindo como elisão para a unidade da melodia. Assim, a escala cromática assume um papel preponderante nessa contextualização.



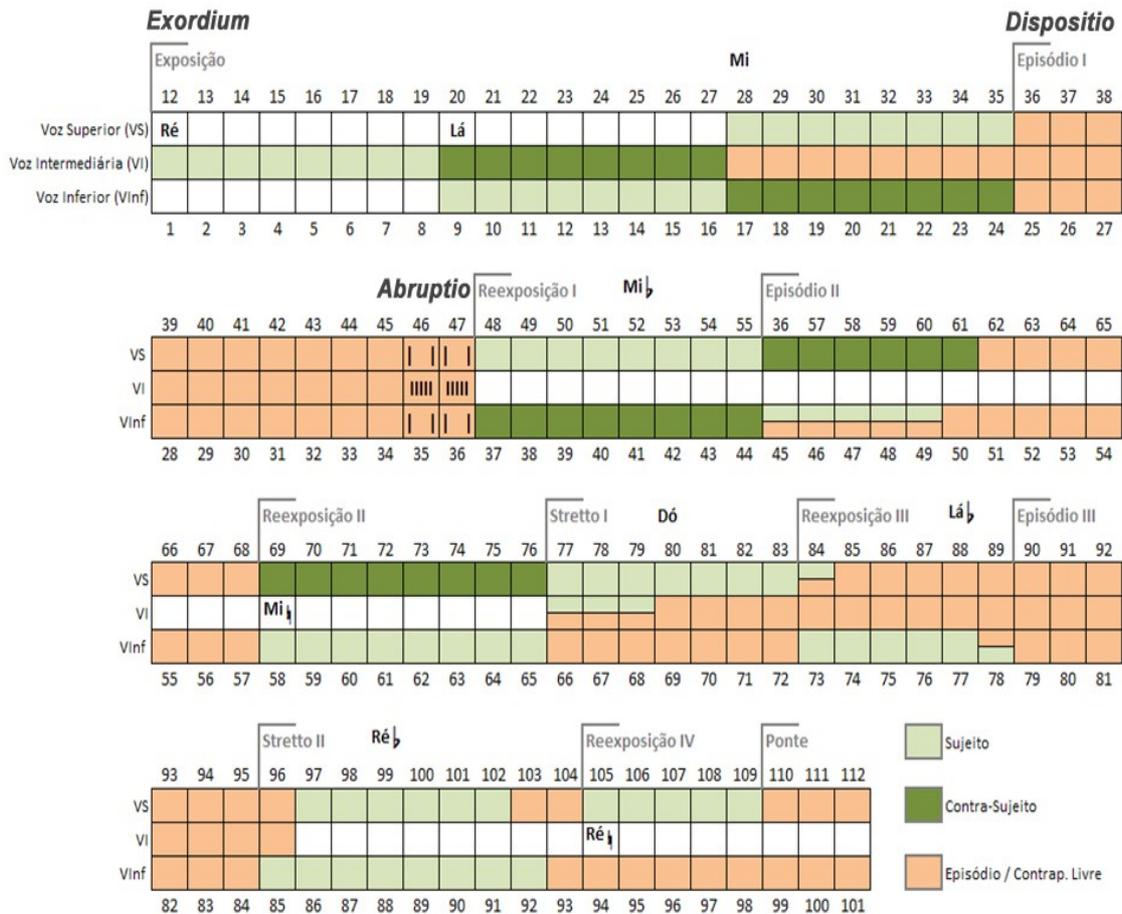


Tabela 3. *Design* da fuga para a exposição.

A tabela 3 mostra as seções retóricas compreendidas no *exordium* (exposição da fuga) e primeiro episódio dessa fuga.

### *O dispositio*

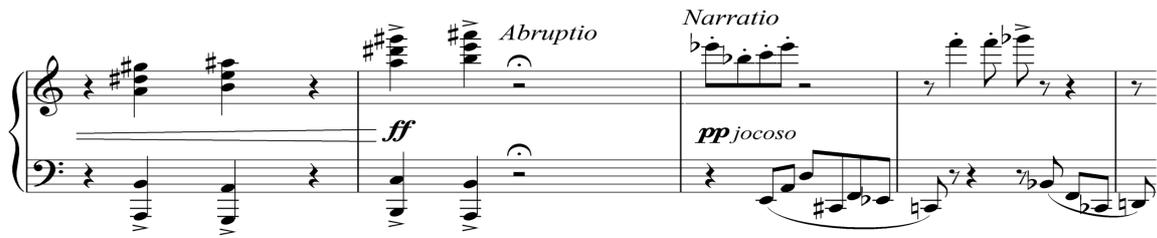
Denomino a posição estrutural desse episódio como o início do *dispositio*, pois repartições caracterizadoras de forma podem ser delineadas. Dessa maneira, as funções formais estruturais, em cada trecho ou seção da fuga, recebem uma força persuasiva dentro de sua própria estrutura, além de manter a coerência dentro do plano discursivo da própria fuga. A tensão, dentro desse episódio, está sempre aumentando até que acordes são vigorosamente percutidos em um aglomeramento de tensão, que formará uma figura de retórica musical, o *abruptio*<sup>15</sup>.

