

ARTIGO ORIGINAL

O diálogo entre canto e piano: uma análise textural de cinco canções de Camargo Guarnieri

Polyane Schneider Hochheim 

Universidade Estadual do Paraná, Campus Curitiba I - Centro de Música | Curitiba, Paraná, Brasil

Ana Telles 

Universidade de Évora, Departamento de música; CESEM; IN2PAST | Évora, Portugal

Resumo: Este artigo apresenta uma análise textural de cinco canções para canto e piano de Camargo Guarnieri (1907-1993), intituladas *Olhe-me tão somente*, *Cantiga*, *Não adianta dizer nada...*, *Canção ingênua* e *Onde andar...*, compostas entre os anos de 1951 e 1959, com o intuito de discutir e apontar características contrapontísticas da escrita pianística e da sua relação com a linha vocal. A fim de esmiuçar e delinear a análise textural, este estudo se baseia nos conceitos de Wallace Berry (1987) no que concerne à categorização dos níveis de independência e de interdependência dos componentes texturais. A aplicação desta ferramenta analítica permite quantificar o grau de independência e de interdependência, por consequência, aprofunda o estudo da linguagem composicional das canções sob a perspectiva da relação entre canto e piano. Desse modo, procuramos contribuir para o estudo do gênero canção de câmara, bem como colaborar para a difusão e valorização deste repertório.

Palavras-chave: Canção Brasileira 1, Camargo Guarnieri 2, Análise Musical 3, Textura 4.

Abstract: This article presents a textural analysis of five songs for voice and piano by Camargo Guarnieri (1907-1993), entitled *Olhe-me tão somente*, *Cantiga*, *Não adianta dizer nada...*, *Canção ingênua* e *Onde andar...*, composed between the years 1951 and 1959, with the aim of discussing and pointing out contrapuntal characteristics of pianistic writing and their relationship with the vocal line. In order to scrutinize and outline the textural analysis, this study is based on the concepts of Wallace Berry (1987) regarding the categorization of levels of independence and interdependence of textural components. The application of this analytical tool makes it possible to quantify the degree of independence and interdependence, consequently deepening the study of the compositional language of songs from the perspective of the relationship between singing and piano. In this way, we seek to contribute to the study of the chamber song genre, as well as to contribute to the dissemination and appreciation of this repertoire.

Keywords: Brazilian Song 1, Camargo Guarnieri 2, Musical Analysis 3, Texture 4.

A canção de câmara para canto e piano se faz presente na história da música brasileira desde o século XIX, aproximadamente, popularizando-se pelas influências das modinhas, dos *lundus* e das árias italianas. O aumento da atividade pianística no meio social brasileiro no final do século XIX, aliado ao fato de que a maior parte dos compositores brasileiros do período eram pianistas, contribuiu para a propagação do repertório do gênero. A partir do século XX, a canção passou também a absorver influências do Modernismo da década de 1920, consistindo, primordialmente, na valorização do nacional, ou seja, no aproveitamento do material popular e folclórico na linguagem musical. Nesse contexto artístico musical, Mario de Andrade foi o mentor de vários compositores, dentre eles Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), orientando-os para que eles pesquisassem e manipulassem o material musical de tradição popular, urbana e rural, moldando-o segundo os padrões de escrita musical europeia da época (Andrade, 1972, p. 16).

Ao se considerar a literatura sobre a canção brasileira de câmara da primeira metade do século XX, percebe-se que a maior parte do repertório se insere na estética modal-tonal nacionalista, sendo uma pequena parte desse conjunto de canções atonais e seriais compostas por integrantes do Grupo Música Viva, orientados por Hans Joaquim Koellreutter (1915-2005)¹. De um modo geral, a canção brasileira desse período é classificada de acordo com a estética nacionalista realizada por meio de modelos europeus, bem como apresentando textos em português nacional de poetas contemporâneos, textos recolhidos do folclore, além daqueles de temática afrodescendente e indígena.

Seguindo a trajetória da canção brasileira da primeira metade do século XX, dentre os vários compositores que se dedicaram a este gênero, evidenciamos a representatividade de Guarnieri. Das cerca de seiscentas obras que compõem seu acervo, aproximadamente duzentas delas são canções para canto e piano com textos em português, excetuando-se um número bastante reduzido com textos em línguas africanas e indígenas. O início da formação composicional de Guarnieri, centrada principalmente no contraponto e no contexto estético-musical do início do século XX, juntamente com sua trajetória pianística, desempenhou papel fundamental em sua abordagem à composição de

¹ Grupo de compositores brasileiros instituído a partir de 1939, que, sob a orientação de Koellreutter, compunham e divulgavam música atonal e dodecafônica. Dentre os alunos destacam-se Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger, Eunice Katunda, dentre outros (Neves, 1981, p. 91).

canções.

Relatos de Guarnieri (Guarnieri, 1957 e 1967; Wernet, 2009) revelam sua preferência pela composição de canções — um gênero presente ao longo de todo o seu percurso criativo e que reflete o desenvolvimento de suas fases estilísticas e de suas apropriações estéticas ao longo da carreira. Entre as principais características da linguagem musical da produção cancionista de Guarnieri, destacam-se escrita contrapontística, o cuidado na prosódia, o emprego de tonalismo, modalismo e cromatismo, os padrões rítmicos sincopados, a condução melódica expressiva, intervalos de sétima menor e quartas aumentadas, melodias em terças, entre outros (Elbert, 2014, p. 21; Mariz, 2005, p. 253-254; Silva, 2001, p. 389-390; Verhaalen, 2001, p. 241-277).

Este trabalho centra-se na análise textural de cinco canções compostas entre os anos 1951 a 1959, período este que compreende a segunda fase composicional de Guarnieri, que, segundo Verhaalen (2001, p. 268) e Rodrigues (2015, p. 29-31), caracteriza-se pelo emprego equilibrado do contraponto, pelo enriquecimento da elaboração entre voz e piano e pela sofisticação da escrita pianística do gênero. Há estudos sobre a escrita contrapontística no repertório instrumental de Guarnieri; no entanto, as evidências desta no repertório cancionista ainda pode ser mais explorada, a fim de demonstrar o papel do piano, bem como revelar que a relação canto e piano pode alcançar um grau de idêntico ao de outras formações instrumentais camerísticas (Hochheim, 2023, p. 222).

Sendo assim, o presente artigo propõe investigar a relação entre as linhas vocal e instrumental, a fim de revelar, por meio de dados quantitativos e qualitativos, o grau de independência e de interdependência baseados nos conceitos de Wallace Berry (1987, p. 189-200). O modelo de análise textural de Berry pode contribuir para a sistematização e para a identificação de constâncias e de transformações na escrita de um determinado compositor.

Primeiramente, abordamos o contexto histórico do compositor, incluindo o aprendizado composicional, bem como as referências recebidas em início de carreira que fundamentaram as principais características da sua linguagem musical. Em seguida, apresentamos como a linha metodológica de Berry foi adaptada para detalhar o delineamento textural desenvolvido neste estudo. Na seção dedicada às análises das canções, o modelo metodológico é aplicado para demonstrar a constituição do tratamento textural das obras. Por fim, a conclusão traz uma breve discussão dos resultados obtidos.

1. Camargo Guarnieri e o contraponto

Nos trabalhos sobre a evolução da linguagem composicional de Guarnieri, é recorrente a menção ao contraponto e à polifonia, entre outras características. As referências atribuem essa constância à orientação recebida durante o período de formação, às preferências do próprio compositor para criar uma identidade na sua escrita e às influências estilísticas recebidas durante a sua trajetória artística (Grossi, 2002, p. 50; Rodrigues, 2015, p. 108; Verhaalen, 2001, p. 75; Wernet, 2009, p. 431-432).

