1002058823

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

CAMARGO GUARNIERI E SUA OBRA PARA CORO:

CATÁLOGO, DISCUSSÃO E ANÁLISE

DÉBORAH ROSSI DE SIQUEIRA

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela Sra. Déborah Rossi de Siqueira e aprovada pela Comissão Julgadora em 15/02/2000

Profa. Dra. Dorotéa Machado Kerr

Universidade Estadual de Campinas
Programa de Pós Graduação em Artes
Instituto de Artes

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes da UNICAMP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes, sob orientação da Profª Drª Dorotéa Machado Kerr.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Campinas 2000

UNIDADE BC
Nº CHAMADA:
T/UNICAMP
Si75c
EX
TOMBO BC/47408
PROC. 837/02
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 04-02-02
Nº CPD
CM00163080-4

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Si75c

Siqueira, Déborah Rossi de
Camargo Guarnieri e sua obra para coro: catálogo, discussão e análise / Déborah Rossi de Siqueira. - - Campinas, SP : [s.n.], 2000.

Orientador: Dorotéa Machado Kerr.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Guarnieri, Camargo, 1907-1993. 2. Canto coral. 3. Música - Brasil - História e crítica. 4. Compositores - Biografia. I. Kerr, Dorotéa Machado. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

AGRADECIMENTOS

À Profa Dra. **Dorotéa Machado Kerr**, orientadora desta dissertação, pela acolhida, pelo estímulo e por fazer-me acreditar que este trabalho ainda seria possível;

Aos Profs. Drs. **José Antônio de Almeida Prado** e **Raul do Valle**, membros da banca de qualificação, pelas críticas e sugestões;

Ao maestro **Benito Juarez**, por ter possibilitado o início desta jornada;

À Profa Dra. **Adriana Giarolla Kayama**, pelo apoio e aos funcionários **Jayme, Magali** e **Vivien** que, frente à secretaria de pós-graduação do IA-UNICAMP, foram sempre um exemplo de atenção, seriedade e profissionalismo;

À Sra. **Vera Sílvia Camargo Guarnieri**, pela atenção e infinita ajuda, sem as quais este trabalho não teria sido possível;

A **Lucia Matos** e **Susana Ferrari**, companheiras nesta jornada, pelas conversas frutíferas e estímulo constante;

Aos amigos **Deborah Suchecki** e **Roberto Rodrigues**, pela leitura atenta, pelas sugestões valiosas e, principalmente, pelo carinho com que sempre me ouviram;

Aos meus pais, **Francisco** e **Marlene**, pelo incentivo e pela compreensão;

À **Rita**, pelas infinitas conversas, discussões e por conseguir, de uma maneira toda especial, sempre me empurrar para frente;

À **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior** (CAPES), pelo reconhecimento acadêmico.

"Se cada ser humano tem uma responsabilidade sobre a terra, a do músico será, certamente, a de contribuir, na medida de sua capacidade, para o enriquecimento da música universal, entendida esta como a soma das diversas músicas nacionais".

Camargo Guarnieri (1985)

ÍNDICE

Resumo v

Abstract vi

Introdução 2

1. Camargo Guarnieri: um perfil biográfico 8

1.1. Sonho de Artista 9
1.2. Guarnieri compositor 22
1.3. Guarnieri professor 30
1.4. Guarnieri e Villa-Lobos 34
1.5. Guarnieri e a *Carta Aberta* 43

2. As obras corais: a elaboração de um catálogo 58

2.1. Peças originais para coro *a cappella* 60
2.2. Coletâneas de arranjos para coro infantil *a cappella* 67
2.3. Arranjos para formações diversas *a cappella* 71
2.4. Coro e instrumentos 75
2.5. Coro e orquestra 80

3. Revisão e edição dos manuscritos 87

4. Os procedimentos composicionais de Guarnieri nas peças originais para coro *a cappella*: comparação com as diretrizes do *Ensaio sobre a Música Brasileira* 160

4.1. O *Ensaio sobre a música brasileira*: contexto e diretrizes 161
4.2. Guarnieri e o *Ensaio*: interpretação pessoal 171
4.3. As obras originais para coro *a cappella*: presença de elementos do *Ensaio* 175
4.4. Sistematização dos procedimentos composicionais 190

Conclusão 196

Referências Bibliográficas 202

Anexos 209

A – Prêmios, títulos e distinções 210
B – *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* 220
C – Carta-resposta de Koellreuter 224
D - Endereços dos acervos de partituras 226
E - Quadros comparativos dos procedimentos composicionais 227

Iconografia 233

RESUMO

Este trabalho foi motivado pela constatação da escassez de material para execução de obras corais de compositores brasileiros e pela quase inexistência de estudos nessa área. Camargo Guarnieri foi escolhido como objeto deste estudo por ser um dos mais significativos compositores brasileiros e por ter a maioria de suas obras para coro ainda não publicada.

Os objetivos propostos foram catalogar toda a sua obra para coro e recuperar e editar peças originais para coro *a cappella* que ainda se encontravam em manuscrito. Este estudo utilizou como método de trabalho a análise musical das obras e o levantamento da biografia e atividades musicais do compositor. Deste trabalho resultou uma tentativa de sistematização dos principais recursos composicionais que Guarnieri emprega em sua obra coral, estabelecendo relações com a estética nacionalista.

Das dezessete peças originais para coro *a cappella*, onze encontravam-se em manuscrito, os quais foram revisados e restaurados. Divergências quanto às rasuras nos autógrafos ou erros nas cópias manuscritas foram corrigidos, listados e justificados, buscando sempre manter a coerência com o pensamento do compositor.

A análise destas peças e o estudo das diretrizes do *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade (livro-chave do nacionalismo musical), possibilitaram um esboço de sistematização da linguagem coral guarnieriana. Confirmou-se uma plena concordância entre este idioma musical e os princípios do nacionalismo, hipótese levantada por outros estudiosos de Guarnieri. Isto indica coesão no conjunto de sua obra, fazendo com que sua produção original para coro possa ser considerada como uma amostra representativa do pensamento musical de Camargo Guarnieri.

ABSTRACT

This study was motivated by the realization of material scarcity to execute Brazilian composers' choral work and by the almost non-existent studies in this field. Camargo Guarnieri was chosen as the subject of study because he is one of the most representative Brazilian composers and because most of his choral pieces are still unpublished.

The objectives proposed were to enlist all his choral work and to recover and edit original pieces for *a cappella* choir which were still in manuscript form. This study used the musical analysis of the work as well as a survey of the composer's biography and musical activities. From this work resulted an attempt of systematization of the main composition resources employed by Guarnieri in his choral work, establishing the relationships with the nationalistic esthetics.

Of the seventeen original pieces for *a cappella* choir, eleven were still present in manuscript form, which were revised and restored. Divergences regarding the scrapings in autographs or mistakes in the manuscript copies were corrected, listed and justified, trying to maintain coherence with the composer's thinking.

Analysis of these pieces together with the study of the directives from *Ensaio sobre a música brasileira*, by Mario de Andrade (a key-book of the musical nationalism), made possible to outline a systematization of the guarnierian choral language. A full concordance between this musical language and the principles of nationalism, which was hypothesized by other Guarnieri's scholars, was confirmed. This indicates the cohesion in his work, which makes his original choral production be considered a representative sample of Camargo Guarnieri's musical thought.

INTRODUÇÃO

Introdução

Para o regente a escolha do repertório é tarefa sempre trabalhosa e, às vezes, árdua. Cabe a ele selecionar obras que contemplem, além do repertório tradicional (autores da Renascença, Classicismo ou Romantismo, por exemplo), as músicas cantadas em língua nacional (incluindo-se aí o folclore, a música popular e a erudita).

Entretanto, nota-se que qualquer tentativa de se fazer música brasileira recai, quase sempre, na execução de arranjos de música popular. Material de produção e reciclagem rápida, os arranjos estão quase sempre disponíveis, ao passo que o acesso à música erudita nacional ainda se encontra fechado a um universo restrito de regentes.

Um trabalho que discuta a obra coral de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) e apresente, não apenas as obras catalogadas, mas também o local de acesso às partituras e gravações, vem, ao mesmo tempo, preencher duas lacunas: (1) a escassez de material disponível para a montagem e execução deste repertório - partituras e gravações - e (2) a quase inexistência de textos analíticos que discutam essas obras, facilitando a compreensão estética e interpretativa das mesmas.

Com base nesta constatação, optou-se por delimitar o estudo às 17 obras originais para coro *a cappella*, e fazê-lo através da análise e revisão de seus manuscritos. Estas 17 peças foram escritas num período compreendido entre 1930 e 1973, sendo que 11 delas são das décadas de 30 e 40, período este em que Guarnieri conviveu intensamente com Mário de Andrade, o grande mentor intelectual de toda a estética nacionalista.

Como já foi afirmado acima, em se tratando de compositores brasileiros, a quantidade de material disponível (textos analíticos, partituras impressas e gravações) para a compreensão e execução de suas obras é extremamente pequena. No caso específico de Camargo Guarnieri, pode-se constatar, já na

revisão bibliográfica, a quase inexistência de textos que discutam sua produção coral.

Mesmo o texto de LOMBARDI[1], que se propõe a fornecer um panorama do primeiro período criativo do compositor (1928-1950), período este onde se encontra a maior parte de suas composições para coro *a cappella,* sequer cita qualquer dessas obras. Os dois únicos textos que fazem menção direta às peças para coro são um artigo de CORRÊA[2], que traz uma análise de uma das peças de Guarnieri, e um trecho de um programa de concerto escrito por LACERDA[3], que traça um rápido panorama da produção coral do compositor.

Do ponto de vista acadêmico esta realidade se repete, ou seja, os estudos sistemáticos sobre a sua obra, realizados por meio de artigos em periódicos científicos, dissertações e teses ainda são extremamente escassos se comparados com os estudos sobre Villa-Lobos, por exemplo. Foi possível encontrar apenas pesquisas mais amplas (dissertações e teses) sobre alguns aspectos da obra pianística de Guarnieri (VERHAALEN, 1971; MARTINS, 1993; MORAES, 1994 e FIALKOW, 1996), um estudo sobre a obra para violoncelo e piano (REBELO, 1996) e um panorama geral sobre sua obra (LOMBARDI, 1984). Existem outros estudos em andamento, mas nenhum que aborde sua obra para coro.

Para o mapeamento da pesquisa, realizou-se um levantamento de dados a partir de variadas fontes. A documentação direta foi conseguida através de depoimentos e entrevistas com o próprio compositor, registrados, ao longo dos anos, pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS) e pela Divisão de Pesquisas do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART) do município de São Paulo, hoje locado no Centro Cultural São Paulo (CCSP).

O recolhimento da documentação indireta dividiu-se em duas etapas: na primeira, realizou-se a pesquisa documental (fontes primárias) na qual incluiu-

---

[1]Nilson LOMBARDI, *Camargo Guarnieri:* obra, vida e estilo. passim.

[2] Sérgio O. de Vasconcellos CORRÊA, Análise do Coral: "Em Memória de Meu Pai" de Camargo Guarnieri, p. 05-18.

[3] Osvaldo Costa de LACERDA, Por exemplo...os corais, p. 18-19.

se o levantamento e coleta de partituras, gravações e notas de jornal e/ou programas de concerto sobre a execução de suas obras, que se deu através da consulta à Discoteca "Oneyda Alvarenga" (CCSP-SP), ao Instituto de Estudos Brasileiros (IEB, USP-SP), às bibliotecas dos Departamentos de Música das Universidades de São Paulo, Estadual de Campinas e Estadual Paulista, à Biblioteca "Mário de Andrade" (SP), ao Arquivo Municipal da Cidade de São Paulo, ao Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS - UNICAMP), à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ao Centro Cultural Banco do Brasil (RJ) - "Coleção Mozart de Araújo", e à Fundação Camargo Guarnieri (SP).

A segunda etapa, relativa à pesquisa bibliográfica (fontes secundárias), esteve restrita à consulta feita nas grandes bibliotecas onde se pode recolher textos analíticos sobre a obra de Camargo Guarnieri constantes de obras de referência, livros sobre História da Música Brasileira e alguns trabalhos acadêmicos.

Foram levantadas 34 peças para coro *a cappella,* entre arranjos, coletâneas de peças para coro infantil e peças originais para coro adulto e 20 peças para coro e instrumentos ou coro e orquestra. Destas 54 peças, 45 permanecem em manuscrito. Este levantamento foi feito com base na revisão dos catálogos existentes (*Compositores Brasileiros*, Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 1977, *Compositores de América*, OEA, Washington D.C., 1958 e *Camargo Guarnieri: vida e obra*, IBAC, Rio de Janeiro, no prelo) complementada pela consulta aos grandes acervos de partituras, inclusive o do próprio compositor.

Dentre os catálogos acima citados, os dois primeiros, além de incompletos (foram publicados enquanto Guarnieri ainda compunha), fornecem apenas o título das obras, data de composição, duração, edição e uma biografia sucinta. O terceiro é, sem dúvida, o mais completo: ao que parece, pretende ser não apenas um catálogo de obras, mas um estudo abrangente que traga informações documentadas sobre a vida e a obra de Camargo Guarnieri. Este material está sendo organizado por Flávio Silva e conta com a ajuda de vários

colaboradores. Entretanto, ainda não foi lançado - seu projeto já dura mais de 10 anos - e não tem data prevista para publicação.

O diferencial entre os catálogos existentes e o que é parte integrante desta dissertação, é que na confecção deste último, procurou-se não apenas arrolar as peças, mas principalmente, viabilizar a localização do próprio material de trabalho (partituras e gravações), incluindo os locais de acesso a este material no corpo do catálogo, com o intuito de facilitar o caminho entre a obra e sua execução.

Desta forma, do ponto de vista metodológico, a revisão da literatura e a catalogação e análise crítica dos materiais recolhidos caracterizam este estudo como uma pesquisa documental e bibliográfica (LAKATOS & MARCONI).[4]

Visando resgatar a produção coral de Camargo Guarnieri através da catalogação de **toda a sua obra para coro** e da recuperação e edição das peças originais para coro *a cappella* que ainda se encontravam em manuscrito, traçando assim, um panorama ainda inexistente de sua produção coral, esta dissertação objetivou:

a) Elaborar uma biografia de Camargo Guarnieri a partir do olhar de seus contemporâneos e dos episódios que os circunscreveram;
b) Estruturar um catálogo atualizado das obras corais do compositor;
c) Recuperar e revisar os manuscritos das obras originais para coro *a cappella*;
d) Estabelecer relações entre a estética nacionalista e a formulação da linguagem musical do autor nas referidas peças.

