

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

Afastamentos composicionais no
Choro Torturado de Camargo Guarnieri

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

Mestranda: Elaine Milazzo
Orientação: Profa. Dra. Any Raquel Carvalho

Porto Alegre
2004

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelas pessoas que me cercaram durante todo este curso:

Por meus pais que, apesar de não serem músicos, sempre me apoiaram e me incentivaram no caminho da música;

Pela Lílian, minha irmã que esteve presente todos os dias destes dois anos de curso. me ajudando nos afazeres diários e juntamente com o Ismael, facilitando a minha vida pra que eu pudesse me concentrar em meus estudos;

Pelo Tiago, meu namorado que pôde compartilhar comigo este passo tão importante na minha vida, por seu carinho, paciência e presença, apesar da minha ausência em tantos momentos;

Por todos os meus familiares, especialmente meus avós Paulo e Lila que me apoiaram e me incentivaram de forma imprescindível para que fosse possível digitar este trabalho;

Pela Juciane e pela Vânia que marcaram de forma inesquecível os desafios dos últimos dias com um apoio, uma atenção e um carinho constrangedores;

Pelo Tales, com a ajuda irrestrita e carinhosa na gravação e produção do cd;

Pela Fátima, secretária do PPG, por não negar ajuda principalmente nas "últimas horas";

Pela Any Raquel Carvalho, minha orientadora, com sua disposição incondicional sempre me atendendo com um sorriso apesar da seriedade do trabalho e da corrida contra o tempo e,

Pelos professores Maria Bernadete Castelan Póvoas, Ney Fialkow e Celso Loureiro Chaves que compuseram a banca examinadora deste trabalho contribuindo com comentários e sugestões que vieram a enriquecer e melhorar este trabalho.

RESUMO

O presente trabalho consiste em examinar a presença dos elementos característicos do choro tradicional nos âmbitos melódico, harmônico, rítmico e formal no *Choro Torturado* de Camargo Guarnieri buscando investigar os afastamentos composicionais em relação ao paradigma da definição de choro vigente em sua época. Estes afastamentos estão fundamentados basicamente no conceito de Pantonalidade estabelecido por Rudolph Reti em *Tonality, Atonality, Pantonality – A study of some trends in Twentieth Century Music* (1958).

PALAVRAS-CHAVE: choro, Guarnieri, pantonalidade.

ABSTRACT

This study aims at identifying the presence of characteristic elements of the traditional choro in the melodic, harmonic, rhythmic and formal aspects in Camargo Guarnieri's work *Choro Torturado*. The purpose is to determine the level of compositional departure in this piece by establishing a relationship with a paradigm of the choro genre of the same period. These compositional departures are based on the definition of *pantonalidad* as established by Rudolph Reti in his book *Tonality, Atonality, Pantonalidad – A Study of some trends in Twentieth-Century Music* (1958).

KEY WORDS: *choro*, Guarnieri, pantonalidad.

SUMÁRIO

1 O CHORO	8
1.1 ORIGEM E CARACTERÍSTICAS	8
1.2 O PIANO NO CHORO.....	10
1.3 GUARNIERI, O CHORO E O <i>CHORO TORTURADO</i>	11
2 REFERENCIAL TEÓRICO	13
2.1 O GÊNERO CHORO	13
2.2 A PANTONALIDADE	18
3 ANÁLISE DO CHORO TORTURADO	26
3.1 DESCRIÇÃO ANALÍTICA	26
3.2 APLICAÇÃO DO REFERENCIAL TEÓRICO NA ANÁLISE	38
3.2.1 Aproximações do choro	38
3.2.2 Afastamentos do choro.....	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	58
ANEXOS	61

INTRODUÇÃO

Em meus primeiros contatos com o *Choro Torturado* não foi possível perceber uma relação clara da obra com o gênero choro. Porém, através do estudo da obra, de uma escuta mais apurada e de leituras sobre o gênero foi possível perceber a presença discreta, mas inconfundível, de elementos próprios do choro. No entanto, estes elementos pareciam estar imersos num contexto que, de alguma maneira, afastava-se do próprio choro. Na intenção de entender quais eram esses recursos que não permitiam que a peça fosse compreendida como choro à primeira escuta, mas que ao mesmo tempo não eram suficientemente fortes para negar essa natureza, foi que nasceu este trabalho.

O prévio conhecimento do idioma composicional de Guarnieri, aliado à leitura, audição e execução do *Choro Torturado*, levaram-me a relacionar seus procedimentos composicionais com os conceitos pantonais propostos por Rudolph Reti em seu livro *Tonality, Atonality, Pantonality – A Study of some trends in Twentieth-Century Music* (1958), especialmente no que se referia às escolhas harmônicas feitas pelo compositor. Por isso, o referencial teórico escolhido refere-se à pantonalidade que, neste trabalho, é utilizada predominantemente no campo da harmonia.

O objetivo desta pesquisa é investigar o nível de afastamento composicional de Camargo Guarnieri na peça *Choro Torturado* para piano em relação ao paradigma de definição de choro vigente em sua época. O termo 'afastamento' aqui se refere àqueles recursos utilizados que não são próprios da linguagem musical do choro. O trabalho justifica-se por consistir na análise de uma obra representante da música erudita nacional na qual um gênero genuinamente popular brasileiro é utilizado como alicerce composicional.

O trabalho está estruturado em quatro etapas:

1. Identificação dos elementos que definem a linguagem musical do choro como gênero nos âmbitos da melodia, harmonia, ritmo, forma, baixaria, instrumentação e improvisação;
2. Identificação da constância de tais elementos na obra *Choro Torturado* de Guarnieri;
3. Relação entre os recursos composicionais de Guarnieri no *Choro Torturado* e os elementos característicos do choro para verificar o nível de afastamento composicional existente entre a obra e o gênero no qual está baseada e,
4. Análise desses afastamentos sob a ótica de Rudolph Reti (1958) acerca do conceito de pantonalidade.

1 O CHORO

1.1 ORIGEM E CARACTERÍSTICAS

O choro, por volta de 1870, era entendido como a maneira própria pela qual os músicos cariocas interpretavam os gêneros dançantes procedentes da Europa. Até a década de 1920 houve várias aplicações para o termo, o qual se referia tanto ao grupo instrumental quanto ao seu repertório e às festas onde era executado. As características composicionais que definiam uma peça como choro ainda não estavam estabelecidas e as composições eram quase sempre subintituladas valsa, tango, polca, maxixe, mas nunca choro. Com o decorrer do tempo, as composições, arranjos e execuções dos chorões¹ pioneiros acabariam por fixar determinadas fórmulas que vieram definir o estilo choro.

Na década de 1910 Pixinguinha formalizou e amalgamou todas essas fórmulas em suas obras e, a partir de então, o choro começou a ser encarado como uma forma de composição, estabelecendo-se definitivamente como gênero (CAZES, 1998, p. 19). O repertório do choro passou a incluir tanto o próprio choro quanto as antigas danças européias – polca, valsa, schottisch, minueto, quadrilha – assim como os novos gêneros que foram se estabelecendo a partir das misturas de danças européias e africanas – maxixe, tango brasileiro, samba, etc.

Luis Filipe de Lima resume a trajetória do choro:

É voz corrente entre músicos e estudiosos da música brasileira que o choro é uma 'maneira' de tocar, antes de constituir um gênero musical em si. [...] Ao interpretar de maneira própria todo este repertório de música ligeira, os músicos cariocas criam o choro, por volta de 1870. Num primeiro momento, o termo serve para designar o 'sotaque' carioca emprestado ao repertório de danças européias, referindo-se, ao mesmo tempo, à formação instrumental que tinha por base os violões, o cavaquinho e comumente uma flauta (ou outro instrumento de sopro) solista, dedicada a interpretar este tipo de repertório. Em pouco tempo, o choro viria a constituir um gênero próprio, porém sempre mutante e apto a incorporar as influências mais diversas - uma vez que guarda em si seu caráter de maneira de tocar (LIMA, 2001, <http://www.samba-choro.com.br/debates>).

¹ Músicos que executam choros. “[...] conferindo o nome de choro a tal maneira de tocar, e a designação de *chorões* aos músicos de tais conjuntos, por extensão” (TINHORÃO, 1974, p. 95).

Devido a este processo de desenvolvimento pelo qual passou o choro, hoje ele pode ser entendido tanto como estilo quanto gênero. O choro é considerado *estilo* quando se refere a uma maneira própria de tocar outros gêneros como valsa, samba, xote, frevo, maracatu, etc, ou até mesmo, o próprio gênero choro. Quando se refere a uma forma específica de composição o choro é considerado *gênero*. Essas duas abordagens transparecem na explicação de Rafael dos Santos sobre a caracterização do choro:

Os elementos musicais característicos do choro [gênero] são, no seu aspecto estrutural, de natureza melódica, harmônica e rítmica, sendo que, num conjunto típico de choro, eles estão distribuídos entre os seus diferentes instrumentos. Tais elementos estruturais, entretanto, não são originais nem exclusivos do choro, e sua simples ocorrência não é suficiente para defini-lo como tal. Existe ainda um aspecto importante, que é a maneira como ele deve ser executado [estilo], e que está relacionada com práticas interpretativas específicas da música popular, tais como uma sonoridade leve que permita manter a textura transparente, realização do ritmo de forma relaxada em relação ao pulso, uma articulação que enfatize a síncope, e forma de frasear geralmente sem exageros de dinâmica” (SANTOS, 2002, p. 5).

Neste trabalho o termo choro estará referindo-se ao choro como gênero. Mesmo como uma forma de composição definida, o choro vem recebendo tratamentos distintos no decorrer do tempo, fazendo-se necessária uma classificação que o distinga entre tradicional e moderno. O choro tradicional é aquele produzido entre o final do século XIX e a década de 1930, cuja maior representação pode ser resumida através dos nomes dos seguintes compositores: Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Joaquim Calado (1848-1880), Ernesto Nazareth (1863-1933), Anacleto de Medeiros (1866-1907) e, sobretudo, Pixinguinha (1897-1973)². Este último, não só definiu os moldes do gênero choro no sentido tradicional, como também introduziu os primeiros sinais do choro chamado, posteriormente, de moderno. Pixinguinha é considerado o maior gênio do choro, com autoridade para definir limites e até mesmo para ultrapassá-los na forma de compor, arranjar e interpretar.

² Vários autores estão de acordo quanto a estes nomes como sendo representativos do choro desta época e do papel único e genial de Pixinguinha. Ver VASCONCELOS, 1964 e 1984; CAZES, 1998; DINIZ, 2003; SOUZA *et al.*, 1988).

A partir de 1930, com a influência do jazz e da produção erudita do século XX, o choro foi incorporando recursos harmônicos pouco habituais a seu repertório como harmonias alteradas, presença constante de tensões harmônicas, maior ocorrência de modulações entre tonalidades mais distantes, harmonias por sobreposição de quartas e até mesmo recursos modais, politonais e atonais (ALMEIDA, 1999, p. 122). Radamés Gnattali foi o grande representante do choro moderno por demonstrar novas possibilidades de seu tratamento, até então não imaginadas pelos chorões. Utilizando outro tipo de harmonização, combinadas com mudanças na forma, nos esquemas originais de modulações e, novas combinações timbrísticas, o mestre marcou a história do choro influenciando todas as gerações de chorões que o seguiram (CAZES, 1998, p. 140).

1.2 O PIANO NO CHORO

Desde seus primórdios o choro conta com a presença do piano. Na época em que ainda não existiam gravações, era através do piano que se tinha acesso às músicas trazidas da Europa e, a partir delas, eram elaboradas adaptações e arranjos para o grupo instrumental de choro. Tendo em vista que o objetivo dos grupos de choro, mais tarde chamados *regionais*, era tocar em diversos lugares, inclusive em serenatas nas ruas, o piano não foi incluído no grupo, provavelmente por não ser portátil. Apesar disso, era freqüente sua participação nas rodas de choro sempre que o ambiente disponibilizava o instrumento e assim, nesta relação com o *regional*, o piano acabou incorporando os elementos do choro à sua expressão idiomática³.