Paralelamente, na Europa, no início do século XX, a ênfase do contraponto na escrita musical pode ser entendida como um resultado da diminuição da importância da harmonia tonal. Nesse contexto, a exploração de diversas formas de tonalidade expandida passou a ser organizada de maneira análoga à hierarquia tonal tradicional, estabelecendo uma ordem interna em que as relações harmônicas e intervalares emergiam principalmente a partir das notas individuais, e não dos acordes. Essa abordagem favorecia uma estruturação mais polifônica e melódica do que homofônica, conferindo à escrita musical uma complexidade de linhas independentes e interdependentes, em que o desenvolvimento contrapontístico assumia papel estrutural central, mesmo na ausência de funções tonais convencionais. Das técnicas tendenciosas empregadas para promover o estilo contrapontístico, merece destaque a politonalidade e/ou polimodalidade (Sachs & Dahlhaus, 2001, p. 568). Com o intuito de clarificar, nortear e transmitir o ensino de composição que fosse adequado às novas técnicas composicionais, vários compositores europeus da primeira metade do século XX dedicaram-se à criação de tratados de contraponto, cabendo mencionar, por exemplo, os estudos de Paul Hindemith (1937), Ernest Krenek (1940) e Humpfrey Searle (1954)², os quais enfatizam a importância da relação motivica para a organização da música atonal e dodecafônica.

Notadamente, Guarnieri, em seus relatos, referiu ter estudado as obras de Hindemith, Krenek, Arnold Schoenberg e Alban Berg, especificamente entre os anos de 1932 e 1934, resultando tal aproximação em obras não tonais ou de tonalidade indeterminada (Verhaalen, 2001, p. 28). Guarnieri

² Hindemith, P. (1937). *The Craft of Music Composition*. New York: Associated Music Publishers Inc, vol 1 e 2. Krenek, E. (1940). *Studies in Counterpoint*. New York: G. Schirmer Inc. Searle, H. (1978). *El Contrapunto del Siglo XX*. Havana: Editorial Arte y Literatura.

tinha predileção pelas obras de Bach, Mozart e Igor Stravinsky, as quais ele estudou com afinco, especialmente as do primeiro, que ele declarou ser o mestre dos mestres. Ele também admirava e se considerava influenciado por outros compositores, tais como Charles Koechlin, Ernesto Nazareth, Aaron Copland, Henrique Oswald, Carlos Gomes, Paul Hindemith, Bela Bartok, Leonard Bernstein, Krzysztof Penderecki e Dimitri Shostakovitch (Wernet, 2009, p. 50-51).

Em 1938, Guarnieri foi estudar em Paris, agraciado com uma bolsa do Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo. Ele elegeu como seu professor Charles Koechlin (1867-1950), compositor e musicólogo francês. Entre as obras por este publicadas, destacam-se *Précis des règles du contrepoint*, *Études sur l'écriture de la fugue*, *Études sur le choral d'école*, *Traité de l'harmonie*, às quais Guarnieri teve acesso na biblioteca particular de Mário de Andrade (Toni, 2007, p. 111). Orientado por Koechlin, Guarnieri praticava exercícios de contraponto e fuga sobre temas de Bach, Koechlin, César Franck e outros compositores franceses. Segundo Toni (2007), Guarnieri inicialmente não revelou ser compositor ao novo mestre, relatando apenas ter interesse em aprender as regras de harmonia e contraponto:

Começamos desde o comecinho, estudando intervalos, os acordes de 3 sons (as tríades), de 4 sons (tétrades), enfim tudo, tudo. Fiz isso porque sentia algumas dúvidas que no Brasil ninguém havia me ensinado. Depois de algum tempo ele me conheceu melhor daí tomamos outro rumo no estudo, mas eu já havia aproveitado tudo quanto desejava da grande sabedoria dele. (Guarnieri citado por Toni, 2007, p. 122)

Numa entrevista de 1987 para o Caderno de Música (Wernet, 2009, p. 377), Guarnieri afirmou ter ficado sem compor durante o primeiro ano de estudos com Koechlin; no entanto, este o encorajou, dizendo que tudo se devia à mudança para outro país, tratando-se de uma fase de adaptação a ser superada e que ele iria produzir novamente. Mais adiante, na mesma entrevista, Guarnieri mencionou que, ainda em Paris e encantado com a poesia de Manuel Bandeira, compôs a canção *Azulão* enquanto viajava de metrô. Nesses e em outros episódios relatados pelo próprio compositor, observa-se a sua facilidade e o seu entusiasmo pela produção de canções.

A música brasileira da primeira metade do século XX atravessou momentos estilísticos variados, cabendo mencionar o nacionalismo baseado em estruturas tonais e modais e as novas linguagens representadas pelo emprego do atonalismo e da técnica dodecafônica promovidos pelo

Grupo Música Viva, mais precisamente na década de 1940. Entretanto, ao final desta década, o movimento começava a se diluir, e os principais compositores engajados, Claudio Santoro (1919-1989), Cezar Guerra-Peixe (1914-1993) e Eunice Katunda (1915-1990), reavaliaram o seu posicionamento estético em favor de uma maior aproximação com as raízes nacionais e o aproveitamento do material folclórico. Todavia, é válido ressaltar que o legado estético dodecafônico cultivado pelo Grupo Música Viva ofereceu uma gama de possibilidades aos compositores brasileiros, “gerando estilos compositivos menos padronizados e mais autênticos” (Kater, 2001, p. 125). Sendo assim, o meio musical brasileiro assimilou um novo posicionamento ideológico e uma ligação ao neoclassicismo europeu, motivando uma aproximação das massas populares (Neves, 1981, p. 119).

Reiteradamente, em sua célebre e controversa Carta Aberta, escrita em 1950, Guarnieri defendeu explicitamente o nacionalismo na produção musical brasileira (que eufemisticamente designou em outras ocasiões como “Movimento Nacional”), considerando inapropriada a técnica dodecafônica, pois, segundo ele, esta deturpava a essência cultural do país. A Carta Aberta foi divulgada na imprensa nacional, como, por exemplo, no jornal *O Estado de São Paulo*, além de ter sido impressa e enviada a músicos e a instituições de música atuantes na época (Egg, 2006, p. 1).

Ainda no ano de 1950, Guarnieri instituiu a sua escola de composição, como consequência do discurso da Carta Aberta, valendo-se da estética nacionalista na instrução de compositores brasileiros, orientando-os a seguir na técnica do contraponto a duas, três e quatro vozes aplicada a diversos temas, inclusive às melodias folclóricas brasileiras. Em tal contexto, o professor trabalhava com seus alunos, simultaneamente, o contraponto e as formas clássicas (motetes, fugas, invenções, sonatas) e as moldava para um dobrado, uma valsa, uma toada, um embolado (Wernet, 2009, p. 49).

Embora este estudo não se aprofunde nas questões formais e harmônicas das canções, a contextualização acerca da formação composicional de Guarnieri revela a sua inclinação para as concepções estéticas contemporâneas que abordavam a organização melódica e formal. As canções aqui analisadas apresentam não somente características da linguagem musical contemporânea supracitada, como a expansão do sistema tonal pela presença de um centro tonal não definido pela armadura de clave, mas também demonstram uma ampliação desta evidenciada pela independência tanto melódica quanto rítmica entre as partes vocal e instrumental.

2. Aspectos referenciais e metodológicos

Um estudo preliminar da composição textural das canções de Guarnieri dos anos 1951 a 1959 revela uma diversidade quanto ao emprego da homofonia e polifonia, muitas vezes alternando os dois tipos de textura na mesma peça. Todavia, prevalece quantitativamente a textura contrapontística, sendo o contraponto fruto da linguagem guarnieriana, revestida pelas tendências estilísticas supracitadas da música brasileira da primeira metade do século XX.

