

Proporções nos *Ponteios* para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical

Diana Santiago

Proportion in the
Ponteios for piano by
Camargo Guarnieri: a
study about mental
representations in
music performance

Resumo

Este artigo resume tese de doutoramento com o mesmo título que pretendeu estabelecer registros para um sistema conceptual pertinente à pesquisa na área de performance musical e contribuir para a sistematização de uma metodologia para elaboração de planos de interpretação pianística. Os procedimentos adotados nessa investigação foram delineados especificamente para a mesma, a partir de metodologia desenvolvida por Pinheiro no que diz respeito à análise das proporções. As análises possibilitaram ver que Guarnieri se utiliza de forma, textura, harmonia, ritmo, movimento das vozes, agógica, dinâmica e alturas extremas (entendidas como as notas mais aguda e mais grave de cada peça) para demarcar as proporções. No que concerne às proporções mais freqüentemente demarcadas, as ocorrências nos "Ponteios" se dão na seguinte ordem decrescente de freqüência: metade, seção áurea primária, dois terços, terço e seção áurea secundária. Uma discussão a partir de revisão bibliográfica na área da psicologia da música e de reflexões sobre o sistema de gráficos aqui utilizado relacionou os achados a questões da representação mental em música.

Palavras-chave: Camargo Guarnieri; interpretação pianística; representação mental em música

Abstract

The main purpose of this investigation (a doctoral thesis with the same title) was to establish criteria for a conceptual system appropriate to the research on music performance. As a secondary purpose, to contribute to the systematization of a methodology for the elaboration of performance plans by pianists. The procedures adopted in the investigation were specifically designed for it, based on a methodology concerning proportional analysis developed by Pinheiro. The analyses made it possible to understand that Guarnieri uses form, texture, harmony, rhythm, voice-leading, agogics, dynamics, and extreme pitches (the highest and lowest pitches of each work) to highlight the proportions. Concerning the proportions most frequently highlighted (considering the relation "highlighted proportions" x "quantity of *Ponteios* in which they are highlighted"), their decreasing order of occurrence in the *Ponteios* is the following: half, primary golden section, two thirds, third, secondary golden section. The two other research problems were answered by a discussion based on a review of the literature on Music Psychology and by reflections concerning the graphic system used in the investigation.

Key words: Camargo Guarnieri; piano performance; mental representation in music.

A pesar dos músicos empenharem muitas horas de suas vidas para dominar seu instrumento, um quadro de referencial teórico em performance musical é ainda vago. Em *Performing music: shared concerns*, Jonathan Dunsby afirma que “[...]os músicos necessitam de um *quadro de referência* pelo qual eles pensem sobre música de um modo geral e pelo qual eles empreendam seu treinamento e seu trabalho ou passatempo” (1996, p. 18)¹. A meu ver, isso acontece pelo excesso de cientificidade cartesiana no que diz respeito aos estudiosos de outras áreas que estão voltados ao estudo do fenômeno musical e pela falta de interesse sistemático da parte dos músicos ditos práticos, somados a um enfoque não-abrangente da parte dos teóricos musicais. Esse panorama precisa ser revertido: os músicos (executantes) devem externar suas reflexões sobre a prática que é deles – o fazer musical.

A partir da tradição musical escrita brasileira, dita erudita, para piano, procurei contribuir para a construção de uma teoria da performance em música, refletindo sobre um aspecto ainda intrigante do fazer musical: a representação mental. Para isto, parti da vinculação entre performance e análise, tomando como foco o estudo das proporções nos *Ponteios para Piano* de Camargo Guarnieri (1907-1993).

Trouxe para a investigação, eu o sei, toda a subjetividade e toda a imprecisão da análise musical, a despeito do empenho pela objetividade científica, objetividade esta, aliás, questionada hoje pela própria filosofia da ciência.

No que diz respeito ao estilo da escrita, não compartilho da opinião dos que pretendem resolver o problema do distanciamento sujeito-objeto pela utilização dos tempos impessoais e dos pronomes indefinidos. Posto-me ao lado daqueles como Rubem Alves, quando afirma que

[...] falar no impessoal, sem sujeito, é uma consumada mentira, um passe de mágica que procura fazer o perplexo leitor acreditar que não foi alguém muito concreto que escreveu o texto, mas antes um sujeito universal, que contempla a realidade de fora dela. E assim tornamo-nos como aquele dançarino de quem Kierkegaard zombava. Pulava muito alto, o que produzia palmas no auditório. Mas queria que todos acreditassem que ele não saltava, mas voava. O que fazia com que todos caíssem na gargalhada. Os impessoais "observa-se", "constata-se", "conclui-se" são o ato mágico pelo qual o pulo quer se transformar em vôo: desaparece a pessoa de carne e osso que realmente viu, pensou, escreveu, e no seu lugar entra um espírito universal. Mas parece que o fascínio do vôo é um dos pressupostos do nosso poço, uma das regras do mundo da ciência. E estou propondo que a gente tome consciência dele e o exorcize por meio do riso. E que recuperemos a coragem de falar na primeira pessoa, dizendo com honestidade o que vimos, ouvimos e pensamos. Escrever biograficamente, sem vergonha. (1993, p. 33-34).

Com as ressalvas da objetividade, escrevendo na primeira pessoa do singular, passo a discorrer agora brevemente sobre os aspectos metodológicos da investigação.

Delimitação temática

Procurei, com essa investigação, estabelecer registros para um sistema conceptual pertinente à pesquisa na área de performance musical (objetivo geral), contribuindo para a sistematização de uma metodologia de elaboração de planos de interpretação pianística (objetivo específico).

Seu tema específico, "Proporções nos *Ponteios* para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical", insere-se no contexto temático mais abrangente do estudo do processo de criação de planos de interpretação.

Com vistas a obter respostas, os seguintes problemas foram levantados:

- Que proporções são mais freqüentemente demarcadas nos *Ponteios* de Camargo Guarnieri?
- Quais recursos o compositor usa para demarcar proporções nos *Ponteios*?
- Como o estudo das proporções nos *Ponteios* de Camargo Guarnieri pode auxiliar o pianista na elaboração das representações mentais para a interpretação da obra?
- Como pode a análise musical contribuir para a elaboração de planos de performance musical?

Estas questões originaram-se da hipótese que:

A análise das proporções demarcadas com maior freqüência nos *Ponteios* de Camargo Guarnieri facilita a construção de uma imagem mental dessas peças.

Definição de termos

Representações mentais – imagens mentais que nos permitem “visualizar” um objeto ausente que nos é familiar e nos possibilitam agir a partir desta visualização.

Proporção – “[...] é uma combinação ou correlação entre duas ou mais relações” (Corats, 1957, p. 2).

Seção áurea – “Seção áurea é a maneira de dividir um dado comprimento em dois de modo que a razão da porção mais curta em relação à mais longa iguale a razão da porção mais longa em relação ao comprimento total.”²

Justificativas e fundamentação teórica preliminar

1) A escolha dos *Ponteios* de Camargo Guarnieri para um trabalho analítico sob a ótica da performance musical baseou-se nos seguintes fatores:

- Camargo Guarnieri é figura de destaque na produção musical brasileira do século XX;
- sua obra para piano é significativa, sabendo ele explorar as possibilidades do instrumento e nela incluir características originais;
- o compositor foi feliz na escolha do título *Ponteios* para seus prelúdios, por situá-los de imediato na temática nacional, já que Mário de Andrade nos informa, no *Dicionário Musical Brasileiro*, que pontear (termo utilizado por luso-brasileiros e hispano-americanos) significa, num sentido estrito, "tanger a viola na parte cantante" e, no sentido amplo, "executar, dedilhar, tanger" (1989, p. 406 et seq.);
- os prelúdios interessaram a compositores que se destacaram na escrita para o instrumento; basta citar a obra de J. S. Bach, Chopin, Debussy, Scriabin, Rachmaninoff ou Messiaen;
- os *Ponteios* de Camargo Guarnieri formam uma coleção quantitativamente significativa (cinquenta).

2) Trabalhos sobre proporções em música são ainda escassos. Entretanto, o estudo das proporções revela sua utilização pelo homem na confecção de artefatos e na ordenação do seu ambiente desde a pré-história, e um estudo dos mais importantes tratados de teoria musical conhecidos leva-nos a perceber o interesse pelas relações numéricas na música ao longo de pelo menos vinte e cinco séculos.

Proporções decorrem de relações entre medidas. Assim, o primeiro passo do estudo das proporções é escolher as medidas a serem examinadas. Abordei aqui o aspecto temporal, considerando as divisões em terços, metades e a relação conhecida como "seção áurea". Investigações sobre sua presença em música são recentes, particularmente no Brasil. Sua utilização por compositores, entretanto, já foi documentada no que diz respeito a Bach, Barber, Bartók, Beethoven, Berg, Binchois, Brahms, Chopin, Debussy, Delius, Dufay, Dunstable, Dvorak, Fauré, Gibbons, Händel, Haydn, Hindemith, Jannequin, Krenek, Lasso, MacDowell, Machaut, Mendelssohn, Mozart, Nono, Obrecht, Ockeghem, Prokofiev, Rachmaninoff, Ravel, Saint-Saëns, Schoenberg, Schumann, Schubert, Scriabin, Sermisy, Stockhausen, Tchaikovsky, Wagner, Webern, Wolf e, entre os brasileiros, Burgos Lima,

Villa-Lobos e Velasquez (Lendvai, 1971; Howat, 1983; Kramer, 1988; Epstein, 1995; Souza, 1995a, 1995b; Pinheiro, 2001; Lima, 1996; Ribeiro, 1999; Santiago, 2000).

3) Quanto às representações mentais em música, Sloboda afirma que "quando alguém interpreta uma peça musical, ele ou ela está traduzindo uma representação mental ou plano da música em ação" (1982, p. 40). Os psicólogos têm-se voltado para o estudo dos mecanismos da performance de superior categoria ("expert performance") tanto nas artes quanto nas ciências. Ericsson sustenta que há aquisição de níveis elevados de performance num domínio qualquer de habilidade somente se existe aquisição prévia de mecanismos para:

- representação da produção de ações;
- monitoração da performance e realização de objetivos autogerados (1997, p. 38).

Partindo dos pressupostos de que:

- as habilidades cognitivas são o resultado de um processo de adaptação do indivíduo ao domínio em que se situa sua performance, e podem ser aprimoradas;
- a performance musical será tão mais clara quanto mais coerente for (Cone, 1968, p. 38-39);
- a coerência numa performance musical está diretamente relacionada ao grau de compreensão da obra pelo intérprete;
- a imagem dos gráficos utilizados como ferramenta de análise musical pode auxiliar na internalização da estrutura da obra,

esta análise dos *Ponteios* de Camargo Guarnieri pretende fornecer elementos para uma teorização que se faz necessária à área da performance musical. A complexidade do fazer musical, acredito, reflete-se na proposta deste trabalho, onde se casam aspectos teóricos especificamente musicais com aspectos teóricos da área psicológica.