A primeira "pianeira"⁴ *chorona* que obteve lugar de destaque na história da música popular brasileira foi Chiquinha Gonzaga (1847-1935). O choro, como gênero, ainda não havia sido estabelecido, e o tango brasileiro era freqüentemente chamado de choro. Devido

³ Alexandre Zamith Almeida, em sua dissertação de mestrado faz uma análise sobre como os elementos típicos do choro foram traduzidos para o repertório pianístico (1999, p. 104-166).

a este fato, Ernesto Nazareth (1863-1933), compositor de tango brasileiro por excelência, acabou tornando-se o maior representante do choro para piano, tendo assim, um papel fundamental na formação daquilo que mais tarde viria a se constituir um gênero.

1.3 GUARNIERI, O CHORO E O *CHORO TORTURADO*

Foi nas formas populares que Guarnieri identificou o caminho para que suas composições pudessem expressar as idéias nas quais acreditava, voltadas para a inclusão do elemento nacional na música. Ele fez de seu ofício de compositor um instrumento em favor da construção de uma música genuinamente brasileira.

Por vivenciar tanto a vida rural quanto urbana Guarnieri teve contato com gêneros populares, os quais acabaram tornando-se matéria prima em suas mãos de compositor.

Fialkow destaca que Guarnieri

explorou principalmente as fontes populares da música rural (toada paulista), tradições portuguesas do nordeste, os estilos urbanos (choro, modinha, tango, samba) e as práticas musicais afro-brasileiras encontradas nas áreas urbanas e rurais do país (1995, p. 36).

Nas obras compostas no período inicial de sua carreira, Guarnieri utilizou o termo choro em sua "acepção popular"⁵. No programa de concerto do Instituto Nacional de Música, em 01 de outubro de 1934, quando foi executado o *Choro para flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa* (Choro nº 3), há uma nota do próprio compositor em referência ao conceito de choro:

Choro – é a denominação que se dá, no Brasil, a um pequeno conjunto de instrumentos de sopros e cordas dedilhadas. Esse conjunto percorre as ruas em serenatas, ou toca para dançar nas casas das classes populares... (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 349 - iconografia).

⁴ "O tocador de piano possuidor de pouca teoria musical e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar – algo depreciativamente – de pianeiro" (TINHORÃO, 1998, p. 131).

⁵ Termo utilizado pelo próprio Guarnieri (GUARNIERI apud SILVA 2001, p. 479).

A partir de 1951, Guarnieri compõe uma série de choros, na qual o termo passa a ter outra conotação. Em referência a uma dessas obras, diz o compositor:

Nesta obra a palavra choro não foi usada na acepção popular, isto é, um conjunto de instrumentos de sopro, cordas e percussão que, altas horas da noite, percorre as ruas da cidade numa espécie de serenata tocando em frente às casas das namoradas ou para homenagear os amigos. Choro aqui está substituindo a palavra 'concerto'. O compositor preferiu 'choro' porque a mensagem, ou melhor, a linguagem musical é nacional, própria do autor e com raízes na terra (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 479).

O *Choro Torturado* foi concebido em 1930, no período inicial da carreira do compositor. Esta fase de experimentações, denominada por si próprio de "namoro com o atonalismo", perdurou até 1934 (VERHAALLEN, 2001, p. 28). Outros choros foram compostos nesta época, como mostra uma relação de suas obras trazidas na quarta edição⁶ da capa da *Toada*. Nesta relação os choros que Guarnieri havia composto até então aparecem numerados da seguinte forma:

Para conjunto de Câmera

Choro nº 1: flauta, clarinete, fagote, cavaquinho e tamborim

Choro nº 2: flauta, clarinete, fagote, cavaquinho e chocalho

Choro nº 3: flauta, clarinete, fagote, oboé e corno

Choro nº 4: flauta, clarinete, fagote e corno

Para canto e orquestra

Suíte Infantil: *Toada*, *Curuçá* (**Choro nº 5**), *Acalentando*, *Requebrando*, *Ponteando*, *Maxixando*.

Para piano

Torturado (**Choro nº 6**) (SILVA, 2001, p. 371) [grifo nosso]

Mais tarde *Curuçá* deixou de ser considerado Choro nº 5. O *Torturado* passou a ser uma peça avulsa com a inclusão do termo "choro" no título, o qual na partitura atual aparece entre aspas. O Choro nº 4, por sua vez, não chegou a ser editado. Assim, a série ficou restrita aos três primeiros choros para conjunto de câmara. Apesar disso, esta numeração revela uma possível intenção do compositor de fazer, a partir de 1929, uma série como a que fez Villa-Lobos⁷ (SILVA, 2001, p. 506).

⁶ Sem data. Ver SILVA (2001, p. 371): iconografia.

⁷ A referência aqui é à série de dezesseis peças inspiradas no gênero choro, para as mais diversas formações, desde violão solo até duas orquestras e bandas. A série *Choros* de Villa-Lobos foi composta entre os anos de 1920 e 1929.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

Para que seja possível detectar-se os afastamentos composicionais do *Choro Torturado* em relação ao choro, é necessário que, antes, seja estabelecido o paradigma do conceito de choro a partir do qual ocorrerão os devidos afastamentos. Para isto, dois referenciais serão utilizados: um que norteie o estabelecimento do paradigma de choro e outro que ampare os desvios a este paradigma.

2.1 O GÊNERO CHORO

O levantamento das características que definem o choro tradicional, na época de 1930, ano de composição do *Choro Torturado*, será alicerçado em diversas fontes: Alexandre Zamith Almeida (1999), Mário Sève (1999), Thomas Garcia (1997) e José Maria Neves (1977). Os âmbitos musicais a serem abordados serão melodia, harmonia, ritmo, baixaria, forma, improvisação e instrumentação. Segue um resumo extraído destas fontes, o qual servirá de parâmetro para o alcance do objetivo deste trabalho.

Melodia

A melodia do choro apresenta-se claramente em primeiro plano sendo que, nas obras para piano é comum sua duplicação em oitavas. A alternância entre as regiões agudas e graves revela uma preocupação na variação do timbre (NEVES, 1977, p. 22). Além de se notar a ocorrência de células motílicas e a valorização melódica do contratempo⁸, sua figuração rítmica é marcada pela constância de semicolcheias e síncofes, provenientes dos ritmos africanos.

⁸ Segundo Almeida, a valorização melódica do contratempo significa a valorização da segunda nota de cada grupo de quatro semicolcheias no compasso 2/4. Ocorre quando as notas referentes aos contratempos são as mais agudas ou as mais graves de um dado grupo melódico. Quando tais notas são alcançadas por saltos esse efeito torna-se ainda mais evidente (1999, p. 113).

Outra característica do desenho melódico do choro é a freqüente utilização de bordaduras ornamentais e melódicas. Trilos, apojaturas e mordentes são comuns principalmente nos primeiros tempos de cada quatro semicolcheias ou no segundo tempo da síncope. Glissandos e grupetos são mais característicos nos andamentos lentos (SÈVE, 1999, p. 15).

Também são explorados saltos grandes, frases longas e, ampla extensão melódica, típicos da música instrumental. Retardos e antecipações são próprios da constituição melódica do choro, além da forte presença de cromatismo. Outro traço marcante da melodia é a presença de freqüentes arpejos dos acordes da harmonia, muitas vezes com a sexta agregada, tendo como pontos de repouso algumas notas da escala diatônica. A escala menor harmônica descendente é geralmente acompanhada pela harmonia da dominante em tonalidades menores, sendo bastante explorado o intervalo de segunda aumentada.

É importante mencionar que uma grande liberdade de interpretação é própria da música popular, principalmente quando associada à dança, como foi o caso do choro em sua origem. Desta forma, este gênero prevê constantes *rubatos* em seu fraseado melódico, fazendo da partitura apenas um guia das idéias do compositor ao invés de exigir uma interpretação fechada e definitiva (SÈVE, 1999, p. 11).

Harmonia

A harmonia do choro tradicional pode ser caracterizada por acordes, progressões harmônicas e modulações convencionais. "A utilização intensiva de acordes invertidos é responsável pela identidade harmônica do choro [...] As inversões de acordes assumem tamanha força no choro que, em diversos casos, é responsável [sic] pelo seu delineamento temático" (ALMEIDA, 1999, p. 129).

A utilização dos III e V graus, além do I, para a conclusão de frases também é comum. Os acordes limitam-se a tríades sem extensões e alterações, acordes de dominante com sétima e acordes diminutos de passagem. Entre os poucos acordes estranhos ao campo harmônico estão o acorde napolitano e as dominantes secundárias (ALMEIDA, 1999, p. 124-125).

Por ser transmitido oralmente e executado prioritariamente por músicos amadores que não dominavam a leitura musical, a harmonia do choro, em sua fase inicial não é elaborada: gira em torno do plano tonal, mantendo o vocabulário harmônico das danças européias. No entanto, apesar do predomínio do diatonismo, é comum a incidência de trechos essencialmente cromáticos.

Ritmo

O choro permite grande liberdade na interpretação das divisões rítmicas, inclusive na síncope, uma das constantes que marca a originalidade da música popular brasileira. Sua interpretação fica entre seu próprio ritmo () e a quiáltera () (SÈVE, 1999, p. 11). Além de seu uso explícito, qualquer figuração rítmica que valorize a segunda semicolcheia do grupo de quatro, faz alusão à síncope. Isto é exemplificado através da ligadura entre a última colcheia de um grupo de quatro colcheias com a primeira do próximo grupo, figuração própria do gênero (ALMEIDA, 1999, p. 138).

As acentuações na melodia devem adaptar-se à estrutura rítmica própria do gênero que se está executando. Dessa maneira, uma mesma frase pode encaixar-se tanto no samba, no choro ou no frevo, dependendo da acentuação (SÈVE, 1999, p. 13).

A fórmula de compasso mais usual é 2/4, com acentuação no segundo tempo. De maneira geral, a figuração típica do acompanhamento ritmo-harmônico do choro está centrado na síncope e "atinge rara complexidade pela superposição de diferentes figurações" (NEVES, 1977, p. 23). Na melodia é comum a ocorrência de trechos ritmicamente lineares,

ou seja, com uma figuração baseada obstinadamente em uma única figura de valor, geralmente a semicolcheia. A utilização de quiálteras, além de refletir uma liberdade de interpretação, expressa um caráter virtuosístico e improvisatório nos choros rápidos. Em choros lentos e gêneros seresteiros, as quiálteras trazem expressividade às linhas do baixo (ALMEIDA, 1999, p. 140-141).

Baixaria

Uma das maiores características de nossa música é a sofisticação do contraponto popular[...] [A baixaria caracteriza-se pela condução] das linhas do baixo por movimentos adjacentes diatônicos ou cromáticos, além de desenhar, de diversas maneiras, grupos de sínopes e semicolcheias em escalas e arpejos (SEVE, 1999, p. 18).

A baixaria originou-se dos encadeamentos dos acordes invertidos, desenvolvendo-se até apresentar contornos fraseológicos com as mesmas características das melodias de choro (ALMEIDA, 1999, p. 141). Em seus primórdios a baixaria costumava ser bastante simples, passando a explorar o cromatismo mais acentuadamente somente a partir das décadas de 1920 e 1930. Sendo assim, quanto melhor o instrumentista, mais complexa a baixaria (GARCIA, 1997, p. 109).

Almeida (1999, p. 114 - 121) aponta três maneiras de utilização do baixo no choro:

- Baixo condutor harmônico: conduz as harmonias invertidas sem criar contornos melódicos;
- Baixo melódico: define idéias melódicas mais completas que dialogam ou se contrapõem à melodia e,
- Baixo pedal: sustenta uma única nota com função harmônica por vários compassos. É mais freqüente em introduções e transições.