Embora o estudo da textura musical, tanto conceitual quanto contextual, e as suas implicações estruturais no repertório da música erudita ocidental sejam considerados por vários autores (Levy, 1982, p. 482; Dunsby, 1989, p. 46; Gentil-Nunes, 2009, p. 3), o emprego do modelo proposto por Berry no repertório em questão assenta em dois motivos principais: permite o levantamento de dados numéricos que tornam palpáveis os resultados, permitindo comparar e discutir precisamente os eventos texturais, e oferece uma flexibilidade de condições para o tratamento analítico de um determinado repertório do século XX, além de pontuar categorias e nomenclaturas próprias para a discussão e interpretação de resultados.

Se, por um lado, a textura é um dos aspectos musicais visualmente mais perceptíveis a serem investigados, por outro, as categorias de análise propostas por Berry (1987, p. 189-200) têm por objetivo retratar traços característicos e singulares da linguagem musical de um determinado compositor. Segundo Berry (1987, p. 191), a textura é um elemento da estrutura musical formado por vozes e outros componentes que projetam os materiais musicais no meio sonoro e (quando há dois ou mais componentes) pelas inter-relações e interações entre eles. O autor mencionado, ao mesmo tempo que amplia a aplicação do conceito de textura, esmiúça este elemento da estrutura musical, diversificando as relações lineares da escrita contrapontística. Com efeito, a textura contrapontística é explicada pelo autor como uma condição da interação interlinear entre os componentes texturais de acordo com os conteúdos rítmicos, melódicos e outros que promovam a diversificação entre eles.

Berry considera vários parâmetros de diversificação para analisar uma obra musical do ponto de vista da textura; no entanto, visando ao detalhamento da interação entre as partes do piano e do canto, aqui são empregados dois aspectos: o qualitativo e o quantitativo. O aspecto qualitativo é

Do apanhado metodológico, a proposta analítica deste artigo desenvolve as seguintes categorias, baseadas na quantidade e na qualidade dos componentes reais e sonoros: independência (número de componentes heterorrítmicos e contradirecionais) (Figuras 2 e 3), interdependência (número de componentes homorrítmicos e hétero/homodirecionais (Figuras 4 e 5) e o número de densidade (somatório de todos os componentes sonoros) (Figuras 2, 3, 4, e 5), como mostram os exemplos musicais a seguir.

FIGURA 2 – Independência quanto ao desenho rítmico.



Fonte: Transcrito pelas autoras a partir do original publicado (2025)⁴

A Figura 2 exemplifica a independência gerada pelo desenho rítmico diferente entre as vozes (heterorrítmico), sendo a textura composta por três componentes reais e número de densidade igual a três que são mensurados a cada instante (unidade de tempo).

FIGURA 3 – Independência quanto ao desenho melódico.



Fonte: Transcrito pelas autoras a partir do original publicado (2025)⁵

⁴ Excerto da canção *Ausência* (compassos 1 e 2) de Camargo Guarnieri (Hochheim, 2023, p. 57).

⁵ Excerto da canção *Ausência* (compasso 9) de Camargo Guarnieri (Hochheim, 2023, p. 57).

Na Figura 3, a independência é gerada pelo movimento melódico contradirecional, sendo a textura composta por três componentes reais e número de densidade igual a três, mensurados a cada instante (unidade de tempo).

FIGURA 4 – Interdependência quanto ao desenho rítmico e melódico.



Fonte: Transcrito pelas autoras a partir do original publicado (2025)⁶

A Figura 4 representa como a interdependência é gerada pelo mesmo desenho rítmico entre duas vozes (homorrítmico) e pelo movimento melódico paralelo (homodirecional), sendo a textura composta por dois componentes reais e número de densidade igual a quatro, que são mensurados a cada instante (unidade de tempo).

FIGURA 5 – Interdependência quanto ao desenho rítmico e melódico.



Fonte: Transcrito pelas autoras a partir do original publicado (2025)⁷

Na Figura 5, a interdependência é caracterizada pelo mesmo desenho rítmico entre duas vozes (homorrítmico) e desenho melódico heterodirecional (nota repetida em uma voz e na outra, movimento ascendente ou descendente), sendo a textura composta por dois componentes reais e

⁶ Excerto da canção *Ausência* (compassos 24 e 25) de Camargo Guarnieri (Hochheim, 2023, p. 58).

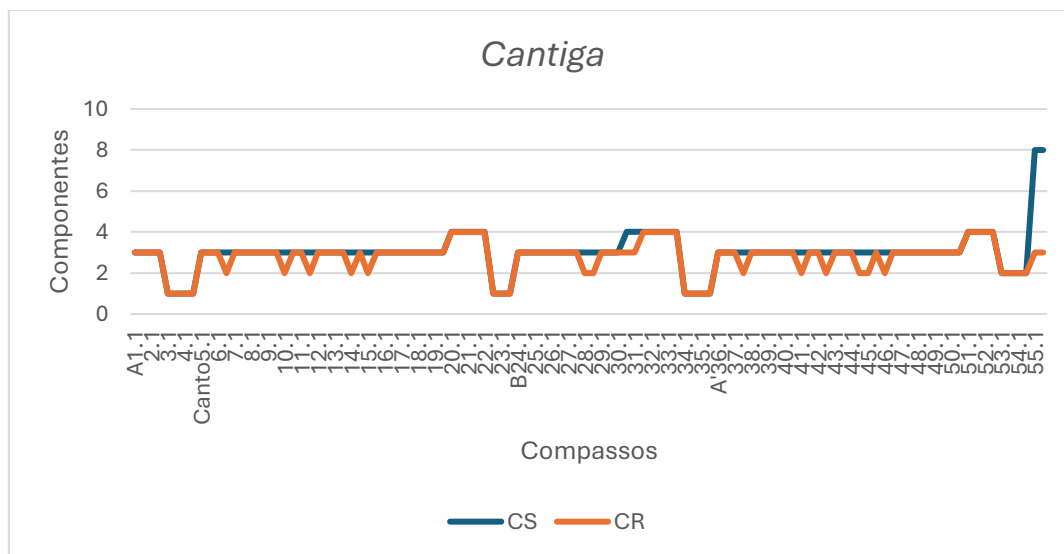
⁷ Hochheim, 2023, p. 58.

número de densidade igual a três, que são mensurados a cada instante (unidade de tempo).

No presente trabalho, a metodologia da análise textural se desenvolve similarmente ao esquema da Figura 1. Entretanto, os dados analíticos são transpostos em forma de gráficos e não de esquema, uma vez que o gráfico compila todas as categorias analisadas e estabelece a relação entre os instantes (etiquetas) e as linhas que representam os componentes texturais. O modelo de base é o esquema da canção de Luigi Dallapiccola, tendo sido os dados quantitativos e qualitativos transpostos para gráficos elaborados no programa Excel. Primeiramente, em cada instante das canções analisadas, identifica-se o número de componentes reais (heterorrítmico e/ou contradirecional) e sonoros (homorrítmico e/ou hétero/homodirecional). Os valores dos componentes reais e sonoros de cada instante são digitados em tabelas que, no programa Excel, geram gráficos com dois eixos: o horizontal, que contém os instantes de cada compasso e também faz a referência à estrutura formal, e o vertical, que corresponde ao número de componentes texturais.

No programa Excel, os instantes são representados por pequenas etiquetas constituídas pelo número de compasso e de tempo separados por um ponto. Por exemplo, num primeiro compasso ternário de uma determinada obra, a representação de cada instante é: 1.1; 1.2; 1.3; no segundo compasso: 2.1; 2.2; 2.3, e assim por diante. Na discussão analítica, os instantes são citados com muita frequência, a fim de especificar a localização exata dos eventos texturais mencionados no texto.