15 Uma interrupção por meio de silêncio para quebrar a textura quando isso não é esperado (BUELOW, 1980, p. 800).

The musical score consists of three systems of staves. The first system shows a treble and bass clef with various rhythmic patterns. Labels 'quartas' and 'sétima' are placed above and below the notes respectively. A 'síncopa' label is above a measure with a dotted line. The second system continues the melodic and harmonic development, with 'segundas' labeled below a measure. The third system features a key signature change to D major, marked 'Abruptio' above the staff, and dynamic markings 'f' and 'ff' below the staff. The word 'nonas' is written below the bass staff at the end of the system.

Ex. 22. O *dispositio*, c. 36-47.

A reexposição que segue ao *abruptio* (c. 47) ocorre como resultado da quebra de textura drasticamente movida pelas pausas sobre o silêncio. Pode-se argumentar que essas pausas poderiam ser geradoras de tensão, mas a meu ver, isso não ocorre, pois a música que segue, a reexposição, ocorre em um caráter *jocoso* e num clima em *pianíssimo*. Aquele aglomeramento sonoro (c. 43-47) teve a sua função estrutural realizada, ou seja, houve persuasão. Uma expectativa sem par, até então na fuga, fora ouvida, como reflexo da primeira parte do sujeito da fuga.



Ex. 23. *Abruptio* e *Narratio*, c. 46-49.

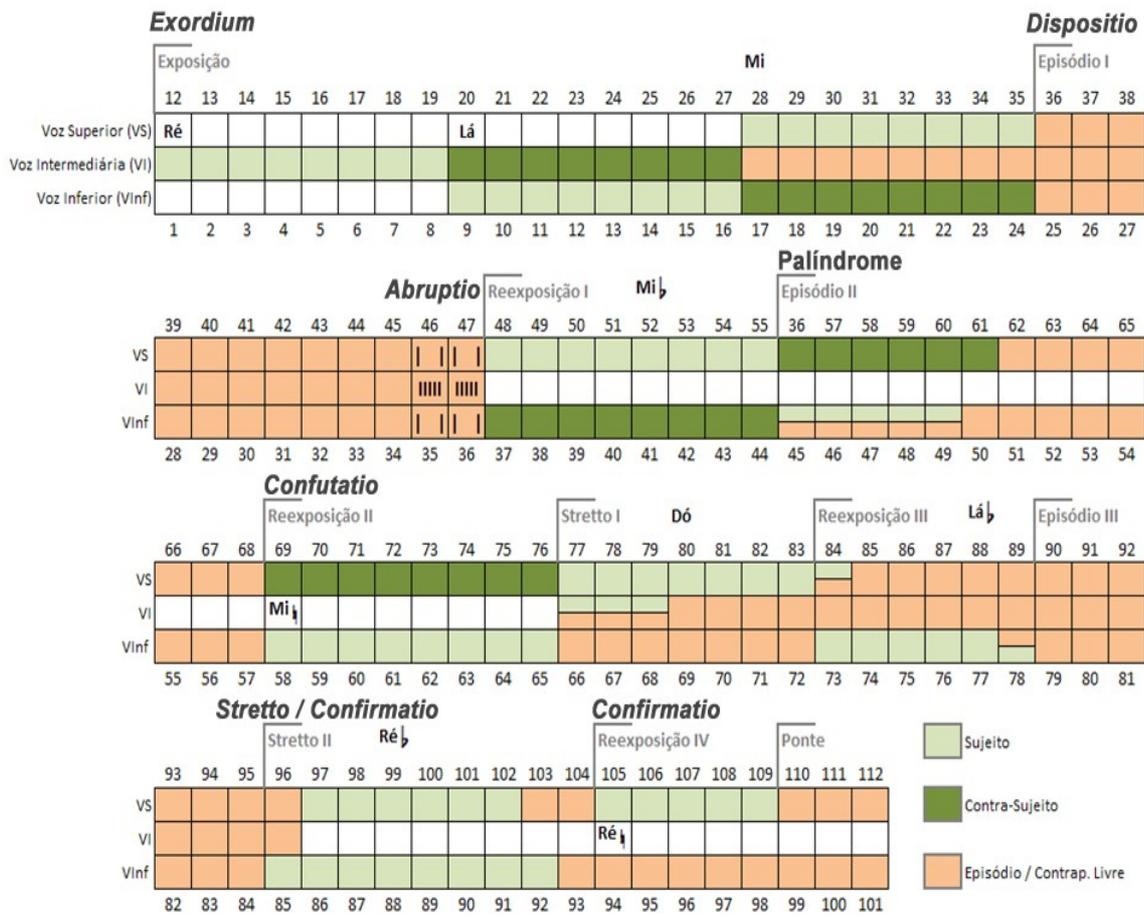


Tabela 4. O design geral da fuga.