Forma

Estruturalmente o repertório inicial do choro seguiu as formas dos modelos das danças européias, ou seja, AABB, ABA, ABACA. Segundo Sève, a forma mais comum é o rondó (AABBACCA) com 16 compassos em cada seção ou, em alguns casos, múltiplos de 4 (8, 20 ou 32 compassos). As modulações entre as seções seguem as características harmônicas do gênero, ou seja, não se afastam dos tons vizinhos, relativos ou homônimos. A introdução instrumental também é comum, sobretudo nos choros cantados, originária do final da primeira seção (SÈVE, 1999, p. 19 - 20).

Improvisação

Embora não significasse um elemento essencial da execução em seus primórdios, a improvisação sempre esteve presente no choro, relacionada tanto ao acompanhamento e arranjos quanto à melodia. Implícito a esta característica está o sentido de competição, dando ao gênero um caráter virtuosístico que exige dos instrumentistas um elevado grau de exigência técnica e de percepção harmônica.

Segundo Garcia existem duas linhas de pensamento a respeito da improvisação no choro: a tradicionalista, defendendo a idéia de que a improvisação não é apropriada ao choro e que a ornamentação da melodia é o limite aceitável da improvisação e a linha progressista, cuja opinião é a de que melodias improvisadas deveriam fazer parte da prática do choro (1997, p. 111 - 113). Quanto ao acompanhamento harmônico, arranjos e até mesmo quanto aos instrumentos incluídos no grupo, a improvisação continua presente e é cada vez mais explorada.

Instrumentação

O grupo instrumental, por volta de 1880, era formado por flauta, cavaquinho e violão, o chamado terno, sem descartar a participação de outros instrumentos melódicos

como o oficleide⁹ e a clarineta. No final de 1890, o choro alcança o repertório das bandas militares e na década de 1910 outros instrumentos vão sendo acrescentados ao terno formando conjuntos maiores que tocavam em teatros, cinemas e gravações. Nos anos vinte vê-se a profissionalização do choro através da criação dos regionais destinados a acompanhar os cantores nas rádios. O regional do choro teve seu auge nos anos quarenta e era composto por violão, cavaquinho, instrumentos solistas (flauta, saxofone, clarineta), aos quais foram acrescentados o violão de sete cordas e percussão (pandeiro).

2.2 A PANTONALIDADE

No presente trabalho o conjunto dos recursos composicionais utilizados por Guarnieri no *Choro Torturado* que não são próprios do vocabulário musical do choro será alicerçado na abordagem de Rudolph Reti sobre o conceito de pantonalidade e seus efeitos na música do século XX, através de seu livro *Tonality – Atonality – Pantonality* (1958)¹⁰. Nele, Reti oferece uma visão de diversos tipos de formações composicionais incluídos no conceito de pantonalidade. Apesar de abordar o problema sob diversos ângulos, ao final do livro o próprio autor reconhece que a natureza técnica da pantonalidade não foi delimitada em termos suficientemente concretos. Este conceito parece ter sido descrito de maneira generalizada, com um caráter quase indefinido, se comparada, por exemplo, à idéia do dodecafonismo, o qual, ao ser introduzido na música, já trazia consigo um conjunto de regras definidas (p. 108). Contudo, resumindo todos os aspectos abordados no livro, a pantonalidade pode ser entendida como uma nova categoria composicional que engendra

⁹ “Oficleide ou oficleide: Antigo e potente instrumento musical da família dos metais, inventado pelo músico francês Jean-Hillarie Asté em 1817.[...] Configurando-se como uma espécie de Bombardino, o seu nome é composto pitorescamente de *ophis* (serpente) e *kleis, kleidos* (chave), numa tentativa de defini-lo morfológicamente através do grego” (http://www.terravista.pt/Copacabana/3647/bau_o.htm).

¹⁰ Todas as considerações feitas neste trabalho acerca de pantonalidade foram extraídas deste livro.

em si um complexo de novos elementos técnicos procedentes tanto da tonalidade¹¹ quanto da atonalidade¹².

O nascimento da pantonalidade

A virada do século XX significou um momento de grandes mudanças cujas repercussões atingiram, além dos âmbitos social, político e psicológico, também as artes e, mais especificamente, a música. Neste momento os princípios que fundamentaram a construção musical nos períodos chamados clássico e romântico estavam sendo questionados. Conseqüentemente, a música do século XX, também chamada música moderna, formava-se sobre um conceito não apenas diferente, mas, fundamentalmente oposto ao que reinara nos séculos anteriores. Dentre os diversos âmbitos da composição musical foi no campo da harmonia onde este novo conceito manifestou-se mais enfaticamente (p. 1 - 2).

A tonalidade, durante quase três séculos, foi assumida como o princípio básico e inquestionável da formação composicional. Porém, acabou sofrendo desvios, como um processo inevitável de seu intenso uso. Essa medida atingiu a comunidade musical de tal maneira que tudo o que era construído fora dos moldes tonais passou a ser chamado de atonal (p. 3).

Partindo de um mesmo conceito, o da tonalidade clássica, duas linhas em direções opostas surgiram em busca de algo novo e reacionário. A corrente alemã instaurou os

¹¹ Tonalidade: estado de expressão harmônica estrutural ao qual a música esteve rigidamente relacionada derivado do fenômeno natural da série harmônica (RETI, 1958, p. 04). Este fenômeno cria unidades estruturais através do estabelecimento de uma nota básica que se torna o centro de uma frase, grupo ou peça inteira, na qual este grupo se inicia, termina e com a qual todas as suas partes se relacionam (idem, p. 76). Seu uso no tecido pantonal permite que as tônicas provenientes tanto da tonalidade harmônica quanto da tonalidade melódica sejam incluídas alternadamente (idem, p.68).

¹² Atonalidade: linguagem que abandona radicalmente os parâmetros tonais. No tecido pantonal, os recursos atonais não são utilizados no sentido da técnica dodecafônica, mas sim, de usar essas figurações atonais para formar novas construções onde uma diversidade de impulsos tonais conduza as formas atonais a um desenho de coerência ininterrupta (RETI,1958, p. 68-69).

princípios do movimento atonal (dodecafônico) e a corrente francesa, os do movimento pantonal.

A corrente alemã

Não apenas desafiando o antigo sistema harmônico, mas contestando-o criativamente, Wagner (1813-1883), o principal representante da corrente alemã, através de *Tristão e Isolda* (1859), inicia um novo estado tonal: a tonalidade expandida cuja "textura é carregada de séries de acordes de passagens, desvios harmônicos e relações livres de tonalidades (*free key relationships*) entre grupos isolados", mas não deixa de estar baseada na cadência clássica, ou seja, na tonalidade harmônica (p. 21). A tonalidade harmônica é aquela que opera através da progressão harmônica forçando, inevitavelmente, uma linha a retornar para qualquer uma das notas do acorde de tônica (p. 76). Os avanços nesta mesma direção tomaram proporções ainda maiores com Schoenberg (1874-1951), ao qual só restou colocar em prática aquilo que o termo atonalidade, já utilizado há algum tempo, de fato significava: o abandono total da tonalidade.

A corrente francesa

Esta corrente tem sua representação centrada quase totalmente na obra de um único compositor: Debussy (1862-1918). O recurso utilizado por Debussy para ir além dos limites harmônicos do período precedente, foi re-introduzir a tonalidade melódica na música (p. 22). A tonalidade melódica¹³ é manifestada através da melodia isolada, sem qualquer tipo de acompanhamento. Trata-se de um fenômeno presente em melodias antigas. Nestas melodias

¹³ Tonalidade melódica versus tonalidade harmônica: ambas as melodias giram em torno de um centro tonal. Uma resiste à harmonização enquanto a outra só tem sentido se utilizada com a introdução da harmonia. Ambas não podem co-existir; a tonalidade harmônica só veio a dominar (no classicismo) quando a tonalidade melódica (da antiguidade) foi abandonada. Da mesma maneira, a tonalidade melódica só pôde ressurgir (no modernismo) com o abandono da tonalidade harmônica, ou seja, o tonalismo do período clássico-romântico (RETI, p.17 e 18).

as notas são unidas por uma força parecida com aquela à qual chamamos tonalidade. [Uma determinada nota] representa um ponto melódico central, uma espécie de tônica, e toda a linha melódica passa a ser entendida como uma unidade musical, principalmente através de sua relação com esta nota básica (p. 15).

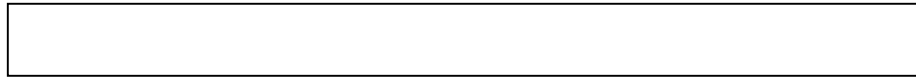
Sua característica tonal mais importante é o fato de

trazer a melodia a uma conclusão na tônica a partir de qualquer ponto de seu percurso, sem a ajuda de qualquer dominante ou qualquer outro elemento da série harmônica, mas simplesmente pelo seu impulso melódico inato. [...] Qualquer nota da melodia pode tornar-se uma nova tônica simplesmente por meio da acentuação, sustentação, ou seja, através de um fraseado apropriado (p. 23).

A bitonalidade, entendida como o uso simultâneo de duas ou mais tríades, é um segundo recurso que se torna um procedimento constante nas mãos de Debussy, embora já utilizado esporadicamente por compositores como Strauss, Mahler, Wagner e até mesmo Beethoven. As harmonias formadas por estas combinações passam a ter duas ou três tônicas soando ao mesmo tempo resultando no elemento verdadeiramente revolucionário da música de Debussy: as tônicas múltiplas (p. 60).

E estas tônicas múltiplas – primeiramente apenas aquelas no sentido vertical – muitas vezes na evolução pós-Debussy, tornam-se tônicas horizontais, isto é, tônicas criando tonalidade, criando forma. Assim, um estado de tonalidades simultâneas emerge - tonalidades que se cruzam, se sobrepõem, se complementam e até mesmo se opõem umas às outras (não meramente tonalidades justapostas contrapontisticamente no sentido de politonalidade à la Stravinsky ou Milhaud...) (p. 60).

As melodias de Debussy, não centradas no efeito de tônica-dominante, diferem das melodias de compositores alemães como Beethoven e Brahms onde, apesar do cromatismo, dos desvios modulatórios e das notas de passagem, o cerne estrutural ainda era invariavelmente concebido sobre a cadência harmônica. “A essência do fenômeno mais interessante em sua música [de Debussy] é justamente o de sempre haver tônicas soando, ou seja, pontos focais nos quais os contornos melódicos se articulam” (p. 22). Este efeito é possível porque as tônicas pertencem ao tipo melódico de tonalidade ao invés do tipo harmônico, constituindo-se no método pelo qual Debussy forma suas linhas melódicas. Em resumo:



Combinando a tonalidade melódica com várias idéias básicas da construção musical herdadas e extraídas de obras de seus predecessores clássicos, Debussy construiu um novo conceito de tonalidade que se tornou um dos mais fortes impulsos nas décadas seguintes. Desenvolvido, enriquecido e intensificado com o tempo, um terceiro estado tonal ganha vida (p. 30). A este terceiro conceito, diferente tanto da tonalidade quanto da atonalidade, Reti denomina pantonalidade¹⁵, a qual “dentro de um plano maior e com um novo tipo de formação composicional, desenvolve a idéia inerente à tonalidade e em seu rastro parece emergir um complexo inteiro de novos elementos técnicos – de fato, um novo conceito de harmonia” (p. 4).

Elementos pantonais

Com o surgimento de uma natureza mais complexa de múltiplas harmonias nas composições modernas surgem, como consequência, não apenas as combinações verticais de acordes, tal qual em Debussy, mas também combinações horizontais de diversas tonalidades denominadas por Reti como harmonias flutuantes (p. 62).

