

AFASTAMENTOS E APROXIMAÇÕES COMPOSICIONAIS NO *CHORO TORTURADO* DE CAMARGO GUARNIERI

Elaine Milazzo
Any Raquel Carvalho
anyraque@cpovo.net

Resumo: O presente trabalho examina 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 (1958).

Palavras-chave: Choro; Guarnieri; Pantonalidade; Análise musical.

Stylistic deviations in *Choro Torturado* by Camargo Guarnieri

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 piano 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 pantonality as established by Rudolph Reti (1958).

Keywords: Choro; Guarnieri; Pantonality; Musical analysis.

O objetivo deste trabalho 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 específicos da linguagem musical do choro.

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 chorões 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 visto como uma forma de composição, estabelecendo-se definitivamente como gênero (CAZES, 1998). 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.

Devido ao 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 visto como uma forma específica de composição o choro é considerado *gênero*.

Neste trabalho o termo “choro” refere-se ao 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: Chiquinha Gonzaga, Joaquim Calado, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e, sobretudo, Pixinguinha.

A partir de 1930, o choro foi incorporando recursos harmônicos pouco habituais a seu repertório: 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). Radamés Gnattali, o grande representante do choro moderno, demonstrou possibilidades de tratamento até então não imaginadas pelos chorões. Utilizando outro tipo de harmonização, combinado com mudanças na forma, nos esquemas originais de modulações e novas combinações timbrísticas, o mestre influenciou as gerações de chorões que se seguiram (Cazes, 1998).

Desde seus primórdios o choro conta com a presença do piano. Antes da existência de 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 foi excluído. Mesmo assim, 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 idiomática.

A primeira “pianeira”¹ *chorona* que obteve lugar de destaque na história da música popular brasileira foi Chiquinha Gonzaga. O choro como gênero ainda não havia sido estabelecido, e o tango brasileiro era freqüentemente chamado de choro. Devido a este fato, Ernesto Nazareth, compositor de tango brasileiro por excelência, acabou tornando-se o maior representante do choro para piano, tendo um papel fundamental na formação daquilo que mais tarde viria a se constituir um gênero.

Foi nas formas populares que Guarnieri identificou o caminho para que suas composições pudessem expressar as idéias nas quais acreditava e voltadas para a inclusão do elemento nacional na música. Guarnieri teve contato com gêneros populares tanto na vida rural quanto urbana, os quais acabaram tornando-se sua matéria prima. Nas obras compostas no período inicial de sua carreira, Guarnieri utilizou o termo choro em sua “acepção popular.”²

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:

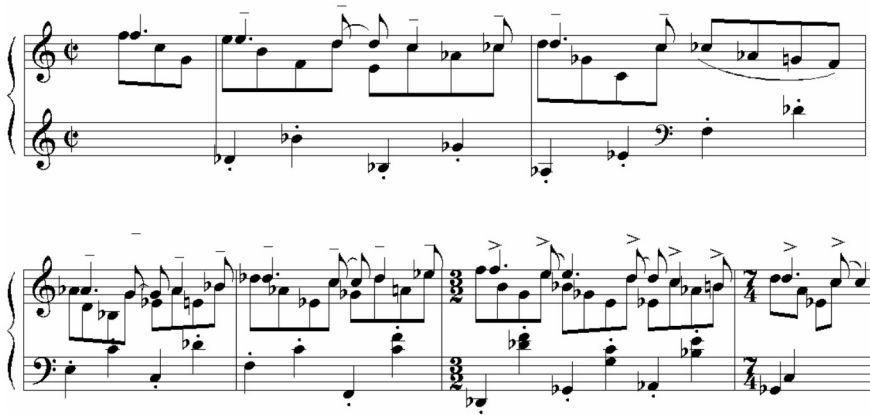
Nesta obra a palavra choro não foi usada na acepção popular, isto é, um conjunto de instrumentos de sopro, cordas e percussão que, altas horas da noite, percorre as ruas da cidade numa espécie de serenata tocando em frente às casas das namoradas ou para homenagear os amigos. Choro aqui está substituindo 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 ele próprio de “namoro com o atonalismo”, perdurou até 1934 (Verhaalen, 2001).

1. Aproximações do choro

No *Choro Torturado*, os elementos básicos e tradicionais do gênero choro foram preservados, permitindo que esta peça seja identificada como tal. Pode-se perceber essa aproximação através das seguintes características:

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



Exemplo 1: Destaque melódico (c.4-9).