### *O Narratio*

Após esse relaxamento da textura (c. 48), duas vozes são mantidas em uma articulação leve (*staccato*) com *pianíssimo*, com uma distância de duas oitavas separando as vozes envolvidas. Silenciando toda a tensão sonora que fora ouvida anteriormente, agora, como se um novo início estivesse sendo, estruturalmente, realizado, por isso, destaque como um novo *design*, por *narratio*. A seqüência construída logo a seguir (c. 56) mantém essa mesma tensão na textura como desenvolvimento para a fuga. A música prossegue seu plano, agora com uma inversão de movimentos entre as duas mãos (c. 56) e, uma aproximação de registros entre as vozes é realizada até que um ponto de elisão entre o final dos movimentos seqüenciados e o início de uma nova reexposição é atingido (c. 69).

### *O Confutatio*

É justamente neste momento que o *confutatio* inicia-se. A elisão traz em si uma nova carga de capacidade persuasiva e uma nova categoria de elementos de tensão podem ser notados. A carga de tensão aí atraída pelo movimento contrário, torna-se, estruturalmente oposta ao movimento que fora realizado anteriormente. A carga expressiva da passagem começa a se “auto” questionar. Por isso denomino de *confutatio*.

A textura se mantém a duas vozes com uma distância menor entre essas vozes (apenas uma oitava as separa). No entanto, o mais interessante é a questão do registro utilizado. A voz mais grave deste trecho passa a percorrer o registro usado pela voz intermediária (c. 69). No entanto, ela é a voz mais grave propriamente dita. As pausas pertencem à voz inferior e com isto, as vozes começam a se aproximar através de um adensamento gradativo. Porém, ao iniciar a próxima reexposição, a textura passa novamente a três vozes (c. 76), sendo que as duas vozes ouvidas até esse momento mantêm seus planos e cursos livremente, com uma nova voz permeando-as. Esse adensamento entendo como uma maneira de criar um crescendo de tensão no resultado para o final do trecho, como o arco de tensão planejado pelo *status* do sujeito previa.

Sujeito

f

prelúdio do stretto

quartas

Ex. 24. Valorização do sujeito através das quartas e prenúncio do *stretto*, c. 77-78.

A terceira reexposição do tema (c.77) ocorre com uma intensificação dos elementos. A escala cromática torna-se soberana na linguagem e no “tom” do discurso. O sujeito retoma a articulação percussiva da exposição e nesse ponto, o contra-sujeito é abandonado. Um prenúncio de *stretto* é ouvido, como destacado no exemplo 24, porém o tema não é ouvido na sua íntegra. As quartas do final do sujeito são omitidas, mas aparecem justamente na voz inferior, visto no exemplo 25, sobrepondo-se ao *stretto*, sendo realizada uma polifonia rebuscada. As três vozes tecem esta polifonia com apenas o material do sujeito.

Sujeito

f

prelúdio do stretto

quartas

EX. 25. Valorização do sujeito através das quartas e prenúncio do *stretto*, c. 77-78.

Outra reexposição é iniciada com o tema em lá b (c. 84), mostrado no exemplo 26, onde as três vezes enfatizam as quartas e segundas, ou seja, inversões das sétimas presentes em toda a Sonata, sobretudo no primeiro movimento e como unidade temática nessa fuga.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system contains four measures of music. The first measure has a label 'segunda' (second) under the notes. The second measure has a label 'nona' (ninth) under the notes. The third measure has a label 'nona' (ninth) under the notes. The fourth measure has a label 'nona' (ninth) under the notes. The second system contains two measures of music. The first measure has a label 'sétima' (seventh) under the notes. The second measure has a label 'quartas harmônicas' (harmonic fourths) under the notes.

Ex. 26. Projeção do *status* e intensificação da unidade temática, c. 84-88.

Se esta reexposição do tema (c. 84) suprime as quartas do final da melodia, essas são ouvidas, como anteriormente citado, por sobreposição, no exemplo 27, formando agora intervalos de quartas harmônicas, quer aumentadas, quer justas, desembocando em um novo episódio (c. 89).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system contains two measures of music. The first measure has a label 'quartas harmônicas' (harmonic fourths) under the notes. The second measure has a label 'quartas harmônicas' (harmonic fourths) under the notes. The second system contains two measures of music. The first measure has a label 'quartas harmônicas' (harmonic fourths) under the notes. The second measure has a label 'quartas harmônicas' (harmonic fourths) under the notes.

EX. 27. Quartas harmônicas, c. 88.