FIGURA 6 – Gráfico dos componentes reais e sonoros



Fonte: Transcrito pelas autoras a partir do original publicado (2025)⁸

No eixo vertical, estão indicados o número de componentes texturais. A cor vermelha corresponde aos componentes reais (independência), e a cor azul, aos componentes sonoros (número de densidade). O espaço entre as linhas vermelha e azul corresponde ao grau de interdependência. Quando o número de componentes reais e sonoros é igual, significa que não há interdependência, ou seja, o grau de independência é equivalente ao número de densidade. Quando o grau de independência é menor que o número de densidade, resultando em interdependência entre as vozes, a representação no gráfico corresponde ao espaço gerado entre as linhas. O eixo horizontal contém os instantes, representados pelo número de compasso e número de tempo, além da estrutura formal.

A exibição dos dados em gráficos permite visualizar os eventos texturais que ocorrem ao longo da canção, facilitando assim a identificação dos trechos de máxima, mínima e equilibrada independência, interdependência e número de densidade, além da relação entre estas três categorias.

⁸ Hochheim, 2023, p. 62.

3. Análise textural

3.1 *Olhe-me Tão Somente*

Esta canção, composta em 1951, faz parte do ciclo *Para Acordar teu Coração*, com poemas de Suzanna de Campos (1907-1987), poeta contemporânea de Camargo Guarnieri. O centro tonal é Lá menor; contudo, verifica-se uma dualidade harmônica entre Lá e Ré, no final da canção. A seção A apresenta três breves momentos de piano solo, a introdução e dois interlúdios, estes últimos agregando elementos da introdução do piano e a linha melódica do canto com algumas variações.

Na parte do piano, a voz superior apresenta um movimento perpétuo em semicolcheias que se une a uma voz intermediária figurando um ostinato, diferindo tais vozes ritmicamente da linha vocal e do baixo quando há mais de três componentes reais. Essa mesma configuração alterna entre as mãos do pianista nos compassos de interlúdio do piano, e, somada à melodia “cantando” em *mezzoforte* na mão direita, resulta nos instantes de máxima independência na seção A (Figura 7).

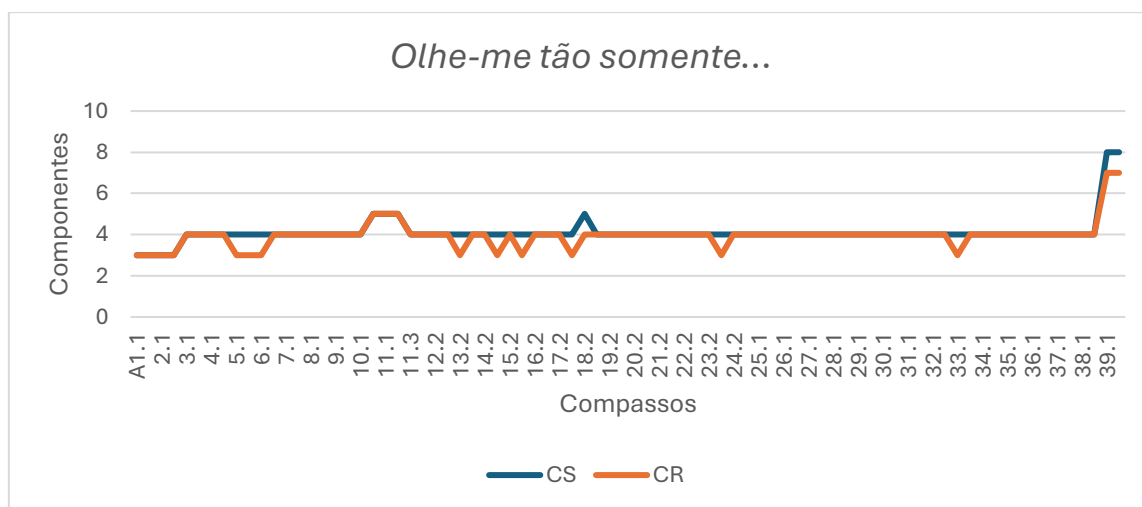
FIGURA 7 – Máximo grau de independência (c. 9-15)

The image displays two systems of musical notation for voice and piano. The first system, labeled 'Voz' and 'Piano', features a vocal line with the lyrics 'ri - a de-ma - sia - da.' and a piano accompaniment marked 'col canto' and 'mf (cantando)'. The second system, labeled 'Vo.' and 'Pno.', features a vocal line with the lyrics 'O si - lên - cio diz tu - do aos que se' and a piano accompaniment. The piano part in both systems includes triplets and various rhythmic patterns. The voice part in the first system is marked 'ten.' and the second system is marked 'p'.

Fonte: Elaborado pelas autoras (2025)

Pelo gráfico da Figura 8, percebemos que a seção B apresenta uma independência mais estável, exceto a abrupta progressão qualitativa no último compasso dessa seção, representada pelas notas ligadas que compõem o acorde final.

FIGURA 8 – Gráfico dos componentes reais e sonoros



Fonte: Transcrito pelas autoras a partir do original publicado (2025)⁹

A estrutura textural desta canção é caracterizada pela proximidade entre o grau de independência (componentes reais) e o número de densidade (componentes sonoros), os quais coincidem em quase todos os instantes, como evidencia o gráfico da Figura 8. Isto também indica que, dos setenta e nove instantes totais da peça, apenas dez deles têm interdependência linear, ou seja, um alto grau de independência entre voz e instrumento. A progressão textural nos últimos compassos é caracterizada pelo diminuendo em pianíssimo e pelas sucessivas notas longas em ligaduras de tempos diferentes.

3.2 Cantiga

Esta canção faz parte do ciclo *Quatro Cantigas*, composta em 1955 e publicada em 1958 pela editora Ricordi Brasileira. O texto foi extraído de versos do folclore recolhidos por Silvio Romero (1851-1914)¹⁰. A configuração do acompanhamento deste ciclo é bastante diversa, sendo que a primeira e a última canções apresentam uma escrita pianística percussiva, explorando padrões

⁹ Hochheim, 2023, p. 80.

¹⁰ Foi membro da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Crítico, historiador e folclorista, escreveu mais de noventa obras sobre os mais variados assuntos, entre os quais se incluem contos, cantos e poesias populares (Marcondes, 1998, p. 689-690).

rítmicos em ostinato. A terceira é dividida em camadas interdependentes entre si, formadas por oitavas e intervalos harmônicos. No entanto, a *Cantiga* apresenta um elevado grau de independência, sendo que a parte do piano se divide em duas e três vozes. A harmonia está baseada em Ré bemol maior, embora uma dúvida sobre a precisão da tonalidade seja criada pelo Sol natural na introdução do piano, que evoca o modo dórico, e pelo Sol bemol no canto, que pertence à escala de Ré bemol mixolídio. O conteúdo harmônico da peça mescla os padrões tonal e modal, bem como o cromatismo.

A constituição melódica das vozes na parte do piano é arpejada e em graus conjuntos, enquanto o baixo apresenta movimento ascendente e descendente cromático e em graus conjuntos, caracterizando a natureza heterodirecional da melodia. Na *Cantiga*, a constituição intervalar é diversa entre as vozes: se uma apresenta intervalos disjuntos, outra dialoga em graus conjuntos ou notas repetidas, somando-se a esses fatores a relação heterodirecional entre as vozes, como mostra a Figura 9.