Estruturalmente, a dissertação consta de duas partes. Uma primeira, de caráter mais genérico, dividida em dois capítulos (*Camargo Guarnieri: um perfil biográfico* e *As obras corais: a elaboração de um catálogo*) e uma segunda, que

[4]Eva Maria LAKATOS & Marina de Andrade MARCONI,. *Metodologia do Trabalho Científico.* p. 43

enfatiza o conteúdo musical, dividida em outros dois capítulos (*Revisão e edição dos manuscritos* e *Os procedimentos composicionais de Guarnieri*).

O primeiro capítulo consiste de uma biografia de Camargo Guarnieri, acrescida de depoimentos seus e de alguns de seus contemporâneos, compilados de diversas entrevistas realizadas com o compositor, seus alunos, intérpretes, amigos e colegas de profissão. Procurou-se traçar um perfil biográfico de Guarnieri e da sua atuação em diferentes campos, a fim de melhor compreender a sua produção musical.

O segundo capítulo apresenta um catálogo atualizado e comentado de todas as suas obras corais, acrescido de referências aos locais de acesso a partituras e gravações, elaborado com base em um exaustivo levantamento de dados. De posse deste levantamento, optou-se por delimitar a segunda parte do trabalho, qual seja, a abordagem de conteúdo musical que engloba os dois últimos capítulos, ao estudo das dezessete obras originais para coro *a cappella.*

Assim, o terceiro capítulo é composto pelas edições revistas e comentadas daquelas obras (dentre as dezessete citadas anteriormente) que ainda se encontravam em manuscrito - alguns deles rasurados e pouco legíveis - com as respectivas explicações sobre as eventuais dúvidas de grafia e justificativas das alterações sugeridas.

E, por fim, no capítulo quatro, através de um estudo analítico de suas dezessete peças originais para coro *a cappella,* sob o ponto de vista da linearidade (vozes, melodia, contraponto), verticalidade (harmonia, tonalidade), do tempo (estrutura temporal e rítmica) e do timbre, procedeu-se a uma síntese de seu idioma musical na escrita para coro, com a sistematização de seus procedimentos composicionais mais freqüentes.

Na conclusão, encontram-se algumas inferências e sugestões com o intuito de ampliar as discussões em torno do tema e, por conseqüência, possibilitar o aprofundamento da reflexão sobre a Música Brasileira, no que concerne ao resgate da memória musical do Brasil.

CAPÍTULO I

CAMARGO GUARNIERI: UM PERFIL BIOGRÁFICO

1. Camargo Guarnieri: um perfil biográfico

Falar de Camargo Guarnieri tem o peso e a importância de se estar falando, talvez, do maior compositor da música brasileira. Ao lado de Villa-Lobos, Guarnieri ocupa lugar único no cenário nacional e internacional. Aclamado pela crítica, o conjunto de sua obra é, entretanto, praticamente desconhecido da maioria dos profissionais de música do país, que dirá do público em geral. No que tange a obra para coro, então, o desconhecimento torna-se ainda maior, pois se constata que a maioria destas peças está em manuscrito - algumas já desaparecidas - e outras ainda, inéditas.

Esta biografia foi concebida pensando-se em reunir em um mesmo texto, não apenas os dados biográficos mais importantes da vida e obra de Camargo Guarnieri, mas também, vários depoimentos dados por ele e por seus contemporâneos. Desta forma, optou-se por construir um texto mais pluralista, no qual diversas opiniões pudessem contribuir na reconstituição do momento histórico em que os fatos ocorreram.

Acredita-se ser possível compreender melhor sua personalidade forte e polêmica e algumas de suas características profissionais, nos diferentes campos em que atuou, à luz de diversos depoimentos.

Ressaltaram-se, a princípio, os aspectos puramente biográficos que delinearam a trajetória de Guarnieri desde a infância interiorana até o reconhecimento internacional.

Em seguida, foi dada ênfase a alguns aspectos de sua personalidade como músico, tais como sua atuação como compositor, professor, ou ainda, frente ao episódio da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*. Estes aspectos contribuem para esclarecer algumas posturas polêmicas assumidas por Guarnieri que se tornaram, na história da música brasileira, sinônimos de uma certa estagnação musical.

Conhecer as idéias do compositor e o contexto em que elas se inserem facilita a compreensão de sua produção musical.

1.1. Sonho de Artista

Mozart Camargo Guarnieri nasceu em 1º de fevereiro de 1907, na cidade de Tietê, interior de São Paulo. Filho de Miguel Guarnieri, descendente direto de imigrantes italianos, e de dona Gécia Arruda Camargo Penteado, brasileira de família tradicional do interior paulista, Mozart era o mais velho de onze irmãos - quatro deles com nomes de grandes compositores.

Seu pai, barbeiro e músico amador, sempre insistiu para que ele estudasse música, mas até os sete anos de idade, Mozart, apesar da predestinação do nome, não se interessava muito por isso. Começou, por fim, a estudar piano com os pais e aos onze anos já tocava relativamente bem, animando festinhas e compondo pequenas valsas para impressionar as amigas de suas irmãs, como o próprio compositor afirmou em entrevista ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo[1].

O estudo sistemático de música começou ainda em Tietê, com Virgínio Dias. Na mesma entrevista, Guarnieri conta que dedicou ao seu professor a valsa *Sonho de Artista*, que seu pai, entusiasmado, fez publicar em São Paulo. O professor sentiu-se ultrajado com a "homenagem" do aluno iniciante, o que provocou um inevitável rompimento e a conseqüente vinda da família Guarnieri para São Paulo, em 1922, a fim de investir na carreira do jovem promissor. Foi a partir deste momento que sua trajetória musical começou a se delinear.

---

[1] ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1990 (vídeo).

Este episódio aparentemente simples na vida de Guarnieri assume importância maior quando se observa que, de uma certa maneira, Guarnieri aos quinze anos de idade já tinha como "missão" - atribuída a ele por seu pai - tornar-se um grande músico. Missão esta importante a ponto de fazer a família Guarnieri mudar o rumo de suas vidas para que o jovem talento trilhasse o seu caminho.

Já em São Paulo, Guarnieri estudou piano com Ernani Braga [2] e Antônio de Sá Pereira[3]. O primeiro foi quem, acidentalmente, descobriu o seu talento para composição. Guarnieri conta, em entrevista concedida ao IDART (Departamento de Informação e Documentação Artísticas)[4], que um dia, em aula, ao abrir um álbum de invenções de Bach, deixou cair uma composição sua: *"(...) O Ernani me perguntou se eu escrevia e quis ver o que eu já havia feito. Mostrei a ele e todas elas já tinham um caráter nacional. Mas eu nunca tinha estudado composição nem harmonia"*.

Apesar da descoberta de Ernani Braga, foi Sá Pereira quem indicou o primeiro professor de composição a Guarnieri. Foi Agostinho Cantú[5], com quem ele estudou por cerca de seis meses entre 1925 e 26.

Em janeiro de 1927, Camargo Guarnieri começou a estudar composição e regência com Lamberto Baldi, regente italiano radicado no Brasil e grande incentivador da música nacional. Em 1928, Guarnieri compôs *Dança brasileira* e *Canção sertaneja*, ambas para piano, iniciando, assim, uma linha de trabalho que

---

[2] Ernani Braga (1888-1948), além de virtuose de piano, notabilizou-se também pelo magistério. Foi estudioso do folclore nacional. Percorreu todo o Brasil recolhendo material folclórico. Organizou vários corais folclóricos no Brasil, Montevidéu e Buenos Aires, difundindo a música brasileira.

[3] Antônio Leal de Sá Pereira (1888-1966) estudou na Alemanha, França e Suíça. Regressando ao Brasil, manteve cursos regulares de piano por quase quinze anos. Convidado pelo Ministério da Educação e Saúde Pública, integrou a Comissão de Reforma do Ensino de Música, ao lado de Luciano Gallet e Mário de Andrade. Considerado pioneiro no campo do ensino da música à criança, introduziu o método Dalcroze, no Brasil.

[4] ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1982b (fita cassete).

[5] Agostinho Cantú (1878-1943), realizou seus estudos musicais em Milão, Itália, onde nasceu. Veio para o Brasil em 1908 para ocupar o cargo de catedrático de piano do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foi também nomeado para as cátedras de harmonia e composição no mesmo conservatório.

já demonstrava a consciência de um sentido expressivo nacional. Ele próprio comenta: *"(...) Baldi achava que a minha música tinha algo de diferente, e esse diferente era justamente o caráter nacional"*[6].

Neste mesmo ano, foi apresentado a Mário de Andrade pelo pianista Antônio Munhoz. Segundo COLI (no prelo)[7] este encontro teve um *"caráter inaugural na biografia do compositor"*. Não apenas pelo teor quase simbólico existente na coincidência do ano de publicação do *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade, com as duas peças de Guarnieri citadas anteriormente - obras nas quais a questão da cultura nacional é extremamente presente - mas também pelo forte vínculo que se estabeleceu, a partir deste encontro, entre a música de Guarnieri e a estética nacionalista, preconizada pelo poeta. Ainda em 1928, Mário de Andrade publica dois artigos em sua coluna no *Diário Nacional* (em 08/05 e 18/07) comentando duas obras de Camargo Guarnieri: *Dança brasileira* e *Lembranças do losango caqui*, respectivamente.

Não se pode negar as influências de Lamberto Baldi e Mário de Andrade na formação musical e estética de Guarnieri[8], entretanto é importante firmar que a sua música é, em grande parte, fruto de uma aguçada sensibilidade que o fez registrar, desde a infância interiorana, inúmeros elementos característicos da cultura popular. SÁ PEREIRA (1929) já comentava no *Diário de São Paulo*:

> *"(...) desde os primeiros ensaios de composição,* (Camargo Guarnieri) *já escrevia espontaneamente música brasileira. Alguém que o conheceu desde menino, dizia-me outro dia: 'É pena que esse rapaz tenha perdido tantos annos escrevendo valsinhas, em Tietê, em vez de ir estudar na Europa'. Ao que lhe respondi ter sido isso talvez a maior ventura da sua vida artistica. Foi com as valsinhas de Tietê que elle se foi impregnando de sentimento brasileiro, de forma tal que, quando mais*

[6] ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1982b. (fita cassete)

[7] Todas as referências com anotação "no prelo" foram extraídas de artigos que fazem parte do catálogo de obras organizado por Flávio Silva (*Camargo Guarnieri:* vida e obra) a ser lançado pelo IBAC e, por isso, ainda sem numeração de páginas.

[8] Guarnieri afirma em entrevista concedida ao IDART, em 21/01/1982: *"(...) Os dois mestres foram meus pais espirituais, jamais os esquecerei, pois deles recebi todo o apoio que necessitava e ajuda incondicional"*.

> *tarde iniciou estudos serios de composição, já se achava immunisado contra influencias de escolas extrangeiras. Pode agora estudal-as* [sic] *á vontade, sem correr perigo de se avassalar. Numa edade em que outros ainda estão copiando os classicos ou plagiando Debussy, C. Guarnieri apresenta-se dono de uma technica de composição muito sua, caracterisadamente nacional, fincando raizes fundas nas canções e nas danças do povo, eterna fonte de rejuvenescimento artístico."*

O período de convivência com Mário de Andrade estendeu-se por quase vinte anos. Além de cuidar de sua formação intelectual, Mário tornou-se amigo e crítico constante. Discordava duramente do discípulo somente para lhe incutir o espírito de confiança em defesa de seus pontos de vista. Isto pode ser comprovado em entrevista concedida, por Guarnieri, ao jornal *Folha de São Paulo*[9]:

> *"(...) Mário era um homem muito provocador: ele me cutucava, perguntava e quando eu respondia, mesmo que estivesse certo, ele dizia que estava errado só pra empurrar a discussão à frente. Só no final é que me dizia: 'Camargo, você estava certo desde o princípio'."*

Mário de Andrade foi sempre lembrado com muito carinho e emoção por Guarnieri que afirmava: *"(...) foi enorme a influência desse grande espírito em minha formação artística e espiritual. Mário de Andrade ensinou-me com as palavras mais simples o inestimável valor da dignidade na arte".*[10]

Ainda em 1928, compôs sua primeira obra de sucesso - *Sonatina,* para piano - obra esta que recebeu comentários elogiosos nos artigos de Sá Pereira (*Diário de São Paulo,* 08/04/29) e de Mário de Andrade (*Diário Nacional,* 17/04/29, publicada também no livro *Música, doce música,* do mesmo autor), e que até hoje merece elogios da crítica. Nela apareceram, pela primeira vez, indicações de movimento notoriamente brasileiras, como, por exemplo, "molengamente", "ponteado bem dengoso" ou "bem depressa". Inaugurava-se

---

[9] O NACIONALISMO, de Mário a Guarnieri, p.50.
[10] Camargo GUARNIERI, Mestre Mário, p.17.

aí, uma nova tendência que seria, posteriormente, muito utilizada pelos compositores nacionalistas.

De 1927 a 1938, ocupou a cadeira de piano do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Entre 1928 e 1930, Camargo Guarnieri freqüentou as aulas do curso de filosofia na Faculdade São Bento, em São Paulo, incentivado por Mário de Andrade. Mesmo sem ter qualquer diploma, Guarnieri conseguiu autorização para assistir as aulas.

Em maio de 1930, casou-se com Lavínia Abranches Viotti, união que durou até 1932. Deste casamento nasceu seu primeiro filho, Mário.

No ano de 1936, foi criado o Coral Paulistano e Camargo Guarnieri, escolhido para organizar e dirigir o grupo. A iniciativa da criação do coral partiu de Mário de Andrade, então Diretor do Departamento Municipal de Cultura, e tinha por finalidade dar oportunidade aos compositores brasileiros de escreverem e ouvirem a sua música. CARLINI (1993) afirma que:

> *"(...) O Coral Paulistano foi a cristalização do projeto de Mário de Andrade que apontava para esta forma musical, o canto coletivo, como a grande força socializadora da música, capaz de integrar as várias regiões brasileiras sob um canto unitário e nacional".*

Em 1937, a convite de Mário de Andrade, Guarnieri foi à Bahia participar do II Congresso Afro-brasileiro, com o intuito de suprir parte do acervo da Discoteca Pública Municipal. Registrou em notação musical mais de 200 melodias de candomblés baianos. Ainda neste ano, recebeu o Primeiro Prêmio no concurso realizado pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, com a obra coral *Coisas deste Brasil*, para coro misto, *a cappella*, sobre um texto de

Gregório de Matos[11], no valor de 4:000$ (quatro contos de réis, o que eqüivaleria, aproximadamente, a cerca de R$ 400,00, hoje).