O último episódio (c. 89) eclode como o primeiro (logo após a exposição). O grau de tensão agora, operado texturalmente ou por razão intervalar, é grande, e uma profusão de sétimas (maiores e menores), nonas (menores) e quartas são ouvidas: sobrepostas, justapostas e contrapostas. Um acúmulo de tensão é erigido junto a essa massa sonora e a dinâmica utilizada é um crescendo de *forte* para *fortissimo*. Os três princípios destacados por Lester (2001) menciona como as seções paralelas e a interseção entre os elementos utilizados e construídos são consonantes com as idéias de retórica musical (*inventio* e o *dispositio*). De fato, considero que esse episódio esteja articulado em oposição àquele que seguiu a exposição, pois naquele momento ocorreram três entradas do tema, gerando uma tensão tal, eclodindo em um episódio de alta gama de tensão, proporcionando uma expectativa. A tensão foi interrompida através do *abruptio* (c. 47) quebrada por uma figura de silêncio

Agora, o episódio (c. 89) segue três entradas do tema e, de maneira livre, sem a preocupação com a relação intervalar de imitação, um nível semelhante de tensão é gerado através de sétimas e quartas. O *stretto* resolve a tensão e ao mesmo tempo prepara o ouvinte para a última reexposição da fuga.



The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a tempo marking of *stretto à 8ª*. The notation is dense, with many intervals of seventh and fourth degrees, creating a high-tension texture. The second system continues this complex texture. The key signature has two flats, and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time.

EX. 28. Intensificação maior atividade no último episódio, c. 89-95.

## O Stretto e o confirmatio

O *stretto* (c.95) é duplicado por oitavas e sofre um encurtamento, as pausas que eram de certa forma estruturais, na exposição, e ao longo da fuga como um todo, são extraídas permitindo que uma aproximação maior entre as entradas do tema seja realizada. Percebo duas funções tópicas desse estreitamento do tema, uma sendo a geração de uma ênfase par ao intervalo de quarta e a outra como processo para enfatizar a natural necessidade de se ouvir o tema após uma grande soma de tensão sonora. A dinâmica em *fortíssimo* e uma ênfase dada ao primeiro intervalo de quarta do tema, argumentam a favor de uma resolução prévia antecipando o final da obra tornando esse *stretto* parte do *confirmatio* como resolução final para a fuga.

Exemplo 28 - O stretto (c. 96-99)

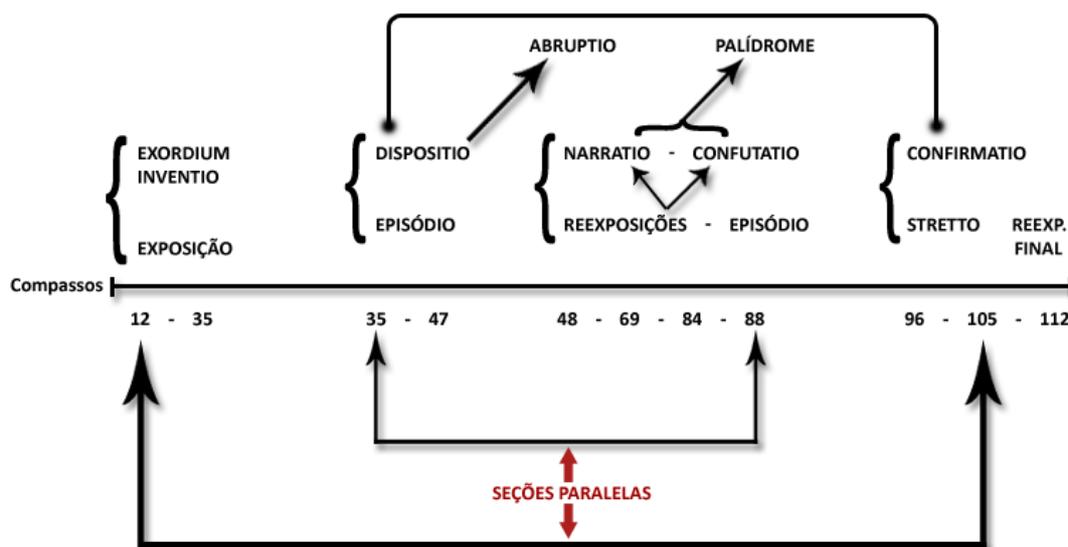
Ex. 29. O *stretto*, enfatizando as quartas. Funcionando como *Confirmatio*.

A posição desse *stretto* vem a caracterizar mais um item da abordagem retórica como resolução para um aglomeramento de tensão. Uma resolução que, de maneira alguma, relaxa em sua própria condição estrutural gera sua intensificação. A duplicação de oitavas, juntamente com a dinâmica corrobora com essa reexposição do tema, além dessa mesma reexposição em *stretto* estar vinculada ao *status* planejado no sujeito da fuga. A esse respeito Harrison (1990) comenta sobre como esse procedimento pode “preparar a audiência para o final do discurso” (HARRISON, 1990, p. 33) buscando por pontos para uma resolução mais intensa dos argumentos prévios da fuga.