FIGURA 9 – Independência e movimento hetedirecional (c. 21-25)

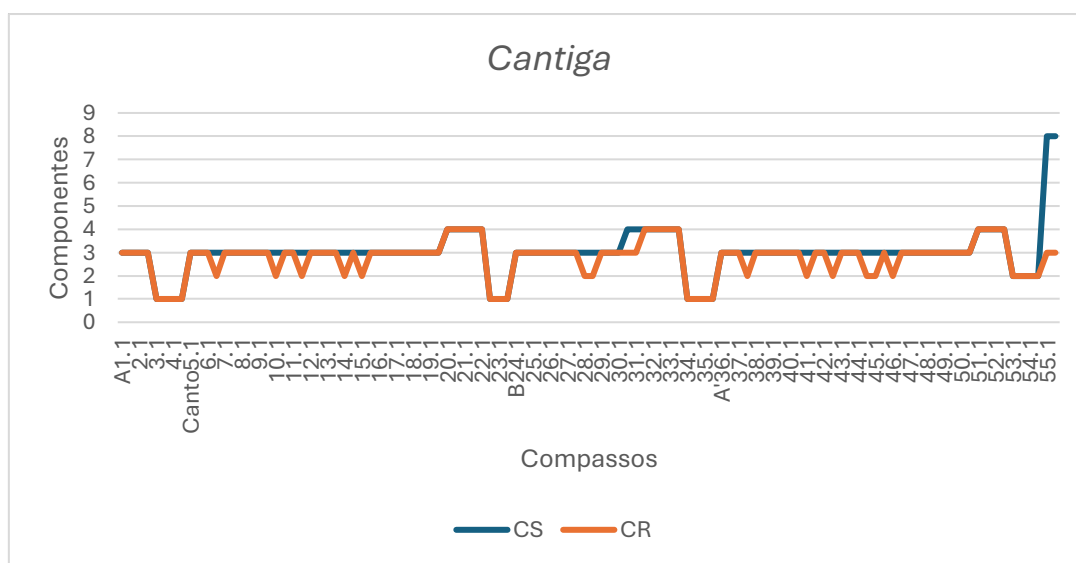
The image displays a musical score for the piece 'Cantiga'. It is divided into two systems. The first system features a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line begins with the syllable 'ção.' and is mostly silent. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a complex, arpeggiated texture. The second system features a vocal line (Vo.) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line has the lyrics 'Meu co - ra - ção não se' and is marked with a piano (*p*) dynamic. The piano part continues with intricate textures, including a sixteenth-note run in the right hand and a chromatic bass line.

Fonte: Elaborado pelas autoras (2025)

Quanto ao desenho rítmico, canto e piano apresentam concordância no acento métrico no primeiro tempo do compasso binário simples; no segundo tempo, é comum uma ou duas vezes articularem, enquanto as demais prolongam a síncopa ou a ligadura do tempo anterior.

O gráfico dos componentes texturais da Figura 10 mostra que, na *Cantiga*, o número de densidade é relativamente estável, com exceção dos compassos finais, em que há um abrupto aumento de densidade, que varia de dois a oito componentes sonoros. Em relação aos componentes sonoros, os componentes reais apresentam uma linha mais instável, porque a semelhança do desenho rítmico entre as vozes do piano e canto não é constante. Os compassos 3, 22 e 34 apresentam uma recessão qualitativa e quantitativa, que resulta de um compasso monofônico na parte do piano, antecedendo a entrada do canto, de modo que tais recessões texturais contribuem para a delimitação da estrutura formal da canção.

FIGURA 10 – Gráfico dos componentes reais e sonoros



Fonte: Transcrito pelas autoras a partir do original publicado (2025)¹¹

A união das linhas dos componentes reais e sonoros no gráfico da *Cantiga* representa um grau de independência muito próximo ou igual ao número de densidade, evidenciando a elaboração contrapontística da parte do piano em relação à linha vocal.

¹¹ Hochheim, 2023, p. 121.

3.3 Não adianta dizer nada...

Composta em 1957 com poesia de Cecília Meireles, esta canção foi dedicada a Jarbas Braga, que a gravou. Estrutura-se na forma ABA', sendo as partes proporcionais entre si quanto ao número de compassos; sobre o centro tonal de Lá, a linha do canto se desenvolve em Mi frígio, e a seção B modula para Mi. A escrita pianística divide-se basicamente em três vozes, duas na mão direita e uma na mão esquerda, conforme apresenta a Figura 11.

FIGURA 11 – Configuração da escrita pianística e da linha vocal (c. 8-14)

The image displays a musical score for the song "Não adianta dizer nada...". It consists of two systems of music. The first system is labeled "Voz" (Vocal) and "Piano". The vocal line is in 4/4 time, starting with a quarter rest followed by eighth notes. The lyrics are: "Mases-sa me-lan-co - li - a da tu-a quei-xo - sa to - a-da, sa-biá, ba -". The piano accompaniment features a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a steady eighth-note bass line. The second system is labeled "Vo." (Vocal) and "Pno." (Piano). The vocal line continues with the lyrics: "- te no meuco - ra - ção co-mo ba - tem n'á-gua os re - mos que". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Fonte: Elaborado pelas autoras (2025)¹²

¹² Guarnieri *Não adianta dizer nada...* compassos 8 a 14 (Hochheim, 2023, p. 167)

Com efeito, a Figura 11 demonstra que a voz superior do piano é marcada pelas síncopes acentuadas, acompanhadas pela voz intermediária, composta por intervalos de segundas e terças; o baixo é melódico e se desenvolve em graus conjuntos, cromáticos e também em movimento arpejado. Apenas em alguns instantes, o canto apresenta repetição do padrão rítmico do piano, caracterizando, assim, uma dependência entre as linhas.

A Figura 12 mostra o ápice da densidade textural, que ocorre no final da seção B (compassos 32-38), quando os componentes sonoros aumentam de quatro para sete no compasso 34, permanecendo em equilíbrio a independência entre as vozes, haja vista os componentes reais variarem sensivelmente, no trecho mencionado, entre três e quatro.

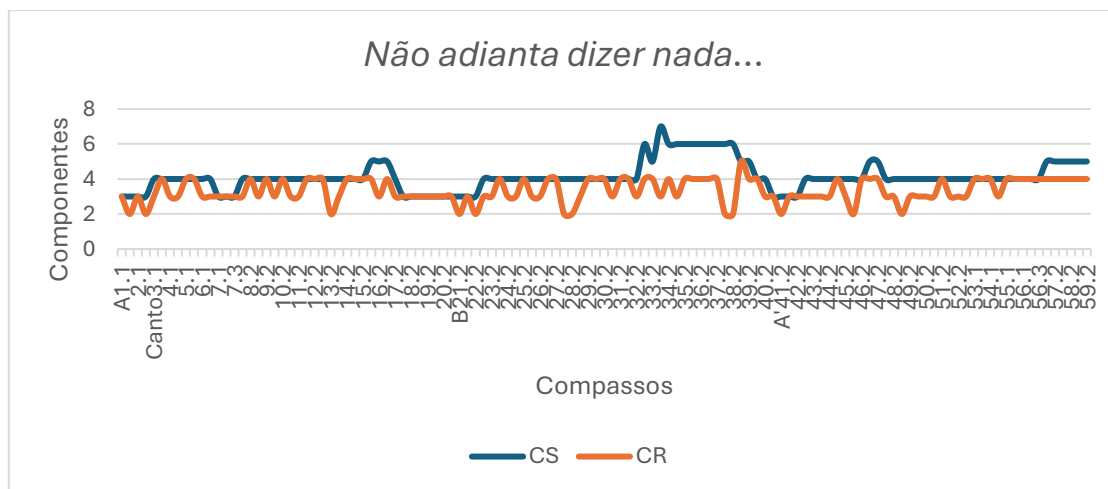
FIGURA 12 – Progressão qualitativa e quantitativa (c. 32-38)

The musical score for Figure 12 is presented in two systems. The first system includes a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line begins with a 'cresc.' marking and reaches a forte 'f' dynamic. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with 'rall' and 'a tempo' markings. The lyrics are: 'co-mo é du - - ro, ne - gro, ex - ten - so, o cam - po da in-gra-ti - dão.'