- Harmonias flutuantes

Este termo refere-se ao olhar vertical sobre um desenho horizontal, ou seja, significa o resultado sonoro entre várias linhas melódicas independentes, sobrepostas¹⁶ por uma relação consonante com suas respectivas tônicas. Refere-se não a combinações verticais de acordes ou, em outras palavras, sobreposição de acordes, mas sim, a combinações horizontais de diferentes linhas com diferentes tônicas. Os efeitos deste princípio revelam um

¹⁴ RETI, 1958, p. 23.

¹⁵ Conforme Reti (p. 4), “pan” é a antiga palavra grega para “todo”, “completo”. Aqui o sentido é de universalidade ou totalidade.

estado onde a tonalidade não aparece na superfície, mas é criada nas relações percebidas pelo ouvido entre vários pontos da teia contrapontística ou melódica (p. 65). Neste contexto não há uma tônica predominante no sentido vertical. A tônica será definida de acordo com aquilo que o ouvido discernir como principal pilar em um determinado instante. A partir desta propriedade de variação da tônica em diferentes momentos, surge um novo elemento: as tônicas móveis.

- Tônicas móveis

Este é, segundo Reti, o atributo característico da pantonalidade, ou seja, “uma situação estrutural na qual várias tônicas exercem sua força gravitacional, poder-se-ia dizer, em oposição, a despeito de qualquer das várias tônicas tornar-se, finalmente, a tônica conclusiva” (p. 67). Na prática, este termo expressa a situação na qual a tônica de um determinado grupo é deslocada para outra tônica a partir do momento que um novo grupo de notas é introduzido, devido à percepção das novas relações estipuladas entre eles (p.66).

A tonalidade melódica em Debussy pertence a um contexto incomparavelmente mais complexo. Este tipo moderno de tonalidade melódica é denominado por Reti de ‘tonalidade através das alturas’ e constitui um dos pilares da formação estrutural moderna.

- Tonalidade através das alturas

É caracterizada pelo fato de que alturas que são repetidas ou reiteradas tornando-se evidentes notas básicas (*accented corner notes*) no percurso composicional podem, por esta qualidade, assumir um papel quase tonal, ou seja, podem ajudar um grupo aparecer como uma unidade e podem, assim, tomar forma, ainda que o desenho harmônico aponte para um padrão de tônica diferente ou para base nenhuma (p. 77).

Em suma, pode-se dizer que os conceitos originados na música moderna estão relacionados com conceitos preexistentes:

¹⁶ Esta sobreposição está relacionada a uma mistura de idéias tonalmente baseadas (*tonically based ideas*) – uma mistura, não um choque de tonalidades como na politonalidade” (RETI, 1958, p. 62).

- Tonalidade através das alturas \Leftrightarrow tonalidade melódica
- Harmonias flutuantes \Leftrightarrow bitonalidade e politonalidade
- Tônicas móveis \Leftrightarrow tônicas múltiplas

O processo de desenvolvimento da tonalidade rumo à pantonalidade e suas conseqüentes transformações nos conceitos musicais são abordados por Reti sob diversos ângulos: no tratamento da consonância e da dissonância, no ritmo, na forma e nas técnicas de instrumentação¹⁷.

Consonância e dissonância

Na pantonalidade o sentido de dissonância e consonância não foi alterado. O que mudou foi a abordagem desses conceitos, fazendo com que as dissonâncias sejam utilizadas em maior número do que as consonâncias. As dissonâncias ainda soam como tensões em busca de resoluções, embora aqui, a resolução também possa ser constituída por outra dissonância. No atonalismo, por outro lado, as consonâncias passam a soar estranhamente como se fossem dissonâncias, e as dissonâncias são tratadas como consonâncias, sem que haja algo para ser resolvido.

Ritmo

O abandono da simetria na esfera rítmica foi correspondente ao abandono da tonalidade na esfera melódico-harmônica sendo que a mesma bipolaridade presente no domínio melódico-harmônico apresenta-se no domínio rítmico: uma corrente que se orienta para a dissolução e abandono do ritmo (a-ritmo) e outra em direção ao enriquecimento e transformação da antiga idéia rítmica (pan-ritmo) (p. 82). Assim como Debussy pode ser

¹⁷ Este item não será abordado por não incluir aspectos relevantes para o objetivo deste trabalho.

considerado o símbolo desta nova corrente no âmbito melódico-harmônico, analogamente, Stravinsky o é no ritmo. Criador de um novo conceito da estrutura rítmica, Stravinsky utilizou as conhecidas unidades elementares de 2, 3 e 4 em novos padrões de alternância, em combinações mais complexas e diversificadas.

Assim como na harmonia as dissonâncias podem ser entendidas como desvios das consonâncias, no ritmo, a assimetria pode ser entendida como desvios do padrão rítmico regular subjacente. Um desenvolvimento posterior na esfera rítmica, correspondente ao que ocorreu na harmonia, produziu uma aproximação dessas duas correntes fundamentalmente diferentes. O resultado desta união “preserva a idéia da simetria rítmica, mas ao mesmo tempo a transforma em formações maiores e mais complexas, em outras palavras, mistura regularidade com irregularidade” (p. 87).

Forma

O termo “forma” compreende dois campos diferentes de operação técnica: a idéia interna, através do desenvolvimento de motivos e temas e, a idéia externa, relacionada à maneira como a música é agrupada e dividida em partes e seções. Na teoria musical clássica o conceito de forma operava sobre dois princípios básicos: o agrupamento, representando a idéia externa e a reiteração temática, a idéia interna.

Como consequência das várias maneiras de se utilizar o princípio do agrupamento, surgiram os esquemas formais (sonata, suítes, sinfonias, etc) (p. 90). Com o advento da música moderna e seus novos padrões harmônicos, esses esquemas originados no período clássico foram abandonados por estarem baseados na relação tônica-dominante. No entanto, sem a aparição de novos esquemas formais que viessem substituir os já existentes, os compositores passaram a criar novos esquemas a cada nova composição, sem deixar de lado tal princípio (p. 91). Enfim, apesar de utilizado de novas maneiras, a idéia externa de forma não foi abandonada pelos compositores modernos.

Quanto à idéia interna, houve uma bifurcação nas tendências: os atonalistas, logo no início do movimento dodecafônico, aboliram os temas de suas composições por evocarem a estrutura tônica-dominante, contra a qual eles reagiam enfaticamente. Evitando a simetria regular estes compositores substituíram a reiteração temática pela consistência motivica. Nessa corrente, perde-se a forma interna, em outras palavras, a forma temática, mas preserva-se a forma externa, ou seja, o método de agrupamento.

Numa atitude menos radical algum tempo depois, os atonalistas passaram a reutilizar os temas e os esquemas formais, mas dentro de um outro contexto harmônico, ou seja, uma harmonia moderna. A corrente que tomou essa direção, ou seja, os pantonalistas, passaram a intensificar a forma interna através de diversas possibilidades de secções e divisões, trazendo infinitas possibilidades de agrupamento.

3 ANÁLISE DO CHORO TORTURADO

Esta parte do trabalho constará de duas etapas: a descrição da obra onde serão destacadas suas características relevantes e a aplicação do referencial teórico sobre estas características.

3.1 DESCRIÇÃO ANALÍTICA

O *Choro Torturado* de Camargo Guarnieri é estruturado na forma ABA' com introdução. A seção A é desenvolvida sobre um tema exposto duas vezes em texturas distintas. A seção B introduz um novo tema em lá menor, o qual é reexposto na região tonal homônima. A repetição da seção inicial (A') preserva as mesmas características de sua primeira apresentação, porém conclui em região tonal diferente.

Introdução	A				B				A'			
	Expos.	Trans.	Reexpos.	Trans.	Expos.	Reexpos.	Desenv.	Trans.	Expos.	Trans.	Reexpos.	Coda
	Tema 1		Tema 1		Tema 2	Tema 2	Variação de motivo do Tema 2		Tema 1		Tema 1	
<i>Nervously</i>	<i>Restless</i>		<i>Poco meno mosso</i>	<i>Con calma</i>	<i>Disconsolate</i>		<i>Grandioso</i>		<i>Come prima</i>		Largamente	
c.1-3	c.4-9	c.9-15	c.16-23	c.24-28	c.29-40	c.41-48	c.49-52	c.53-61	c.62-68	c.68-75	c.76-83	c.84-86
3 compassos	25 compassos				32 compassos				25 compassos			

Quadro nº 1: Seções e sub-seções do *Choro Torturado*

Tema 1:

Musical notation for Tema 1, consisting of two staves. The first staff is in 3/4 time and the second is in 3/8 time. The melody is written in a key with one flat (B-flat).

Tema 2:

Musical notation for Tema 2, consisting of two staves in treble clef. The melody is written in a key with one flat (B-flat) and features several triplet markings.

A introdução, denominada *Nervously* (c.1-3), desenvolve-se a partir de um motivo formado pela ornamentação da nota inicial da obra. A nota real é alcançada por uma bordadura dupla e sua relação intervalar para com a primeira nota do motivo é de terça (Ex.2).



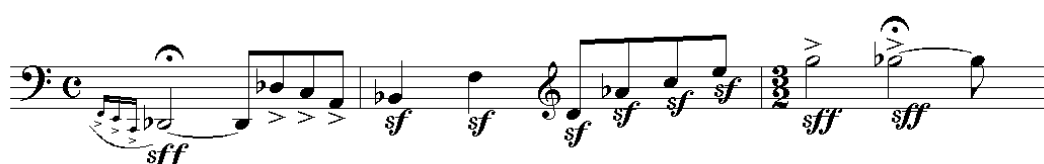
Ex.2 Motivo gerador

Tal motivo, logo após a fermata, é transformado em notas reais que se apresentam em novas alturas e valores rítmicos cada vez mais curtos, como um acelerando escrito por extenso (Ex.3).

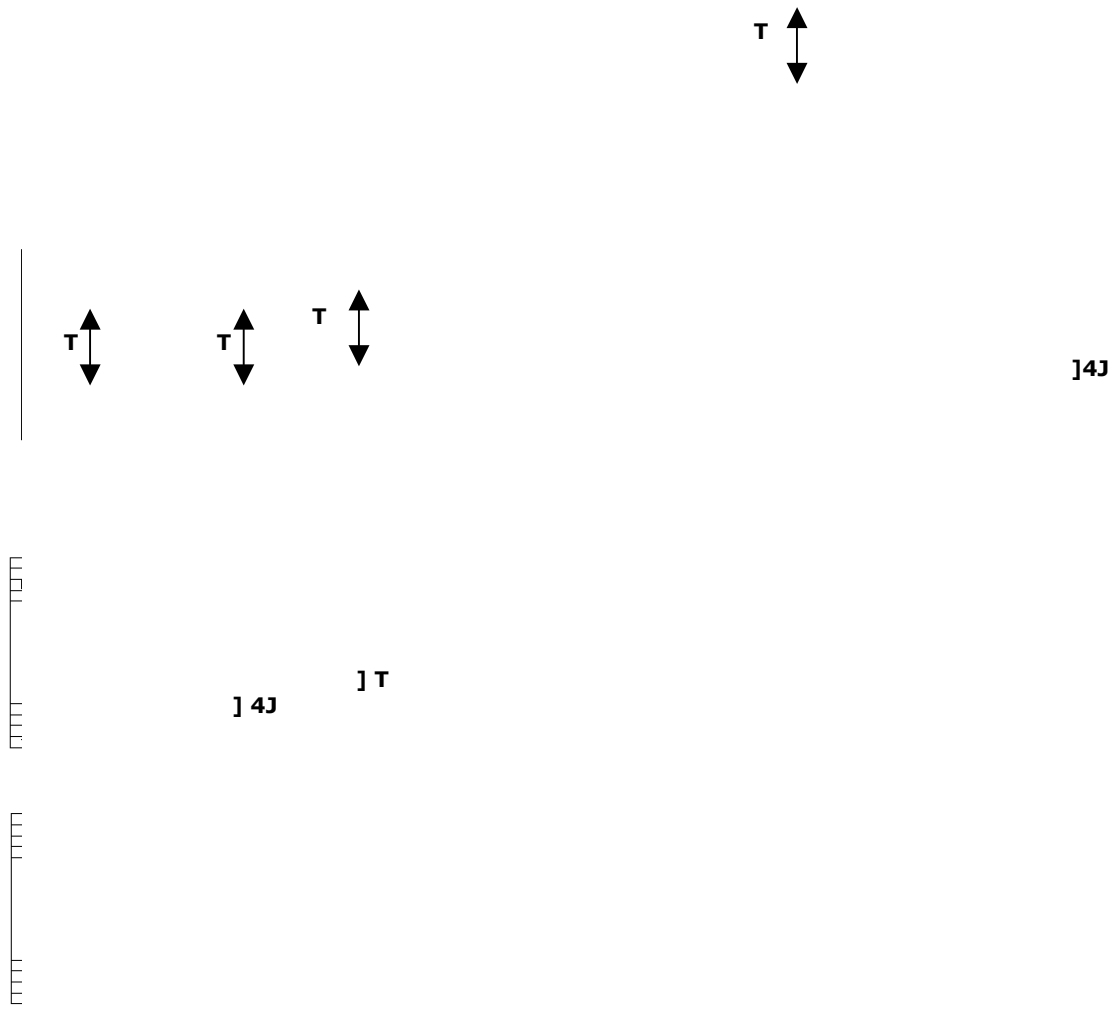


Ex.3 Desenho desenvolvido a partir do motivo inicial (c.1-3).