Em 1936, estivera na cidade de São Paulo o pianista francês Alfred Cortot, então presidente da Escola Normal de Música de Paris. Ao entrar em contato com Guarnieri e sua obra, Cortot, muito bem impressionado, tomou a iniciativa de escrever uma carta ao Governador de São Paulo, Armando Salles de Oliveira, sugerindo que o Governo do Estado conferisse uma bolsa de estudos a Guarnieri[12]. Talvez motivado por este apelo, em 1938, o Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo instituiu o concurso Pensionato Artístico do Estado, que subsidiaria uma temporada de estudos no exterior para os seus vencedores. Camargo Guarnieri inscreveu-se e foi o ganhador desta primeira edição.

Este prêmio materializou-se para Guarnieri em meados de 1938, através de uma ajuda mensal de 1:500$, o que, na verdade, era pouco para custear seus gastos. Mário de Andrade conseguiu uma complementação no valor de 1:000$, a título de comissionamento, em troca da execução de um projeto no qual Guarnieri estudaria o que estava sendo feito na Europa, utilizando-se a música, em prol das crianças mongolóides[13], com o intuito de estabelecer um programa similar, quando voltasse a São Paulo.

Ainda em 1938, Guarnieri casou-se com Anita Queiroz de Almeida e Silva. Partiu, então, com a esposa, para Paris onde estudou contraponto, fuga, composição e estética musical com Charles Koechlin (1867-1950) e regência coral e orquestral, com Franz Rühlmann (1896-1945), então regente da Orquestra da

---

[11] a *Enciclopédia de Música Brasileira* (vol. 1, p.332) cita esta premiação como sendo do ano de 1936 mas, através de consulta ao ofício enviado pela Prefeitura de São Paulo ao compositor comunicando-lhe a vitória, verificou-se que está datado de 17 de dezembro de 1937.

[12] esta carta encontra-se, na íntegra, no trabalho de Marion VERHAALEN: *Camargo Guarnieri: compositor brasileiro*, trad. Vera Sílvia Camargo Guarnieri. p.20. Este trabalho ainda não foi publicado, mas encontra-se disponível na Fundação Camargo Guarnieri. Uma versão reduzida do mesmo será publicada na Revista Música, com lançamento previsto para o final de 1999.

[13] a literatura atual nomeia "crianças mongolóides" como crianças portadoras de Síndrome de Down.

Ópera de Paris. Neste período, também entrou em contato com importantes músicos como Charles Münch, Darius Milhaud, Gabriel Marcel e Nádia Boulanger. Teve suas canções apresentadas em recitais e por duas vezes, teve suas obras executadas pela Orquestra Sinfônica de Paris.

O momento de sua ida à Europa coincidiu com a intervenção no Estado de São Paulo, em virtude do Golpe de 1937. Getúlio Vargas nomeou Adhemar de Barros como interventor do Estado de São Paulo e Prestes Maia foi nomeado para a prefeitura da cidade. Três meses após sua chegada a Paris, Guarnieri teve seu comissionamento cancelado pelo novo prefeito e viu sua renda mensal reduzida quase que à metade. As dificuldades financeiras aliadas a eclosão da Segunda Guerra Mundial, fizeram com que Guarnieri voltasse ao Brasil, em novembro de 1939.

Aqui chegando, Guarnieri percebeu que a situação do país havia se modificado bastante: Mário de Andrade, por motivos políticos, havia sido afastado da direção do Departamento de Cultura pelo atual prefeito, Prestes Maia. Do mesmo modo, Guarnieri já não possuía sua posição junto ao Conservatório Dramático e ao Coral Paulistano, cargos dos quais se afastou quando foi para a Europa.

A expectativa de reconhecimento público ao regressar da Europa, reconhecimento este que lhe abriria novas portas, transformou-se numa grande frustração: estava desempregado e teve que, aos poucos, reconquistar o espaço que havia conseguido antes de deixar o país.

Os anos seguintes foram um tanto instáveis para Guarnieri. As novas obras que compunha recebiam críticas contraditórias como, por exemplo, as que foram executadas no primeiro concerto após a sua chegada, realizado em São Paulo, em 12 de janeiro de 1940, no Teatro Municipal. Foram apresentadas *Toada triste*, de 1936 e *Três poemas*, escrito em Paris em 1939, além de outras obras de Lully, Mozart e Albeniz.

Sobre este concerto, foram publicados em vários jornais comentários elogiosos como o do crítico do jornal *Folha da Manhã*: *"não será demais frisar que não se sabia, a rigor, a quem mais aplaudir: se a Cristina Maristani* (a cantora que interpretou *Três poemas*, de Guarnieri), *se ao regente, se ao compositor"*[14], ou ainda que nas obras executadas, o compositor Camargo Guarnieri trouxe *"algo de doçura, uma delicadeza, e ao mesmo tempo um lirismo bem aparentado às características nacionais"*[15].

Por outro lado, o crítico do jornal *A Gazeta*, que assina apenas O.N. (iniciais de Orlando Nassi), escreveu um longo texto onde comparava as obras de Guarnieri executadas naquele concerto a peças *"de meia expressão, incertas, feitas como em ocasiões em que se fala sem ter o que dizer"*. E foi além quando disse que estas peças não constituíam nenhuma contribuição de peso à arte nacional. Tachava-as de *"música ociosa, sem fôlego, sem nervos"* que ocupava uma *"orquestra de 60 ou 70 figuras para uma distribuição sossegada e mole de poucas notas"*.[16]

Mário de Andrade foi um dos que saíram em defesa de Guarnieri, ressaltando o crescimento do compositor durante sua estada em Paris:

> *"(...) O que há de mais importante a verificar nestas novas obras (...) é que o compositor paulista resistiu galhardamente ao convite cosmopolita da grande cidade internacional. Seu contato diário com professores franceses, aliás muito inteligentemente escolhidos, assim como a audição constante da música do mundo nada lhe roubaram daquela sua musicalidade tão intimamente brasileira e da sua originalidade tão livre."*[17]

Outros concertos dedicados às suas obras foram realizados em São Paulo e no Rio de Janeiro, sendo que para algumas peças não faltaram críticas ácidas, como no artigo publicado no *Correio da Manhã*, por CUNHA (1941), comentando

---

[14] Silveira PEIXOTO, Música, *Folha da Manhã*, 1940, p.5.
[15] MÚSICA, *Diário de São Paulo*, 1940, p.6.
[16] QUATRO peças de Camargo Guarnieri, *A Gazeta*, 1940, p.5.
[17] Mário de ANDRADE, Camargo Guarnieri, *O Estado de São Paulo*, 1940, p.4.

a 2ª *Sonatina* para Piano que havia sido executada em 24 de abril, dentro da Série Oficial de concertos da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro:

> *"(...) O atonalismo é um bruxedo. Feitiçaria inócua, mas perfeitamente bárbara. Em suma, tempo perdido. Daqui a vinte anos - a menos que a música tenha naufragado por completo, definitivamente, no caos de ruídos selvagens iniciais - não se falará mais nisso. Graças a Deus!"*

Em relação à mesma obra, saíram em sua defesa BEVILACQUA (1941), que elogiou muito o compositor em sua crítica publicada em *O Globo*, e MURICY (1941), no seu artigo "Pelo mundo da música: obras de Camargo Guarnieri em 1ª audição", publicado no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro:

> *"(...) Só a posteridade poderá dizer se alguma delas* (obras executadas no concerto) *perdurou, e se se conserva nova e vivaz. Os contemporâneos enganam-se freqüentemente acerca do valor das obras intelectuais e artísticas recentes. A moda influi nos julgamentos e também mil circunstâncias de tempo e lugar, que mais tarde desaparecem. É sempre difícil explicar os motivos dos aplausos tributados pelas gerações passadas, e das condenações que proferiram. (...) O Brasil conta pelos dedos os seus compositores verdadeiramente significativos. Não os enumerarei aqui, mas tenho certeza que Camargo Guarnieri é um deles, e dos de maior mérito."*

Aos poucos, Guarnieri refez sua classe de alunos de piano e composição. Inscreveu seu *Concerto nº 1*, para violino e orquestra, de 1940, em um Concurso Internacional de Composição promovido pela *The Edwin A. Fleischer Music Collection*, da Biblioteca Pública da Filadélfia e, em 1942, foi notificado que tinha conquistado o primeiro prêmio, no valor de US$ 750 (setecentos e cinqüenta dólares), oferecido por Samuel S. Fels para concerto de violino por compositor latino-americano.

Em abril do mesmo ano, foi convidado por Alfredo de Saint-Malo, diretor do Conservatório Dramático e Musical do Panamá, para lecionar composição, por dois anos, naquela instituição. O convite veio em um momento

em que Guarnieri não tinha emprego fixo no Brasil e apresentou-se como uma boa oportunidade de mostrar ao país, que não o prestigiara no seu regresso da Europa, que outros o faziam. Este convite provocou muita polêmica no meio musical brasileiro, com várias personalidades manifestando-se, através da imprensa, contra e a favor da viagem. DANTAS (1942) escreveu no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro:

> *"(...) A notícia foi confirmada pelo paulista* (Camargo Guarnieri) *que declarou: 'Foi verdadeira surpresa para mim. E é difícil explicar a satisfação que tive. Confesso que se o aceitar, faço-o bastante constrangido. Compreenda que é duro a gente abandonar, talvez para sempre, a terra em que nasceu.'"*

CUNHA (1942), que já havia criticado duramente algumas obras de Guarnieri, desta vez, o defendeu:

> *"(...) Camargo Guarnieri é um padrão de glória para o Estado em que nasceu e para a Pátria a que pertence. Mereceria tratamento mais carinhoso. Devia ter pelo menos garantida a subsistência na sua terra de nascimento (...) Mas, se os governos de São Paulo e o Federal nada fazem pelo ilustre artista patrício - que já fez jus à proteção de ambos - é o menos que ele se vingue levando para o Panamá toda a experiência das suas luzes, toda a sutileza de sua erudição de profissional e de virtuose."*

Com tantas manifestações, não era de se estranhar que Guarnieri tivesse reforçada a idéia de que realmente estava sendo injustiçado pelo seu próprio país, como é possível comprovar em ENTREVISTA (1982b), quarenta anos depois:

> *"(...) O Panamá soube que eu estava no Brasil, desempregado, então me convidaram para eu ser professor de composição no conservatório do Panamá, e o Andrade Muricy, que escrevia no 'Correio Paulistano', ele fez um longo artigo metendo o pau no governo, porque era a coisa mais vergonhosa: mandam um artista estudar na Europa e aí o sujeito chega e não tem nada, tem que ir embora daqui pra poder viver."*

É provável que Guarnieri tenha se confundido nesta entrevista querendo referir-se ao artigo de Itiberê da Cunha, este sim mais crítico, citado anteriormente. No *Correio Paulistano*, encontrou-se apenas uma nota de programa, datada de 30/04/1942 e assinada com o pseudônimo POL que somente comentava o convite do Panamá.

Neste episódio vê-se, mais uma vez, Camargo Guarnieri como vítima de uma situação gerada por ele mesmo: a expectativa exagerada de um futuro reconhecimento, criada em função de sua viagem à Europa, acaba não se concretizando da forma como ele imaginara. Assim, o compositor que desde os 15 anos já havia assumido como "missão" tornar-se um grande músico, não se vê reconhecido por seu próprio país e, crendo ser injustiçado, sente-se obrigado a deixá-lo para garantir sua subsistência.

Porém, nesta mesma época, Guarnieri recebeu, juntamente com outros compositores brasileiros, um convite da *Pan American Union* para uma estada de seis meses nos Estados Unidos, como hóspede do Departamento de Estado Norte Americano. O convite veio em momento oportuno, uma vez que o livraria da pressão sofrida com o polêmico convite do Panamá, reservando-lhe, ainda, a oportunidade de se tornar conhecido num meio musical totalmente novo como o dos Estados Unidos.

Guarnieri declarou em ENTREVISTA (1982b) que foi convidado para ir aos Estados Unidos com tudo pago. Esta informação não confere com os registros da época que confirmam o pedido de patrocínio feito por ele à Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, através de sua diretora, Sra. Esther Mesquita. Foi encomendada a Guarnieri, então, uma obra orquestral em troca da qual seriam oferecidos os subsídios necessários à viagem. O compositor aceitou o acordo e compôs a *Abertura Concertante*, que foi apresentada em 1ª audição, na própria Sociedade de Cultura Artística, em 2 de junho de 1942.

Ao que parece, o tom que Guarnieri conferia às suas declarações reforçava a imagem de homem injustiçado: no seu país não lhe dão o devido

valor, mas fora, onde o reconhecimento é importante, querem a sua presença de qualquer maneira, subsidiando-lhe todos os gastos. As conclusões que se podem retirar destas declarações não devem, portanto, ser entendidas literalmente, sob o risco de um julgamento parcial e equivocado de sua real situação no país.

Guarnieri partiu para Nova Iorque, em outubro de 1942, onde apresentou várias de suas obras. Teve ainda a oportunidade de dirigir, entre outras, a Orquestra Sinfônica de Boston em duas ocasiões. Recebeu críticas altamente favoráveis em vários periódicos americanos e teve suas obras executadas em diversos concertos, como atestou VERHAALEN (s.d.)[18]. Vale, dentre estas críticas, ressaltar o comentário do compositor e crítico THOMPSON (1943), publicado no jornal *New York Herald Tribune*, a respeito do programa especial apresentado pela *American League of Composers*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 7 de março de 1943 e citado por VERHAALEN (s.d.):

> *"(...) Duvido que o Sr. Guarnieri seja em primeiro lugar um compositor de câmara. As tristes sonoridades do solo das cordas e a incisividade do piano são igualmente terreno fértil para sua criatividade, e devo dizer que é de modo extremamente agradável que ele os explora. (...) Cada uma* (das obras apresentadas) *mostrou uma faceta sua e o programa nos deixou com a certeza de que seu talento é grande demais para ser avaliado numa noite só."*

Em virtude da repercussão de seu sucesso nos Estados Unidos, Guarnieri voltou a São Paulo em uma condição bem diferente. Tinha como credenciais a conquista de seu primeiro prêmio internacional de composição, o fato de ser

---

[18] Pianista, pedagoga, compositora e musicóloga americana, Marion Verhaalen veio a São Paulo pela primeira vez em 1964 a fim de fazer um estudo aprofundado sobre a obra de Guarnieri. Este estudo transformar-se-ia em um livro a ser publicado nos Estados Unidos. Em 1992, Guarnieri, já bastante doente, recebeu alguns capítulos deste livro. A parte inicial, referente à biografia do compositor foi traduzida por sua esposa, Sra. Vera Sílvia Camargo Guarnieri, para que ele tivesse a oportunidade de lê-la. Desta tradução, que se encontra disponível na Fundação Camargo Guarnieri, foi retirada a citação acima.

valor, mas fora, onde o reconhecimento é importante, querem a sua presença de qualquer maneira, subsidiando-lhe todos os gastos. As conclusões que se podem retirar destas declarações não devem, portanto, ser entendidas literalmente, sob o risco de um julgamento parcial e equivocado de sua real situação no país.