Fonte: Elaborado pelas autoras (2025)

O gráfico dos componentes texturais mostra que é constante a independência entre as vozes representada pela variação entre três a quatro componentes reais, verificando-se o ponto de máxima diversidade qualitativa e quantitativa no compasso 37, com cinco componentes sonoros e cinco componentes reais na Figura 12.

FIGURA 13 – Gráfico dos componentes reais e sonoros



Fonte: Transcrito pelas autoras a partir do original publicado (2025)¹³

De acordo com o gráfico da Figura 13, identificamos que, apesar da oscilação da linha dos componentes reais, o grau de independência se aproxima do número de densidade em vários instantes, significando a diversidade linear entre canto e piano. Já entre os compassos 33 a 39, o afastamento entre as linhas representa a interdependência no trecho, caracterizada pelo aumento do número de densidade, este tipificado pelas oitavas e acordes na parte do piano, bem como pelo desenho homorrítmico entre as linhas vocal e instrumental. Essa progressão quantitativa (compasso 34) é intensificada pelos recursos expressivos de dinâmica *forte* e articulação, bem como pelos recursos poéticos (*Como é negro, duro o campo da solidão*).

¹³ Hochheim, 2023, p. 167.

3.4 Canção Ingênua

Esta canção foi composta em 1959 com texto de Waldisa Russio, cunhada de Guarnieri. É estruturada na forma ABA e apresenta, basicamente, três camadas na parte do piano formadas pelo baixo cromático e melódico, por acordes e uma linha melódica na voz superior da mão direita, tal como Verhaalen (2001, p. 269) descreve: “...é do tipo modinha, em tonalidade menor, com linhas contrapontísticas cromáticas que lhe conferem um caráter nostálgico. A pequena coda se torna mais cromática”.

A seção B (compassos 14-24) tem quatro componentes reais na parte do piano e é o trecho de maior independência linear da peça; há também a apresentação de um motivo em uma voz e a sua imitação nas demais em movimento progressivo ascendente ou descendente (Figura 14).

FIGURA 14 – Configuração da escrita pianística (c. 21 a 25)

The image displays two systems of musical notation for the song 'Canção Ingênua'. The first system features a vocal line (Voz) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line begins with the word 'ção.' and is followed by a rest. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand (RH) plays a melodic line with a *p* dynamic, and the left hand (LH) plays a chromatic bass line. The second system shows a vocal line (Vo.) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line starts with the lyrics 'Meu co - ra - ção não se' and is marked with a *p* dynamic. The piano accompaniment continues with the chromatic bass line in the LH and a more complex melodic line in the RH, including a sixteenth-note figure.

Fonte: Elaborado pelas autoras (2025).

Na seção A' (compassos 25-32), a escrita do piano alterna entre dois e três componentes reais, podendo-se observar que o movimento contrário é recorrente na passagem do quarto para o primeiro tempo do compasso seguinte. Nos compassos finais (compassos 33-38), a linha do canto é caracterizada por notas repetidas, graus conjuntos e saltos de terças, dialogando com o baixo da parte do piano, que se desenvolve em movimento descendente (Figura 15).

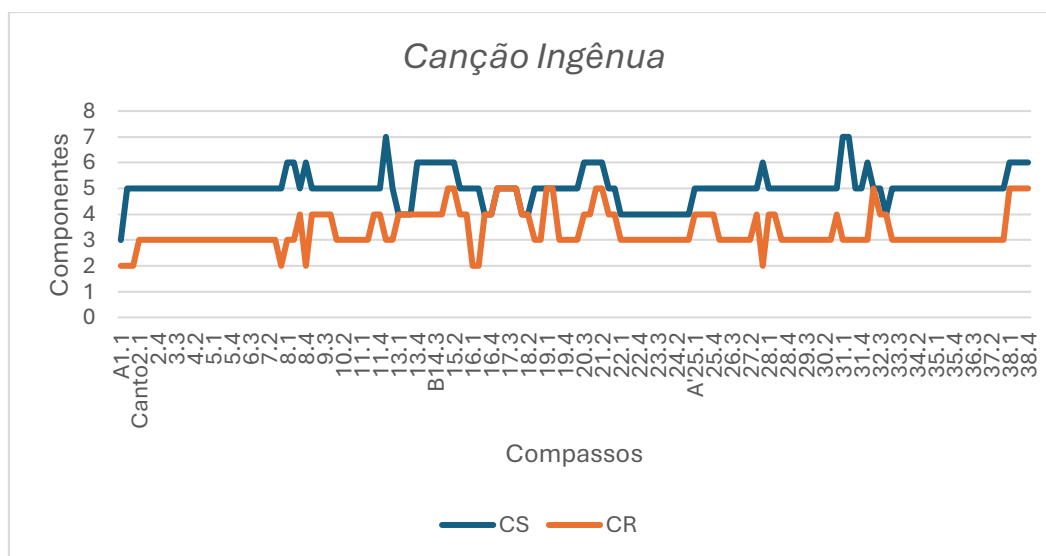
FIGURA 15 – Diálogo canto e piano (c. 32-38)

The musical score for Figure 15 consists of two systems. The first system shows measures 32-34. The vocal line (Voz) is in treble clef, 3/4 time, with lyrics: "nu-ra epai-xão. Gos - to tan-to de vo - cê mas nin-guém". The piano accompaniment (Piano) is in grand staff, 3/4 time, with a dynamic marking of *pp*. The second system shows measures 35-38. The vocal line (Vo.) is in treble clef, 3/4 time, with lyrics: "sa - be, nem vo - cê!". The piano accompaniment (Pno.) is in grand staff, 3/4 time, with dynamic markings of *rall.* and *a tempo*. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Fonte: Elaborado pelas autoras (2025)

O gráfico dos componentes texturais aponta que, no compasso 32, ocorre a maior diversidade qualitativa e quantitativa da canção, ou seja, o maior grau de independência e número de densidade resultante de cinco componentes reais e seis sonoros.

FIGURA 16 – Gráfico dos componentes reais e sonoros



Fonte: Transcrito pelas autoras a partir do original publicado (2025)¹⁴

Como mostra o gráfico da Figura 16, o número de densidade é variável entre três e sete componentes sonoros, sendo que, na seção A, ele é maior e mais estável do que nas demais seções. O primeiro pico de progressão quantitativa, com sete componentes sonoros (Instante 12.1), ocorre concomitantemente a um acréscimo de dinâmica *mezzoforte*, na palavra *canto*; a seguir, a recessão acompanha o diminuendo para o tempo fraco do compasso. O segundo pico de progressão quantitativa ocorre em A', no mesmo trecho repetido, mantendo-se, no entanto, a dinâmica *piano*. Os instantes de encontro das linhas dos componentes reais e sonoros (compasso 17 e instantes 19.1, 19.2, 32.3) ocorrem maioritariamente nos finais de frase da linha do canto, significando a igualdade do grau de independência e do número de densidade. Na canção ora examinada, verifica-se que a composição textural está relacionada com a estrutura formal: nas seções A e A', a textura é menos densa e há maior interdependência, enquanto, na seção B, o grau de independência é maior e acompanhado pela dinâmica *forte*. A progressão quantitativa e qualitativa no final da canção, acompanhada pelo decrescendo de dinâmica, decorre do acréscimo da segunda voz do baixo e das notas com ligaduras de tempo em instantes diferentes.