A nota real do motivo aparece sempre em *sforzando* (*sf*). Esta acentuação ocorrente a cada quatro notas é responsável por construir um arpejo que, enfatizado dinamicamente, soa como a estrutura básica desta introdução (Ex.4). A indefinição harmônica caracteriza o resultado sonoro deste arpejo sem gerar qualquer expectativa tonal para o ouvinte. O último compasso da Introdução contém uma mudança de compasso (C para 3/2) que funciona como transição do caráter "nervoso" para o "inquieta" da próxima seção.



Ex.4 Arpejo resultante das notas básicas da introdução (c.1-3)



Ex.6 Intervalos harmônicos no acompanhamento do *Restless* (c.3-7)

O caráter “inquieto” sugerido pelo compositor através do termo *restless* é retratado musicalmente através dos recursos composicionais utilizados. Estes incluem a ausência de armadura de clave, a articulação, as freqüentes mudanças de compasso, as apojeturas no baixo (c.11-13), a flexibilidade da pulsação através dos *rallentando* e *a tempo* e o tratamento harmônico não centrado na tônica-dominante.

A reexposição do tema no *Poco meno mosso* (c.16 a 28) mantém a estrutura de melodia acompanhada, mas com variações em seu material melódico. O tema apresentado

na melodia dos compassos 4 e 5 é retomado com outra distribuição rítmica e uma inserção de notas de passagem cromáticas (Ex.7). Esta frase, originalmente de dois compassos, é interrompida por quiálteras nos compassos 17 e 19, fazendo com que dois desenhos distintos sejam intercalados, originando um novo padrão rítmico. Este resulta não apenas dessas figurações rítmicas, mas também da alternância entre as fórmulas de compasso (C e $\frac{3}{4}$).

Restless
(c.3-5)

Poco Meno Mosso
(c.16-19)

Restless
(c.6-9)

Poco Meno Mosso
(c.20-23)

Ex.7: Tema 1 no *Restless* (c.3-9) e no *Poco Meno Mosso* (c.16-23)

Além da alternância entre as fórmulas de compassos, a utilização de quiálteras simultâneas entre as mãos é uma característica rítmica encontrada no *Poco Meno Mosso*. São exemplos o compasso 17 (sete contra cinco), o compasso 19 (nove contra sete) e os compassos 24 a 26 (dois contra três).

A textura do *Poco Meno Mosso*, um pouco mais homofônica que o *Restless*, permite que os acordes sejam expostos mais claramente com o reforço do baixo pedal, sendo que em cada compasso é possível detectar-se um acorde predominante (Ex.28). Apesar desses acordes já indicarem um encadeamento harmônico próximo à região de lá menor, a

harmonia ainda é obscurecida pelo grande número de apojeturas, notas de passagem e cromatismo presentes no contraponto da voz intermediária (colcheias da mão esquerda).

The image displays a musical score for piano accompaniment, divided into three systems. The first system shows a treble clef with a melodic line and a grand staff with a bass clef. The second system includes harmonic analysis with chords: E7sus(b9)/D, E7/D, A9sus4/C, and G#dim. The third system continues the piano accompaniment with large circles in the grand staff.

Ex.8 Resumo harmônico *Poco Meno Mosso* (c.16-28).

É no final desta seção que se encontra o primeiro movimento cadencial que conduzirá à região tonal onde se desenvolverá a seção B. A transição para a seção central da obra desenvolve-se sobre a dominante de lá menor e recebe a indicação *con calma* (c.24-28). Uma melodia descendente em terças contribui na condução a uma atmosfera de progressivo repouso, reforçada pela presença de sucessivas suspensões (Ex.9).

The musical score for Ex.9 consists of three systems. The first system is labeled 'Piano' and shows a right-hand part with chords B7, B7(b9)/E, and Em, and a left-hand part with a melodic line. The second system continues the piano accompaniment with chords SUS, Em, and E. The third system shows a single measure with a bass line starting on a low 'i' (one) and a right-hand part with a chord Am. Arrows labeled 'I' and 'V' indicate connections between the systems.

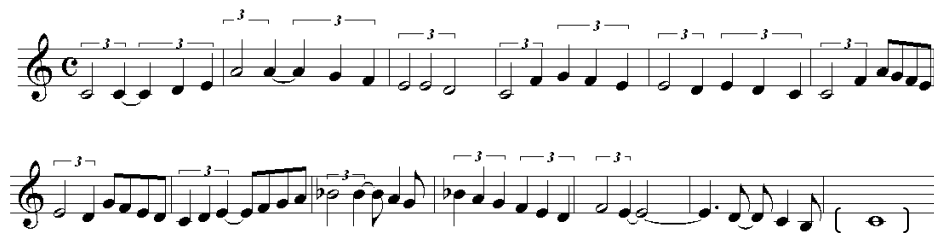
Ex.9 Movimento cadencial (c.22-29)

O baixo melódico contrapõe-se à melodia utilizando, além de intervalos de segundas e terças, também seqüências de cromatismo e saltos de nona, conforme o Ex.10:

The musical score for Ex.10 shows a bass line with various melodic patterns. The first system includes triplets and is labeled 'seqüências' and '9as'. The second system continues with triplets and is labeled 'intervalos de 2as e 3as'. The third system shows a melodic line with a triplet and a final measure with a 3-measure rest.

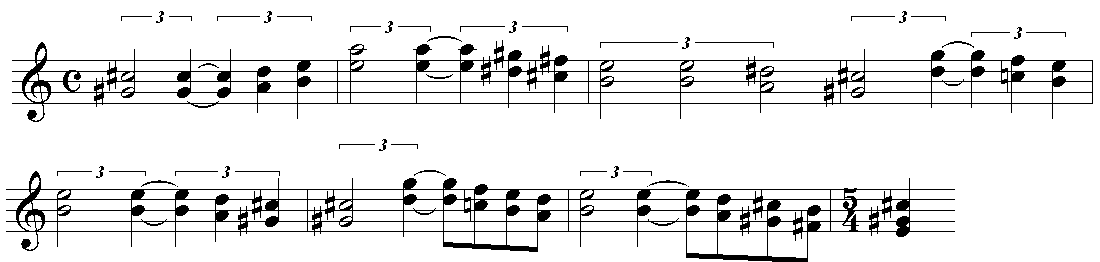
Ex.10 Baixo melódico do *com calma* (c.24-28)

A seção "B", *Disconsolate* (c.29-61), é construída sobre um material novo que será explorado em toda esta seção. Seu tema é exposto na voz superior entre os compassos 29 a 40 através de um contraponto a duas vozes na região tonal de lá menor. A melodia cantável é estruturada basicamente por graus conjuntos numa extensão de nona e marcada por ornamentos e tercinas (Ex.11). O baixo melódico preserva a subdivisão quaternária com o predomínio de intervalos disjuntos e articulação desligada (*senza pedale*).



Ex.11 Tema do *Disconsolate* (c.29- 41)

A reexposição do tema (c.41-47), com textura e dinâmica diferentes, ocorre na região de lá maior. A voz intermediária preserva a natureza contrapontística, intervalar e rítmica do baixo melódico presente no trecho anterior (c.29-40). São acrescentados ornamentos em arpejos e um baixo condutor harmônico, enquanto a melodia é duplicada em quartas (Ex.12).



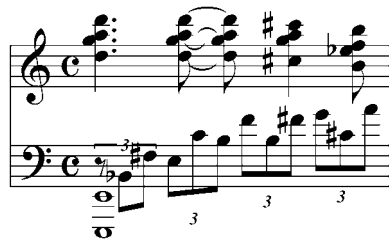
Ex.12 Reexposição do tema do *Disconsolate* em Lá M (c. 41- 48)

O compasso 48 em 5/4 é estruturado sobre o acorde de lá maior com dissonâncias acrescentadas e está relacionado ao compasso 36, na exposição do tema em lá menor. O

compasso seguinte inicia uma nova subseção (*grandioso*), cuja construção está baseada na variação de um motivo do tema apresentado no *Disconsolate* (Ex.13a e 13b).



Ex.13a Motivo do qual deriva o material do *grandioso* (c.37)



Ex.13b Material do *grandioso* (c.49) derivado do motivo do compasso 37

Os quatro primeiros compassos do *grandioso* (c.49-56) estruturam-se sob a mesma textura utilizada no *Poco meno mosso* (c.16-23), ou seja, uma melodia oitavada preenchida com acordes. Esta se contrapõe a uma voz intermediária baseada em notas de passagem e apojeturas e ainda, um baixo pedal sustentando a harmonia. As dissonâncias ocorrentes na voz intermediária são reforçadas por um desenho motivico que acentua os intervallos melódicos de quarta e tríttono (Ex.14). O mesmo motivo explorado entre os compassos 49 a 51, apresentado no exemplo 13a, é utilizado entre as três vozes do compasso 53 ao 56, com elisão. Os compassos 57 a 61 contém o material da Introdução (c.1-3), retomado em alturas diferentes preparando a reexposição da seção A.

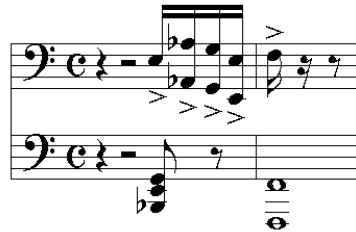
Ex. 14 Desenho motivico na voz intermediária do *grandioso* (c.49-51)

Come prima (c.62-75) é a repetição literal da seção A (*Restless*) até o compasso 69. Os compassos 70 e 71 correspondem à inserção de dois compassos que seqüenciam os dois anteriores em um intervalo de segunda maior abaixo. O desenho original é preservado entre os compassos 72 a 75, porém com as alturas modificadas em função da mudança de região tonal do trecho seguinte.

O *Largamente* (c.76-83) traz a reexposição do tema com a mesma textura do trecho correspondente na seção A (c.16-23) apesar da nova região tonal e das significativas modificações harmônicas e melódicas, conforme o exemplo a seguir:

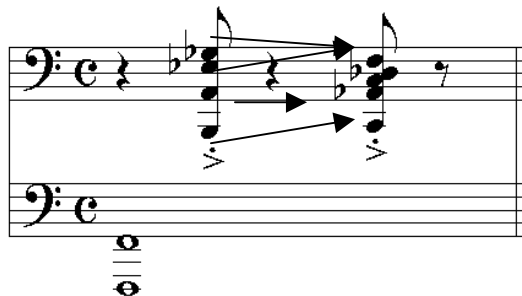
Ex. 15 Resumo Harmônico *Largamente* (c.76-83)

No último tempo do compasso 83, desta seção, o motivo apresentado na introdução é retomado em nova altura, finalizando a obra antes da *codetta*, num uníssono em fá (Ex. 16).