Metodologia

Os procedimentos adotados nessa investigação foram delineados especificamente para a mesma, a partir de metodologia desenvolvida por Pinheiro no que diz respeito à análise das proporções, enquanto a questão das representações mentais apoiou-se em dados da psicologia cognitiva da música que serão oportunamente detalhados.

Procedimentos

- Analisar as indicações métricas do compositor para cada um dos *Ponteios* e escolher uma figura como unidade para cada peça.
- Calcular as proporções para cada um dos *Ponteios* a partir da figura escolhida como unidade.
- Determinar, por meio de análise musical, as proporções utilizadas na elaboração da estrutura de cada peça.
- Examinar e listar quais os recursos utilizados pelo compositor para demarcar essas proporções estruturais.
- Elaborar gráficos dos *Ponteios*.
- Escolher *Ponteios* para estudo e performance.
- Discutir como a investigação das proporções nos *Ponteios* de Camargo Guarnieri pode auxiliar o pianista na elaboração das representações mentais para a interpretação da obra.
- Discutir como pode a análise musical contribuir para a elaboração de planos de performance musical.

Limitações deste estudo

A primeira diz respeito às questões da musicologia histórica. Optei por omitir os aspectos históricos referentes à obra de Camargo Guarnieri e a seus *Ponteios*

para piano, limitando-me a situá-los no tempo. Estão, contudo, disponíveis em várias obras.

Também não me detive nos elementos nacionalistas presentes na composição dos *Ponteios*, pois o assunto pode ser encontrado detalhadamente na tese de Fialkow (1995).

Uma segunda limitação diz respeito às fontes utilizadas para o trabalho analítico. Todas as análises basearam-se na edição Ricordi em 5 cadernos³, sem consulta aos manuscritos.

A terceira limitação refere-se ao recorte empírico do trabalho. Apesar do tema representações mentais ser apropriado a um estudo experimental (ainda não difundido na área de performance musical), restringi-me a uma abordagem conceitual do mesmo, o que atende de outro modo a uma necessidade da área.

Formas e números

O estudo das proporções revela sua utilização pelo homem na confecção de artefatos e na ordenação do seu ambiente desde a pré-história. Diz-nos Ostrower que

[...] esse problema formal – a visão das formas apropriadas e justas – sempre fez parte da natureza sensível do ser humano. É um legado humano. Já os primeiros vestígios do homem revelam um ser movido pelo senso inato – e, portanto, por uma necessidade inata – de ordenação formal (1996, p. 281).

Discorrendo sobre uma pedra lascada com idade estimada entre quinhentos mil e um milhão de anos, da qual apresenta uma foto, e comentando sobre a perceptível intencionalidade do homem que a produziu e sobre seu senso de equilíbrio formal, Ostrower questiona: "Sem dúvida, as pedras eram indispensáveis. Mas teria sido igualmente indispensável à sobrevivência do homem que as pedras ganhassem conformação proporcional e harmoniosa?", concluindo que

Ainda hoje, ao olharmos os artefatos pré-históricos, oriundos de contextos de vida inimagináveis por nós, somos tocados por um sentido de harmonia, pela concepção e realização inteligente do trabalho e pela beleza e íntima verdade de formas tão apropriadas quanto significativas (ibidem, p. 282).

Inúmeros outros exemplos poderiam ser trazidos do campo da história das artes e da antropologia cultural para a constatação dessa realidade. Acredito suficiente mencionar as construções megalíticas como Stonehenge, que, analisadas, revelam intencionalidade e proporcionalidade: de uma lasca de pedra a construções com rochas que ainda hoje desafiam a tecnologia contemporânea, o sentido de proporção está presente nas mais diversas e longínquas sociedades humanas.

Apesar do misticismo e do simbolismo numerológico serem bem anteriores a Pitágoras⁴, foram ele e a escola filosófica fundada em torno de suas idéias que delinearam a abordagem matemática da natureza e a visão ocidental do mundo daí decorrente⁵. Fundador da geometria teórica, Pitágoras aplicou seus achados a fenômenos não-matemáticos e, tendo descoberto extraordinárias relações numéricas, considerou que a verdade última do universo encontrava-se em certas razões e proporções. Ao constatar que as consonâncias musicais conhecidas dos gregos eram capazes de ser expressas aritmeticamente pelas razões dos quatro primeiros números inteiros, ao descobrir o inter-relacionamento entre som, espaço (comprimento das cordas) e números, Pitágoras e seus discípulos se deslumbraram: aí parecia encontrar-se a chave para a compreensão da harmonia universal (Wittkower, 1960, p. 199).

Sem dúvida, a música assumiu papel importante no *corpus* teórico da Antiguidade; é o que sugerem os fragmentos das obras dos pré-socráticos como Anaximandro e Parmênides: o universo seria ordenado pelas mesmas proporções numéricas que produzem as harmonias musicais (Haar, 2001).

Um estudo dos mais importantes tratados de teoria musical conhecidos levamos a perceber, ao longo de pelo menos vinte e cinco séculos, o interesse pelas relações numéricas na música.

A literatura também documenta a ocorrência dessas relações na prática musical, da Renascença (Ockeghem, Dunstble e Obrecht) a Ligeti. Jonathan Kramer chegou mesmo a afirmar que as proporções áureas seriam mesmo "endêmicas a toda a tradição da arte temporal ocidental" (1988, p. 318). Na literatura musical brasileira, o *Rudepoema* de Villa-Lobos e o *Devaneio sobre as ondas*, de Glauco Velasquez, analisados respectivamente por Ribeiro e Santiago, revelam um planejamento proporcional (Ribeiro, 1999; Santiago, 2000).

Elementos estilísticos nos *Ponteios* de Camargo Guarnieri

Os 50 *Ponteios* para piano de Camargo Guarnieri foram escritos ao longo de 28 anos de sua vida, no período entre 1931 e 1959. Miniaturas de escrita refinada, variados e ricos em termos composicionais, foram eles, inclusive, que lhe valeram o incentivo de Alfred Cortot e a ajuda de sua influência (na forma de uma carta de recomendação ao governo do estado de São Paulo) para que fosse estudar na Europa. O pianista francês, apresentando-se em São Paulo no ano de 1936, escutou a pianista Júlia da Silva Monteiro, que estreara o primeiro caderno dos *Ponteios* em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1935. Admirado com a qualidade do trabalho do jovem compositor e imbuído da concepção que uma estada na Europa lhe seria benéfica, tomou-lhe a defesa, ao que parece, espontaneamente. Guarnieri conseguiu ir à Europa com bolsa do governo de São Paulo em 1938, e lá permaneceu por cerca de um ano, retornando por força da deflagração da II Grande Guerra⁶.

Em suas palavras "[...] a forma é minha obsessão [...]"⁷, Guarnieri fornece uma pista para o entendimento de seu estilo composicional. Utilizando-me dessa pista e tentando isolar o quanto possível cada parâmetro, apresento, a seguir, cada um dos principais parâmetros determinantes das formas utilizadas nos 50 *Ponteios*, na seguinte ordem: forma, altura, textura, dinâmica e tempo.

Verhaalen nos informa que Guarnieri considerava quase todos os *Ponteios* monotemáticos, com uma exposição e uma reexposição (1972, p. 152). Ela sustenta que, por serem miniaturas, não é prático considerar subdivisões formais, "desde que cada parte pode consistir de apenas umas poucas frases." (ibidem, p. 153). Fialkow, por sua vez, sustenta que, apesar de sua natureza monotemática, eles freqüentemente apresentam-se numa forma A B A modificada, geralmente A A' A (1995, p. 93).

No meu estudo de forma na coleção, cheguei aos resultados apresentados na Tabela 1. Os critérios adotados para delimitação das seções foram (isolada ou conjuntamente, a depender do caso) as mudanças harmônicas, de textura, de direção das vozes, ou o aparecimento de novo material melódico. As setas na tabela referem-se a prelúdios e interlúdios que, utilizando quase sempre o *ostinato* de acompanhamento, evocam o pontear das violas ou violões, na tradição da nossa música seresteira.

Tabela 1. Organização formal dos *Ponteios*

<i>Ponteio No.</i>	Organização formal
1	$\rightarrow A B \rightarrow A'$ 1 4 10 20 24
2	$\rightarrow A B \rightarrow \rightarrow A' B'$ 1 3 9 13 15 17 24
3	$\rightarrow A B a \rightarrow A' B' \rightarrow a'$ 1 3 8 12 15 17 22 26 27
4	$\rightarrow A A' A'' coda$ 1 2 8 14 20
5	$\rightarrow A B A'$ 1 7 17 33
6	$A B A'$ 1 10 29
7	$\rightarrow A B \rightarrow A'$ 1 3 19 29 31
8	$\rightarrow A B \rightarrow A' coda$ 1 4 17 40 43 52
9	$\rightarrow A B A' coda$ 1 6 18 40 46
10	$A (B) (C) coda$ 1 18 39 54
11	$A A' A''$ 1 6 14
12	$\rightarrow A B A'$ 1 3 14 27
13	$A B A'$ 1 16 26
14	$A (B) A' coda$ 1 17 25 42
15	$A A' A''$ 1 23 36
16	$A (B) A'$ 1 16 28
17	$A B A'$ 1 15 23
18	$A B \rightarrow A'$ 1 17 37 38
19	$A B A' coda$ 1 18 28 37
20	$A [a b a'] B [c d c'] A' [a''] B' [e f] A'' [a b] coda$ 1 9 13 18 27 33 39 51 59 68 76 80
21	$A B C A B'$ 1 13 22 38 50
22	$A B A'$ 1 8 13
23	$A (A') (A'')$ 1 8 25
24	$\rightarrow A B \rightarrow A' coda$ 1 3 11 17 21 29
25	$A (A') (A'')$ 1 8 17
26	$A A' A'' coda$ 1 22 38 47
27	$A B A' coda$

Raramente Guarnieri repete seções. Em geral, ele encontra, nas reexposições, uma oportunidade de revelar sua habilidade em manejar o princípio de variação. O *Ponteio No.2* oferece um exemplo significativo, porque a variação envolve uma inversão: a melodia da voz superior, em B, é transferida para o baixo, em B', enquanto o *ostinato* da mão esquerda, em B, passa a atuar no topo da textura, em B'. O caso mais evidente de retorno inalterado é o do *Ponteio No.40*, no qual só a seção D é harmonicamente modificada em D' para preparar a *coda* em Fá# maior. No comp.[63], o baixo Fá# traz a tônica, em vez do Dó# do comp.[26] que atua, na escala ampla da peça, como dominante. No *Ponteio No.20*, há segmentos equivalentes e, nos *Ponteios Nos. 21 e 34*, a seção A volta a aparecer em versão inalterada.

Os *Ponteios Nos.20 e 40* são os que apresentam os mais elaborados desdobramentos do esquema A B A. No *No.20*, a evidência que o registro agudo confere ao material melódico faz com que os retornos de A sejam percebidos como refrões e a forma, conseqüentemente, como um rondó.