A textura da reexposição final é de duas vozes, cada qual duplicada com oitavas, mantendo

dessa maneira, a intenção geral de resolução total para todas as vozes. O intervalo de quarta justa, proveniente do início do tema e fora enfatizado no *stretto* é agora o material de base para essa última reexposição. Demonstrando como o valor inerente ao próprio *locus* que é de alta tensão como previsto no plano e no *status* da fuga. Resolvendo com argumentos claros e pertinentes ao contexto o conflito gerado pelo *status* e intensificado ao longo da fuga, e resolvido com o *confirmatio* com foi anteriormente mencionado.

Antes de encerrar essa abordagem, é importante mencionar outras projeções do sujeito e do *status* no decorrer da fuga. O *status* prevê um plano de tensão que articula várias categorias de elementos. Antes disso, porém, lembro que uma palíndrome é realizada com as notas do início de cada grupo subdividido do sujeito. Uma relação intercalada pode ser observada, como demonstra o exemplo:



Linha estrutural com divisões retóricas.

Como o exemplo acima aponta (a linha estrutural com as subdivisões retóricas) como o *dispositio* e o *confutatio* comportam as reexposições do sujeito, observando a importância do intervalo de sétima como unidade temática para essa fuga. A distância intervalar entre os extremos estruturais da fuga mantém o mesmo padrão de sétima com os processos de variação contínua. A exposição é com a nota Ré; a primeira reexposição é com a nota Mib, que é uma segunda menor

ascendente (uma inversão/variação da sétima unificadora). O *stretto* é realizado a partir da nota Réb que é, da mesma maneira, uma segunda menor da nota Ré, agora em sentido descendente (o mesmo processo de variação é notado), unificando o caminho desenvolvido pela fuga em suas várias reexposições como um outro argumento de persuasão da fuga. Hindemith (1970, p. 26) aponta como o intervalo de sétima possui uma peculiaridade muito grande. Guarnieri entende as características desse intervalo e o projeta com sutileza unificadora em toda a sua composição.

Interessante notar como toda a Sonata é concebida, retoricamente, como uma projeção da sétima do início da obra. E como isso tem sido demonstrado como fator de unificação para esse movimento e projetado ao longo da fuga analisada neste trabalho. O primeiro movimento da sonata está centrado sobre a nota lá. Já o segundo sobre a nota lá bemol (sol #) que é uma sétima ascendente a partir de lá e o terceiro movimento sobre a nota mi. Destaco, porém que a fuga que assume posição central no último movimento da sonata é centrada sobre a nota ré, o *confirmatio* é sobre a nota ré, então a relação projetada na fuga também vem a ser de uma sétima visto que a distância entre as notas mi e ré, numa direção ascendente também é de uma sétima. Caracterizando como ambiente “tonal” da sonata: Lá – Sol # - Mi.

### *Contagem numerológica e a retórica musical*

Williams (1989) afirma que o simbolismo na música de Bach parece ser justificado por uma natureza complexa inerente àquela obra e de tempos em tempos tem servido como base para revelações que não pretendem demonstrar os reais intentos do compositor (WILLIAMS, Ano, p. 65). A contagem numerológica foi uma área muito expandida no século XX, principalmente na música de Bach. Essa contagem toca em dois aspectos que são encontrados na música: de arquitetura (números de compassos, notas e elementos do gênero) e clareza de proporções. Na música, essa preocupação com a precisão numerológica remota à Renascença com Ockeghem, Dunstable e Obrecht até a música atual com Ligeti, além de estudos dos mais importantes tratados de teoria da musical relatam o interesse pelas relações numéricas por mais de vinte e cinco séculos destacando, por exemplo, proporções áureas na música brasileira o *Rudepoema* de Villa-Lobos (SANTIAGO, 2002, p. 152). Santiago (2002) desenvolve um trabalho de pesquisa em que

proporções e representações mentais são estudadas nos 50 Ponteios de Camargo Guarnieri. Assim, a autora completa seu trabalho afirmando que a forma na música de Guarnieri é um elemento identificador de seu estilo e destaca o mesmo tipo de proporção áurea em vários ponteios.

Guarnieri considerava-se livre das “amarras” da forma ao compor essa *Sonata*. Porém, notei uma recorrência gradual ao analisar a fuga aqui demonstrada. Meu trabalho não busca por elaborar representações mentais, mas sim, uma busca argumentativa para a persuasão retórica. Toda a história ao redor da composição dessa *Sonata*, a lembrança do maestro Baldi, mencionada por Verhaalen (2001, p. 172), sugerem um clima quase místico para sua composição. Não que com isso a obra torne-se mais importante dentro da literatura pianística ou venha assumir um outro *status* retórico, apenas seu interesse como objeto de análise é mais instigante e relacionando à retórica musical. Isso, para mim, torna a criação de um argumento persuasivo mais tendencioso, mesmo para o próprio compositor.