Ex.16 Motivo inicial rerepresentado no compasso 85

Os três compassos finais da obra (c.84-86), *rigorosamente in tempo* correspondem a uma *codetta* formada por dois tipos de acordes que se relacionam prioritariamente pelo intervalo de segunda menor sem resultar em um movimento cadencial funcional (Ex.17). Se o primeiro acorde for visto enarmonicamente os acordes que encerram a peça são B7 – Fm6 promovendo uma relação de trítone entre as fundamentais.



Ex.17 Relação entre os acordes finais da obra (c.84)

3.2 APLICAÇÃO DO REFERENCIAL TEÓRICO NA ANÁLISE

3.2.1 Aproximações do choro

Apesar dos afastamentos composicionais detectados no *Choro Torturado*, os elementos básicos do gênero choro em sua maneira tradicional são preservados, permitindo que esta peça seja identificada como tal. Pode-se perceber essa aproximação através das seguintes características:

- Destaque melódico – a ênfase na melodia ocorre por meio da acentuação e do ritmo sincopado, reforçado pela estrutura de melodia acompanhada, própria do choro:

The image shows a piano accompaniment for a piece. It consists of two systems of music. The first system has two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system also has two staves, continuing the melodic and bass lines. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes with accents and slurs.

Ex.18 Destaque melódico no *Restless* (c.3-9)

- Propriedades do choro vocal – os temas utilizados por Guarneri são compostos predominantemente por frases curtas em movimento descendente por graus conjuntos:

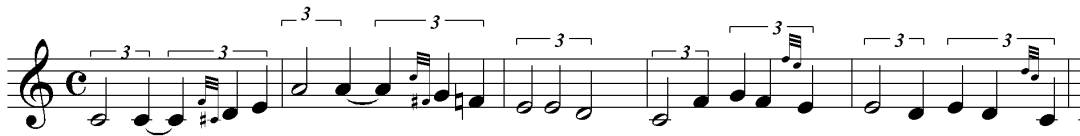
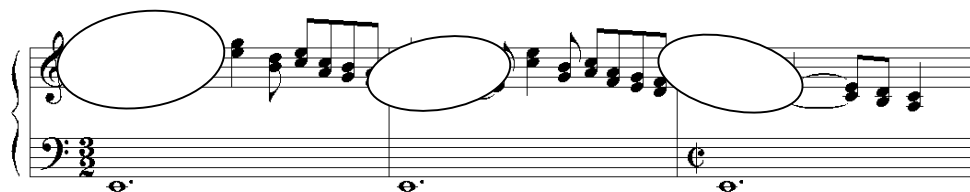
The image shows a vocal line in a single staff. The music is in 3/4 time and features a descending melodic line with accents and slurs. The notes are connected by a slur, and there are accents over several notes.

Ex.19a Propriedades do choro vocal (c.3-9)

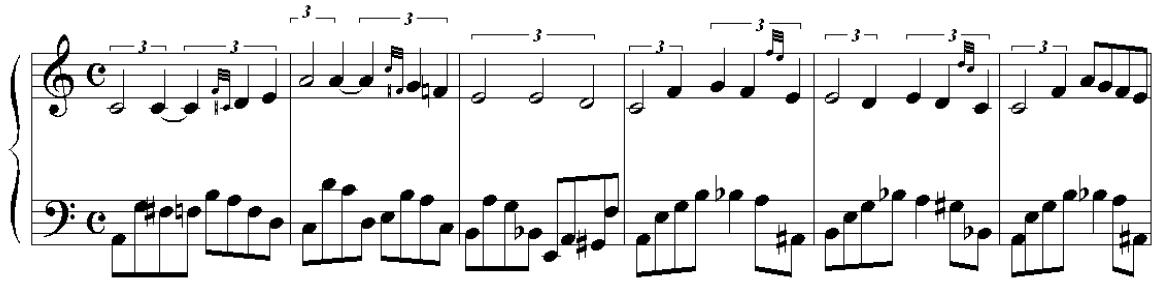


Ex.19b Propriedades do choro vocal (c.29-40)

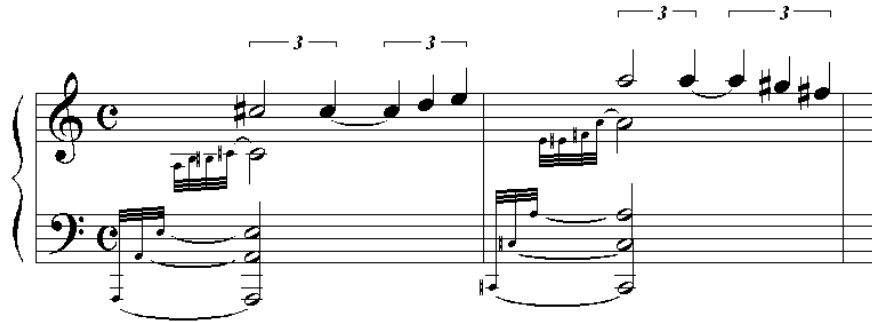
- Caráter plangente – o caráter lamentoso do choro é retratado na obra através da presença de suspensões e apojeturas na melodia, reforçado pelo uso de termos como *Disconsolate* no compasso 29:

EX.20a Caráter plangente (apojeturas c.29-33, *Disconsolate*)Ex.20b Caráter plangente (suspensões c.20-23, *Poco meno mosso*)Ex.20c Caráter plangente (suspensões c.24-26, *con calma*)

- Sugestão de flexibilidade no tempo – o *Choro Torturado* traz vários elementos que proporcionam espaço para a flexibilidade própria da interpretação do choro: a ornamentação, os grandes saltos intervalares e o cromatismo em seqüências e a presença de tercinas:



Ex.21a Flexibilidade no tempo: ornamentação e tercinas (c.29-33)



Ex.21b Flexibilidade no tempo: ornamentos (c.41-42)



Ex.21c Flexibilidade no tempo: cromatismo e saltos intervalares (c.24-28)

- A presença de acordes invertidos – as inversões possuem a intenção de promover uma continuidade na linha do baixo:

Am/E E7/D Am/C

Ex.22a Resumo da inversão de acordes (c.18-21).

A7/E Bm/D

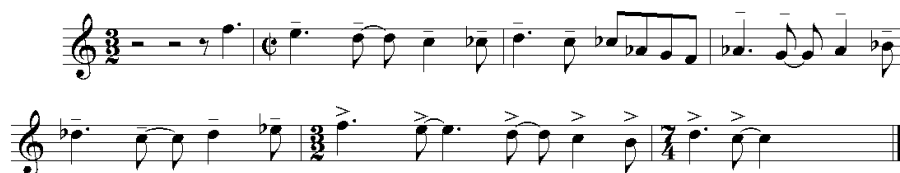
Ex.22b Resumo da inversão de acordes (c.49-50)

- Forma ABA' – apesar de não ser esta a forma mais comum do choro, é um dos exemplos pertencentes aos modelos das danças europeias das quais o choro é proveniente. Guardadas as devidas diferenças em termos de complexidade harmônica entre o gênero e a obra, as seções e subseções do *Choro Torturado* também transitam por regiões tonais diferentes entre si. É importante destacar a simetria entre frases, partes e seções da obra.

SEÇÃO	Intro	A		Ponte	B	A'		Codetta
Indicação de caráter	<i>Nervously</i>	<i>Restless</i>	<i>Poco meno mosso</i>	<i>Con calma</i>	<i>Disconsolate</i>	<i>Come prima</i>	<i>Largamente</i>	<i>Rigorosamente in tempo</i>
Com-passos	1-3	4-15	16-23	24-28	29-61	62-75	76-83	84-86
Número de com-passos	3	12	8	5	32	12+2=14	8	3
		25			25			

Quadro 2: Estrutura geral do *Choro Torturado*.¹⁸

- Presença da síncope – a síncope é explorada com mais intensidade nas seções A e A', que possuem um caráter mais vivo, enquanto que na seção central, de caráter lamentoso (*Disconsolate*), a síncope dá lugar às tercinas.



Ex.23 Presença da síncope na seção A (c.3-9)

- Baixos com diferentes funções – conforme mencionado no referencial, Almeida (1999) aponta três tratamentos distintos do baixo no gênero choro. Na obra *Choro Torturado*, existe a ocorrência de todos: melódico, condutor harmônico e pedal.

No exemplo 24a duas funções do baixo agem simultaneamente através do desenho melódico e do reforço à nota mi no grave durante os cinco compassos apresentados.

¹⁸ Ver também as subdivisões no Quadro nº 1, p. 27.

Two systems of piano music. The first system is in 3/8 time, and the second system is in common time. Both systems feature a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The bass line in both systems includes numerous triplet markings and slurs, indicating a complex rhythmic pattern. Arrows point to the beginning of each system.

Ex.24a Baixo melódico e baixo pedal (c.24-28)

Two systems of piano music. The first system is in common time, and the second system is in common time. Both systems feature a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The bass line in both systems includes numerous chordal markings and slurs, indicating a harmonic accompaniment. Arrows point to the beginning of each system.

Ex.24b Baixo condutor harmônico (c.4-8)

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with a complex melodic line featuring many accents and a bass staff with a few notes and a dynamic marking of *sfz*. The second system shows a treble staff with a more active melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The third system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a few notes and a dynamic marking of *sfz*. Arrows point to the right of each system.

Ex.24c Baixo pedal (c.16-23)

- Alusão a outros instrumentos característicos do regional de choro – apesar do *Choro Torturado* ser uma obra que valoriza as propriedades do piano, o compositor explora recursos que remetem à execução de cordas dedilhadas do violão através da articulação desligada do baixo (c.29-40), ornamentos em arpejos ascendentes (c.41- 42), apojaturas (c.11-13; c.69; c.71-72) e cromatismo (c.24-28) na voz mais grave. Além do violão, a flauta também é outro instrumento ao qual a imaginação pode associar as melodias vivas e acentuadas. A percussão do choro, encarregada da constância rítmica e representada freqüentemente pelo pandeiro, também pode ser relacionada às insistentes colcheias que preenchem o ritmo da melodia no *Restless* (c. 4-15).

3.2.2 Afastamentos do choro

Os afastamentos composicionais em relação ao choro tradicional, investigados no *Choro Torturado*, podem ser detectados no âmbito rítmico nos seguintes aspectos: figuração do acompanhamento ritmo-harmônico não centrada na síncope e as freqüentes alterações nas fórmulas de compasso. Outro aspecto que foge dos padrões da sonoridade comum no choro é a escrita pianística, através da qual o compositor explora, em alguns trechos, a grandiosidade e as amplas extensões do piano. Contudo, os afastamentos estão concentrados principalmente no campo da harmonia.

Lutero Rodrigues resume a visão de Guarnieri diante do aspecto harmônico:

Guarnieri via a harmonia mais como uma paleta com variadas cores que usava com a maior liberdade do que como um sistema de forças, atrativas ou não, que o auxiliasse a estabelecer relações hierárquicas entre as diferentes partes do discurso musical (RODRIGUES in SILVA, 2001, p. 480).