Todavia, o que se pode deduzir, ao examinar a coletânea toda, é que para organizar formalmente os seus *Ponteios*, mais do que preocupado com esquemas tradicionais, Guarnieri deve ter-se ocupado em equilibrar os tamanhos, tanto das seções dentro das peças, como das peças dentro do todo.

Considerando-se que a organização formal confere distinção à música de Guarnieri, é necessário também considerar que, em grande parte, essa distinção provém da maneira como ele lida com o parâmetro altura, quer no referente à organização tonal e harmônica, quer na elaboração de melodia e contraponto. A necessidade de entender como Guarnieri tece, sobre uma base essencialmente tonal, toda uma rede de técnicas cromáticas, de uso múltiplo de dissonâncias, bem como de inserções modais, deve ter suscitado o grande número de comentários que aparecem na literatura. Toni relata uma declaração do compositor a Verhaalen sobre seu gosto pela tonalidade indeterminada:

Por volta de 1934 senti que minha sensibilidade não era compatível com o atonalismo. Comecei, então, a escrever obras que eram livres de um sentido tonal, não tonais, ao invés de atonais. Possuíam tonalidade indeterminada, não eram maiores nem menores, não eram em Dó nem em Ré... (Verhaalen, s.d., p. 11)⁸.

Rodrigues é bastante explícito:

Muitos são os trechos de obras de Guarneri [...] nas quais se percebe que o compositor não se preocupava em evitar sistematicamente os encaminhamentos tonais, definindo, sem rodeios, a tonalidade do princípio e do final da obra, mas usando, ao longo do discurso, procedimentos harmônicos tais como aqueles acima mencionados [opera com o material da escala cromática e concentra, em pouco espaço, uma multiplicidade de relações de dominante, alterações e mudanças enarmônicas]. Não se trata, rigorosamente, de música atonal, mas no Brasil da época não só Mário de Andrade como também a maioria dos críticos musicais denominavam-na assim, se não em seu todo, pelo menos em certos trechos. Guarneri preferia usar o termo "tonalidade fugidia" ou "fugitiva" para esses casos... (2001, p. 324).

No conjunto dos *Ponteios*, os indicados na Tabela 2 por ponto de interrogação ou seta bem se encaixariam nas expressões reveladas pelo compositor – "tonalidade indeterminada" e "tonalidade fugidia". No *No. 11*, apesar de Dó maior ser evocado por sua dominante no início das três ocorrências da seção A e na cabeça do comp.[18], há um acentuado sentido de repouso sobre a tríade perfeita de Sol maior no comp.[19], e Mi menor, com a fundamental valorizada pelo registro grave, é distinguido pela função que exerce como acorde conclusivo. Não se pode determinar com precisão qual dessas entidades tonais teria servido de base à intrincada elaboração cromática da peça. Pode ser também que, ao inserir o Mi na sonoridade final, o compositor estivesse visando a criação de um elo com as notas Ré-Mi que dão início ao *Ponteio No. 12*. E, como será visto no correr da presente análise, ligações entre alguns *Ponteios* de fato existem. O *Ponteio No. 34* também suscita comentários. O direcionamento das vozes, à chegada do comp.[8 e seus correspondentes], por valorizar a terça Dó-Mi, sugere a presença de Dó maior. Só que este é, a seguir, substituído pela chegada à terça menor Lá-Dó, no comp.[10]. Não havendo atração de sensível, já que a nota Sol não se apresenta sustentada, um caráter modal é conferido ao Lá do comp.[10]. No final da peça, a inserção de um Fá no registro grave, por dissimular a terminação picarda em Lá menor, contribui para que nenhuma das entidades possa ser precisamente determinada. Se, por um lado, a vaga qualidade típica de acordes com quinta aumentada e sétima maior dá ao *Ponteio No. 34* um caráter inconclusivo, por outro lado, a tríade de Lá que ele contém serve de elemento conectivo. Isso porque, atuando como quarto grau, Lá participa, juntamente com o Si maior da sonoridade inicial do *Ponteio No. 35*, de uma ampla progressão IV-V-i em Mi. Em versão menor-maior, o Mi que fina-

Tabela 2. Organização tonal dos *Ponteios*

T	(maior)	t	(menor)	tonalidade claramente definida
		te		enarmônica da tonalidade indicada no topo da tabela
X	(maior)	x	(menor)	tonalidade evocada
?				tonalidade indeterminada
p ou m				componente pentatônico ou modal associado ao tonal
↓				tonalidade fugidia preparando o ponto seguinte

[illegible]

liza o *No.35* anuncia o inquestionável centro tonal do *Ponteio No.36*.

Em verdade, não são os *Ponteios Nos.34, 35 e 36* os únicos que giram em torno de Mi. Como pode ser visto na Tabela 3, do *Ponteio No.31* ao *No.37*, Mi está sempre envolvido. Por um processo parecido, Dó maior conecta as três peças iniciais do 1º. caderno, sendo que a fugidia tonalidade do *No.2* atua como uma ponte entre o *Ponteio No.1* e o *No.3*. Um outro bloco, que tem Sib

menor bem determinado nos *Nos. 4, 6 e 8*, usa, como pontes, as fugidias tonalidades dos *Nos. 5 e 7*. Com relação a existentes conexões entre peças, evidência é também oferecida pela ligação motivica entre as notas Fá-Mib-Réb-Dó, no final do *Ponteio No. 41*, e as notas Mib-Mibb-Réb-Dó, no início do *Ponteio No. 42*. Enquanto essas relações dizem respeito a peças adjacentes, relações há que abarcam contextos maiores da coletânea de *Ponteios*.

Embora muito delicado seja tratar da organização tonal de um todo tão grande e complexo, sou impelida a apontar para a importância de Dó na obra. O Dó maior que liga o *Ponteio No. 1* ao *No. 3*, também liga o *No. 1* ao *No. 10*. Dó menor, representado pela peça inicial do 5º caderno, retorna em uma das mais possantes peças da obra toda – o *Ponteio No. 49*. Também possante é o *Ponteio No. 43*, escrito em Dó maior. Dentro do Mib menor que serve de centro tonal ao *Ponteio No. 50*, Guarnieri encontra, no comp.[27], um meio de inserir um acorde de Dó maior exatamente antes da seção final, como que para rememorar a importância de Dó.

Tabela 3. Agrupamentos em torno de áreas tonais

<i>No.1</i> Dó maior / Lá menor <i>No.2</i> ↓ <i>No.3</i> Dó maior <i>No.4</i> Sib menor <i>No.5</i> ↓ <i>No.6</i> Sib menor <i>No.7</i> ↓ <i>No.8</i> Sib menor <i>No.9</i> ↓ <i>No.10</i> Dó maior		
	<i>No.11</i> Mi menor ? <i>No.12</i> Lá menor <i>No.13</i> Mib menor <i>No.14</i> Réb maior <i>No.15</i> Fá maior <i>No.16</i> Fá (modal) <i>No.17</i> Mi maior <i>No.18</i> Sol (modal) <i>No.19</i> Ré maior <i>No.20</i> Lá maior	
		<i>No.21</i> Mib menor <i>No.22</i> Fá menor <i>No.23</i> Lá menor <i>No.24</i> Sib maior <i>No.25</i> ↓ <i>No.26</i> Mi menor <i>No.27</i> Dó menor <i>No.28</i> Dó maior <i>No.29</i> Mi maior <i>No.30</i> Láb menor
	<i>No.31</i> Mi maior <i>No.32</i> Mi maior <i>No.33</i> Fá maior <i>No.34</i> ? <i>No.35</i> Mi ? Lá menor <i>No.36</i> Mi menor <i>No.37</i> Mi maior <i>No.38</i> Lá menor <i>No.39</i> Ré maior <i>No.40</i> Fá# maior	
<i>No.41</i> Dó menor <i>No.42</i> Réb maior <i>No.43</i> Dó maior <i>No.44</i> Fá menor <i>No.45</i> Ré maior <i>No.46</i> Ré pentatônico <i>No.47</i> Lá menor <i>No.48</i> Dó# menor <i>No.49</i> Dó menor <i>No.50</i> Mib menor		

Um dos fatores que imprime inconfundível marca à música de Guarnieri é o tratamento harmônico, quer pelo múltiplo uso de dissonâncias, quer pelas técnicas de cromatismo que afetam a montagem dos acordes, o desenrolar das progressões harmônicas e os processos de modulação. Várias técnicas cromáticas, usadas nos *Ponteios*, já foram mencionadas. Mencionada não foi, porém, uma, dentre elas, que merece atenção. Nos comp.[22-24] do *Ponteio No.48*, uma cadência a Dó# menor, a tonalidade central, recebe um tratamento muito diferenciado. Sobre um amplo arpejo de Dó maior com sétima maior, para o qual o uso do pedal é sugerido⁹, uma seqüência de quartas paralelas, realçada por síncopas, bem como por alterações de dinâmica e agógica, cria uma *cadenza* de grande força expressiva. Esta *cadenza*, por sua vez, prepara um dos mais elaborados gestos cadenciais da obra. Um acorde como o da cabeça do comp.[24], mostrado no Exemplo 1, torna-se inevitavelmente distinto pelo poder das dissonâncias que contém – sétima maior e quinta aumentada em relação ao baixo. Além disso, linhas cromáticas tecem, na mão direita, um elaborado adorno para o movimento do baixo, no qual a dominante é introduzida por sua sensível superior. A ambiência sonora dessa passagem evoca a música de Scriabin, o homenageado do *Ponteio No.49*. A maior evidência de que o evento descrito relaciona-se com o *No.49* é oferecida pela progressão cadencial que gera, inclusive, o principal motivo melódico da peça. O Sol# do baixo, no comp.[24] do *Ponteio No.48*, é enarmonicamente transformado em Láb, a sensível superior da dominante de Dó menor, a tonalidade do *Ponteio No.49*. A sexta aumentada Láb-Fá# é linearmente disposta (invertida em terça diminuta) nos compassos iniciais. Tomada como motivo, a sexta aumentada influencia tanto o material melódico como os passos da progressão harmônica, e tem, na coda, sua importância confirmada.

Exemplo 1. Comp.[24-25] do *Ponteio No.48*



Nenhum dos aspectos relacionados ao parâmetro “altura”, dentre os que foram tratados até aqui, tem, no entanto, na escrita de Guarnieri, uma importância comparável à de “linearidade”, por ele conceituada como “horizontalidade”:

Em carta de 8 de abril de 1939, para Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Camargo Guarnieri conceituou “horizontalidade”. Ao comentar os *Motetos* de Francis Poulenc que escutara na interpretação do coral Croix de Bois, explica: “confesso que não gostei. Não posso compreender a falta de polifonia ou, melhor, polimelodia (como prefere Gédalge). Talvez um pouco de contraponto ou fuga daria ao compositor mais horizontalidade (se pode dizer assim) ao movimento das partes!... (manuscrito da Divisão de Música da Biblioteca Nacional)¹⁰.