Como em algumas obras de Bach<sup>16</sup> é possível encontrar sugestivas assinaturas, por meio de somas de valores aplicáveis às letras do nome do compositor, por exemplo, A= 1, B= 2, etc. (WILLIAMS, Ano, p. 76). Com o nome de Camargo Guarnieri ocorre a seguinte relação:

$$C + A + M + A + R + G + O$$

$$3 + 1 + 13 + 1 + 18 + 7 + 15 = 58 \rightarrow 5 + 8 = 13 \rightarrow 1 + 3 = 4$$

$$G + U + A + R + N + I + E + R + I$$

$$7 + 21 + 1 + 18 + 14 + 9 + 5 + 18 + 9 = 70 \rightarrow 7 + 0 = 7$$

$$C + A + M + A + R + G + O \quad G + U + A + R + N + I + E + R + I = 4 + 7 = 11$$

Na *Sonata para piano* (1972) o intervalo gerador é o de sétima, que por sua vez possui uma medida de 11 semitons. Nos demais movimentos, a mesma relação é mantida e, neste trabalho menciono como o intervalo de sétima torna-se o elemento de unidade temática. Durante a

---

16 Com o nome de Bach ocorre o seguinte resultado: B+A+C+H= 14, por exemplo o sujeito da fuga nº 1 do Cravo bem Temperado possui 14 notas.

construção da obra o intervalo sofre variações contínuas, mas sempre presente a sua cor e o seu efeito: quer invertido como segunda, ou ampliado como nona.

Ademais, a título de especulação, os nomes de Mário de Andrade e do Maestro Lamberto Baldi, vinculam-se a essa contagem de valor para as letras que compõe os seus nomes:

$$M+\acute{A}+R+I+O \\ 13+1+18+9+15= 56 \rightarrow 5+6= 11$$

De

$$A+N+D+R+A+D+E \\ 1+14+4+18+1+4+5= 47 \rightarrow 4+7= 11$$

$$M+\acute{A}+R+I+O \quad A+N+D+R+A+D+E = 11+11= 22$$

$$L+A+M+B+E+R+T+O \\ 11+1+13+2+5+18+20+15= 85 \rightarrow 8+5= 13$$

$$B+A+L+D+I \\ 2+1+11+4+9= 27 \rightarrow 2+7= 9$$

$$L+A+M+B+E+R+T+O \quad B+A+L+D+I = 13+ 9=22$$

Assim, a soma das letras do nome de Camargo Guarnieri resulta no número 11, os resultados dos nomes de Mário de Andrade e de Lamberto Baldi, cada um deles resulta em 22 que é o dobro de 11. Lembro que esses dois nomes exerceram grande influência na formação de Guarnieri e se o compositor pretendia dedicar a obra a um de seus mestres, por não fazê-lo, por meio de símbolos implícitos à própria obra? No entanto, Guarnieri acabou dedicando esta sonata à pianista Laís de Souza Brasil, cujo nome, coincidentemente, também está vinculado ao número 11 (Laís Brasil = 11). Certamente essas questões são de cunho especulativo e quem poderia respondê-las não está entre nós hoje. Mas de fato, estas coincidências não deixam de ser instigantes, gerando autenticidade à obra.

A introdução da fuga da *Sonata para piano* possui 11 compassos. Além do mais, o material

é a soma de acordes formados pela sobreposição de segundas, sendo o intervalo de segunda a inversão da sétima, conseqüentemente, a sétima possui uma medida de 11 semitons.

O sujeito da fuga apresenta uma extensão de oito compassos e dentro desses, trinta e oito notas são articuladas. A soma destes algarismos ( $3 + 8 = 11$ ) é igual a 11. Esse resultado acontece repetidas vezes em cada padrão de entrada do sujeito da fuga durante a exposição.

Além da especulação em torno do algarismo 11, observei a ocorrência da proporção áurea. O cálculo da seção áurea – simplificando muito sua demonstração matemática – pode ser demonstrado a partir de duas medidas de tamanhos diferentes, uma medida maior  $Z$  e uma medida menor  $z$ . Se dividirmos  $Z$  por  $z$ , o resultado é equivalente à divisão da soma de  $Z+z$  por  $z$ . Algebricamente,

$$Z / z = (Z + z) / Z$$

O número resultante de tal divisão é aproximadamente a 1,618. Isto é, para cada unidade de  $z$ , correspondem 1,618 medidas de  $Z$ <sup>17</sup>. Assim, a região de seção áurea, tomando como medidas o número de pulsos totais no terceiro movimento, é encontrada em torno do final do primeiro episódio, na região da figura *abruptio*, no c. 47 ( $4 + 7 = 11$ ). Justamente onde o conflito estabelecido através do *status* é refletido, mais uma vez, na estrutura da fuga, ao observarmos a localização da seção áurea e, também, como uma reflexão do resultado da contagem numerológica.