Guarnieri partiu para Nova Iorque, em outubro de 1942, onde apresentou várias de suas obras. Teve ainda a oportunidade de dirigir, entre outras, a Orquestra Sinfônica de Boston em duas ocasiões. Recebeu críticas altamente favoráveis em vários periódicos americanos e teve suas obras executadas em diversos concertos, como atestou VERHAALEN (s.d.)[18]. Vale, dentre estas críticas, ressaltar o comentário do compositor e crítico THOMPSON (1943), publicado no jornal *New York Herald Tribune*, a respeito do programa especial apresentado pela *American League of Composers*, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 7 de março de 1943 e citado por VERHAALEN (s.d.):

> *"(...) Duvido que o Sr. Guarnieri seja em primeiro lugar um compositor de câmara. As tristes sonoridades do solo das cordas e a incisividade do piano são igualmente terreno fértil para sua criatividade, e devo dizer que é de modo extremamente agradável que ele os explora. (...) Cada uma* (das obras apresentadas) *mostrou uma faceta sua e o programa nos deixou com a certeza de que seu talento é grande demais para ser avaliado numa noite só."*

Em virtude da repercussão de seu sucesso nos Estados Unidos, Guarnieri voltou a São Paulo em uma condição bem diferente. Tinha como credenciais a conquista de seu primeiro prêmio internacional de composição, o fato de ser

---

[18] Pianista, pedagoga, compositora e musicóloga americana, Marion Verhaalen veio a São Paulo pela primeira vez em 1964 a fim de fazer um estudo aprofundado sobre a obra de Guarnieri. Este estudo transformar-se-ia em um livro a ser publicado nos Estados Unidos. Em 1992, Guarnieri, já bastante doente, recebeu alguns capítulos deste livro. A parte inicial, referente à biografia do compositor foi traduzida por sua esposa, Sra. Vera Sílvia Camargo Guarnieri, para que ele tivesse a oportunidade de lê-la. Desta tradução, que se encontra disponível na Fundação Camargo Guarnieri, foi retirada a citação acima.

conhecido pelos mais importantes músicos da Europa e Estados Unidos, e de estar mais confiante em si, tanto como compositor quanto como regente. A imprensa brasileira lhe foi favorável, preparando-lhe uma recepção oficial de boas vindas promovida pelo jornal *A Gazeta*[19], de São Paulo, em 15/05/1943. Em pouco tempo, Guarnieri foi nomeado Regente Supervisor da Orquestra Sinfônica Municipal, mantida pelo Departamento de Cultura da cidade de São Paulo.

Nos anos seguintes ao seu retorno, Guarnieri recebeu diversas premiações importantes por suas composições: 1º lugar no Concurso do Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo, em 1943, com a *Sinfonia nº 1* (prêmio no valor de dez mil cruzeiros); 1º lugar no I Concurso Internacional para Quartetos promovido pelo *Chamber Music Guild*, também em 1943, com a peça *Quarteto de cordas nº 2* (prêmio no valor de mil dólares); 1º lugar no Concurso promovido pelo Departamento de Cultura de São Paulo, em 1946, com o seu *2º Concerto para piano;* e o 2º lugar no Concurso Internacional "Sinfonia das Américas", em 1947, com a *Sinfonia nº 2* (prêmio no valor de cinco mil dólares).

Sem abandonar as grandes formas, Camargo Guarnieri continuou, durante esse período, a produzir obras curtas para piano solo, canto e coro. Também exercia intensa atividade como regente e professor de composição, em seu estúdio e em várias Escolas e Conservatórios do Estado de São Paulo.

Em 1956, foi nomeado pelo ministro Clóvis Salgado, assessor artístico-musical do Ministério da Educação, onde permaneceu até janeiro de 1961. Durante o mesmo período, atuou como Regente Oficial da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e, a partir de 1960, foi reintegrado ao quadro de professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foi ainda

---

[19] O jornal *A Gazeta* publicou, em 14/05/43, p.6, uma nota falando da homenagem que seria prestada ao maestro Camargo Guarnieri, com um chá no "Roof" do jornal, organizado por uma comissão de ilustres, dentre os quais constavam Antonieta Rudge, Dinorá de Carvalho e Souza Lima, entre outros.

professor do Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiânia e da Faculdade de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Em maio de 1961, casou-se com Vera Sílvia Ferreira - estava separado de Anita Queiroz desde 1960. Deste terceiro casamento Guarnieri teve três filhos: Tânia, nascida em 1963, Míriam, nascida em 1965 e Daniel Paulo, nascido em 1971.

Em 1975, a Universidade de São Paulo, através da resolução nº 642, cria a Orquestra Sinfônica da USP e Guarnieri é nomeado seu diretor artístico e regente titular, cargo que ocupou até a sua morte.

Camargo Guarnieri era freqüentemente chamado para ser membro do júri dos mais importantes concursos no país e no exterior. Agraciado com inúmeros prêmios[20], condecorações e medalhas, Guarnieri recebeu, em dezembro de 1992, o prêmio "Gabriela Mistral", no valor de US$ 10.000 (dez mil dólares), oferecido pela OEA (Washington) e considerado o Nobel das Américas, com o título de "Maior Compositor Contemporâneo das Três Américas".

Camargo Guarnieri faleceu em 13 de janeiro de 1993, aos 85 anos de idade, em virtude de um carcinoma de laringe. Seu corpo foi velado no Teatro Municipal de São Paulo.

1.2. Guarnieri compositor

Camargo Guarnieri sempre se definiu como um compositor nacional e não nacionalista. A música nacionalista, segundo ele próprio, pressupõe a utilização direta de material folclórico. Na obra de Guarnieri, ao contrário, são

[20]A lista completa das premiações e títulos recebidos por Guarnieri encontra-se no Anexo A deste trabalho.

raros os momentos em que se pode identificá-los: a brasilidade aflora naturalmente, sem que seja preciso procurá-la.

> *"(...) Eu sempre quis ser um compositor nacional. Nunca me preocupei em fazer nacionalismo, não. A minha música deve ser a expressão da quintessência da alma brasileira".* [21]

Em relação ao ato de compor, Guarnieri o descrevia como sendo um momento único, reflexo da condição que, para ele, era a mais natural: escrever música.

> *"(...) A linguagem musical chega em mim da mesma maneira que eu falo. É uma coisa puramente espontânea. Se há alguma ligação, é com Deus. Para escrever música eu fico completamente isolado. Só percebo o que escrevi, depois de haver terminado de escrever. Se alguém chegar no momento em que estou escrevendo, ficaria admirado por eu estar ausente".*[22]

> *"(...) Certos compositores, como Stravinsky, iam aos pedacinhos, emendando até chegar ao ponto final. Eu demoro para escrever porque construo tudo na minha cabeça".*[23]

> *"(...) Como eu tenho vontade de amar, eu tenho vontade de escrever música. (...) Eu não acredito em inspiração. É uma palavra boba. Existem, sim, possibilidades expressivas de criação. A idéia vem de dentro de mim mesmo, mas não é inspiração. É emoção".*[24]

Guarnieri transitou, e bem, por quase todos os gêneros de composição. Segundo MARIZ (1994) a obra de Guarnieri *"é o maior conjunto de criação musical que o Brasil produziu, depois de Villa-Lobos"*. A sua vasta produção inclui obras para orquestra, música de câmara, peças para instrumentos solistas com orquestra, sonatas para diversos instrumentos, inúmeras obras para piano solo,

---

[21]ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1990 (vídeo).
[22]Lutero RODRIGUES, O compositor Camargo Guarnieri, p.7.
[23]Jimi JOE, Camargo Guarnieri: 1907-1993, p.2.
[24]ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1990 (vídeo).

duas óperas, uma missa, um grande número de canções e peças para coro. De todo este espectro de obras as que Guarnieri mais gostava de compor eram as canções.

> *"(...) Eu sempre tive muita facilidade em escrever para canto, que eu considero muito difícil para o compositor. Quanto ao resto, não tenho preferência".*[25]

> *"(...) Gosto mesmo é de musicar canções. Porém se eu me dedico a fazer algum tipo de peça, eu me envolvo e sai bom".*[26]

Uma certa arrogância poderia transparecer desses comentários - Guarnieri faz bem o que é muito difícil para os outros - mas é preciso encarar estas palavras sob o prisma de quem foi, realmente, o grande mestre da canção brasileira. Nas mais de 200 canções que escreveu (um terço de sua obra!) vê-se que Camargo Guarnieri encontrou um idioma musical tipicamente brasileiro e, ainda nas palavras de MARIZ (1994):

> *"(...) deu um passo à frente na conquista da canção brasileira despida de toda ganga. Não fugiu a seus problemas, não cedeu diante dos obstáculos inúmeros, não escapou pela porta do atonalismo. (...) Sua linha melódica não é torturada e ingrata, como algumas de Villa-Lobos, nem traz os resquícios operistas, com que por vezes se apresenta o 'lied' de Mignone. Nota-se em Guarnieri feliz concordância do ritmo poético com o musical, atenção aos problemas fonéticos, no que percebemos o distante dedo severo de Mário de Andrade."*

Esta habilidade para escrever para canto reflete-se, também, nas obras para coro. Nota-se na sua escrita, um pleno domínio da prosódia e da adaptação desta à melodia. Profundo conhecedor da voz humana, ele não exigia do cantor esforços exagerados que prejudicassem a compreensão do texto de suas peças.

---

[25]Lutero RODRIGUES, O compositor Camargo Guarnieri, p.7.
[26]ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1990 (vídeo).

Sua orientação estética, calcada no nacional, deve muito ao convívio com Mário de Andrade. Em entrevista ao IDART[27] Guarnieri esclarece:

> *"(...) A minha formação estético-musical com Mário de Andrade me permitiu visualizar valores culturais no sentido universal. Um amplo legado de conhecimento das artes, especialmente música e literatura, tornou-me mais sensível ao belo e que me despertou acuidade estética, até então, apenas instintivamente em mim. Quanto à estética musical fui aquinhoado com aulas de orientação bibliográfica, que muito me ajudaram."*

WOLFF (1991), embasado na afirmação da Sociologia, segundo a qual entre indivíduos de uma mesma situação social, as percepções individuais misturam-se com a circulação social de percepções, acredita que as obras musicais podem ser interpretadas historicamente *"como fontes que revelam o ângulo pelo qual o compositor apreende o mundo em que vive"*.

ADORNO (1974) também afirma que a criação musical *"tem a mesma origem do processo social e está constantemente penetrada pelos vestígios deste"*. Interpretando-se a criação musical por este ângulo, é possível compreender a essência radicalmente nacional de Camargo Guarnieri como um reflexo de suas experiências de vida.

> *"(...) Em Tietê, quando era jovem, eu tocava muito bem piano. Tocava em bailes, improvisava, pintava o sete. Mário de Andrade me dizia que na minha terra era muito comum o uso das 'terças-caipiras'. Elas estão na 'Toada à moda paulista'. Viajei muito pelo interior; estive no Norte e Nordeste. A música popular entrou em mim, se filtrou e saiu aquilo que eu chamo de música nacional. (...) Eu não tenho* (atualmente) *mais preocupação com a tonalidade. Hoje nem me interessa saber o acorde, o que vale é o som que eu ouço. Aquilo que eu sinto, vou escrevendo".*[28]

---

[27]ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1982a (fita cassete).
[28]Lutero RODRIGUES, O compositor Camargo Guarnieri, p.7.

VERHAALEN (s.d.) também via a música de Guarnieri como um reflexo de sua personalidade:

> *"(...) Camargo Guarnieri está fielmente retratado em sua música. Os sofrimentos de sua vida, sua personalidade brincalhona, sua intensa paixão, nela são encontradas. Sua linguagem musical há muito tempo tornou-se atonal, enfatizando as estruturas em quartas. Sua textura musical é intrincada e essencialmente contrapontística. Os ritmos podem ser gentis e ondulantes; vigorosos e arrebatadores, mas são sempre sutis, sincopados e vivos. Em sua música nunca se pode prever o que virá a seguir. Seu senso direcional e dramático é intenso e sua técnica de composição e estrutura é impecável. É um músico intelectual completamente incorporado à intensidade de suas emoções".*

Pode-se extrair desses comentários duas características muito fortes na música de Guarnieri: emoção e técnica. Extremamente sentimental, ele deixa sempre transparecer suas emoções nas obras que compõe, utilizando sua rigorosa técnica composicional como facilitadora dessa expressão.

Quando perguntado sobre a sua música, no que tange às características composicionais e estilísticas, Guarnieri era muito claro ao afirmar:

> *"(...) Não tive propriamente fases no meu desenvolvimento como compositor. O que aconteceu foi a medida que o tempo ia passando, minha música se tornava cada vez mais enriquecida, adquirindo características específicas, assimilando o desenvolvimento da harmonia, do contraponto, da liberdade formal que tomou conta da Europa. Incorporei à minha sensibilidade tudo o que me interessava como compositor".*[29]

Esta inexistência de fases distintas no desenvolvimento composicional de Guarnieri é idéia partilhada por vários autores que, como COLI (no prelo), vêem sua obra de maneira homogênea, onde a incorporação de novos elementos não implica necessariamente no abandono de princípios básicos de sua linguagem. Outros autores, como LOMBARDI (1984), MARIZ (no prelo) e

[29]ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1982a (fita cassete).

SOUZA BRASIL (no prelo), utilizaram-se de divisões a fim de facilitar o estudo de determinado tipo de composição, classificando-as cronologicamente por fases, onde os novos elementos conduzem à maturidade composicional, ao depuramento.

Mesmo nas divisões feitas por estes autores, muito mais por motivos didáticos do que propriamente por possuírem estilos contrastantes, nota-se que dentro de cada uma destas fases, freqüentemente surge um elemento que não se encaixa perfeitamente nas características do período, como se prenunciasse alguma manifestação que se consolidaria logo depois. Pode-se encarar este fato como um indício da homogeneidade da obra de Guarnieri.