Em consequência dessa importância, qualquer análise da música de Guarnieri que desconsidere o tratamento linear torna-se falha. Por exemplo, a tentativa, feita acima, de definir prioridade tonal ou modal no *Ponteio No. 34*, teria se beneficiado caso uma maior atenção tivesse sido dada ao encaminhamento das linhas melódicas. Basta observar os comp.[1-18]. Cada uma das duas linhas que se desenvolvem em décimas paralelas é individualmente tratada. A superior, que começa na nota Lá, apresenta, em seus dois pontos de repouso – comp.[10 e 18], cadências muito claras em Dó maior. A inferior, que começa na nota Fá, recebe uma inflexão frígia em Lá, ao repousar no comp.[10], para cadenciar, no comp.[18], em inquestionável Lá menor. Esclarecedora, nessa situação, é a indicação de dinâmica, porque a diferença de gradação entre *p* e *pp* faz perceber que o compositor pretendia fosse a linha em Dó prioritária.

Diversos tipos de melodia são encontrados nos *Ponteios*. Um deles é o que explora o acúmulo de energia gerado pela reiteração de fragmentos, para a construção de um arco melódico com ponto culminante bem definido. O *Ponteio No. 1* oferece um bom exemplo. As mínimas pontuadas, sobre as notas Lá, Mi e Sol, nas cabeças dos comp.[6, 8 e 11, respectivamente] definem os fragmentos que impulsionam o arco à nota mais aguda da peça – o Dó do comp.[12]. Coincidindo com o fim do primeiro terço da peça, o Dó é posto em evidência pelo *f* da indicação de dinâmica, sendo que esta ganha, assim, um arco bem definido – do *p* do comp.[4] ao *f* do comp.[12] e de volta a *p* na metade da peça, onde a melodia cadencia sobre a nota Dó. Há, todavia, um tipo de elaboração melódica que merece atenção especial – aquele em que as melodias são construídas a partir de motivos. No *Ponteio No. 43*, o material melódico deriva-se dos motivos mostrados no Exemplo 2. Cada um deles possui um traço dis-

tintivo: x) é em arpejo, y) inclui salto e grau conjunto enquanto z) é formado só por graus conjuntos. Processos diversos, como mudança de direção, expansão do salto, ou troca de notas conforme as necessidades harmônicas, permitem que os motivos sejam alterados sem que seu traço essencial se perca.

Exemplo 2 Motivos básicos à melodia do *Ponteio No.43*



muitas vezes constem apenas de fragmentos, há casos, principalmente os que envolvem as vozes externas, em que as linhas do contraponto competem em termos de igualdade com a melodia principal. Oportuno é, aqui, citar o próprio compositor:

– Fui muito amigo do Portinari. Todas as vezes que ia ao Rio de Janeiro almoçava na casa dele. Nós nos entendíamos. Ele era feroz na crítica em relação 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.¹¹

Nos *Ponteios*, Guarnieri não utiliza a complexidade de cânones, procedimentos fugais ou outras técnicas de contraponto, provavelmente presentes em suas obras de grande porte. Ele não deixa, porém, de mostrar sua habilidade em imitar, inverter, aumentar e diminuir componentes ou em movimentar convenientemente um grande número de vozes, como ocorre em torno da seção áurea do *Ponteio No. 5*, onde sete vozes são acomodadas nas três camadas da textura.

Organização da textura em camadas é uma decorrência natural de música tratada linearmente. Porém, o que chama a atenção nos *Ponteios* é que nem sempre se trata de um contraponto entre vozes, mas, sim, entre camadas, camadas estas diferenciadas por registro, como as mencionadas acima, em relação ao *Ponteio No. 5*. No *Ponteio No. 14*, enquanto a melodia principal se desenvolve no registro central do piano e a direita, no registro agudo, simula duas vozes nas notas externas das semicolcheias, a esquerda caminha em quintas paralelas no registro grave. Nos *Ponteios Nos. 24 e 31*, Guarnieri utiliza um procedimento muito comum em Villa-Lobos – o registro grave sustentado por notapedal e a melodia principal, no registro agudo, recebendo o contraponto de uma camada em acordes, no registro médio do instrumento¹². Villa-Lobos parece ter sido também emulado no *Ponteio No. 17*, em que a textura criada pelos arpejos ascendentes muito se assemelha à usada em *Alnilam*, a peça de caráter igualmente alegre, composta por Villa-Lobos em 1939, como a segunda da coleção *As Três Marias*.

Cumprе ressaltar, ainda em relação à textura, a importância do *ostinato* em seus múltiplos papéis: pontear em introduções, interlúdios e codas, prover acompanhamento ao material melódico, imprimir dinamismo ao ritmo, criar ambiência adequada ao caráter da peça e tornar mais denso o fluxo sonoro.

Densidade sonora, nos *Ponteios*, decorre também de um hábil uso do regis-

tro grave (com sua riqueza de harmônicos), já que, dispostos em círculos de quintas, em escalas, ou em desenhos valorizados por oitavas, os baixos, além de gerarem um alicerce sonoro propício à trama toda do tecido, são acionados sempre que uma cadência ou um ponto estrutural demande.

Há ainda um aspecto de textura a ser comentado – o acompanhamento em terças paralelas evocando as terças caipiras que a música brasileira tornou tão familiares a nossos ouvidos (BRASIL, 1999)¹³. No *Ponteio No.3*, as terças são articuladas simultaneamente e, no *Ponteio No.39*, elas participam das síncopas que impulsionam o ritmo. Ao que parece, é da junção desses dois componentes tradicionalmente associados à nossa música – síncopas e terças paralelas, que o *No.39* resulta tão “dengosamente brasileiro”. Nos *Ponteios Nos.17 e 29*, Guarneri substitui as terças por décimas, criando com isso um amplo espaço sonoro, que favorece o caráter “alegre” sugerido no *No.17* e a exótica qualidade da música concebida para o “saudosos” *No.29*. Já para a “alegria” do *Ponteio No.45*, ele convoca terças e décimas.

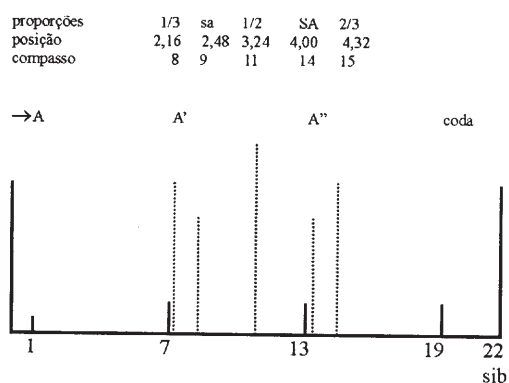
Quanto a traços comumente identificados como típicos da música brasileira, Fialkow chama a atenção tanto para o padrão do baixo no *Ponteio No.27*, que alude ao acompanhamento do baixo do violão (*baixaria*) (1995, p. 54), como para o padrão de tango no *Ponteio No.19* (“Homenagem a Nazareth”) e no *Ponteio No.35* (ibidem, p. 32 e p. 53)¹⁴. Ele menciona também duas características harmônicas brasileiras utilizadas nos *Ponteios*: 1) modulação à subdominante, típica da modinha (p. 103-104), que ele exemplifica com o movimento de Dó menor a Fá menor, nos comp.[1-5] do *Ponteio No.41*, e 2) o uso cadencial de acordes da dominante com a quinta alterada; um dos exemplos que Fialkow usa é o acorde de dominante sétima com a quinta alterada descendente nos comp.[17-19] do *Ponteio No.41*.

Os *Ponteios Nos. 10, 19, 27, 35 e 42*, com seu caráter de “chorinho”, o *Ponteio No.20*, com seu caráter de aboio, bem como a singela cantiga do *Ponteio No.16* soam incontestavelmente brasileiros. O fato de trazer para sua escrita traços que ele, o Guarneri sabidamente pesquisador, deve ter percebido como característicos da nossa música não o impediu, no entanto, de adicionar lembretes da música que soava ao seu redor – lembretes jazzísticos soam no comp.[28] do *Ponteio Nos.37* e no comp.[7] do *No.38*.

As indicações de dinâmica nos *Ponteios* apresentam-se como valiosas para o estudo de proporções porque muitas delas coincidem com pontos estrutural-

mente significativos. Ao preparar os *Ponteios* para performance, os pianistas devem atentar para esse fato. Devem, também, observar as diversas gradações do espectro de dinâmica utilizado pelo compositor, que vai de *ppp* a *ffff*. Diversos *Ponteios* apresentam um espectro amplo, que se estende do *pp* ao *ff*. Comuns também são as indicações de *cresc.* e *dim.* (freqüentemente expressas pelos sinais < e > em dimensões variadas), favoráveis à geração de "ondas" no volume sonoro.

Para o estudo do parâmetro "tempo", em vez de abordar individualmente cada uma de suas múltiplas facetas – ritmo, metro, irregularidades, andamentos, agógica, proporções – uma análise do *Ponteio No.4* será aqui apresentada. Isso porque este *ponteio* exemplifica bem como Guarnieri utiliza o fator tempo para manejar os demais componentes musicais. Para que esta análise também sirva de síntese do que foi exposto até agora, todos os parâmetros envolvidos no *Ponteio No.4* serão considerados (Exemplo 4).

Exemplo 4. *Ponteio No.4*

A peça é formada por três seções: A = comp.[1-7], A' = comp.[8-13] e A'' = comp.[14-22]. O comp.[1] funciona como introdução e os comp.[20-22] como coda. Há um progressivo adensamento da textura que, partindo de duas vozes na introdução, atinge, em A'', um complexo contraponto a quatro vozes. A rarefeita escala descendente a uma só voz, na coda, cria um surpreendente contraste à densidade de textura do corpo da peça.

O entendimento da construção depende de uma concomitante observação de aspectos rítmico-métricos e melódicos, tanto no *ostinato* a duas vozes da

mão esquerda como na melodia principal da mão direita. Ausente apenas na coda, o *ostinato* apresenta uma configuração imutável a cada compasso, embora a voz superior seja dobrada à oitava, na porção A', e transferida para uma oitava abaixo, na porção A". Cada um de seus módulos abrange cinco tempos, cujas subdivisões, pela ação melódica da voz superior, resultam num arranjo rítmico peculiar. Pelo fato de não serem subdivididas em semicolcheias, as duas ocorrências da nota Lá^b, na voz superior, ganham destaque, criando entre elas um padrão correspondente a dez semicolcheias que, pela interferência das notas Sol^b e Fá, se agrupam em 4 + 3 + 3. O Lá^b do primeiro tempo ocorre em posição métrica fraca e o do quarto tempo em posição métrica forte. Ao observar-se a voz inferior, percebe-se que o padrão de repetição de suas notas Sib-Dó^b e Lá-Sib dividem o compasso ao meio. Isso leva a entender que se as notas Sib-Dó^b da primeira metade do primeiro tempo e da segunda metade do terceiro tempo fossem extraídas, o restante seria um compasso de 4/4 apresentando duas vezes um desenho melódico de ritmo extremamente simples: Lá^b-semínima, Sol^b-colcheia pontuada e Fá-semicolcheia (ver Exemplo 5).