---

17 Disponível em [www.gelonezehpg.com.br](http://www.gelonezehpg.com.br), acesso em 08/02/2008.



Os elementos da fuga, sujeito, contra-sujeito, as entradas do sujeito na reexposição, função e resolução do *stretto*, além de conduzir e preparar para a última reexposição do sujeito, caracterizam eventos de ordem retórica. A imitação, nesse caso, foi passiva à questão estrutural, além de manter a precisão técnica que o procedimento exige, sendo mantida coerentemente durante toda a composição. Nesse caso, se a imitação é característica de um procedimento retórico composicional, de maneira independente, a retórica na fuga da *Sonata* não depende dessa imitação. Depende, porém, da força atrativa e complementar de um elemento para com o outro. O sujeito da fuga está inteiramente ligado ao contra-sujeito, aparecendo sempre juntos, com exceção no caso das passagens em *stretto*. Os episódios estão intimamente intrínsecos às exposições que os antecederam que a fluência com que o discurso é mantido, tecido e organizado reflete ainda mais o plano de tensão tanto textural quanto de expectativa pura em todo o decorrer da fuga.

O *status* gerado a partir do sujeito da fuga cria um arco de tensão que é retoricamente projetado ao longo da composição, cumprindo todas as etapas que poderiam ser previstas no discurso. Percebo como, mesmo sendo um discurso previsto *a priori*, de maneira alguma se torna monótono, demonstrando assim, a maestria do compositor ao admitir tal plano para sua obra<sup>18</sup>. Dessa maneira, o *status* serviu como um guia para a busca por características próprias na composição e validou o avanço conceitual proposto por Harrison (1990).

Ao se articular os princípios propostos por Lester (2001), sobre as seções paralelas e sua intensificação ao longo da composição, nessa fuga o *status* comportou a perspectiva das intensificações previstas, ao resolvê-las quando os primeiro e último episódios mostraram ter funções semelhantes e resoluções opostas. Assim, a energia contida no *status*, que é de fato um elemento artificial, como afirmado por Harrison (1990), é viva e pertinente à própria fuga, caracterizando-se como outra arma persuasiva e retórica.

Algumas figuras de retórica musical foram mencionadas ao longo da análise e discussão. Harrison (1990) comenta como as figuras não exercem uma função estrutural, mas uma função de decoração e embelezamento. Nessa fuga, as figuras surgem com funções tópicas atuantes. A figura

---

18 Harrison menciona que essa é uma das tarefas do compositor ao pretender persuadir uma audiência ao lidar com um procedimento que oferece tantos obstáculos, como é o caso da fuga (HARRISON, 1990, p. 5)

*palíndrome*, encontrada no sujeito, é projetada no *dispositio*. O *abruptio* é utilizado a fim de quebrar a tensão gerada e de maneira a ceder ao previsto pelo *status*. Nessa fuga, as figuras possuem, naturalmente, uma função decorativa, porém exercem outras funções que também são próprias do *locus* retórico em que se encontram. A opção por seguir a um padrão retórico na subdivisão das seções seguiu ao padrão utilizado por Harrison (1990) e mostrou que é possível, sim, articular técnicas modernas de análise com as repartições oriundas da retórica clássica. Nesse sentido, sua proposta e avanço continuam mais pertinentes e mais atuais.

Na minha especulação a respeito da relação numérica nessa obra, percebi como Guarnieri, mesmo utilizando métodos e procedimentos semelhantes aos seus contemporâneos, como Hindemith, torna-se autêntico dentro do seu tempo. A total liberdade no uso da tonalidade e das “amarras” da forma da obra é ampliada dentro de sua própria estética, não necessitando de padrões ou modelos a serem seguidos<sup>19</sup>. A projeção das considerações numéricas na seção áurea pode atestar ou servir de afirmativa para a especulação de que Guarnieri estava criando um modelo próprio.

Evidentemente, ou se ouvir a fuga da *Sonata*, essas conclusões a respeito da simbologia numérica não atuam como fator persuasivo passivamente, contudo, lembro a citação de Sousa quando afirma que o ato de persuadir pressupõe um destinatário que compreenda e saiba avaliar os respectivos argumentos, e como um pensar deve refletir a expressão de um raciocinar (SOUSA, 2003, p. 4). Essa intensão especulativa, oriunda da minha convivência com a obra, reflete outra faceta da retórica e persuasão que a obra pôde exercer ao procurar compreender e raciocinar sobre os elementos ali presentes, ou seja, como a obra me persuadiu.

O início do artigo de Harrison (1990) relata como a polifonia e a oratória têm uma grande familiaridade, sobretudo em obras de Bach. O meu trabalho, contudo, demonstrou-me, que retórica e a oratória possuem familiaridades naturais com a fuga, com a música e com arte em geral, independente de seu período ou da estética proposta. Assim, os demais movimentos dessa *Sonata* também poderiam ser abordados à luz dos mesmos referenciais, buscando elementos de ordem retórica, completando o ciclo da *Sonata para piano* de Camargo Guarnieri. Isso realizado, além de

---

<sup>19</sup> Gerling (2005) mostra como, em um trabalho de juventude, Guarnieri utiliza um modelo de Bach para compor uma fuga, e como isso, de maneira alguma, desmerece-o como compositor, nem o valor de sua obra.

contribuir para o entendimento da arte musical, poderia demonstrar como a forma em música é um conceito flexível e que o que ocorre, de fato, é uma preocupação com a coerência e o equilíbrio a fim de se persuadir o ouvinte.