O que fica, portanto, é que a **essência** da música de Camargo Guarnieri foi sempre a mesma: uma música de caráter nacional e polifônico, melodicamente rica, com harmonia elástica e maleável, onde o fator de coesão, de inteligibilidade, é dado pela forma.

> *"(...)* (penso minha música) *como algo capaz de exprimir o que sinto. Não me preocupo com o tonalismo, dodecafonismo ou seja lá o que for. Me interessa a forma. Por isso adoro Bach e Brahms".*[30]

> *"(...) Sou um brahmsiano: a forma é minha alucinação. Isto não quer dizer que ela me prende, ao contrário, uso-a a serviço de minha imaginação e de minha expressão. O que vale na forma é seu aspecto geral, mas dentro dela recrio sempre novas propostas".*[31]

Entretanto, esta imagem de compositor demasiadamente preso a uma estrutura formal, fez com que Guarnieri fosse, por muitas vezes, alvo de críticas. Consideraram-no retrógrado, clássico demais, avesso a mudanças. Isto não se justifica quando se analisam suas obras e seus depoimentos. A forma era, para Guarnieri, fator fundamental, sim, mas servia como alicerce da obra, como fator

---

[30] 85 ANOS de memória e arte, p.20.
[31] Ricardo TACUCHIAN, O sinfonismo guarnieriano, "não pag.".

de unidade que demostrava, antes de tudo, pleno domínio de todos os fundamentos da composição.

O compositor americano Aaron COPLAND (1943) traduziu, em um artigo[32], sua admiração pela obra de Guarnieri:

> *"(...) Camargo Guarnieri é um verdadeiro compositor. Ele tem tudo que isso requer: uma individualidade própria, uma técnica completa e uma imaginação fecunda. O seu dom é mais ordenado que o de Villa-Lobos, embora não sendo menos brasileiro. (...) Não há nada particularmente extravagante na sua música, em qualquer dos setores. Camargo Guarnieri sabe como moldar uma forma, como instrumentar bem e conduzir efetivamente uma linha de baixo. O que mais nos atrai na sua música é o seu calor e a sua imaginação sempre tocada por uma sensibilidade profundamente brasileira.* ***Quando a sua música é bem executada*** (grifo do autor) *ela representa a vigorosa expressão musical do continente latino-americano."*

ALMEIDA (1948) resume bem o estágio alcançado por Guarnieri em que a sua imensa habilidade em fazer música nacional, tão bem estruturada e rica em recursos, transformava esta música nacional em universal.

> *"(...) A obra de Camargo Guarnieri constitui uma das mais admiráveis e avançadas da arte brasileira. A solidez da construção técnica, os recursos da sua polifonia, em processos harmônicos, politônicos e rítmicos, mostram uma escrita moderna e um sentido nacional que se inspira, mas transcende dos temas e elementos formais populares, que jamais usou diretamente, para se altear a um clima mais universal, realçando a intensidade psicológica e a invenção artística".*

Talvez por isso a obra de Guarnieri tenha sido tão bem recebida nos Estados Unidos e Europa. Entretanto, por que uma obra de tal envergadura permaneceu praticamente desconhecida do público brasileiro é questão a se

---

[32] um trecho deste artigo foi reproduzido no programa da *Semana Camargo Guarnieri*, promovida pela Universidade de São Paulo, de 21 a 25 de abril de 1987.

pensar. O crítico do jornal *Folha de São Paulo,* Luís Antônio Giron, afirmou em seu artigo publicado por ocasião do falecimento de Guarnieri: *"A obra de Camargo Guarnieri corre o perigo de virar embrulho não por ser inaudível (é acessível, lírica e 'vendável'), mas porque nunca teve 'marketing' para atingir a massa."*[33]

Na verdade, este problema atinge a todos os compositores brasileiros, sem exceção. A questão da divulgação da música erudita no país é extremamente precária e envolve inúmeros fatores que não estão, necessariamente, ligados à qualidade da obra (política cultural, mercado fonográfico, indústria cultural etc.), questões estas que, neste momento, estenderiam demais um texto que se propõe a ser uma pequena biografia. Vale acrescentar, entretanto, que no caso específico da produção musical de Camargo Guarnieri, talvez haja alguns agravantes, em relação à complexidade de sua linguagem musical.

Como RODRIGUES (1994) observou, não apenas fatores como o pequeno número de edições e gravações comerciais da obra de Guarnieri, são os responsáveis por esta situação, mas também algumas características próprias da sua linguagem musical que não facilitam a rápida assimilação de sua música como, por exemplo,

> *"(...) A complexidade da textura musical, resultado de seu virtuosismo como contrapontista e elaborado trabalho temático; a modernidade harmônica, através do uso sistemático de acordes complexos e dissonâncias; a ausência de repetições sucessivas das principais idéias melódicas, a não ser aquelas estritamente exigidas pela clareza da forma musical empregada e a inexistência de fáceis 'efeitos musicais' sem significado formal".*

Na verdade, Mário de Andrade já prenunciara este fato, muitos anos antes, afirmando ao jovem compositor: *"Você vai sofrer muito em sua vida, porque sua música não se faz amar à primeira vista"*[34].

---

[33] Luís A. GIRON, *Folha de São Paulo,* 1993, p.3

[34] Lutero RODRIGUES, O compositor Camargo Guarnieri, p.7

1.3. Guarnieri professor

Camargo Guarnieri foi o único compositor brasileiro, no século XX, a manter uma escola de composição. Por suas mãos passaram nomes como Cláudio Santoro, Marlos Nobre, Osvaldo Lacerda, Almeida Prado, Sérgio Vasconcellos Corrêa, Raul do Valle, Aylton Escobar, entre muitos outros.

Rígido, extremamente exigente e, de início, um tanto intransigente com o aluno - não aceitando sugestões - Guarnieri era, segundo Osvaldo Lacerda[35], um professor devotado e muito eficiente: tinha profundo embasamento teórico, pleno domínio da técnica composicional e uma enorme prática que lhe permitia apontar aos alunos quais os melhores caminhos a serem seguidos numa determinada peça e quais deveriam ser evitados.

> *"(...) No curso de composição que processo, procuro em primeiro lugar propiciar um treinamento para que todos possam, através da técnica, expressar sua mensagem musical, mesmo porque sem ela ninguém consegue se exteriorizar. Além do esforço, procuro interessar os alunos na obra de outros compositores que estão em foco no mundo da música e tidos como artistas de reconhecido valor. Não hesito em mostrar aos meus alunos todas as tendências, sejam elas dodecafônicas, serialistas ou vanguardistas. Se são compositores de verdade encontrarão o caminho da música".*[36]

Este depoimento mostra um Guarnieri com uma visão bastante abrangente do que deveria ser ensinar composição o que, num certo sentido, vai contra a idéia difundida de que Camargo Guarnieri tolhia o poder criador de seus alunos, fazendo com que eles fizessem apenas música de cunho nacionalista. Aylton Escobar, por exemplo, disse em depoimento pessoal a autora deste trabalho, que tudo o que ele compunha tinha que ser parecido com

---

[35] Osvaldo LACERDA, O professor Camargo Guarnieri, 1993, p.30.
[36] ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1982a (fita cassete).

o que o mestre Guarnieri fazia. Divergência à parte, é fato que Guarnieri deu base sólida a dezenas de compositores brasileiros.

Guarnieri dava muita ênfase à música vocal, o que pode ser comprovado por depoimentos pessoais de Raul do Valle e Almeida Prado[37]e em artigo de Osvaldo Lacerda[38], atribuindo a esta tanta importância quanto à música instrumental. Desde as primeiras aulas incitava o aluno a compor canções e a trabalhar exaustivamente a polifonia coral, enfatizando, sobretudo, o contraponto.

> *"(...)* (Lamberto Baldi dizia que) *a música é como um carretel de linha. Existe uma lógica dentro disso. A harmonia destrói esse sentido de horizontalidade. A pessoa que estuda harmonia primeiro tem muita dificuldade com o contraponto (...) O baixo deve ser conduzido por semitom e canta também. O contraponto do baixo é o alicerce da música".*[39]

Quando perguntado sobre a sua linha de trabalho como professor, Guarnieri dizia:

> *"(...) Eles estudam comigo contraponto, fuga, orquestração, instrumentação. Depois que fazem o trabalho com contraponto, fazem as invenções, fazem fuga. Agora, a parte estética, isto eu deixo à vontade. Quando eles me fazem perguntas, eu respondo: quer dizer, eu não imponho coisa nenhuma. (...) Quando um aluno traz um trabalho de composição para eu examinar, eu mostro para eles: 'isto aqui não se deve fazer por isso, isso, isso, isto aqui está bem feito, isto aqui está mal feito'. Quer dizer, eu mostro o que está ruim para ele mesmo corrigir".*[40]

---

[37] esses depoimentos foram colhidos através de conversas informais com a autora deste trabalho.
[38] Osvaldo LACERDA, O professor Camargo Guarnieri, 1993, p.30.
[39] ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1990 (vídeo).
[40] ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1982a (fita cassete).

Cabe aqui desfazer a crença estabelecida, segundo a qual Guarnieri forçava seus alunos a comporem "brasileiramente". Melhor fazê-lo através das palavras de LACERDA (1993).

> *"(...) Nada mais longe da verdade; o que aí existe é simplesmente uma grande confusão entre causa e efeito. A realidade é esta: - não é por os alunos estudarem com Guarnieri que compunham música brasileira, mas é por comporem música brasileira que estudavam com Guarnieri".*

Realmente, aqueles alunos que por mais tempo permaneceram com Guarnieri, foram os que se identificaram com as idéias do compositor. Outros tantos, depois de certo tempo, seguiram seus próprios caminhos - muitas vezes opostos ao do mestre - mas, enquanto seus alunos, foram exaustivamente treinados nos fundamentos da técnica composicional, trabalhando, na maioria das vezes, temas do folclore nacional.

Como professor, era um crítico da educação musical praticada no Brasil tendo chegado a sugerir alternativas para melhorar o nível do nosso ensino musical. Em 1958, como assessor do Departamento de Música do Ministério da Educação - uma das poucas aproximações de Guarnieri com o poder público - o compositor apresentou um plano de reforma do ensino musical. Ele conta, em entrevista a NATALE (1978), que segundo o projeto, o aluno deveria, inicialmente, passar por um teste vocacional para ingressar na escola de música e estudaria durante sete anos, em período integral, recebendo ensino musical e de conhecimentos gerais num mesmo local. A princípio, o projeto foi bem aceito, mas Guarnieri sugeriu que antes de ser enviado ao Congresso para votação, fossem ouvidos os responsáveis pelos conservatórios.

Dos trezentos conservatórios existentes no país naquela época, apenas três responderam à consulta - todos contrários ao projeto. O plano foi, obviamente, arquivado e nunca mais se falou nele.

> *"(...) Qualquer tentativa para melhorar a qualidade do ensino musical é sempre vetada. E o que temos como panorama em nossa frente não é nada animador. A maior parte dos conservatórios são verdadeiras arapucas preocupadas apenas em arrancar o dinheiro do aluno. (...) O dinheiro que se investe nos diversos setores da vida brasileira às vezes é absurdo e a cultura, mais uma vez, fica de lado. E cultura não é coisa para se relegar. Um país se mede pela sua intelectualidade e parece que não estamos assim tão bem. Por tudo isso, é que ainda digo que tenho muita coisa a fazer pela música".*[41]

Trinta anos depois de ter seu projeto arquivado, Guarnieri ainda demonstrava preocupação com a educação musical e com a cultura. Ciente da importância destes fatores para o desenvolvimento do país, o professor, no alto de seus 71 anos, ainda insistia na necessidade de mudança na concepção de desenvolvimento e progresso de nossos governantes e mantinha acesa a esperança de que o ensino musical no país pudesse ser totalmente reformulado.

A maneira pela qual Camargo Guarnieri propunha esta reformulação, entretanto, talvez mereça maior reflexão. No que tange às suas características como compositor ou professor, Guarnieri sempre esteve voltado para as elites. Sua música possuía um depuramento técnico tal que somente os ouvidos mais treinados apreciavam-na, num primeiro momento. Sua atuação como professor também tinha um caráter elitizante: escolhia seus alunos pelo potencial que apresentavam e, mesmo o seu projeto de educação musical pressupunha um teste vocacional *"para evitar que formássemos os músicos impotentes - sem talento - como tantos que existem por aí."*[42], mostrando a sua preocupação com a **formação de músicos** e não com a musicalização.

Esta opção pelo investimento na sólida formação do músico transparece em quase todos as declarações de Guarnieri. Ao contrário de Villa-Lobos, por exemplo, que pregou uma política nacional de "alfabetização musical", Guarnieri tratava a música como assunto para os poucos que tivesse "vocação"

---

[41] Denise NATALE, Com o lápis na mão fazendo música e contas, p.21.
[42] Ibidem. p.21.

e que, por isso, deveriam ser bem treinados. Mesmo que indiretamente, esta postura ajuda a reforçar o tratamento elitista que é dado à música erudita no país e isso tem como conseqüência direta o pouco espaço reservado a esta música nos meios de comunicação, fato do qual, aliás, Guarnieri sempre se lamentou.

Sem dúvida nenhuma, a concepção educacional do maestro tem embasamento e deveria ser valorizada. Entretanto, ela não pode ser entendida como a solução que faltou para o desenvolvimento da música brasileira. É preciso, concomitantemente, formar uma massa-crítica capaz de assimilar, consumir e valorizar a arte e a cultura para que um investimento substancial na formação de jovens músicos, como o proposto por Guarnieri, seja justificado.

1.4. Guarnieri e Villa-Lobos: o nacionalismo musical

Contemporâneos, os dois maiores nomes da música erudita brasileira no século XX compartilharam muitas coisas: a admiração mútua, a defesa do nacional, o apego aos elementos folclóricos formadores da música brasileira. Divergiram, entretanto, em alguns aspectos, chegando a trocar depoimentos ásperos.

A comparação que, inevitavelmente, sempre se fez entre os dois, de certa forma induziu um comportamento competitivo que, na maioria das vezes, não tinha razão de existir: Villa-Lobos e Guarnieri foram, sem dúvida, os maiores responsáveis pela projeção do nacionalismo musical brasileiro. Compreender como eles se enquadram dentro da estética nacionalista, tendo em vista as influências que sofreram e de que premissas partiram, é fundamental para esclarecer suas eventuais divergências e declarações.