Exemplo 5. *Ostinato* da mão esquerda sem a primeira metade do primeiro tempo e a segunda metade do terceiro tempo do 5/4 "oficial"



A volta da melodia principal em oitavas no quinto tempo do comp.[7] faz ver que irregularidades rítmico-métricas também se fazem presentes na melodia. Enquanto os Dós repetidos, no comp.[2], ocupam uma posição métrica forte (cabeça do compasso), em seu retorno, no comp.[7], eles são deslocados para uma posição métrica fraca (quinto tempo), fazendo com que a nota Mib ganhe uma posição métrica forte, na cabeça do comp.[8]. O entendimento ganho a respeito do *ostinato*, uma vez aplicado à melodia principal, leva a perceber que ela também é construída a partir de um arranjo rítmico relativamente simples. Fosse dela extraídas duas metades de tempo (o procedimento usado em

relação ao *ostinato*), seus dois compassos iniciais (transformados em 4/4) apresentariam uma frase simples, como a mostrada no Exemplo 6.

Exemplo 6. Melodia dos comp.[2-3] alterada em ritmo e metro



Não é essa simplicidade, no entanto, a aspirada por Guarnieri. Síncopas, deslocamento de acentos e articulações diversas criam, em cada frase, uma notável flexibilidade rítmica. Mas não é só isso. O juntar das frases para a formação de períodos também é afetado por irregularidades. Basta observar que os retornos dos Dós repetidos, nas vinte e nove semínimas, entre o início do comp.[2] e o quinto tempo do comp.[7], apresentam-se assim: 8 + 13 + 2 e $\frac{1}{2}$ + 2 e $\frac{1}{2}$ + 3. E esse processo de elaboração melódica e rítmico-métrica torna-se mais intrincado à medida que a peça avança.

Em A', a melodia principal, em oitavas, ascende ao registro agudo do instrumento, indo atingir seu ponto culminante no comp.[11], bem no meio da estrutura. Em A'', uma nova linha melódica, para a mão direita, cria uma textura que bem exemplifica a habilidade do compositor como contrapontista. Habilidade esta que merece admiração principalmente pelo fato de conseguir ele enriquecer o que poderia ser um simples contraponto a duas vozes, como o mostrado no Exemplo 7.

Exemplo 7. Contraponto das duas vozes externas em A" (com pausas substituindo, em cada compasso mostrado, a primeira metade do primeiro tempo e a segunda metade do terceiro tempo)



Do ponto de vista tonal, a peça tem como espinha dorsal uma escala melódica descendente de Sib menor, sendo que o único movimento cadencial claro é o final. Atingido sempre por sua sensível superior (nota Solb), o quinto grau de Sib (nota Fá) recebe, ao longo da peça, o peso do impulso descendente da linha Láb-Solb-Fá da voz superior do *ostinato*. Como anteriormente observado, o padrão de repetição da voz inferior do *ostinato* divide ao meio o compasso de 5/4. É como se houvesse dois compassos de 5/8 dentro de um 5/4. Isso, além de fazer com que a nota Sib seja enfatizada na cabeça de cada "5/8", valoriza a nota Fá, já que a ela é atribuída a energia característica de síncopas. Percutida (com marcação >) na última semicolcheia do "5/8", a nota Fá cria uma síncopa à chegada do tempo forte de cada compasso de "5/8". A acumulação de energia sobre a nota Fá, ao longo da peça, faz com que a chegada à nota Sib final seja entendida como resolução de uma longa dominante de vinte e um compassos.

Essa relação de dominante-tônica em Sib menor é habilmente disfarçada pelo compositor. O acorde maior próprio à função de dominante nunca aparece completo. É a terça menor Láb-Fá, disposta linearmente, que se faz ouvir o tempo todo. Isso não impede, no entanto, que a força da nota Fá leve tanto a nota Solb a ser sentida como nona no ponto culminante, no segundo tempo do comp.[11] (exatamente no meio da peça), como a nota Mib ser sentida como sétima no segundo tempo do comp.[2]. Tanto a nona como a sétima, nesses dois casos, coincidem com a nota Lá do *ostinato*, criando, respectivamente, as tensões de sétima diminuta e quinta diminuta sobre a sensível de Sib menor.

Mais necessário do que constatar o acima exposto, é entender que o grande gesto descendente sobre a escala melódica de Sib menor é motivicamente gerado e que motívica é a segunda menor descendente, que atua como sensível superior de notas significativas da organização tonal. Três delas são, a seguir, exemplificadas:

Dó quinto grau do quinto grau, precedido pela nota Réb na melodia principal, do comp.[10] para o comp.[11] ou do comp.[20] para o comp.[21];

Fá quinto grau, precedido pela nota Solb no segundo tempo do comp.[11] ou no comp.[21];

Sib primeiro grau; no gesto final da peça, ao segmento Réb-Dó-Sib, que é próprio da escala Menor melódica de Sib menor, a nota Si é sutilmente inserida; ela enarmoniza a nota Dó que, no *ostinato*, funciona como vizinha cromática superior da nota Sib.

As indicações de dinâmica no *Ponteio No.4* vão de *mf* a *fff* e todas as divisões formais são sinalizadas – um cresc. a *ff* prepara a chegada de A', um dim. prepara A'', e a coda começa em *ff*. Como A' começa no segundo terço e A'' coincide com a seção áurea, torna-se possível pensar que dinâmica tenha sido planejada para sinalizar proporções, como acontece na maioria dos *Ponteios*.

Algumas considerações gerais, no que diz respeito ao todo da coletânea de *Ponteios*, precisam ser feitas. Apenas o *Ponteio No. 13* não apresenta nenhuma proporção valorizada pela presença, no momento de sua ocorrência, de contrastes ou intensificações nos elementos musicais. Já os *Ponteios Nos. 41, 42 e 44* têm todas as suas proporções valorizadas, sendo que nesse último todos os elementos musicais valorizam a seção áurea.

O contraste existente entre peças adjacentes é por si só indicativo da unidade pretendida pelo compositor para o conjunto de seus *Ponteios*. Assim, ainda que o intérprete disponha de virtuosismo de diferentes ordens – precisão rítmica, domínio de *cantabile*, ligeireza, diferenciação de planos sonoros, controle de dinâmica, jogo preciso de articulações, pedalização aprimorada, etc. – sua performance deixará algo a desejar se ele não for capaz de realizar a proposta estrutural de cada peça, de criar blocos unificados ou, até mesmo, de trazer, em caso de performance da coletânea toda, a idéia de um único e indivisível grande bloco.

Representações mentais e performance musical: um pouco de psicologia cognitiva da música

As atividades mais comuns do cotidiano baseiam-se em representações mentais que criamos, e um exemplo simples deste fato é a possibilidade que temos de entrar e nos movimentar num quarto escuro já conhecido. Os objetos não são vistos, mas sabemos onde se encontram, pois deles possuímos uma visão interior, uma imagem mental. Mesmo os cegos podem se locomover sozinhos por ambientes onde já estiveram, pois suas imagens mentais se formam a partir de sensações e percepções outras que não as da visão.

O reconhecimento por Edward Tolman – um dos expoentes do behaviorismo –, em 1932, de que somente enfocando os processos e estruturas internas (e não

apenas as reações motoras) se poderia compreender o aprendizado, mesmo de ratos, foi um grande passo para o surgimento, a partir de 1956, da Psicologia Cognitiva, que estuda o modo pelo qual se efetivam as percepções, a aprendizagem de informações e de como é possível recordá-las e pensá-las (Sternberg, 2000, p. 39).

A definição de imagem mental de Richardson é clássica. Ele a define como

- (1) todas aquelas experiências quase-sensórias ou quase-perceptuais das quais
- (2) estamos semi-conscientes e que
- (3) existem para nós na ausência das condições de estímulo que, sabe-se, produzem as contrapartes sensórias ou perceptuais genuínas e
- (4) podem ter consequências diferentes das suas contrapartes sensórias ou perceptuais (1969, p.2-3 apud Trusheim, 1991, p.138).¹⁵

No que diz respeito ao assunto em foco – a Representação do Conhecimento – alguns modelos teóricos foram criados pelos psicólogos cognitivistas, na tentativa de compreender seus mecanismos. Inexiste, contudo, um modelo da imaginação auditiva aceito pela Psicologia Cognitiva: este continua a ser tomado por empréstimo da literatura sobre imagens visuais, embora dois modelos razoavelmente recentes já incluam imagem, percepção e cognição (Innstons-Peterson, 1992, p. 65-69).

Além de incluir a imaginação musical entre as qualidades da mente musical, Carl Seashore escreveu, em sua obra pioneira de 1938, *Psychology of Music*, todo um capítulo sobre imaginação musical. Nesse capítulo, Seashore fornece exemplos de imagem mental em música e classifica-as em tipos segundo os quais os músicos podem ser agrupados: sensual, intelectual, sentimental, impulsivo, motor (p. 161-172).

Foi Gordon quem, nas pegadas de Seashore, estabeleceu o conceito de “audiação” – a habilidade de ouvir internamente, e compreender, música cujo som não está ou pode jamais ter estado fisicamente presente¹⁶. Ele classificou sete tipos de audiação, em seis estágios. Há evidências experimentais apenas quanto ao conceito de audiação (Saunders, 1991, p. 132).

Já que as áreas de interesse da Psicologia Cognitiva confluem também para os estudos musicais, torna-se indispensável refletir sobre a possível contribui-

ção que poderia ela oferecer para a compreensão e a realização da performance musical.

Tomemos como base a conceituação de performance musical, estabelecida por John Sloboda em seu livro *The Musical Mind*:

No sentido mais amplo, performance cobre toda a extensão do comportamento musical mostrado. Uma canção de brincar improvisada de uma criancinha, o cantarolar de uma melodia popular, a participação em rituais corporativos tais como o cantar de hinos ou o cantar folclórico, e o dançar à música, são apenas alguns dos diversos modos de performance dignos do estudo psicológico. Num sentido mais estrito, porém, uma performance musical é aquela na qual o músico, ou um grupo de músicos, conscientemente apresenta música para uma platéia. Na nossa cultura ocidental, tal música é freqüentemente escrita por alguém que não está envolvido diretamente na performance. Os músicos *tornam real* uma composição preexistente (1990, p. 67, *itálicos do autor*).

Embora a Psicologia Cognitiva seja ciência recente e conquanto a história do conceito da representação musical ainda não tenha sido escrita, a primeira explicação sistemática desse tipo de representação é de Descartes, no seu *Compendium musicae* (1650), que aplicava princípios quantitativos ao estudo da música no campo da harmonia e da dissonância.

Além de vários tipos de representação mental interagirem no fazer musical, as diversas facetas deste fazer caracterizam o desenvolvimento da habilidade musical de forma variada. Cada situação distinta do fazer musical – composição, performance ou performance não-estruturada tal como improvisação – estimula o desenvolvimento de tipos diferentes de representações, que ainda não foram sequer totalmente determinados para cada caso.