- 1.2 Propriedades do choro vocal – os temas utilizados por Guarneri são compostos predominantemente por frases curtas em movimento descendente por graus conjuntos;
- 1.3 Caráter plangente – o caráter lamentoso do choro é retratado na obra através presença de suspensões e apojeturas na melodia, reforçado pelo uso de termos como *Disconsolate*³;
- 1.4 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, o cromatismo em seqüências e a presença de tercinas;

- 1.5 A presença de acordes invertidos – as inversões possuem a intenção de promover uma continuidade na linha do baixo;
- 1.6 Forma ABA' – apesar de não ser esta a forma mais comum do choro, pertence aos modelos das danças européias 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
– de caráter	Nervously	Restless	Poco meno mosso	Con calma	Disconsolate	Come prima	Largamente	Rigorosamente in tempo
Compassos	1-3	4-15	16-23	24-28	29-61	62-75	76-83	84-86
Número de compassos	3	12	8	5	32	12+2=14	8	3
		25				25		

Figura 1: Quadro com a estrutura geral do *Choro Torturado*.

- 1.7 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.
- 1.8 Baixos com diferentes funções – melódica (Ex. 2a), condutora harmônica (Ex. 2b) e pedal (Ex. 2c). No exemplo 2a duas funções do baixo agem simultaneamente através do desenho melódico e do reforço à nota Mi no grave durante os cinco compassos apresentados.

Exemplo 2a: Baixo melódico e baixo pedal (c.24-28).

Exemplo 2b: Baixo condutor harmônico (c.4-8).

Exemplo 2c: Baixo pedal (c.16-23).

- 1.9 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 (ver Ex. 1, voz superior). 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).

2. Afastamentos do choro

Os afastamentos composicionais investigados no *Choro Torturado* em relação ao choro tradicional podem ser detectados no âmbito rítmico através da figuração do acompanhamento ritmo-harmônico não centrado 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.

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, sem se adequarem exclusivamente a um ou a outro. Os elementos da obra que não se conformam às características tradicionais do choro compõem um conjunto de elementos próprios da pantonalidade. Sabendo que este conceito está imbuído de intenções de desviar-se da tonalidade, os conceitos pantonais foram identificados na obra, assim como muitos daqueles recursos que precederam a pantonalidade, incluindo:

- 2.1 – 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. 3).

Piano

B7

B7(b5)9/E

Em

con calma

II ————— V

Em

Em

E

Disconsolote
(□ = 60)

Am

Exemplo 3: Cadência (c.22-29).

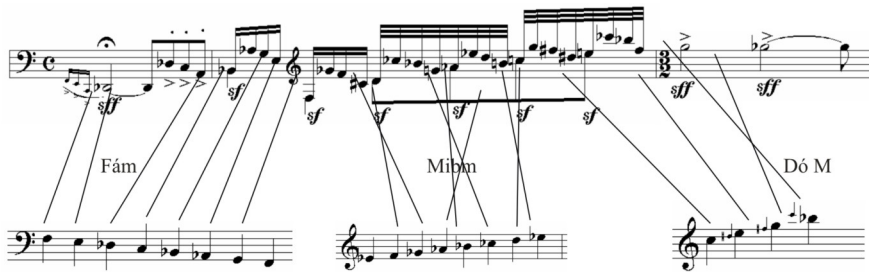
- 2.2 Progressão entre regiões tonais diferentes – na introdução (c.1-3), um desenho baseado no motivo inicial é desenvolvido de forma que algumas notas se sobressaíam, conforme mostra o exemplo 4:

sib

fá sf fê sf láb sf dó sf mi sf sol sf sf

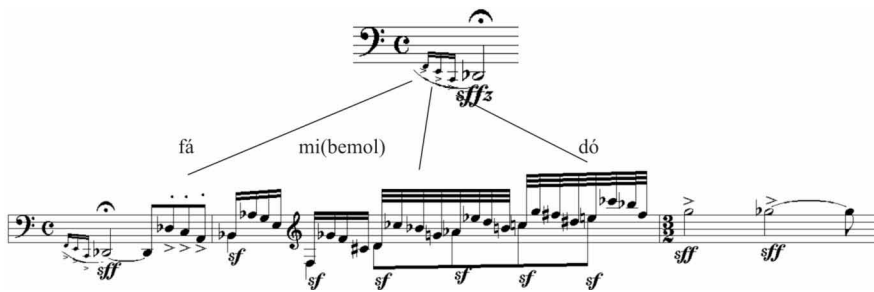
Exemplo 4: Notas destacadas a partir do desenho motivico do *Nervously* (c.1-3).

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. 5).