Para situar esta corrente estética é importante lembrar que ela surgiu na Europa, no final do século XIX, como uma alternativa para os exageros da ópera

italiana. Na verdade, mais do que uma simples reação a um estilo já saturado, o nacionalismo, no seu sentido mais amplo, surgiu em diversos países com uma busca de auto-afirmação, face ao expansionismo que tomou conta da Europa no final do século passado.

Surgido nas classes mais ilustradas, o movimento nacionalista, nas artes, tinha um caráter reivindicatório e estava ligado aos movimentos liberais. Buscava-se, portanto, a linguagem específica de cada nação, visando-se, através do resgate das raízes populares, estabelecer uma identidade capaz de diferenciar um povo dos demais. Neste contexto, não interessava mais aos americanos fazer música européia ou, aos povos da Europa Oriental, compor de acordo com a tradição alemã. As identidades precisavam ser resgatadas e preservadas, como uma demonstração de soberania.

No Brasil, o sentimento nacionalista passou por fases distintas. Segundo SQUEFF (1982), a visão nacionalista durante o Período Colonial limitava-se à busca da independência política. Dentro do contexto colonial a cultura negra tinha um papel irrelevante em função da forte estratificação social - o negro era considerado uma raça inferior - e o que realmente motivava o sentimento nacional era a libertação de Portugal.

Após a Proclamação da República, o nacionalismo foi, gradativamente, adquirindo uma feição ligada à independência econômica, fazendo com que o gesto produtivo[43] assumisse, cada vez mais, seu caráter nacional. Neste sentido, o negro, como força produtiva da nação, passa a ter uma importância bem maior.

---

[43] Ênio SQUEFF refere-se à gestualidade como fator importantíssimo na formação da nacionalidade afirmando que *"na medida em que o negro traça sua sobrevivência, única e exclusivamente no trabalho físico, é no gesto, é na manifestação física de sua humanidade que ele impõe sua cultura"*. E vai além quando afirma que o nacionalismo, enquanto transposição do gesto produtivo, nasce de uma realidade social na qual os componentes desta sociedade tenham papéis atuantes (Ênio SQUEFF, *O nacional e o popular na cultura brasileira*, p.43, 50).

italiana. Na verdade, mais do que uma simples reação a um estilo já saturado, o nacionalismo, no seu sentido mais amplo, surgiu em diversos países com uma busca de auto-afirmação, face ao expansionismo que tomou conta da Europa no final do século passado.

Surgido nas classes mais ilustradas, o movimento nacionalista, nas artes, tinha um caráter reivindicatório e estava ligado aos movimentos liberais. Buscava-se, portanto, a linguagem específica de cada nação, visando-se, através do resgate das raízes populares, estabelecer uma identidade capaz de diferenciar um povo dos demais. Neste contexto, não interessava mais aos americanos fazer música européia ou, aos povos da Europa Oriental, compor de acordo com a tradição alemã. As identidades precisavam ser resgatadas e preservadas, como uma demonstração de soberania.

No Brasil, o sentimento nacionalista passou por fases distintas. Segundo SQUEFF (1982), a visão nacionalista durante o Período Colonial limitava-se à busca da independência política. Dentro do contexto colonial a cultura negra tinha um papel irrelevante em função da forte estratificação social - o negro era considerado uma raça inferior - e o que realmente motivava o sentimento nacional era a libertação de Portugal.

Após a Proclamação da República, o nacionalismo foi, gradativamente, adquirindo uma feição ligada à independência econômica, fazendo com que o gesto produtivo[43] assumisse, cada vez mais, seu caráter nacional. Neste sentido, o negro, como força produtiva da nação, passa a ter uma importância bem maior.

---

[43] Ênio SQUEFF refere-se à gestualidade como fator importantíssimo na formação da nacionalidade afirmando que *"na medida em que o negro traça sua sobrevivência, única e exclusivamente no trabalho físico, é no gesto, é na manifestação física de sua humanidade que ele impõe sua cultura"*. E vai além quando afirma que o nacionalismo, enquanto transposição do gesto produtivo, nasce de uma realidade social na qual os componentes desta sociedade tenham papéis atuantes (Ênio SQUEFF, *O nacional e o popular na cultura brasileira*, p.43, 50).

Contudo, ainda no final do século passado, a prática de valorizar o material folclórico nacional encontrava muita resistência. Com a tardia abolição da escravatura, em 1888, o preconceito ainda era muito forte e qualquer tentativa de utilização de elementos vindos dos negros, por exemplo, era sempre vista com desprezo. Mesmo no início do século XX, era preciso disfarçar os sambas, sob o título de "tangos", para que pudessem ser aceitos.

Num primeiro momento, a música nacionalista brasileira utilizou-se de temas da música popular tratando-os segundo os modelos harmônicos e polifônicos europeus[44], o que resultou, na maioria das vezes, numa deformação deste material em virtude dos ajustes que se faziam necessários para adaptá-los à roupagem harmônica européia. Somente no final do século XIX, com a contribuição de compositores como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, começou a se delinear uma linguagem musical tipicamente brasileira que prescindia do emprego direto do folclore.

No início do século XX, Heitor Villa-Lobos despontou no cenário musical brasileiro e, rapidamente, tornou-se o compositor responsável pela criação de um novo idioma musical que se tornaria o protótipo do novo nacionalismo musical. Sua música não se prendia às características indígenas ou negras, mas refletia um clima sonoro brasileiro que espelhava mais a terra do que a raça, propriamente.[45]

Profundamente comprometido com o povo e a cultura, e convicto da funcionalidade da obra de arte, Villa-Lobos utilizava-se dos elementos populares como matéria prima, motivação e finalidade de sua obra:

> *"(...) O povo é, no fundo, a origem de todas as coisas belas e nobres, inclusive da boa música. O que é uma sinfonia senão a expressão musical dos sentimentos de um povo expressada por um indivíduo? O compositor genuíno, por mais cosmopolita que seja, é mais do que nada a expressão de um povo, de um ambiente (...) Na minha música eu*

[44] José Maria NEVES, *Música Contemporânea Brasileira*, p.19.
[45] Ibidem, p.25.

> *deixo cantar os rios e os mares dêste grande Brasil. Eu não ponho breques nem freios, nem mordaça na exuberância tropical das nossas florestas e dos nossos céus, que eu transporto instintivamente para tudo o que escrevo. "*[46]

Esta declaração confirma o fato de que Villa-Lobos estava sintonizado com as discussões de sua época, mais especificamente com a corrente funcionalista, acreditando que aquilo que tem durabilidade em uma sociedade é o que tem função e a música não podia fugir a este modelo. Partindo da premissa que qualquer manifestação artística deva ter origem nos sentimentos do povo, Villa-Lobos justificava facilmente sua fonte de inspiração. José Maria Fontova, delegado honorário do Museu Villa-Lobos em Buenos Aires usa uma citação do próprio maestro para descrever a forma como ele compunha:

> *"(...) Escrevo música obedecendo a um imperioso mandato interior... Escrevo esta música porque ela está dentro de mim como os meus nervos, como as minhas veias... E escrevo música brasileira porque me sinto possuído pela vida do Brasil, seus cantos, seus filhos e seus sonhos. Suas esperanças e realizações"*[47]

Entre 1916 e 1917 começam a ocorrer no Brasil grandes greves gerais por melhores condições de trabalho. De 1918 em diante, os intelectuais passam a fomentar rupturas com o modo de pensar anterior - até então a Literatura e as Artes seguiam alheias às grandes mudanças ocorridas no início do século. Estas rupturas consolidaram-se na forma de uma tentativa de ruptura cultural, encabeçada pela classe média, que teve como ponto máximo a realização da Semana de Arte Moderna de 1922.

A Semana teve um papel importante na consolidação do nacionalismo musical; em virtude da aproximação com os modernistas, a música nacionalista foi, aos poucos, sendo aceita como arte moderna. As idéias do movimento

---

[46] Entrevista de Villa-Lobos, em outubro de 1949, publicada como artigo entitulado "Conceitos" In: Heitor VILLA-LOBOS, *Presença de Villa-Lobos*, vol.3, p.107

[47] José Maria FONTOVA, Evocación Argentina, p. 175.

modernista brasileiro - direito permanente à pesquisa estética, atualização da inteligência artística brasileira e estabilização de uma consciência criadora nacional[48] - aproximavam-se muito da linha de trabalho desenvolvida por Villa-Lobos. Por isso ele foi convidado por Graça Aranha e Ronald de Carvalho a participar da Semana[49].

Esta participação foi significativa uma vez que Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro a ter suas obras executadas nos concertos. Entretanto, os resultados da interação modernismo-nacionalismo só tornaram-se perceptíveis na geração posterior a Villa-Lobos que, sob a influência direta de Mário de Andrade, passou a adotar uma postura que derivava das idéias do modernismo. É neste quadro que Camargo Guarnieri torna-se figura de destaque.

Quando Guarnieri nasceu, Villa-Lobos já viajava pelo Brasil, impelido por um forte desejo de ver coisas novas, antecipando-se às expedições artísticas que seriam promovidas pelos modernistas, quase vinte anos depois. Tomou contato com o folclore, com a música rural e urbana e desta experiência começaram a surgir suas primeiras composições.

Considerado muito mais intuitivo do que técnico, Villa-Lobos escrevia influenciado pelo que estava ao seu redor, filtrando estes elementos e sintetizando-os numa linguagem muito particular, independente. Mário de Andrade escreveu, em 1930, que a complacência que Villa-Lobos tinha consigo mesmo lhe permitia *"aceitar com fácil liberdade o que lhe dita a imaginação*

---

[48] Estes três princípios fundamentais do movimento modernista brasileiro foram citados por Vasco MARIZ, 1994, p.146.

[49] Villa-Lobos descreve de forma bastante espirituosa, em carta endereçada à Arthur Iberê Lemos e publicada como artigo entitulado "Villa-Lobos e a Semana de Arte Moderna" In: Heitor VILLA-LOBOS, *Presença de Villa-Lobos*, vol.3, p.105-6, as agruras sofridas por ele e seus intérpretes nos concertos durante a Semana: *"Quando chegou a vez da música, as piadas das galerias foram tão interessantes, que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaias que cobriram os louros ...A Lucilia e Paulina queriam parar, eu me ria e o Gomes bufava, mas foi até o fim"*.

criadora".[50] Em outro texto do mesmo ano, afirma ainda, comparando o Villa-Lobos regente com o compositor, que em ambas funções ele era *"violento, irregular, riquíssimo, quase desnorteante mesmo, na variedade dos seus acentos, ora selvagem, ora brasileiramente sentimental, ora infantil e delicadíssimo".*[51]

Dono de uma autoconfiança inabalável, Villa-Lobos assumiu algumas vezes, que não gostava de ouvir obras de outros compositores. Se por um lado esta atitude preservava a essência de sua obra, por outro impedia que ele aprendesse com outros mestres. Chegou a dizer, quando de sua ida a Paris, nos anos 20: *"Não vim aprender; vim mostrar o que fiz. Se gostarem, ficarei; se não, voltarei para minha terra"* [52].

Da mesma forma que Villa-Lobos, Guarnieri trouxe para seu primeiro encontro com Mário de Andrade, uma brasilidade latente já presente em sua música desde o princípio. Porém, após este encontro, passou a seguir as orientações, do que ele mesmo chamou de a "bíblia do nacionalismo musical", expostas por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira.*

Neste texto o poeta apregoa que a chamada "música brasileira" surgiria a partir do momento em que se trabalhasse os elementos nacionais sem desprezar totalmente as técnicas composicionais européias, mas adaptando-as à realidade brasileira. Desta forma escapar-se-ia da simples repetição do folclore, caminhando para a construção de um universo musical de alto nível, que levasse em consideração a raça e a cultura. Na verdade, o que se desejava era fazer "música de concerto" e o modelo para isso era o europeu, com todas as suas manifestações.

Segundo PICCHI (1996) o *Ensaio* prescreve, com um certo "cientificismo", a maneira de compor música brasileira, que deve ser feita através do estudo sistemático e musical da manifestação musical do povo. Quer, portanto,

---

[50] Mário de ANDRADE, *Música, doce música*, p. 154.
[51] Ibidem, p. 147.
[52] Luiz Paulo HORTA, *Villa-Lobos: uma introdução*, p.44.

"doutrinar, mostrar o caminho que se deva seguir daí por diante, de certa maneira dividindo as águas do antes e depois do modernismo"[53].

É na qualidade de manual, de cartilha, que o *Ensaio sobre a música brasileira* apresenta uma série de procedimentos composicionais presentes na música folclórica, pregando a existência de padrões que se mantém ao longo do tempo; certos motivos melódicos, rítmicos ou harmônicos, ou ainda certas combinações instrumentais estão presentes em várias músicas folclóricas brasileiras. Assim, o grande trabalho de Mário de Andrade neste campo, talvez tenha sido tentar sistematizar esses procedimentos, reunindo-os num texto que serviu de ponto de partida para vários compositores nacionalistas - principalmente Camargo Guarnieri.

Pode-se dizer que o nacionalismo musical brasileiro, incipiente no final do século XIX, quase intuitivo com Villa-Lobos e consolidado a partir da publicação do *Ensaio*, em 1928, adquiriu as mesmas características renovadoras do modernismo; reafirmação da nacionalidade brasileira, posicionamento ideológico antielitista e utilização de técnicas composicionais contemporâneas, influenciadas por Stravinsky, de Falla, Bartok e Prokofiev, entre outros.

Uma das principais diferenças entre Villa-Lobos e Guarnieri reside no fato de este ter sido um compositor que teve sua formação musical calcada nas idéias do *Ensaio*. Apesar de ter sido treinado exaustivamente nas técnicas composicionais européias, sempre procurou seguir fielmente os ditames do nacionalismo musical brasileiro adaptando estas técnicas à concepção musical brasileira, preocupando-se sempre com a forma, a estrutura melódica e harmônica, numa postura, talvez, mais racional do que intuitiva. Villa-Lobos, ao contrário, seguiu por um caminho próprio, independente, quase intuitivo, sem nenhum ar de "cientificismo" ou calcado em qualquer raiz teórica. É o próprio compositor quem afirma:

---

[53] Achille Guido PICCHI, *Mário metaprofessor de Andrade*, p.59.