Declarações de compositores famosos testemunham a importância das imagens mentais em seu trabalho¹⁷. Também a escuta musical envolve representações mentais próprias, que estudos específicos têm procurado investigar. Sobre esse aspecto da representação mental em música, Deliège e Mélen desenvolveram um modelo de escuta em tempo real à música, aplicável a um repertório maior que o tonal. Esse modelo admite que, de modo a experimentar a forma de uma peça de música, um ouvinte deve abstrair uma representação mental da obra dada. Ele demonstra que, embora os músicos e não-músicos difiram em sua habilidade de compreender música, os processos mentais exibidos por ambas as categorias de ouvintes não são diferentes, eles são simplesmente utilizados com mais eficiência por músicos. Por implicar no uso de

material musical diretamente retirado do repertório e por dever ser sustentado por uma moldura teórica não restrita a um período limitado da história ou à música de uma cultura particular, o estudo da representação da forma musical é um tópico difícil para a psicologia da música (1997, p. 408-410).

Ericsson afirma que, durante o aprendizado específico da performance musical, o músico tem que adquirir diferentes tipos de representações internas, necessárias para uma performance musical de superior categoria. Ele destaca a representação da ação – aquela utilizada para gerar as seqüências de ações motoras necessárias para realizar a performance musical – da representação do objeto – a expectativa detalhada da performance desejada – e da representação do som – que nasce da escuta da performance e fornece o padrão que determina o grau de sucesso obtido em relação à performance ideal (1997, p. 39). Podemos aí perceber a multiplicidade de representações envolvidas no fazer musical: cinestésicas, cognitivas e auditivas, além das visuais.

O pianista Glenn Gould valorizava sobretudo a imagem mental para uma boa performance. Era comum que ele não praticasse por quarenta e oito horas antes de uma sessão de gravação. Em entrevista, ele respondeu o seguinte:

Entrevistador: Você não sente que os dedos simplesmente se recusam a cooperar, a princípio, e que leva uns dias até restabelecer a coordenação?

Gould: Pelo contrário, quando eu volto, provavelmente toco melhor que em qualquer outra época, puramente, num sentido físico, porque a imagem, a imagem mental, que governa o que alguém faz, está, naquele ponto, normalmente, no seu ponto mais forte, e é mais precisa, pois não estava sendo exposta ao teclado e não estava sendo desviada da pureza de sua concepção, do relacionamento ideal do ser com o teclado. (Dubal, 1984, p. 183; Davidson; Scripp, 1992, p. 408).

Andreas Lehmann destaca a importância que as representações mentais têm na realização musical de qualidade superior. Ele propõe que essas representações são específicas às necessidades da tarefa com que os músicos se defrontam e afirma que são adquiridas por meio do envolvimento em atividades práticas específicas (1997, p. 157).

Lehmann destaca a existência intuitiva das representações mentais na educação musical, citando conceitos provenientes de três fontes: 1) Leimer e Giesecking, que fornecem um método de memorização baseado no que denominam “visualização”, pelo qual o aluno de piano deve memorizar a peça a partir de sua estrutura composicional (tal como motivos), aspectos pianísticos

(tais como escalas e ornamentos) e características harmônicas (Cf. Giesecking; Leimer, 1972, p. 9-42); 2) Gordon, que desenvolveu o conceito de "audiação"¹⁸ e 3) Macek, que descreve o caso interessante de um músico de jazz profissional basicamente autodidata que aprendeu a tocar jazz ouvindo gravações, que era supostamente capaz de também aprender composições clássicas difíceis do mesmo modo e que, com o tempo, desenvolveu o que ele denominou de "ouvido fotográfico" (Lehmann, 1997, p. 144 e p. 146)¹⁹.

No Brasil, Rafael (1998) realizou uma investigação sobre a utilização de imagens mentais no ensino do piano, na cidade de João Pessoa (PB), e concluiu que houve, na amostra estudada, uma predominância de imagens auditivas, seguidas das imagens cinestésicas e, por fim, das imagens visuais. Após a análise das entrevistas com Professores *Juizes* e dos professores de piano que participaram da pesquisa, constatou que o tema foi de interesse para todas as pessoas envolvidas na investigação e que os resultados podem ser estendidos a professores de outros instrumentos.

Como não se sabe exatamente o modo pelo qual as representações mentais se desenvolvem, exceto que são adquiridas por meio de prática e instrução deliberadas, e pelo fato de a natureza velada das representações mentais tornar difícil para os professores saber quais estratégias e práticas são apropriadas, pode ocorrer a dominância da imitação e de uma abordagem de ensino muito difundida: "o que serve para mim vai servir para você".

Uma importante questão permanece: podem representações mentais expertas ser construídas sobre os mecanismos mais simples de mediação, tais como automatização e aprendizado mecânico, ou elas requerem representações mais sofisticadas, que, em última análise, são, contudo, válidas desde o início do treinamento? (Lehmann, 1997, p. 157-158).

A aquisição bem-sucedida ou a posse de representações mentais é algumas vezes vista como sendo um resultado do talento inato. Isso conduz à explicação das diferenças individuais na performance musical em termos de um conjunto subjacente de aptidões independentes, ao invés de uma compreensão das realizações da performance como o resultado cristalizado da aquisição de habilidade, na qual quantidades diferentes de treino especializado foram aplicadas para desenvolver as diferentes representações. Contudo, os resultados de experimentos e teorização realizados por Lehmann são consistentes com o que foi encontrado em muitos outros domínios de *expertise*. A performance

musical não parece fazer exceção à regra geral, segundo a qual mesmo os níveis mais altos de performance são adquiridos e mediados por processos cognitivos que podem ser investigados com o arsenal metodológico da pesquisa em desempenho experto de um modo amplo (que inclui outras áreas como esportes e xadrez). Para ele, entender as representações mentais e as atividades práticas associadas à sua aquisição poderia levar à melhoria do treinamento de futuros músicos (ibidem, p. 159).

Conclusões e sugestões

Elementos de proporção nos 50 *Ponteios*

O levantamento dos recursos utilizados por Guarnieri para demarcar proporções nos *Ponteios* leva-nos a perceber que o compositor se utiliza de textura, harmonia, ritmo, movimento das vozes, agógica, dinâmica, forma e alturas extremas (entendidas como as notas mais aguda e mais grave de cada peça) para demarcar as proporções.

A Tabela 4 apresenta os resultados encontrados no que concerne às proporções mais freqüentemente demarcadas, cujas ocorrências, nos *Ponteios*, são na seguinte ordem decrescente de freqüência: metade, seção áurea primária, dois terços, terço e seção áurea secundária.

Tabela 4. Proporções demarcadas

	PROPORÇÕES DEMARCADAS				
	terço	seção áurea secundária	metade	seção áurea primária	dois terços
Quantidade de <i>Ponteios</i> em que são valorizadas	18	15	29	22	21

O elemento *forma* é o mais utilizado para demarcá-las, ocorrendo 53 vezes, e o elemento *ritmo* o menos utilizado, ocorrendo 13 vezes. Esse levantamento está documentado na Tabela 5.

Tabela 5. Total de ocorrências de cada elemento como valorizador de proporções no conjunto dos 50 *Ponteios*

ELEMENTOS	OCORRÊNCIA
textura	16
harmonia	37
ritmo	13
condução das vozes*	16
agógica	28
dinâmica	37
estrutura formal	53
alturas extremas	16

* direção ou mudança de direção

O gráfico como instrumento auxiliar do intérprete: da descrição à explicação e à projeção²⁰

Inúmeras evidências da importância da análise na prática instrumental, inclusive como auxiliar na memorização, já foram obtidas experimentalmente. Rubin-Rabson, por exemplo, no final da década de trinta e princípio da década de quarenta, aprofundou uma linha de investigação pioneira, que fora iniciada em 1916 com um trabalho de Kovacs sobre como a memória poderia ser desenvolvida. Adotando procedimentos experimentais para considerar os modos mais efetivos de memorização musical, os resultados que Rubin-Rabson obteve sugerem que a memorização é melhor quando um pré-estudo analítico é empreendido antes da prática; quando a prática é distribuída ao longo do tempo; quando as mãos são aprendidas separadamente²¹; quando algum ensaio mental ocorre no desenrolar da agenda de prática e quando a obra é aprendida em trechos curtos. Trabalhos mais recentes confirmaram os estudos anteriores: existe evidência de que a análise da música a ser memorizada ajuda a aprendizagem, bem como a adoção de codificação múltipla. De fato, o método mais seguro de preparar uma execução memorizada parece ser a adoção de estratégias que levem a uma codificação múltipla (estratégias visuais, auditivas e cinestésicas), fornecendo a "[...] base para o desenvolvimento de esquemas que operam com pouca atenção consciente e que são ajustados numa moldura estrutural fornecida pela análise cognitiva consciente da música." (Hallam, 1997, p. 207-208).

Rothstein, em um texto intitulado *Analysis and the act of performance*, recomenda que o músico se utilize de vários tipos de análise, por entender que uma síntese das análises ajudará na "[...] construção da estória que o músico irá contar." Ele sugere quatro tipos: a baseada nos temas e motivos; a métrica; a frasal e a do tipo schenkeriano, todas elas informadas pela análise harmônica tradicional. Chamando a atenção para o fato de que a "[...] tarefa do músico é proporcionar ao ouvinte uma experiência vívida da obra, e não uma compreensão analítica da mesma", contudo, ele destaca que a "[...] experiência – quanto mais vívida, melhor – dará ao ouvinte um caminho para o entendimento" (1995, p. 238)²².

Já que a análise se revela importante na memorização e é, inclusive, parte dos procedimentos utilizados pelos músicos para alcançá-la e para realizar a prática musical, acredito que a difusão do ensino da análise gráfica aos alunos de instrumento só possa trazer efeitos benéficos para essa prática. Nesse sentido concorda Paivio, para quem a "[...] codificação da imagem é mnemonicamente superior à codificação verbal, apesar de não se saber exatamente por que isto acontece assim" (Eysenck; Keane, 1994, p. 188). A vantagem da imagem sobre as proposições ressalta o poder do gráfico, na análise musical, como elemento facilitador para a compreensão da estrutura orgânica de uma peça musical.

Elementos da psicologia junguiana também reforçam a idéia de que o gráfico pode ser instrumental propício à ordenação da psique, pois (além de ser uma imagem) resulta de cálculos numéricos, e os números eram tidos por Jung como um elemento capaz de unificar os domínios da matéria e da psique (Franz, 1978, p. 64 e p. 71).

Retomando o gráfico demonstrado na análise do *Ponteio No.4*, vemos que apresenta um esqueleto da música em escala reduzida, expresso de maneira sintética, objetiva e simples. Verdade é, porém, que uma análise detalhada, por assim dizer – da micro-estrutura da obra –, não pode ser descartada, pois é necessária para a confecção do gráfico. Vários níveis estruturais podem ser percebidos simultaneamente: a linha horizontal representa o tempo da peça musical, enquanto linhas verticais demarcam os pontos onde ocorrem o terço, a seção áurea secundária, a metade, a seção áurea primária ou, enfim, quaisquer proporções outras que também queiramos destacar. Abaixo da linha horizontal, cifras harmônicas, símbolos de dinâmica e termos agógicos podem

ser incluídos. Indicações de compasso são utilizadas apenas para demarcar momentos especiais. Assim, podemos delinear com clareza os aspectos gerais de uma obra musical, aí incluindo tanto os aspectos mais importantes da estrutura da mesma, quanto seu sentido temporal²³.