As características harmônicas empregadas nesta obra são totalmente inesperadas para o contexto do choro da década de 1930. O *Choro Torturado* está entre aquelas composições que seguem princípios pertinentes tanto ao tonalismo quanto ao atonalismo, mas que não se adequam exclusivamente a nenhum dos dois extremos. Os elementos da obra que não se conformam às características tradicionais do choro compõe um conjunto de elementos próprios da pantonalidade. Sabendo que este conceito está imbuído de intenções de desviar-se da tonalidade, não apenas os conceitos pantonais serão identificados na obra, mas também muitos daqueles recursos que precederam a pantonalidade. Tais recursos detectados no *Choro Torturado* serão apresentados a seguir:

- Ausência de armadura de clave, escassez de encadeamentos harmônicos funcionais e de cadências – a ausência de armadura de clave nesta obra não está definindo uma tonalidade, mas ao contrário, indica sua indefinição. O ponto central é antecedido por uma cadência II – v – V – I, entre os compassos 22 a 28 (Ex. 25). O emprego desta

cadência, neste ponto da obra, consiste em anteceder a introdução do choro em sua forma mais explícita (*Disconsolate*, c.29-40).

Piano

B7(b9)/E

II

Em

Em

Disconsolate
($\theta = 60$)

V

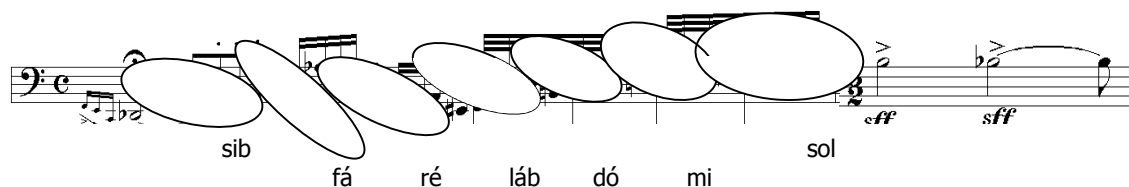
i

A afirmação de Lutero Rodrigues a respeito do tratamento harmônico de Guarnieri, de uma maneira geral, confirma a ocorrência desse fato:

É [sic] nos movimentos lentos, evidentemente, que encontramos trechos maiores de estabilidade tonal, mas seu procedimento mais comum era a mudança constante dos rumos da harmonia, naquilo que chamava de 'tonalidade fugidia', reservando para os pontos muito especiais do discurso os poucos casos de resolução da tensão harmônica através de cadências mais ou menos convencionais (Rodrigues in SILVA, 2001, p. 480).

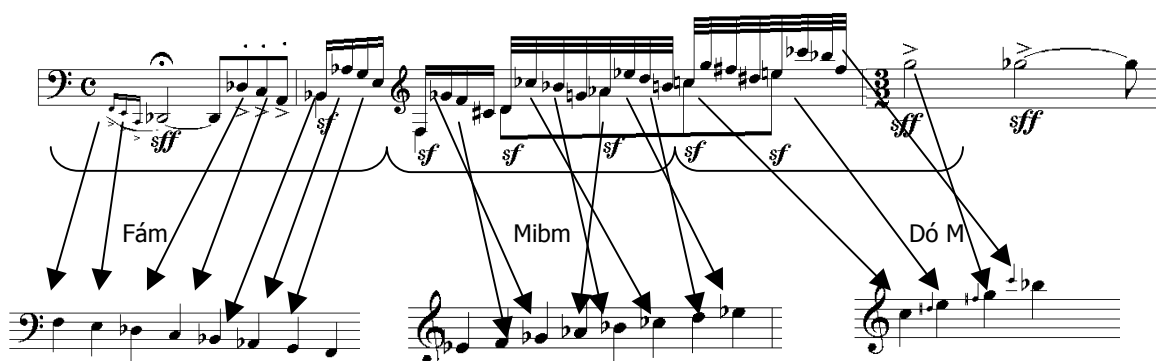
O *Choro Torturado* exemplifica esta afirmação de Rodrigues através da seção central, de caráter "desconsolado", sendo o trecho de maior estabilidade tonal e onde se encontra o andamento mais lento da obra. Esta seção é antecedida pela única cadência da peça.

- Progressão entre regiões tonais diferentes – na introdução (c.1-3), um desenho baseado no motivo inicial é desenvolvido de forma que algumas notas se sobressaíam, conforme mostra o exemplo 26:



Ex.26 Notas destacadas a partir do desenho motivico do *Nervously* (c.1-3)

A partir da relação entre essas notas acentuadas (*sf*) e pela confirmação das que se encontram entre elas é possível estabelecer agrupamentos tonalmente unificados formando uma seqüência (Ex. 27).



Ex.27 Seqüência de grupos com regiões tonais diferentes (c.1-3)

As escalas de fá menor, mib menor e dó maior, ainda que diluídas no desenho melódico, podem ser reconhecidas, apesar da ocorrência de notas que não se incluem em tais escalas, mas que funcionam como apojeturas ou bordaduras em intervalos de semitom. Reti afirma que “em tal desenho sempre haverá um número de notas, acordes ou partes de acordes, ou até mesmo longas frases que assumirão, em maior ou menor extensão, o papel transitório de uma tônica” (1958, p. 66).

A relação entre estes grupos preserva as características intervalares do motivo gerador de todo este trecho:

The image shows two musical staves. The top staff is a bass clef with a C-clef and a dynamic marking of *sfz*. The bottom staff is a bass clef with a C-clef and a dynamic marking of *sf*. The notes are labeled 'fá', 'mi(bemol)', and 'dó'. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

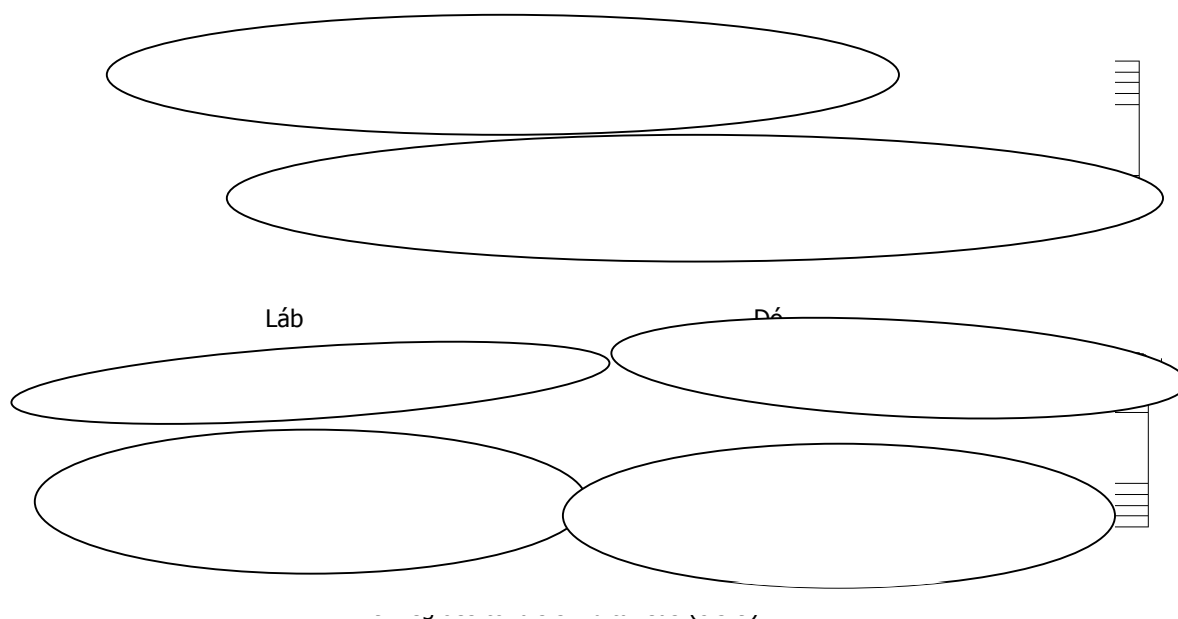
Ex.28a Ampliação da relação intervalar do motivo inicial na introdução.

O réb do motivo relaciona-se com o início do *Restless* que possui a mão esquerda baseada na região tonal de réb:

The image shows a musical staff in treble clef with a C-clef. A large oval is drawn under the notes, labeled 'Ré b'. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

Ex.28b Ampliação da relação intervalar do motivo inicial na introdução.

- Diferentes regiões tonais em ação simultânea - percebe-se no trecho abaixo (Ex.29) a presença de grupos melódicos sobrepostos com diferentes tônicas que exercem sua força simultaneamente, sem que seja possível definir uma, e apenas uma tônica para todo o trecho. Apesar de manterem uma relação harmônica consonante, o resultado sonoro é uma mistura entre o tonal e o atonal:



- Uso de dissonâncias - conforme previsto nas propriedades pantonais, o número de dissonâncias utilizado é maior que o de consonâncias (RETI, 1958, p. 71). As dissonâncias presentes no *Choro Torturado* são exploradas de várias maneiras:

Utilização do intervalo de quartas: conforme mostra o Ex.30, a duplicação da melodia em quartas sugere uma idéia modal, enquanto a harmonia estrutura-se na região tonal de lá maior com ocorrência de notas estranhas. Conforme Lutero Rodrigues “nos muitos casos em que [Guarnieri] trabalhava com temas modais, preferia não reforçar o modalismo, optando pela harmonização independente do mesmo” (RODRIGUES in SILVA, 2001, p. 480).

Ex.30 Quartas na melodia (c.41-48)

Além dessa idéia modal, pode-se entender o uso das quartas em substituição às terças paralelas características da música brasileira, pois, segundo Rodrigues, Guarnieri “empregava raramente as tríades formadas pela simples sobreposição de terças, preferindo usar acordes mais complexos” (RODRIGUES in SILVA, 2001, p. 480).

O exemplo 31 mostra que a tendência de desviar-se da tonalidade e evitar as tríades tradicionais é reforçada pela abundância do intervalo de quartas, o único intervalo não encontrado na série harmônica (Ex. 31).

The image displays three musical staves illustrating intervals. The first staff shows intervals of 4th (4J), 5th (5J), and tritone (T) between notes. The second staff shows intervals of 4th (4J), 5th (5J), and tritone (T) between notes, with some notes marked with a bracket and '4J'. The third staff shows intervals of 4th (4J), 5th (5J), and tritone (T) between notes, with some notes marked with a bracket and '4J'. The notation is sparse, focusing on the interval labels and their placement on the staves.

Ex.31 Intervalos de 4ª, 5ª e trítonos (c.3-8)

Uso de apojeturas, notas de passagem e cromatismo: nestes trechos (Ex.32a e 32b) a base tonal é expressa através das notas reais, enquanto as outras, interpretadas como dissonâncias, manifestam a intenção de obscurecer a tonalidade. Esse grande número de apojeturas, cromatismo e notas de passagens são exemplos constantes de dissonâncias que parecem estar “conscientes de que seu destino é serem resolvidas – mesmo que a nota de resolução torne-se imediatamente uma nova dissonância, ou mesmo se uma resolução nunca tome lugar” (RETI, 1958, p. 74). São dissonâncias que estão conduzindo a uma consonância.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a vocal line and piano accompaniment. Each system is preceded by a right-pointing arrow.

- System 1:** The vocal line is in bass clef with a 7/8 time signature. The piano accompaniment is in bass clef with a 7/8 time signature. It features a slur over a five-note phrase in the right hand, with a '5' above it. Dynamic markings 'v' and 'ff' are present.
- System 2:** The vocal line is in bass clef with a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in bass clef with a 3/4 time signature. It features a slur over a seven-note phrase in the right hand, with a '7' below it. Dynamic markings 'v' and 'ff' are present.
- System 3:** The vocal line is in bass clef with a 5/4 time signature. The piano accompaniment is in bass clef with a 5/4 time signature. It features triplets in both hands. Dynamic markings 'v' and 'ffz' are present.

Ex.32a Apojaturas e notas de passagens na voz intermediária do *Poco mono mosso* (c.16-23)

Two musical examples showing voice passages and accompaniment. The first example shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a bass line. The second example shows a similar structure with different melodic and harmonic choices.