¹⁴ Hochheim, 2023, p. 197

3.5 *Onde andaré...*

Esta canção em andamento moderado (*Andante*), composta em 1959 com letra do poeta paulistano Paulo Bonfim (1926-2019), é estruturada na forma AB, sendo a seção A proporcionalmente mais extensa do que a seção B. Assim como as outras três canções analisadas neste estudo, não há armadura de clave, e os eventos cadenciais do centro tonal em Ré são diluídos pelo cromatismo do baixo e pela alternância entre modos maior e menor.

Aqui, a parte do piano divide-se em três a quatro vezes, apresentando inicialmente duas vezes na mão direita acompanhadas pelo baixo em oitavas na mão esquerda. Na palavra *triste* (compasso 11) há uma recessão qualitativa, e, na sequência (compasso 12), ocorre uma progressão qualitativa gradual, que conduz para a segunda frase do canto (compassos 16-19), caracterizada por um grau de independência maior e mais estável que a primeira. Os instantes de máximo grau de independência ocorrem quando o canto tem nota longa e a parte do piano se estrutura em quatro e cinco vezes (compassos 13 e 14).

FIGURA 17 – Configuração da escrita pianística (c. 6-14)

The image displays a musical score for voice and piano, divided into three systems. The first system (measures 1-4) features a vocal line starting with a rest, followed by a melodic phrase marked *f* and *molto espressivo*. The piano accompaniment includes a bass line with chords and a treble line with arpeggiated figures. The second system (measures 5-8) continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment marked *col canto*. The third system (measures 8-11) shows a vocal line with lyrics and piano accompaniment marked *a tempo*. The score includes various musical notations such as rests, dynamics, and articulation marks.

Voz

f

molto espressivo

Onde_anda_rá minha_a-ma - da
Onde_anda-rá minha_a-ma - da

Piano

5

Vo.

nes - te cre-pús-cu-lo tris - te nes - tas noi-tessem lu -
nes - tas ma-nhãscor de cin - za, nes - tas au - ro - rassem

Pno.

col canto

8

Vo.

- ar?
cor?

Pno.

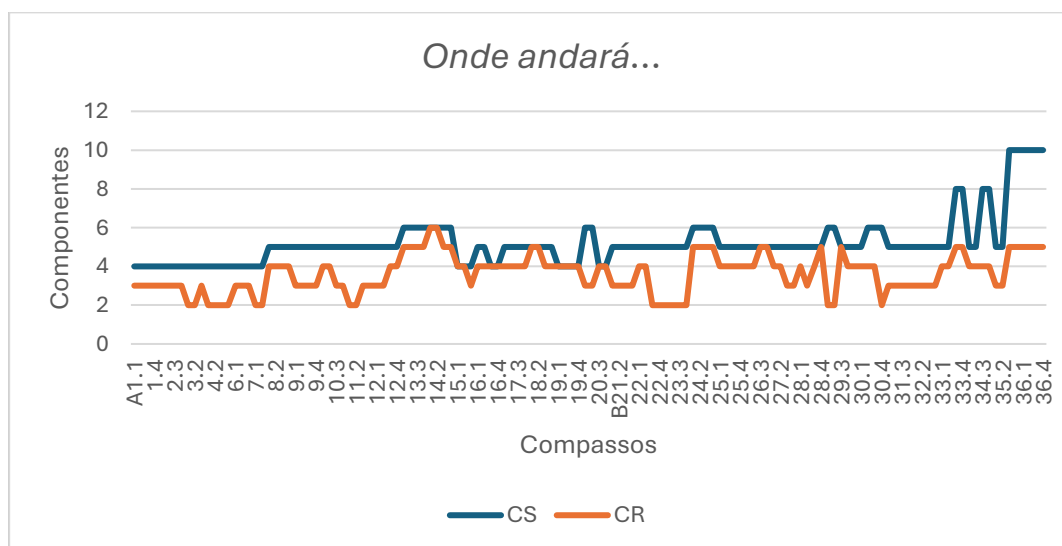
a tempo

Fonte: Elaborado pelas autoras (2025)

No início da seção A, uma determinada célula rítmica¹⁵ é recorrente na clave de sol do piano, nos primeiros compassos, em progressão melódica imitativa e ascendente (Figura 17); contudo, a partir do compasso 11, as vozes se desenvolvem em diferentes padrões rítmicos, desdobrando-se em duas e três na mão direita.

O gráfico dos componentes texturais aponta que os compassos 13, 17, 19 e 23 representam os trechos da maior diversidade qualitativa da peça, havendo cinco componentes reais, enquanto o número máximo de densidade ocorre nos compassos finais, os quais representam os acordes sobrepostos.

FIGURA 18 – Gráfico dos componentes reais e sonoros



Fonte: Transcrito pelas autoras a partir do original publicado (2025)¹⁶

O gráfico da Figura 18 ilustra a relação entre a densidade e a independência, evidenciando que, na primeira parte de A, há maior interdependência entre os componentes texturais, ao passo que, na segunda parte, há maior independência. Já a seção B apresenta três momentos de aumento da interdependência, sendo eles: o primeiro correspondente à entrada do canto (compasso 22); o segundo, à nota mais aguda da linha vocal, acompanhada da indicação *f*; e, o terceiro, ao final da canção. Após uma progressão qualitativa (compasso 28) conduzida pela indicação de aumento de

¹⁵ Célula rítmica recorrente: ♪♪♪.

¹⁶ Hochheim, 2023, p. 197

intensidade, verifica-se uma abrupta recessão (compasso 29), caracterizada pela interação homorrítmica entre acorde do piano e linha do canto (mínimas) e acentuada pela dinâmica *forte* (*Dai-me notícias de alguém, falai-me de meu amor*).

De modo geral, observa-se nesta canção que, quanto maior a densidade, maior a independência. No entanto, essa relação não é constante, pois existem vários pontos em que essas duas propriedades texturais seguem direções opostas no gráfico correspondente. Sobretudo, os componentes reais variam mais que os sonoros, caracterizando uma peça de número de densidade mais estável do que o grau de independência.

5. Conclusão

A aplicação metodológica das três categorias de Berry - independência, interdependência e número de densidade - delinearão precisamente as características do tratamento textural nas cinco canções aqui estudadas. Concluímos que a constância da independência no tratamento textural do repertório investigado revela que o piano não é um simples acompanhador, mas participa ativamente do diálogo camerístico com o canto.

A partir da demonstração dos eventos texturais em gráficos, pudemos observar que, nas duas primeiras canções analisadas, *Cantiga* e *Não adianta dizer nada...*, o grau de independência se aproxima do número de densidade. Por outro lado, nas duas últimas canções, *Canção Ingênua* e *Onde Andará...*, observa-se a recorrência da interdependência gerada pelo aumento do número de densidade, resultando em uma escrita também caracterizada pelo emprego de acordes na parte do piano, em contraste com a textura mais polifônica das duas primeiras canções.

Entretanto, a homorritmia e a homodirecionalidade, ou seja, um componente real entre as duas partes em que canto e piano apresentam a mesma direção melódica e/ou o mesmo desenho rítmico, são praticamente inexistentes no conjunto estudado. A independência é elevada a todas as combinações possíveis entre as partes; mesmo quando há um padrão rítmico-melódico no acompanhamento, a linha do canto se desenvolve de maneira diversa. A interdependência também molda a estrutura textural, aproximando o número de densidade do grau de independência e relativizando aquilo que, à primeira vista, parecería uma textura homofônica de voz e

acompanhamento, evidenciando sobretudo o tratamento linear da escrita pianística.

Por meio da visualização dos componentes texturais em gráficos, também é possível associar os eventos texturais com a estrutura formal das canções, por meio das progressões e recessões qualitativas (componentes reais) e quantitativas (componentes sonoros).