O gráfico possibilita-nos, portanto, observar simultaneamente os aspectos da forma – englobando aí os elementos da harmonia, da dinâmica, da agógica e da textura – sem desconsiderar os aspectos temporais, de duração. Suponho que a análise schenkeriana não obtenha o mesmo efeito por não condensar em forma de uma única imagem a duração total, as proporções e os pontos principais da estrutura da obra, embora ainda seja necessária uma investigação experimental comparando o efeito da utilização dos dois tipos de análise como auxiliares do processo de preparação e realização de performances musicais para que possam ser recolhidos dados objetivos sobre o assunto. Além dessa vantagem, sua elaboração é mais fácil que a redução schenkeriana: não há detalhes de codificação a serem aprendidos, são necessários apenas cálculos aritméticos comuns e a utilização de linhas retas horizontais e verticais, letras e os próprios símbolos musicais, sem a necessidade de qualquer nova terminologia. Ele também não se restringe a determinado período da história da música: de fato, pode ser utilizado para estudo de qualquer obra musical, independentemente da época em que tenha sido composta, de sua complexidade ou de sua extensão²⁴.

Sugestões para um sistema de referência conceitual em performance musical

A conscientização quanto ao escopo de uma área é vital para uma orientação das reflexões de seus membros, e ainda não há consenso sobre esse escopo em relação à área da Performance Musical (ou Práticas Interpretativas), mesmo em países com tradição de pesquisa mais longa. De fato, Nicholas Cook resume a situação muito bem ao afirmar que: “Ainda não existe um gênero estabelecido para a escrita teórica sobre performance: temos pouca idéia de qual mistura epistemológica deveríamos estar visando.” (1999, p. 42).

No caso brasileiro, o universo de comunicação da área dispõe de um sistema

conceitual ainda tão precário que inexistente consenso mesmo no que diz respeito à própria denominação da área: Práticas Interpretativas? Execução Musical? Performance Musical?

Um exame da estrutura da área "Música" na Tabela de Classificação das Áreas do Conhecimento no CNPq revela um desequilíbrio entre as subdivisões das áreas de Educação Musical e Musicologia, por um lado, e as de Composição e Práticas Interpretativas, por outro. As duas primeiras, particularmente a de Educação Musical, são muito mais específicas que as duas últimas, sendo que a de Práticas Interpretativas está ali subdividida simplesmente em: "Música Instrumental, Música Vocal e Regência." (ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 1997, p. 327).

Se investigações na área filosófica, sociológica, antropológica ou psicológica podem examinar aspectos como a estética musical, o papel da música na cultura, a evolução das práticas musicais ao longo da história das sociedades, ou questões referentes ao talento musical, por exemplo, o músico-pesquisador (refiro-me especificamente ao instrumentista) irá abordar talvez tópicos semelhantes, mas que revertam necessariamente em benefício da prática musical em si – daí a premência que assumo seu papel como pesquisador. É de se notar que, mesmo entre seus pares, o instrumentista é depreciado, desde o tempo de Boécio²⁵. A observação de Joel Lester, no entanto, é irresponsável: "É correto pretender que todas aquelas dez milhares de horas que os músicos gastam aafiando suas habilidades são inteiramente estúpidas, e que é somente quando informação de ordem cognitiva é explicada com palavras que as habilidades dos músicos podem criar performances válidas?" (1995, p. 198).

É necessário que os músicos práticos construam seu próprio referencial teórico, sem perder de vista que ele estará sempre em processo de fazer-se. O instrumentista é um ser inserto na sociedade e sua atividade reflete também seu papel de *socius*. Essa visão epistemológica da inserção do saber na sociedade é destacada por Japiassu ao afirmar que a "[...] demarcação real de qualquer ciência humana só poderá ser levada a efeito do interior da sociedade em que ela é praticada" (1975, p. 25). É evidente, também, que "[...] se as palavras não podem dizer o que a música diz, nosso propósito, ao utilizá-las, deve ser dizer o que a música não diz" (Cook, 1999, p. 10).

Torna-se indispensável construir uma representação mental da área da Performance Musical que melhor norteie os estudos teóricos. Costumo subdivi-

di-la em Filosofia da Performance Musical, História da Performance Musical, Processos da Performance Musical e Didática da Performance Musical. Cada uma dessas sub-áreas pode ser refinada. Por exemplo, o subcampo dos "Processos da Performance Musical" pode abranger os estudos dos mecanismos, da prática, da lide com os aspectos emocionais em relação à apresentação em público e todos os processos cognitivos da performance musical²⁶.

Inúmeras questões interessantes estão por ser respondidas, e inúmeras a serem ainda formuladas. Como perspectivas para futuros trabalhos, algumas sugestões:

- Quais as diferenças entre as representações mentais dos compositores e a imagem mental dos músicos?
- Qual a discrepância entre uma imagem mental e sua possibilidade de realização em interpretação?
- Essa discrepância ocasiona um maior nível de ansiedade no músico?

Não obstante advogar pela causa do músico-pesquisador, considero oportuno e fundamental, ainda, questionar, com Nietzsche, que: "Talvez a música represente um reino de sabedoria do qual o lógico está exilado. Talvez a arte seja um correlato ou suplemento necessário à ciência?" (Goehr, 2001).

Sim, talvez os artistas devam escrever mais um pouco, a fim de convencer filósofos, cientistas, religiosos e a sociedade onde se inserem que nem todos os saberes provêm da lógica ou só são aceitáveis quando cartesianamente formulados ou escritos.

Uma historinha narrada por Anthony de Mello (1993, p. 27) diz que

Certa vez, o Mestre propôs uma adivinhação:

– O que o artista e o músico têm em comum com o místico?

Todo mundo desistiu de acertar.

– A percepção de que a melhor fala não vem da língua – disse o Mestre.

Como musicista, não descarto a possibilidade de transcendermos, um dia, a palavra e, assim, transformarmos significativamente a dinâmica da Cultura Ocidental.

Referências

- ABREU, Maria. Camargo Guarnieri – O homem e episódios que caracterizam sua personalidade. In: SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p. 33-55.
- ALVES, Rubem. *Conversas com quem gosta de ensinar*. 28 ed. São Paulo: Cortez, 1993.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação editorial Oneyda Alvarenga, 1982-84; Flávia Camargo Toni, 1984-89. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. Estrutura da área de Música na Tabela de Classificação das Áreas do Conhecimento. In: X ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Goiânia. *Anais...* Goiânia: Universidade Federal de Goiânia, 1997. p. 327.
- BORÉM, Fausto. O ensino da performance musical na universidade brasileira. In: X ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, Goiânia. *Anais...* Goiânia: Universidade Federal de Goiânia, 1997. p. 72-85.
- BOWER, Calvin. Boethius. In: Laura Macy (Online Editor). *New Grove II Online*. < www.grovemusic.com/shared/views/article.html >. Acesso em: 7 out. 2001.
- BRASIL, Lais de Souza. Os 50 Ponteiros. Texto do CD *Camargo Guarnieri – 50 Ponteiros*. Manaus: Microservice, 1999. 532931 2.
- CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. 8th print. New York: Norton, 1968.
- COOK, Nicholas. Words about music, or analysis versus performance. In: COOK, Nicholas; JOHNSON, Peter; ZENDER, Hans (Eds.). *Theory into practice: composition, performance and the listening experience*. Leuven (Belgium): Leuven University Press, 1999. p. 9-52.
- CORATS, A. Fournier des. *La Proportion Égyptienne et les Rapports de Divine Harmonie*. Paris: Les Éditions Vega, 1957.
- DAVIDSON, Lyle; SCRIPP, Larry. Surveying the coordinates of cognitive skills in music. In: COLWELL, Richard (Ed.). *Handbook of Research on Music Teaching and Learning*, 1992. p. 392-413.
- DELIÈGE, Irène; MÉLEN, Marc. Cue abstraction in the representation of musical form. In: DELIÈGE, Irène; SLOBODA, John (Eds.) *Perception and Cognition of Music*. Hove (East Sussex, UK): Psychology Press, 1997. p. 387- 412.
- DEUTSCH, Diana; PIERCE, John R. The climate of auditory imagery and music. In: REISBERG, Daniel (Ed.). *Auditory imagery*. Hillsdale (NJ, USA): Lawrence Erlbaum Associates, 1992. p. 237-260.
- DUNSBY, Jonathan. *Performing music: shared concerns*. pbk. ed. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus: studies in musical structure*. Cambridge (MASS., EUA): Massachusetts Institute of Technology, 1979.
- EPSTEIN, David. *Shaping time: music, the brain, and performance*. New York: Schirmer Books, 1995.
- ERICSSON, K. Anders. Deliberate practice and the acquisition of expert performance: an overview. In: JORGENSEN, Harald; LEHMANN, Andreas C. (Eds.). *Does practice make perfect?: current theory and research on instrumental music practice*. Oslo: Norges musikkhogskole, 1997. p. 9-51.
- EYSENCK, Michael W; KEANE, Mark T. *Psicologia cognitiva: um manual introdutório*. Tradução Wagner Gesser e Maria Helena Fenalti Gesser. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

- FIALKOW, Ney. *The Ponteios of Camargo Guarnieri*. Dissertation (Doctor of Music). The Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995.
- FRANZ, Marie Louise von. *Nombre et temps: Psychologie des profondeurs et Physique moderne*. Paris: La Fontaine de Pierre, 1978.
- FUNCK-HELLET, Ch. *La Bible et la Grande Pyramide: témoignages authentiques du mètre et de* *đ*. Paris: Éditions Vincent, Fréal et Cie, 1956.
- GÁT, József. *The technique of piano playing*. Translation István Kleszky. London: Collet's, 1965. (A zondorajáték technikája, 1965).
- GIESEKING, Karl e LEIMER, Walter. *Piano technique*. Unabridged text of works form 1932 and 1938. New York: Dover Publications, 1932.
- GORDON, E. E. *Learning sequences in music - skill, content and patterns: a music learning theory*. Chicago (IL, USA): G.I.A. Publications, 1984.
- GORDON, Edwin E. *A music learning theory for newborn and young children*. Chicago (IL, USA): G.I.A. Publications, 1997.
- GUARNIERI, M. Camargo. *Ponteios (prelúdios) para piano*. São Paulo: Ricordi, 1969-1978. 5v.
- HAAR, James. Music of the spheres. In: Laura Macy (Online Editor). *New Grove II Online*. < www.grovemusic.com/shared/views/article.html >. Acesso em: 6 out. 2001.
- HALLAM, Susan. What do we know about practising? Toward a model synthesising the research literature. In: JORGENSEN, Harald; LEHMANN, Andreas C. (Eds.). *Does practice make perfect?: current theory and research on instrumental music practice*. Oslo: Norges musikkhøgskole, 1997. p. 179-231.
- HOWAT, Roy. *Debussy in proportion: a musical analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. Transferred to digital printing in 1999.
- INTONS-PETERSON, Margaret Jean. Components of auditory imagery. In: REISBERG, Daniel (Ed.). *Auditory imagery*. Hillsdale (NJ, USA): Lawrence Erlbaum Associates, 1992. p. 45-71.
- JAPIASSU, Hilton. *O mito da neutralidade científica*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- KRAMER, Jonathan D. *The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies*. New York: Schirmer Books, 1988.
- LEHMANN, Andreas C. Acquired mental representations in music performance: anecdotal and preliminary empirical evidence. In: JORGENSEN, Harald; LEHMANN, Andreas C. (Eds.). *Does practice make perfect?: current theory and research on instrumental music practice*. Oslo, Norges musikkhøgskole, 1997. p. 141-163.
- LENDVAI, Erno. *Béla Bartók: An Analysis of his Music – With an introduction by Alan Bush*. Londres: Kahn e Averill, 1971.
- LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: RINK, John (Ed.) *The practice of performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 197-216.
- LIMA, Antonio Fernando Burgos. *Parthenon para orquestra*. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1996.
- MELLO, Anthony de. *Verdades de um minuto*. Tradução Barbara Theoto Lambert. São Paulo: Edições Loyola, 1993. (One minute nonsense, [s.d.]).
- OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. 12. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