Ex.32b Apojeturas e notas de passagens na voz intermediária do *Largamente* (c.76-81)

Alterações, extensões e ambigüidade na classificação dos acordes: manter um acorde acrescentando notas estranhas ou torná-lo ambíguo, são alternativas usadas por Guarnieri para se afastar da tonalidade.

Musical example showing a chord with added notes. The chord is a D major triad with added notes, creating a complex harmonic structure.

Ex.33a Acorde de lá maior com notas estranhas acrescentadas (c.48)

Two musical examples showing ambiguous chords. The first example shows a chord with a circled area indicating ambiguity. The second example shows a chord with a circled area and a question mark, indicating ambiguity.

Ré sus/E ou
Mi 7(11)

Réb7M ou
fám 6

Ex.33b Acordes ambíguos (c.49 e 84)

- Uso da escala de tons inteiros – Reti diz que Debussy lança mão deste recurso por seu desejo de desviar-se do padrão regular dos modos maior e menor e sua inerente tonalidade tônica-dominante (1958, p. 29). Guarnieri, com o mesmo propósito, também utiliza este procedimento.

The image displays two musical examples, labeled 'compasso 51' and 'compasso 53'. Each example consists of two staves. The top staff shows chords for the right hand, and the bottom staff shows a melodic line. In measure 51, the right hand has three chords, and the left hand has a melodic line. In measure 53, the right hand has three chords, and the left hand has a melodic line. Arrows connect the notes of the chords in the right hand to the notes of the scale in the left hand, illustrating the relationship between the chords and the whole-tone scale.

compasso 51

compasso 53

Acordes da mão direita

Escala de tons inteiros utilizada

Ex.34 Tons inteiros

Embora tanto a linguagem musical tonal como atonal possam emergir dessa massa sonora, o efeito final não é nem tonal nem atonal, mas algo diferente de ambos. Conforme Reti, ao falar de outro exemplo que aqui se aplica:

a teia polifônica e a textura do desenho composicional, podem, à primeira vista, parecer sem padrão e quase concebidos arbitrariamente. Na realidade, no entanto, é centrada em uma base estrutural inequívoca embora a imaginação do compositor não seja embasada por nenhum esquema ou regra. O que torna isto possível é o fato de que tanto as idéias melódicas quanto harmônicas são igualmente concebidas a partir de um único impulso temático (1958, p. 115).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As características gerais do *Choro Torturado* serão resumidas a seguir e logo após, serão apresentadas as conclusões deste trabalho.

Forma

O *Choro Torturado* está construído sobre dois temas, um regendo as seções externas (A e A') e outro a seção interna (B). A seção interna é construída sobre um esquema harmônico tradicional enquanto as seções externas são harmonicamente não-tradicionais. O trecho que possui a mais evidente proximidade do choro tradicional é parte central (c.29-40).

Textura

Cada seção é subdividida em dois tipos de tratamento: um mais horizontal e outro mais vertical. A tabela abaixo apresenta os tipos de texturas predominantes em cada seção da obra:

SEÇÃO	Intro	A		Ponte	B		ponte	A'	
Sub-seção	<i>Nervously</i> (c.1-3)	<i>Restless</i> (c.4-15)	<i>Poco meno mosso</i> (c.16-23)	(c.24-28)	<i>Disconsolate</i> (c. 29-61)	<i>Grandioso</i> (c.49-56)	(c.57-61)	<i>Come prima</i> (c.62-75)	<i>Largamente</i> (c.76-86)
Tipo de Textura predominante	h o r i z o n t a l	vertical		h o r i z o n t a l	Vertical	h o r i z o n t a l		vertical	

Quadro 3: Tipos de texturas predominantes em cada seção do *Choro Torturado*

Ritmo

Ritmicamente a obra possui uma escrita que requer a liberdade de expressão própria do choro tradicional. As alternâncias das fórmulas de compasso produzem um leve desvio da acentuação do pulso básico, contudo essas irregularidades estão inseridas em uma estrutura regular subjacente resultando em um enriquecimento rítmico.

Harmonia

O *Choro Torturado* é inspirado no choro de uma época em que este gênero é considerado tradicional e não moderno, conforme explicado neste trabalho. Este período da história indica momentos distintos para a música popular e a música erudita no Brasil. Enquanto a primeira se encontrava numa fase de formação, a segunda já vivia o modernismo. O choro, proveniente da classe média, sempre foi considerado de cunho popular e, portanto, não partilhava das inovações modernas que atingiam a música erudita. Se a obra for encarada como um choro composto com técnicas modernas, dois domínios musicais em fase distintas de evolução se cruzam, a saber, o popular e o erudito, antecipando o que mais tarde seria feito por compositores representantes do choro moderno: inovações harmônicas. Considerando então sua situação, afirmamos que o maior afastamento do *Choro Torturado* em relação ao choro tradicional se apresenta na dimensão harmônica.

A seção central, onde o choro é mais evidente, está emoldurada pela indefinição tonal. Nesta seção a definição tonal é o que caracteriza sua harmonia, enquanto que as seções que a emolduram, são caracterizadas pela indefinição tonal, como mostra o quadro:

SEÇÃO	Intro	A		Ponte	B		ponte	A'	
Sub-seção	<i>Nervously</i> (c.1-3)	<i>Restless</i> (c.4-15)	<i>Poco meno mosso</i> (c.16-23)	(c.24-28)	<i>Disconsolate</i> (c. 29-61)	<i>Grandioso</i> (c.49-56)	(c.57-61)	<i>Come prima</i> (c.62-75)	<i>Largamente</i> (c.76-86)
Característica Harmônica	Indefinição tonal		Pouca definição tonal	Definição tonal		Pouca definição tonal	Indefinição tonal		Pouca definição tonal

Quadro 4: Características harmônicas das seções do *Choro Torturado*

Três tipos de tratamento harmônico podem ser detectados no *Choro Torturado*. O primeiro tipo é encontrado no *Restless* (c.4-15) e *Come Prima* (c.62-75), onde as tônicas são definidas no sentido melódico devido ao uso simultâneo de diferentes regiões tonais. No segundo tipo, *Poco Meno Mosso* (c.16-23) e *Largamente* (c.76-83), a cada compasso são

estabelecidos acordes que unem a melodia e harmonia definindo com mais clareza uma só região tonal. No terceiro tipo de tratamento harmônico, percebe-se uma volta aos padrões clássicos através de um contraponto a duas vozes, onde se vê a presença de encadeamentos com função harmônica dentro de uma harmonia claramente tonal. Este último encontra-se no *Disconsolate* (c.29-48).

Apesar do maior afastamento do *Choro Torturado* em relação ao choro tradicional apresentar-se na dimensão harmônica, a obra não é descaracterizada como gênero devido à permanência da atuação de vários elementos. Entre esses elementos estão: a baixaria preservando o cromatismo próprio do choro, o contraponto entre baixo e melodia, o caráter plangente, as referências aos instrumentos próprios do regional, células rítmicas e figurações comuns no choro, acentuações, ornamentações e uma proposta de liberdade de interpretação.

O recurso de lançar mão do material popular em composições eruditas já não era, na época de composição do *Choro Torturado*, um procedimento composicional novo. Utilizando esse recurso, Guarnieri se inspira em referências concretas, mas as transcende em sua representação musical. Em outras palavras, o compositor fundamenta-se nas raízes da linguagem brasileira através do material popular, mas ao invés de apropriar-se dela, ele a assimila e a incorpora em sua atividade criadora transmitindo-a sutilmente, através da elaboração da escrita. Assim sendo, o choro tradicional não se revela no *Choro Torturado* em sua superfície, mas está presente em um nível mais profundo.

Finalmente, a obra pode ser vista sob dois enfoques: uma peça moderna baseada num gênero popular ou um gênero popular em seus moldes tradicionais, tratado com as técnicas modernas de composição que, naquele momento, orientavam a música erudita. O *Choro Torturado* representa, então, um choro moderno escrito em um momento onde este gênero ainda é tratado tradicionalmente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Maurício Zamith. *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos de música brasileira*. Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade de Campinas, 1999.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Dissertação de Mestrado em Artes, Universidade de Campinas, 1999.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 12ª ed., Rio de Janeiro: F Briguiet, 1942.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1941.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. 2ª ed., Porto Alegre: Globo, 1982.

BÉHAGUE, Gerard. Choro. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2ª ed., Editor Stanley Sadie, Nova York: Macmillian Publishers Limited, vol. 5, 2001, p. 766.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *E nasce a música popular no Rio de Janeiro*. Disponível em: <www.niterói-artes.gov.br/cursos/muspop> Acessado em: 07/04/ 2003.

FIALKOW, Ney. *The ponteios of Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado em Música, Baltimore: The Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995.

GARCIA, Thomas George Caracas. *The Brazilian Choro: Music, Politics and Performance*. Tese de Doutorado em Música, Graduate School of Duke University, USA, 1997.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular*. Porto Alegre: Movimento, 1983.

MARCONDES, Marcos Antônio (org.). *Enciclopédia da música brasileira: popular, erudita e folclórica*, 2ª ed., São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1988.

MARIZ, Vasco. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Heitor-Villa-Lobos, compositor brasileiro*. 11ª ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

MARTINS, José Henrique. *Os estudos para piano de Camargo Guarnieri: uma análise dos elementos técnicos e composicionais*. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.

MORAES, Maria José D. Carrasqueira. *A pianística de Camargo Guarnieri aprendida através dos vinte estudos para piano*. Dissertação de Mestrado em Música, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1995.

- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- _____. *Villa-Lobos, o Choro e os Choros*. São Paulo: Musicália S/A. Cultura Musical, 1977.
- PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro: reminiscências dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: 1936.
- RETI, Rudolph. *Tonality – Atonality – Pantonality: a study of some trends in the twentieth century music*. Londres: Rockliff, 1958.
- RIBAS, Geraldo Majela Brandão. *Camargo Guarnieri: uma análise das Sonatinas No. 3 e No. 6 para piano*. Dissertação de Mestrado em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.
- SANTOS, Rafael dos. Análise sobre a execução dos choros para piano solo *Canhoto e Manhosamente* de Radamés Gnattali. In: *Per Musi*. Belo Horizonte, vol. 3, 2002, p. 05 - 16.
- SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.
- SILVA, Luis Filipe Splendore de Lima. *Choro: música em branco e preto*. <<http://www.samba-choro.com.br/debates>> Acessado em: 06/07/2003.
- SEARLE, Humphrey. *El Contrapunto del siglo XX*. Barcelona: Vergara Editorial, 1957.
- SÈVE, Mário. *Vocabulário do choro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.
- SILVA, Luis Filipe Splendore de Lima. *Comunicação intercultural: o choro, expressão musical brasileira*. Tese de Doutorado em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.
- SOUZA, Tarik de; Vasconelos, Ary et al. *Brasil Musical/ Musical Brazil*. Rio de Janeiro: Art Bureau Representações e Edições de Arte, 1988.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.
- _____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ULEHLA, Ludmila. *Contemporary Harmony: Romanticism through the Twelve-Tone Row*. New York: Free Press, 1966.
- VASCONCELOS, Ary. *Carinhoso Etc.: História e Inventário do Choro*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro, 1984.
- VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. Traduzido por Vera Silva Camargo Guarnieri. São Paulo: Edusp, 2001.
- VERZONI, Marcelo Oliveira. *Os primórdios do "choro" no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

Internet:

<http://www.terravista.pt/Copacabana/3647/bau_o.htm> acessado em 10/03/04.

Partitura:

GUARNIERI, Camargo. *'Choro' Torturado*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1951.

Gravação:

SVERNER, Clara. *A música brasileira para piano*. RCA Victor, BSL – 1537, 1971.

ANEXOS

- Partitura da obra *Choro Torturado* de Camargo Guarnieri.
- CD com a gravação da obra *Choro Torturado* por Elaine Milazzo no dia 4 de abril, de 2004, no auditório do Departamento de Música da Universidade de Brasília.