## Referências Bibliográficas

ABREU, Maria. *Camargo Guarnieri – o homem e episódios que caracterizam sua personalidade*. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: O tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p. 33 – 55.

BARROS, Guilherme A. S. Hindemith e Fux: uma análise comparativa do *Gradus ad Parnassum* e *The Craft of Musical Composition*. *Cadernos do Colóquio*, UNIRIO. 2002.

BARTEL, Dietrich, *Musica Poética: Musical-rhetoric figures en German Baroque music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.

BRASIL, Laís S. Introdução. In: GUARNIERI, M. Camargo. *Sonata para piano*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

BUELOW, Georgy. Rhetoric. In SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London; Macmilian, 2001, p. 261 -275.

BUELOW, Georgy; WILSON, Blake; HOY, Peter A. (Rhetoric) In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London; Macmilian, 1980.

CARRAMASCHI, Elizabeth. *Camargo Garnieri – a study of brazilian composer and an analysis of his “Sonata para Piano”* D. M. A Paper, Iowa City: University of Iowa, 1987.

GRAVES, JR., William L. *Twentieth century music – A handbook*. Washington, DC. : The Catholic University of America Press, 1962.

GERLING, Cristina C. Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina n° 3. *Debates* n° 7 - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 2005, p.99-109.

GUARNIERI, M. Camargo. Análise da Sonata. In: \_\_\_\_\_. *Sonata para piano*. São Paulo Irmãos Vitale, 1998.

HARRISON, Daniel. Rhetoric and fugue: an analytical application. *Music theory Spectrum*. Berkekey, v. 12, n° 1, 1990, p. 1 – 42.

HINDEMITH, Paul. *The Craft of Composition*. Book I – Theory. Fourth Edition. English Translation by: Arthur Mendel. Schott, New York, 1970.

- LA RUE, Jan. *Guidelenses to Style Analysis*. New York: W. W. Norton & Company, 1970.
- LESTER, Joel. Heightening Levels of Activity and J. S. Bach's Parallel-Section Constructions. *Journal of American Musicological Society*. vol. 54, nº 1 (Spring, 2001), p. 49 – 96.
- LIPPMAN, Edward. Expression and rhetoric. In: \_\_\_\_\_. *A history of western musical aesthetics*. Lincoln, NB: University of Nebraska Press, 1992. p. 26 – 41.
- MENDONÇA, Belkis C. A obra Pianística. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri: O tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p. 401 - 422.
- MESSING, Scott. *Neoclassicism in Music: from the genesis of the concept through the Schoenberg/Stravinsky polemic*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1996.
- NODA, Luciana. Uma Análise retórica da Fuga opus 87 nº 4 de Shostakovitch. In: *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília – 2006
- RIBAS, Geraldo M. B. *Camargo Guarnieri: uma análise das fugas das sonatinas nº 3 e nº 6 para piano*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. Dissertação de Mestrado.
- ROBERTS, Scott. *Toward a methodology for analysis of fugue: an examination of selected Bach organ works*. The Florida State University, 2004. Dissertação de Doutorado.
- SACHS, Klaus-Jürgen; DALHAUS, Carl. Counterpoint. In: SADIE, Stanley (Ed.). *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London; Macmillan, 1980, v. 4, p. 833 – 852.
- SANTIAGO, Diana. Proporções nos Ponteiros para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre as representações mentais em performance musical. *Em Pauta: Revista do programa de Pós-Graduação em música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. V. 13, nº 20 – junho de 2002, p. 143 – 185.
- SEARLE, Humphery. *Twenty-century counterpoint*. New York: John & Graff, Inc, 1954.
- TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric – a guide for musicians and audiences*. St. Albans: Corda Music Publications, 2004.
- VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. Tradução: Vera Sílvia Camargo Guarnieri. Edusp/Imprensa Oficial de São Paulo. 2001
- WALKER, Paul. Fugue in music rhetorical – analogy and rhetoric in the development of fugue.

*Bach Perspectives*, vol. 4, p. 159 – 179. 1999.

WILLIAMS, Peter. *The organ music of J. S. Bach*. Cambridge. 1989.

Disponível online:

<[www.persuação.com](http://www.persuação.com)> Acesso em 08/02/2008

<[www.gelonezhp.com.br](http://www.gelonezhp.com.br)> Acesso em 08/02/2008

Partitura:

GUARNIERI, M. Camargo. *Sonata para Piano*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1998.

**ANEXO**

*Partitura da Fuga da Sonata para Piano (1972) de Camargo Guarnieri*