- PINHEIRO DE SOUZA, Elizabeth Rangel. *Proporções no Opus 110 de Beethoven*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995a.
- PINHEIRO DE SOUZA, Elizabeth Rangel. *Elementos de coerência no op. 76 de Brahms*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995b.
- PINHEIRO, Elizabeth Rangel. O Messias de Händel visto através dos Op. 110, 123 e 125 de Beethoven e Op. 68 de Brahms (no prelo).
- RAFAEL, Maurílio J. A. *Imagens mentais no ensino do piano: estruturas visuais, auditivas e cinestésicas*. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1998.
- RIBEIRO, Jairo Tadeu Brandão. *Rudepoema de Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em Música). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1999.
- RODRIGUES, Lutero. A música, vista da correspondência. In: SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p. 321-335.
- ROTHSTEIN, William. Analysis and the act of performance. In: RINK, John (Ed.). *The practice of performance: studies in musical interpretation*, 1992. p. 217-240.
- SANDOR, Gyorgy. *On piano playing: Motion, Sound Expression*. New York: Schirmer Books, 1995.
- SANTIAGO, Diana. Sobre a construção de representações mentais em performance musical. Trabalho apresentado no II Congresso Norte-Nordeste de Psicologia. Salvador: Universidade Federal da Bahia (no prelo).
- SANTIAGO, Diana. "Devaneio sobre as ondas" de Glauro Velasquez: análise e performance. In: I Seminário Nacional de Performance. Belo Horizonte: Universidade Federal de Belo Horizonte, 2000.
- SAUNDERS, T. Clark. The stages of music audiation: A survey of research. *The Quarterly*, 2, 1 e 2, p. 131-137, 1991.
- SEASHORE, Carl E. *Psychology of music*. New York: Dover Publications, 1967. (Unabridged Dover edition of 1967. Original work published by McGraw-Hill, 1938).
- SILVA, André Cavazzotti e. *The sonatas for violin and piano of M. Camargo Guarnieri: perspectives on the style of a Brazilian nationalist composer*. Dissertation (Doctor of Music). Boston University, 1998.
- SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.
- SLOBODA, John. Music performance. In: DEUTSCH, Diana (Ed.). *The psychology of music*. San Diego (CA, USA): Academic Press, 1982. p. 479-496.
- SLOBODA, John. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. 5th rev. print. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- SOUZA (1995a e 1995b). Ver PINHEIRO, Elizabeth Rangel.
- STERNBERG, Robert J. *Psicologia cognitiva*. Tradução Maria Regina Borges Osório. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.
- TONI, Flávia Camargo. A correspondência. In: SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001. p. 197-320.
- TRUSHEIM, William H. Audiation and mental imagery: Implications for artistic performance. *The Quarterly*, 2, 1 e 2, p. 138-147, 1991.
- VERHAALLEN, Marion. *The solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. Dissertation (Doctor of Education). Columbia University, 1971.

WALTERS, Darrel. Audiation: the term and the process. In: WALTERS, Darrel; TAGGART, Cynthia Crump (Eds.) *Readings in music learning theory*. Chicago (IL, USA): G.I.A. Publications, 1989. p. 3-11.

WITTKOWER, Rudolf. The changing concept of proportion. *Daedalus*, 89, p. 199-215, 1960.

Notas

1 Todas as traduções são minhas.

2 Definição oferecida por Roy Howat em *Debussy in Proportion: A Musical Analysis* (1983), segundo a tradução em Souza (1995a, p. 12).

3 Os volumes são denominados cadernos na edição.

4 Ver, por exemplo, Funck-Hellet, que afirma: "Os caldeus, bem antes dos egípcios, conheciam certos polígonos simples inscritos dentro do círculo. Todos os povos primitivos conheceram esta geometria inicial e, em certos dolmens celtas, pode-se ver, entalhados na pedra, os círculos com a estrela de seis pontas" (1956, p. 11).

5 Wittkower, 1960, p. 200. Entretanto, convém deixar claro que: "O cálculo proporcional é tão velho quanto a existência dos mercadores. Toda venda com uma estocagem de mercadorias necessita de um cálculo fundamentado na regra de três, que é uma regra proporcional. Gregos, egípcios ou caldeus, os comerciantes usavam assim este cálculo. Thales foi mercador de sal e de óleo, e seu comércio o conduziu da Babilônia ao Egito, onde aperfeiçoou seus conhecimentos matemáticos" (Funck-Hellet, 1956, p.17).

6 Abreu sustenta que Guarneri considerava a influência de Cortot decisiva para sua viagem de estudos à França (ver Abreu, 2001, p. 43, onde é apresentada uma declaração do próprio compositor neste sentido). Verhaalen afirma que "[...] em 1938, Guarneri recebeu um subsídio da cidade de São Paulo para estudar na Europa. Isto ocorreu como resultado direto de uma carta enviada ao Governador do Estado por Alfred Cortot durante sua *tour* na América do Sul" (1971, p. 126-127); observe-se que a autora menciona a cidade de São Paulo, e não o estado. Silva, no entanto, detalha criticamente os fatos, chamando a atenção para o fato de que a carta de Cortot, enviada de Paris, datava de 11/06/1936, mas que Guarneri ganhou do Estado de São Paulo o Prêmio de Aperfeiçoamento Artístico em concurso realizado em setembro de 1937 e que o resultado foi publicado apenas em março do ano seguinte. Este prêmio concedia a "[...] artistas paulistas [...]" uma "[...] pensão mensal, pelo prazo de três anos, para os seus estudos nos grandes centros artísticos", conforme o Decreto nº. 5.361, de 28 de janeiro de 1932 (2001, p. 74). Guarneri viajou em 26/06/1938 e retornou em novembro de 1939. Graças a Mário de Andrade, a bolsa foi complementada com salário municipal. Percalços diversos, entretanto, detalhados por Silva, levaram este autor a afirmar que: "A eclosão da Segunda Guerra Mundial obrigou-o a voltar antes, talvez, de ser compelido a fazê-lo por falta de dinheiro." (ibidem, p. 93. Os detalhes da

viagem podem ser apreciados às páginas 73-93 da obra citada. Não se conhece a data do embarque em Bordeaux, mas sabe-se que o compositor aportou em Santos a 02/12/1939).

7 "Podem ser observadas duas características no pensamento do compositor: a preocupação com a forma (A forma é minha obsessão) e, mais ainda, a expressão de um conteúdo emocional ('Música é emoção')." (BRASIL, 1999, p. 5).

8 Trecho de nota de Flávia Camargo Toni à carta de Guarnieri a Mário de Andrade datada de 13/08/1934 (TONI, 2001, p. 212). Ver também Verhaalen (1971, p. 126).

9 Indicação de pedal só aparece aqui e nos finais dos *Ponteios Nos. 8, 21, 26, 29 e 50*.

10 Nota de Flávia Camargo Toni à carta de Guarnieri a Mário de Andrade datada de 01/01/1939 (Toni, 2001, p. 228).

11 Abreu, 2001, p. 54.

12 Ver de Villa-Lobos (1987-1959), por exemplo, a *Alma Brasileira* (1925). Fialkow classifica esses *Ponteios* e o *No.5* como escritos no "estilo Alma Brasileira", exemplificando modificações no padrão (1995, p. 49-51).

13 Sobre terças caipiras na música de Guarnieri, ver Fialkow, 1995, p. 55-61; Silva, 1998, p. 132-134. Fialkow, à p. 91, menciona a influência lusitana no cantar com terças ou sextas paralelas.

14 Nesses dois últimos *Ponteios* citados, aponta que o ritmo e a escolha de intervalos são semelhantes ao *Duvidoso* de Nazareth.

15 O livro de Richardson intitula-se *Mental Imagery*.

16 Cf. Gordon, 1984, p. 9-20; Gordon, 1997, p. 19-37; Walters, 1989, p. 3-11; Saunders, 1991, p. 131-137.

17 Ver, por exemplo, Deutsch; Pierce, 1992, p. 237-239; Seashore, 1938, p. 164-168; Epstein, 1979, p. 20 e p. 31, notas 18, 19 e 20.

18 Embora Lehmann inclua Gordon entre os que *intuitivamente* adotam o conceito das representações mentais na educação musical, tal afirmativa não procede.

19 Outros autores trataram da imaginação musical e do ensino instrumental, tais como Gát (1965, p. 79-81) e Sandor (1997, p. 190).

20 A segunda parte desse título foi retirada do ponto de Musicologia elaborado pelo Prof. Manuel Veiga para o meu Exame Qualificativo do Doutorado.

21 Os trabalhos foram realizados com pianistas.

22 A recomendação do uso de vários tipos de análise ajusta-se à idéia de que as codificações múltiplas favorecem o domínio sobre determinado assunto.

23 Cf. Santiago, no prelo.

24 Cumpre ressaltar que cada tipo de análise atende a uma finalidade específica.

25 Boécio definia "[...] o verdadeiro músico (*musicus*) como o estudioso que pode julgar as composições poéticas e as performances musicais pela aplicação do conhecimento puro; esse erudito deve ser diferenciado do poeta, que compõe canções mais por instinto que por conhecimento, e do instrumentista, que é pouco mais que um artista habilidoso" (*De inst. mus.*, 1, cap. 34 apud Bower, 2001). Cf., também, Borém, 1997, p. 74-75.

26 Pesquisas recentes, desenvolvidas na Inglaterra, apontam para a necessidade de estudos interdisciplinares que abordem aspectos psíquicos e neurológicos da performance musical. Também na Inglaterra, Sloboda aponta para a necessidade da teoria da performance musical explicar tanto a gama de variações no rendimento que o músico pode apresentar nas várias ocasiões em que toca a mesma peça, quanto as limitações que situações específicas impõem a essas variações (1982, p. 494).