Exemplo 5: Sequências 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. A relação entre estes grupos preserva as características intervalares do motivo gerador de todo este trecho:



Exemplo 6: 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:



Exemplo 6b: Ampliação da relação intervalar do motivo inicial na introdução.

2.3 Diferentes regiões tonais em ação simultaneamente – percebe-se no trecho abaixo (Ex. 7) 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:

The image shows a musical score for piano with two systems. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The second system also consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system is labeled 'Réb' (B-flat major). The second system is divided into two parts: the first part is labeled 'Láb' (A-flat major) and the second part is labeled 'Dó' (C major). The bass clef part of the second system is labeled 'Fá' (F major) and 'Réb' (B-flat major).

Exemplo 7: Regiões tonais simultâneas (c.3-9)

3 Uso de dissonâncias

Conforme previsto nas propriedades pantonais, o número de dissonâncias utilizado é maior que o de consonâncias (Reti, 1958) e são exploradas das seguintes maneiras:

3.1 Utilização do intervalo de quartas

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 *apud* Silva, 2001, p. 480).

O exemplo 8 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:

The image displays a musical score for Example 8, consisting of four systems of two staves each (treble and bass clef). The score is annotated with interval labels: '4J' (quarta), '5J' (quinta), and 'T' (trítone). The first system shows a treble staff with intervals 4J, 4J, 4J, and T, and a bass staff with interval 5J. The second system features a treble staff with intervals 5A, T, T, T, 4J, 4J, T, 5A, 4J, T, and 14J, and a bass staff with intervals 5J and 5J. The third system has a treble staff with intervals T, 4J, 5J, T, T, T, and a bass staff with intervals 1J, T, T, and a tritone symbol. The fourth system shows a treble staff with intervals 4J and 5J, and a bass staff with intervals 5J and 5J.

Exemplo 8: Intervalos de 4ª, 5ª e trítonos (c.3-8).

3.2 Uso de apojeturas, notas de passagem e cromatismo

Nos trechos dos compassos 16-23 e 76-81, 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 passagem 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).

3.3 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, bem como o uso da escala de tons inteiros para desviar-se do padrão regular dos modos maior e menor e sua inerente tonalidade tônica-dominante. 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.

Conclusões

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 a parte central (c.29-40).

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

SEÇÃO	Intro	A		Ponte	B		Ponte	A'	
-	Nervously (c.1-3)	Restless (c.4-15)	Poco meno mosso (c.16-23)	(c.24-28)	Disconsolte (c.29-61)	Grandioso (c.49-56)	(c.57-61)	Come prima (c.62-75)	Larga- mente (c.76-86)
Tipo de Textura predomi- nante	horizontal		vertical	horizontal		vertical	horizontal		vertical

Figura 2: Quadro do tipos de texturas predominantes em cada seção do *Choro Torturado*.

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.

O *Choro Torturado* é inspirado no choro de uma época em que este gênero é considerado tradicional e não moderno. 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 no início do século XX. 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, ou seja, inovações harmônicas. Considerando então sua situação, afirmamos que o maior afastamento do *Choro Torturado* em relação ao choro tradicional se apresenta na dimensão harmônica.

Nesta obra a seção onde o choro é mais evidente é também a que caracteriza sua harmonia. As seções que a emolduram são caracterizadas pela indefinição tonal. 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 evidencia 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 descaracteriza o gênero devido à permanência da atuação de vários elementos. Entre esses elementos estão: a linha do baixo 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 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 então orientavam a música erudita. O *Choro Torturado* representa, então, um choro moderno escrito em um momento onde este gênero ainda é tratado tradicionalmente.

Notas

- ¹ “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 pianero” (Tinhorão, 1998, p. 131).
- ² Termo utilizado pelo próprio Guarnieri (Guarnieri apud Silva 2001, p. 479).
- ³ Os termos nas partitura (Ricordi Brasileira S. A., 1951) aparecem todos em inglês.

Referências Bibliográficas

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

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

RETI, Rudolph. *Tonality – Atonality – Pantonality*: a study of some trends in the twentieth century music. Londres: Rockliff, 1958.

SILVA, Flávio (Org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. Traduzido por Vera Silva Camargo Guarnieri. São Paulo: Edusp, 2001.

Elaine Milazzo - Mestre em música pela UFRGS (2004), trabalha atualmente como professora substituta de piano na Escola de Música de Brasília.

Any Raquel Carvalho - Doutora em música pela University of Georgia (USA) é professora no PPG-Música do Instituto de Artes da UFRGS. Atua como organista, concertista e conferencista no Brasil e no exterior. Como pesquisadora do CNPq tem desenvolvido trabalhos na área de contraponto, fuga e música brasileira para órgão.