> *"(...) Sim, sou brasileiro e bem brasileiro. Na minha música eu deixo cantar os rios e mares dêste grande Brasil. Eu não ponho breques nem freios, nem mordaça na exuberância tropical das nossas florestas e dos nossos céus, que eu transporto instintivamente para tudo o que escrevo. Por isso eu componho sem prender-me a formalismos, ou melhor, aos convencionalismos da nossa chamada civilização".*[54]

Uma das coisas que parecia incomodar constantemente Camargo Guarnieri era o fato de sua música ser sempre comparada à de Villa-Lobos. Mesmo afirmando sua admiração pelo compositor, Guarnieri declarou:

> *"(...) Quando perguntavam isso* (a diferença entre eles) *a Villa-Lobos ele dizia que Camargo Guarnieri seguia a orientação dele e eu, como sempre o admirei muito, achava ele um gênio, eu nunca discordei. (...) Uma vez me irritei e disse que era só comparar uma obra de cada um e ver que eram completamente diferentes. A minha música é nacional, a dele não era. Ele era um compositor brasileiro e eu sou nacional".*[55]

A questão quase semântica do compositor brasileiro ou nacional reside no fato de Guarnieri acreditar que seria música nacionalista, apenas aquela que seguisse fielmente as orientações de Mário de Andrade, a música que captasse o que estava por traz do folclore e reproduzisse este sentido dentro da música erudita, sem influência de outras correntes. Aliás, criticava freqüentemente Villa-Lobos por este utilizar diretamente os temas do folclore em suas obras:

> *"(...) Villa-Lobos foi um compositor genial. Ele tinha absoluta confiança no seu poder criador. Na realidade, toda obra inicial de Villa-Lobos sofreu influência da música francesa. Mais tarde, depois das viagens que fez à França, é que começou a usar elementos do nosso folclore e, com o decorrer do tempo esses elementos foram se diluindo em suas obras (...) Quanto à minha música, em toda a minha obra, e já ultrapassam seiscentas, devo ter usado umas três ou quatro vezes*

---

[54] Entrevista de Villa-Lobos, em outubro de 1949, publicada como artigo entitulado "Conceitos" In: Heitor VILLA-LOBOS, *Presença de Villa-Lobos*, vol.3, p.107

[55] ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1990 (vídeo).

elementos folclóricos diretamente. Na minha música não existe um elemento nacional, é o substrato da alma brasileira".[56]

Declarações como esta transmitem a sensação de que Camargo Guarnieri fazia questão de se colocar como responsável pela difusão da música nacional, como a própria personificação da "alma brasileira". Comparada à afirmação de Villa-Lobos já citada anteriormente - *"O compositor genuíno, por mais cosmopolita que seja, é mais do que nada a expressão de um povo, de um ambiente"* - pode-se ter a dimensão do universo de vaidades que permeou as "divergências" entre estes compositores.

É importante ter em mente que Villa-Lobos e Camargo Guarnieri ocuparam posições diferentes no desenvolvimento do nacionalismo musical. Tanto MARIZ (1994) quanto NEVES (1981) consideram Villa-Lobos figura isolada dentro da classificação por gerações, dos compositores desta escola.

Por seu caráter inovador, por fazer música nacionalista utilizando técnicas composicionais contemporâneas e por possuir uma nítida clareza da função social da música, Villa-Lobos enquadra-se dentro dos preceitos do nacionalismo modernista sem, entretanto, derivar diretamente dele. Nas palavras de NEVES (1981), ele foi o *"ponto de passagem do nacionalismo primário da velha escola ao nacionalismo de orientação modernista"*. Villa-Lobos tem, portanto, uma posição de destaque indiscutível na música brasileira como o criador de um idioma musical que serviu de base para o desenvolvimento da nova escola nacionalista.

Camargo Guarnieri faz parte da terceira geração nacionalista, segundo classificação de MARIZ (1994), que se utiliza de critérios cronológicos para ordenar os compositores. Mais precisa em termos musicais é a classificação de NEVES (1981) que ordena estes compositores segundo os postulados estéticos de cada um. Neste contexto, Guarnieri figura ao lado de Luciano Gallet, Oscar

---

[56] ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1990 (vídeo).

Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone como integrante da primeira geração nacionalista, representada pelo grupo de compositores que derivam diretamente das idéias do movimento modernista e da orientação estética de Mário de Andrade.

Deste grupo, Guarnieri foi o compositor mais consciente e possuidor de melhor técnica. Alcançou também maior projeção nacional e internacional e foi, ainda, o responsável pela consolidação do nacionalismo musical, exercendo forte influência nos jovens compositores da época. Viveu, entretanto, o ocaso do nacionalismo como corrente estética e viu surgir inúmeras técnicas composicionais que, na sua opinião, deformavam a essência da música brasileira. Combateu-as ferozmente e permaneceu fiel às idéias de Mário de Andrade sem compreender, talvez, que o momento da descoberta e valorização das raízes brasileiras deveria ser uma transição para o surgimento da verdadeira linguagem musical do Brasil contemporâneo.

1.5. Guarnieri e a Carta Aberta

A questão nacional marcou contraditoriamente a obra de Camargo Guarnieri como não aconteceu com qualquer outro músico brasileiro. Foi o norte de toda sua carreira, antes mesmo do contato com Mário de Andrade, e a causa de uma das maiores polêmicas já travadas em toda a história da música brasileira: a publicação da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*[57], em 1950.

Os motivos que levaram Guarnieri a publicá-la estão, até hoje, mal explicados. Os termos utilizados pelo compositor - linguagem agressiva e parcial - soam um tanto fortes. COLI (no prelo) comenta que a *Carta Aberta* não se coaduna nem com a obra de Guarnieri (discreta, com tom quase

[57] A *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* (datada de 07/11/1950 e publicada pela primeira vez no jornal *O Estado de São Paulo*, em 17/11/1950)encontra-se, na íntegra, no Anexo B deste trabalho.

confidencial), nem com a pessoa *"que sempre afirmou neutralidade em suas posições políticas"*. O que teria levado Guarnieri, então, a publicar um documento violento, com caráter panfletário e nítidas associações às posições comunistas do Manifesto de Praga[58], permanece como uma incógnita até hoje.

Mais do que trazer à tona as mesmas discussões travadas nos jornais da época procura-se aqui chamar a atenção para a necessidade de revisão destes documentos, uma vez que a maioria dos textos sobre história da música brasileira traz uma visão parcial dos fatos e suprimem informações relevantes - as posições mais ponderadas permanecem praticamente desconhecidas[59]. O que realmente interessa à música brasileira são as conseqüências de cunho estético e musical advindas deste fato, e em que medida ele influenciou a música brasileira, em geral, e a de Camargo Guarnieri nos anos que se seguiram.

Datada de sete de novembro de 1950 e publicada pela primeira vez, dez dias depois, pelo jornal *O Estado de São Paulo*, a *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* foi enviada, também, a um grande número de compositores, intérpretes, críticos musicais e escolas de música de todo o país. Nela, Guarnieri demostrava sua preocupação com a orientação estética que os jovens compositores brasileiros estavam recebendo e criticava duramente o dodecafonismo. É ele quem afirma, no documento:

> *"Considerando as minhas grandes responsabilidades, como compositor brasileiro, diante de meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical, e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por idéias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo - corrente formalista*

[58]Em 1948, realizou-se em Praga o *2º Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais*. Dele se retirou uma série de recomendações que deveriam nortear o trabalho dos compositores de todo o mundo como, por exemplo, a que estes deveriam aderir à cultura nacional de seus países e defendê-la de falsas tendências cosmopolitas. O *Grupo Música Viva*, do qual Koellreutter era o líder, foi um dos que aderiu prontamente às recomendações do Manifesto, porém sem abrir mão da técnica dodecafônica e nem dos preceitos estéticos por eles defendidos. Para eles devia-se buscar sempre a renovação técnica e estética.

[59]Este trabalho de revisão está sendo feito de forma exaustiva por Flávio SILVA e constará do livro *Camargo Guarnieri*: vida e obra, ainda a ser lançado.

que leva à degenerescência do caráter nacional de nossa música - tomei a resolução de escrever esta carta-aberta aos músicos e críticos do Brasil.

Através deste documento, quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados.

Esses perigos provém do fato de muitos de nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira.

À sombra de seu maléfico prestígio se abrigaram alguns compositores moços de valor e grande talento, como Cláudio Santoro e Guerra Peixe, que, felizmente, após seguirem essa orientação errada, puderam se libertar dela e retomar o caminho da música baseada no estudo e no aproveitamento artístico-científico do nosso folclore. Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando o seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileiras, e criando uma música cerebrina e falaciosa, inteiramente divorciada de nossas características nacionais.

Diante dessa situação que tende a se agravar dia-a-dia, comprometendo basilarmente o destino de nossa música, é tempo de erguer um grito de alerta para deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira que, recebida com tolerância e complacência hoje, virá trazer, no futuro, graves e insanáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional do Brasil."

Sem dúvida, já nos primeiros parágrafos, Guarnieri demonstra sua insatisfação com a situação que ele considerava extremamente prejudicial ao futuro da música brasileira. Em tom quase profético, ele anuncia os perigos aos quais a música brasileira estaria sujeita e assume, novamente, a sua grande "missão" como defensor da nossa música.

Com palavras ásperas e categóricas, Guarnieri tachou o dodecafonismo de *"artifício cerebralista, anti-nacional e anti-popular"* e disse sê-lo um *"refúgio de compositores medíocres"*. Ele acreditava que esta *"corrente"* sufocava o poder criador dos jovens compositores, afastando-os do nacionalismo - verdadeira

fonte de inspiração da música brasileira. Utilizando-se a nova técnica, criava-se uma música artificial e totalmente incompreensível para o povo:

> *"(...) O Dodecafonismo é assim, de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável; é um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática da música - é tudo o que quiserem - mas não é música! É um requinte de inteligências saturadas, de almas secas, descrentes da vida; é um vício de semi-mortos, um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo o que há de novo, dinâmico e saudável no espírito de nosso povo.*
>
> *Que esta pretensa música encontre adeptos no seio de civilizações e culturas decadentes, onde se exaurem as fontes originais do folclore (como é o caso de alguns países da Europa); que essa tendência deformadora deite as suas raízes envenenadas no solo cansado de sociedades em decomposição, vá lá! Mas que não encontre acolhida aqui, na América nativa e especialmente em nosso Brasil, onde um povo novo e rico de poder criador tem todo um grandioso porvir nacional a construir com suas próprias mãos! Importar e tentar adaptar no Brasil essa caricatura de música, esse método de contorcionismo cerebral anti-artístico, que nada tem de comum com as características específicas de nosso temperamento nacional, e que se destina apenas a nutrir o gosto pervertido de pequenas elites de requintados e paranóicos, reputo um crime de lesa-Pátria! Isso constitui, além do mais, uma afronta à capacidade criadora, ao patriotismo, e à inteligência dos músicos brasileiros."*

Como se não bastassem estes ataques, fez ainda algumas comparações equivocadas, provocando reações contrárias nos mais diferentes campos da sociedade artística:

> *"(...) É preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo, em Pintura; ao Hermetismo, em Literatura; ao Existencialismo, em Filosofia; ao Charlatanismo, em Ciência. (...) Como todas as tendências de arte degenerada e decadente, o Dodecafonismo, com suas facilidades, truques, e receitas de fabricar música atemática, procura menosprezar o trabalho criador do artista, instituindo a improvisação, o charlatanismo, a meia-ciência como substitutos da pesquisa, do talento,*

> *da cultura, do aproveitamento racional das experiências do passado, que são as bases para a realização da obra de arte verdadeira."*

Demonstrando, talvez, uma coerência um pouco cega a sua postura de defensor das idéias do nacionalismo preconizadas por Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*[60], Guarnieri exagera e se mostra totalmente inflexível em sua crença de que, no Brasil, ou se faz música brasileira de caráter nacional ou não se faz música:

> *"(...) Como macacos, como imitadores vulgares, como criaturas sem princípios, preferem importar e copiar nocivas novidades estrangeiras* (grifo nosso) *simulando, assim, que são 'originais', 'modernos' e 'avançados', e esquecem, deliberada e criminosamente, que temos todo um amazonas de música folclórica - expressão viva do nosso caráter nacional - à espera de que venham também estudá-lo e divulgá-lo para engrandecimento da cultura brasileira."*

Quase no final da carta, Camargo Guarnieri insere uma afirmação, no mínimo, estranha, quando justifica a sua iniciativa de escrever sozinho um documento de caráter tão contundente:

> *"(...) E ela* (a carta) *não estaria concluída, se eu não me penitenciasse publicamente perante o povo brasileiro por ter demorado tanto em publicá-la. Esperei que se criassem condições mais favoráveis para um pronunciamento coletivo dos responsáveis pela nossa música a respeito desse grande problema que envolve intenções bem mais graves do que, superficialmente, se imagina. Essas condições não se criaram e o que se nota é um silêncio constrangido e comprometedor."*

Qual o teor destas condições é assunto não esclarecido até hoje. O que se pode ter certeza é que Guarnieri sentia-se numa situação bastante confortável para acreditar que (1) sua carta seria efetivamente publicada e que (2) os músicos e críticos musicais se manifestariam prontamente a seu favor.

---

[60] Mário de Andrade, afirma no referido livro, à pagina 19, que *"Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta".*

Entretanto suas crenças não se confirmaram. Este posicionamento induz a duas possibilidades: ou Guarnieri serviu de testa-de-ferro de um movimento maior - talvez, o movimento comunista ao qual seu irmão Rossine (suposto autor da *Carta Aberta*)[61] estava ligado - que teria lhe prometido um respaldo, que acabou não se configurando, ou a sua fé nas idéias nacionalistas era cega a ponto de ele não se importar com as opiniões contrárias, expondo-se violentamente em favor da sua "missão".

A polêmica que se travou através dos jornais, em virtude da publicação da *Carta Aberta*, certamente era esperada por Guarnieri, contudo o rumo tomado pelas discussões não foi o desejado. Durante meses, publicaram-se inúmeras entrevistas, declarações e cartas nos jornais mais importantes do país. As opiniões dividiam-se, basicamente, entre os adeptos do nacionalismo, que apoiavam Guarnieri (nem sempre incondicionalmente) e os defensores da liberdade ilimitada de criação, na sua maioria partidários das idéias de Hans-Joachim Koellreutter.