Embora este trabalho tenha se restringido aos parâmetros rítmicos e melódicos, entende-se necessária a análise da independência entre as vozes por meio do estudo dos recursos harmônicos e expressivos. Com efeito, é recorrente, nas canções examinadas, a indicação de ligaduras, sinais de articulação e de expressão que acentuam o diálogo entre voz e instrumento. Na estrutura textural das canções, a tessitura é até um pouco restrita entre a região média e grave do piano, já que o vetor da exploração sonora é a inventividade melódica. No entanto, o campo tonal é enriquecido pelo modalismo e pelo cromatismo, podendo esses recursos aprofundar o estudo em questão.

Mencionamos ainda que o presente estudo procurou evidenciar as principais características do contraponto guarnieriano nas canções e demonstrar que tal linguagem eleva voz e instrumento em igual nível de elaboração e de importância.

Quanto aos resultados esperados, acreditamos que o estudo da linguagem composicional da canção de câmara, especialmente do desenvolvimento da escrita pianística nesse gênero, possa contribuir para preencher a lacuna existente na pesquisa sobre a canção de Guarnieri, particularmente em relação ao papel do piano. Assim, buscamos contribuir para a reflexão, interpretação e valorização das canções de Camargo Guarnieri e para o estudo aprofundado do repertório brasileiro de canção de câmara.

AGRADECIMENTOS

Expressamos a nossa gratidão aos colaboradores do acervo de Camargo Guarnieri, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, pelo auxílio prestado no envio de materiais e no atendimento presencial para consulta.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mario de. **Aspectos da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.
- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York: Dover Publications Inc., 1987.
- DUNSBY, Jonathan. Considerations of Texture. **Journal of the American Musicological Society**, n. 1, volume 70, p. 46-57, 1989.
- EGG, André Castro. A Carta Aberta de Camargo Guarnieri. **Revista Científica/FAP**, volume 1, p. 1-12, 2006.
- ELBERT, Harlei. As canções brasileiras de Camargo Guarnieri. **European Review of Artistic Studies**, volume 5, n. 3, p. 1-27, 2014.
- FIALKOW, Ney. **The Ponteiros of Camargo Guarnieri**. 1995. Tese de Doutorado (Música). The Peabody Institute - Johns Hopkins University, Baltimore, 1995.
- GENTIL NUNES, Pauxy. **Análise particional: uma mediação entre composição musical e a teoria das partições**. Tese de Doutorado em Música. Rio de Janeiro: Centro de Letras e artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2009.
- GROSSI, Alex Sandra. **O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 Improvisos para piano**. 2002. Dissertação de Mestrado (Artes). Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- GUARNIERI, Camargo. **Canção Ingênua**. Goldberg Edições Musicais, 2001. Partitura, 6 páginas. Canto e piano.
- GUARNIERI, Camargo. **Não adianta dizer nada....**. In: HOCHHEIM, Polyane Schneider; TELLES, Ana. **Canções para canto e piano de Camargo Guarnieri: Uma Edição Crítica**. Lisboa: Ava Musical Editions, 2025. 32-36.
- GUARNIERI, Camargo. **Norma**. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-CA02-0275 (Carta). São Paulo, 1957.
- GUARNIERI, Camargo. **Onde andar....**. In: HOCHHEIM, Polyane Schneider; TELLES, Ana. **Canções para canto e piano de Camargo Guarnieri: Uma Edição Crítica**. Lisboa: Ava Musical Editions, 2025. 48-50.
- GUARNIERI, Camargo. **Para acordar teu coração (5 Olhe-me tão somente)**. São Paulo: Editoração Josani Keunecke Pimenta, 2015. Partitura, 5 páginas. Canto e Piano.

GUARNIERI, Camargo. **Prezada Dona Lia**. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-CA07-0044 (Carta). São Paulo, 1967.

GUARNIERI, Camargo. **Quatro Cantigas (2. Cantiga)**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1958. Partitura, 4 páginas. Canto e piano.

HOCHHEIM, Polyane Schneider. **A textura contraponística nas canções para canto e piano de Camargo Guarnieri**. Tese de Doutorado em Música (Musicologia). Instituto de Investigação e de Formação Avançada da Universidade de Évora, Évora, 2023.

KATER, Carlos. **Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa Editora, 2001.

LEVY, Janet M. Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music. **Journal of the American Musicological Society**, n. 3, volume 35, p. 482-531, 1982.

MARCONDES, Marcos Antônio (org). **Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica**. 2ª Edição. São Paulo: Art Editora, 1998.

MARIZ, Vasco. **A Canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A, 2005.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PIMENTA, Josani Keunecke. **As canções de Camargo Guarnieri e Suzanna de Campo: um estudo para a interpretação**. 2015. Tese de Doutorado (Artes-Canto). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015.

RODRIGUES, Lutero. As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri. **Revista Brasileira de Música**, v. 28, n. 1, p. 107-140, 2015 jan/jun.

SACHS, Kurt-Jürng; DAHLHAUS, Carl. Counterpoint. In: S. Sadie (Ed.), **The New Grove**. (2ª ed.). New York: Macmillan Publishers Ltd, v. 6, p. 551-571, 2001.

SILVA, Flávio. **Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música**. São Paulo: Funarte, 2001.

TONI, Flávia Camargo. Mon chère élève: Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri. **Revista do IEB**, volume 45, p. 107-122, 2007.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: expressões de uma vida**. Tradução: Vera Silvia Guarnieri. São Paulo: Editora da USP, 2001.

WERNET, Klaus. **Camargo Guarnieri: Memórias e Reflexões sobre a música no Brasil**. 2009. Dissertação de Mestrado (Musicologia). Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOBRE AS AUTORAS

Polyane Schneider Hochheim é Doutora em Música/Musicologia pela Universidade de Évora e mestre em Práticas Interpretativas-Piano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Desde 2011 integra o corpo docente do curso Bacharelado em Canto da Universidade Estadual do Paraná/Escola de Música de Música e Belas Artes do Paraná – Campus Curitiba I, sendo, atualmente, coordenadora do Curso Bacharelado em Canto. Atua principalmente como pianista colaboradora, bem como ministra disciplinas de música de câmara e de piano em grupo. Dedicar-se também à pesquisa e à divulgação do repertório brasileiro para canto e piano. ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-0841-2057>. E-mail: polyane.hochheim@unespar.edu.br

Ana Telles estudou em Lisboa, Nova Iorque e Paris, tendo-se doutorado na Universidade de Paris IV - Sorbonne (França). Mantém intensa atividade concertística, na Europa, na Ásia e nas Américas, tendo sido solista com diversas orquestras nacionais e internacionais. A sua discografia conta atualmente com 26 títulos. Enquanto investigadora integrada do CESEM, desenvolve investigação científica nos seguintes domínios: Música dos sécs. XX e XXI, Música Portuguesa - Períodos Moderno/Contemporâneo, Música para Piano. É autora de um número significativo de capítulos de livros, artigos em revistas indexadas e edições críticas. Ana Telles é Professora Catedrática e Vice-Reitora da Universidade de Évora. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2490-6662>. E-mail: atelles@uevora.pt

CREDIT TAXONOMY

Polyane Schneider Hochheim			
X	Conceptualização	X	Recursos
X	Curadoria de dados	X	Software
X	Análise formal		Supervisão
	Aquisição de financiamento		Validação
X	Investigação	X	Visualização
X	Metodologia	X	Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

Ana Telles			
X	Conceptualização		Recursos
	Curadoria de dados		Software
	Análise formal	X	Supervisão
	Aquisição de financiamento	X	Validação
	Investigação		Visualização
X	Metodologia		Escrita – manuscrito original
X	Administração do projeto	X	Redação-- revisão e edição

<https://credit.niso.org/>

DISPONIBILIDADE DE DADOS DE PESQUISA

- Uso de dados não informado; nenhum dado de pesquisa gerado ou utilizado.