Assim que tomou conhecimento da *Carta Aberta*, Koellreutter escreveu a Guarnieri, em tom bastante amigável, propondo um debate público entre eles. A proposta foi recusada por Guarnieri e a partir de então passaram a trocar correspondências, cada vez mais formais, nas quais Koellreutter insistia sempre na realização de debate público e Guarnieri argumentava que o próprio caráter

---

[61] Por muito tempo circulou o boato de que o verdadeiro autor da *Carta Aberta* seria Rossine Camargo Guarnieri. José Maria NEVES (1981:124), comentando o fato, chega a afirmar que *"este texto* (Carta) *não poderia ter sido escrito pelo compositor, a quem se negava aprofundamento intelectual para levantar tais problemas e da maneira como está feito na carta"*. Em 1952, Patrícia GALVÃO, de forma bastante ácida, pergunta, em artigo publicado no jornal *Fanfulla*, *"onde tinha Camargo Guarnieri ido buscar idéias para escrever a sua carta (...) porque sozinho* (ele) *não seria capaz de lampejar nada que se parecesse com uma idéia. O seu vácuo cerebral é conhecido"*. Tais suspeitas, entretanto, nunca se confirmaram e, ao que tudo indica, a postura ética que Guarnieri sempre assumiu em sua vida o impediria de assinar um texto que não fosse seu. Pode, sim, ter sido influenciado por seu irmão, porém, é pouco provável que a autoria da Carta não fosse sua, fato este que o compositor sempre afirmou até o final da vida.

da *Carta Aberta* já era público e reiterava que Koellreutter deveria se pronunciar pelos jornais[62].

Segundo NEVES (1981), isso acabou acontecendo a 13 de janeiro de 1951, com a publicação da Carta-resposta a Camargo Guarnieri no jornal *Folha da Tarde*, de Porto Alegre[63]. Muito menos passional que a *Carta Aberta* de Guarnieri, a resposta de Koellreutter procura esclarecer os equívocos de terminologia cometidos por Guarnieri, não se preocupando em negar as acusações feitas, mas simplesmente, mostrando a fragilidade da argumentação do compositor paulista.

Não se pode afirmar que Koellreutter estivesse certo e Guarnieri, errado nessa polêmica. Pode-se, talvez, dizer que o primeiro foi mais feliz na sua argumentação. Com o passar do tempo, sedimentou-se a idéia de um Camargo Guarnieri acuado, atacado violentamente por todos os lados, vítima de uma situação criada por ele mesmo. Esta imagem foi muitas vezes reforçada pelo próprio compositor quando se lamentava da falta de apoio recebida no episódio.

Na verdade, Guarnieri recebeu um número bem maior de posicionamentos favoráveis à sua carta do que ele próprio fez crer em suas entrevistas. Em 1981, Guarnieri afirmou que *"quando a Carta foi publicada, pessoas que eu tinha certeza de que estavam a meu favor ficaram contra! Só uns dois ou três amigos meus me apoiaram"*[64]. Isso, sem dúvida, não é verdade. Muitos músicos e críticos musicais apoiaram Guarnieri[65]. A leitura feita pelo compositor

---

[62] Pode-se encontrar a correspondência trocada entre Guarnieri e Koellreutter no acervo da Fundação Camargo Guarnieri.

[63] Esta carta encontra-se, na íntegra, no Anexo C deste trabalho.

[64] CAMARGO Guarnieri: meio século de nacionalismo, 1981.

[65] José Maria NEVES (1981:116-33) comenta vários destes posicionamentos. O Acervo "Mozart de Araújo", depositado no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, reserva um pasta especial para este assunto com mais de 50 recortes de matérias jornalísticas sobre a *Carta Aberta*. A Fundação "Camargo Guarnieri" guarda 57 correspondências relacionadas ao tema, além de vários outros documentos recebidos e enviados entre novembro de 1950 e fevereiro de 1951. Dentre as personalidades que se manifestaram apoiando a *Carta*, encontram-se, por exemplo, Lamberto Baldi, Cláudio Santoro,

demonstra uma certa dificuldade em reconhecer situações que não se amoldam à sua interpretação dos fatos.

SILVA (no prelo)[66] comenta que afirmações desta natureza,

> *"sem nenhuma correspondência com a realidade, são úteis na medida em que mostram como o compositor podia ser incapaz de perceber verdades inconvenientes, ou podia ser capaz de não querer percebê-las - não por má fé ou maldade, mas pelo desajuste que elas acarretariam a explicações pré-moldadas".*

É possível, ainda, que quando Guarnieri afirma a escassez de pronunciamentos a seu favor, esteja se referindo aos pronunciamentos de peso - que realmente lhe interessavam - como o de Francisco Mignone, que apesar de reiterar sua enorme admiração por Guarnieri, não compartilhava a idéia de cercear quaisquer inclinações estéticas, e o de Villa-Lobos, que se manteve afastado da polêmica.

É ainda SILVA (no prelo) que, ao analisar a *Carta Aberta*, afirma que ela *"traz afirmações que oscilam entre o equivocado e o absurdo, como a identificação entre abstracionismo e charlatanismo"*, mas alerta para o posicionamento tendencioso de alguns autores, como José Maria Neves, no livro *Música Contemporânea Brasileira*, que, ao sair em defesa da liberdade irrestrita de criação, omite documentos, ou trechos de documentos, que comprometam o seu argumento. Assim, NEVES (1981) deixa de relatar fatos importantes como os contundentes artigos de Cláudio Santoro após a sua filiação ao Partido Comunista e ruptura com o *Grupo Música Viva* (anterior a 1948), os de Guerra-Peixe, quando de sua ruptura com o dodecafonismo (em meados de 1950), ambos anteriores à publicação da *Carta Aberta* e também omite trecho revelador da declaração de Oliver TONI (1950), no qual ele afirma:

Dinorah de Carvalho, Eunice Catunda, Olivier Toni, Fúrio Franceschini, Arnaldo Estrela, Cristina Maristany, Rogério Duprat, Régis Duprat, Ângelo Guido e Mozart de Araújo, entre muitos outros.

[66]As referências feitas à SILVA (no prelo) que constam deste item (1.5) são todas do artigo "Abrindo uma Carta aberta" que consta da parte I do livro já citado, que tem Silva como organizador.

> *"(...) Quando entrei neste curso* (de Koellreutter), *afirmaram-me que em um ano eu faria todo o meu curso de composição, contraponto, 'harmonia acústica', 'leis tonais' e outros tantos nomes para deslumbrar os recém-chegados (...) me foram dados a conhecer certos colegas que tinham certa auréola de entendidos ou de gênios, e que depois de cinco meses de aula já compunham sinfonias atonais e outras 'tabelas' de igual embuste.*
> *O mais interessante é que estes 'compositores', como pude observar nas aulas coletivas, não sabiam entoar uma terça, sexta, quinta, intervalos de grande facilidade. Imaginem então quando tínhamos que entoar sétimas, nonas, etc."*

Novamente, é SILVA (no prelo) quem acrescenta:

> *"(...) É lamentável constatar que autores como A. D. Contier e, mesmo, J. M. Neves fazem questão de ignorar, em seus livros, esse artigo de Guerra-Peixe*[67]*; é impossível não ver nessa omissão sistemática a intenção de manter Koellreutter ao abrigo desse ataque frontal, ao mesmo tempo em que Guarnieri e sua* Carta *são transformados em agentes do mal".*

De acusador, Guarnieri passou a acusado e, mesmo ciente das suas *"grandes responsabilidades, como compositor brasileiro"* e *"profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores"*[68], o maestro parece ter-se excedido em sua crítica, redigindo uma carta apaixonada e pouco consistente.

Em virtude destas falhas e aliando-se o fato de que a maioria das manifestações apoiando a *Carta Aberta* limitava-se a concordar com o seu teor, sem maiores argumentações, Guarnieri foi exaustivamente atacado pela inconsistência de suas acusações e pelo aspecto limitador da sua proposta. O fato de o compositor ter se recusado a participar de debates onde, talvez, pudesse explicar melhor o conteúdo de suas afirmações, fez com que Camargo Guarnieri passasse à história da música brasileira como o grande vilão desta polêmica.

---

[67] O referido artigo é "Que ismo é esse, Koellreutter?", publicado na revista *Fundamentos* nº 31, em janeiro de 1953, onde o autor, através de uma série de comparações documentadas, acusa Koellreutter de ter plagiado Fernando Lopes Graça, entre outros.

[68] Trechos retirados da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil.*

Mesmo aqueles que se pronunciaram de maneira mais sensata e ponderada sobre o assunto, não puderam deixar de criticar Camargo Guarnieri. Manuel BANDEIRA[69], em carta enviada ao amigo compositor, afirma:

> *"(...) Recebi sua 'Carta aberta' e fiquei espantado com o ardor combativo (...) Os meus conhecimentos de música não dão para me autorizar a opinar no assunto (sapo não pia!), mas me pareceu que você não tem razão quando sustenta que o dodecafonismo leva à degenerescência do caráter nacional dos nossos músicos. Você esqueceu-se de dizer por quê".*

MASSARANI (1950), um dos mais proeminentes críticos musicais do Rio de Janeiro, fez publicar uma crônica em forma de carta na qual, após afirmar sua admiração por Guarnieri, ressalta:

> *"(...) Apesar de tais premissas, não conte comigo na sua cruzada nacional contra este gênero de arte que os nazistas condenam como comunista, os comunistas como burguês, e que você denuncia como inimigo dos destinos da Pátria. A liberdade criativa do artista é coisa sagrada demais para que eu - já uma vez perseguido - participe de uma nova perseguição indiscriminada e totalitária. Se a dodecafonia é, como você afirma, charlatanismo, poucos anos bastarão para liquidá-la automática e definitivamente".*

Na verdade, o que se nota na maioria das declarações sobre o assunto, é uma certa estranheza com o tom agressivo do documento. MORAES (1950), crítico carioca, comenta que o pronunciamento de Guarnieri, exteriorizado *"de maneira tão violenta - ia dizer, raivosa - talvez tenha sido motivado por fatores que nos escapam, e que precipitaram a manifestação no tom em que veio"*. Estas motivações são, até hoje, uma incógnita e as respostas dadas por Guarnieri a esta questão foram sempre parciais e insatisfatórias.

---

[69] A carta enviada por Manuel Bandeira a Camargo Guarnieri está datada de 02/01/1951 e encontra-se no Acervo da Fundação Camargo Guarnieri.

SILVA (no prelo) sugere, após análise de vasta documentação, três possíveis razões de cunho pessoal: (1) a maneira como Guarnieri encarava a música era quase um sacerdócio, uma missão que não admitia concessões, (2) a defesa cega às idéias de Mário de Andrade, morto há apenas cinco anos, não permitia que estas fossem colocadas em dúvida ou adulteradas o que, na visão de Guarnieri, estava ocorrendo e (3) o temperamento do compositor aliado a seu desejo de reconhecimento, talvez o tivessem levado a uma atitude bombástica e radical contra aqueles que pretendiam *"alterar os caminhos da música, por ele percorridos com muito sacrifício"*.

Não faltaram posicionamentos contra e a favor da *Carta Aberta*, mas os que reconheciam o valor artístico de Guarnieri, alertando, no entanto, para alguns equívocos e falta de consistência na argumentação, de certa forma, prenunciaram os problemas advindos de sua publicação. Na análise de RODRIGUES (1993) estes problemas podem ser sintetizados em:

> *"(...) as piores conseqüências da 'Carta aberta' não foram logo percebidas. (...) Cristalizou-se* (com o passar do tempo), *então, para muitos, a imagem de Guarnieri como representante máximo de tudo o que de retrógrado havia na música brasileira. (...) Desta forma, por um conjunto de razões que vão do musical ao puramente ideológico, Guarnieri viveu os últimos 30 anos de sua vida num certo ostracismo. (...) A obra, nem sempre a materialização dos princípios da 'Carta aberta', passou a ser previamente julgada e depreciada, geralmente sem ser ouvida"*.

Pouco tempo se passou para possibilitar uma análise relativamente isenta do papel no nacionalismo e da polêmica da *Carta Aberta* na evolução da nossa música erudita. O que se tira deste episódio é que o movimento nacionalista na música brasileira, predominantemente neoclássico, apegado a uma certa rigidez de estruturas formais, harmônicas e contrapontísticas, levou grande parte dos compositores adeptos à sua estética, a incorporar com atraso os procedimentos composicionais mais atuais.

Nas palavras de NEVES (1981), o nacionalismo pregado por Mário de Andrade e seguido fielmente por Camargo Guarnieri

> *"representou uma força conservadora de manutenção dos elementos constitutivos da linguagem musical do passado próximo, enquanto que a busca de novos recursos expressivos coube a núcleos minoritários de revolução, dos quais o 'Grupo Música Viva' foi a primeira manifestação".*

Por outro lado, mesmo estes - derivados do *Grupo Música Viva* - que, a princípio, pretenderam transformar o nacionalismo neoclássico, de Mário de Andrade e Guarnieri, num nacionalismo realista, mais sintonizado com as manifestações artísticas atuais, não lograram êxito. Em pouco tempo, inúmeros movimentos de renovação musical[70] espalharam-se por todo o país, afastando-se progressivamente do nacionalismo e buscando atualizar o pensamento musical brasileiro através da incorporação de novas técnicas e de um constante questionamento estético.

Ao episódio da *Carta Aberta* não se pode computar vencedores ou vencidos no plano político ou estético. Talvez seja possível afirmar que com esta polêmica, houve um exacerbamento das posições assumidas (nacionalistas tradicionais *versus* movimentos de renovação), dicotomia esta que pouco contribuiu ao desenvolvimento de cada uma das correntes. Cada facção, defendendo vorazmente seus princípios, deixou de interagir com a outra parte e de crescer com esta interação. Pouco tempo se passou até que estes movimentos deixassem de exercer influência ativa sobre os destinos da música brasileira.

---

[70] *Grupo Música Nova,* de São Paulo (Damiano Cozzella, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Gilberto Mendes), *Grupo de compositores da Bahia* (Ernst Widmer, Lindenbergue Cardoso, Milton Gomes, Jamary de Oliveira, entre outros), compositores ligados ao movimento musical em Brasília (Cláudio Santoro - por um tempo, Fernando Cerqueira, Nicolau Kokron, Rinaldo Rossi, Emílio Terraza, Conrado Silva, entre outros), compositores ligados ao movimento musical no Rio de Janeiro (Edino Krieger, Marlos Nobre, Aylton Escobar, Jaceguay Lins, Ricardo Tacuchian, entre outros).

A evolução da música brasileira sempre se deu pelo confronto entre forças de tradição e inovação. NEVES (1981) argumenta que

> *"(...) O processo de organização do discurso musical obedecerá, então, a três momentos sucessivos: o contato e o conhecimento de um determinado sistema de estruturação, a geração de operações transgressivas que levam à independência com relação ao sistema de estruturação consagrado e, finalmente, a retorização e sistematização destas operações transgressivas, que se transformam em normas habituais e aceitas e que vão dar origem, por sua vez, a novas operações transgressivas."*

No caso da *Carta Aberta* e da polêmica entre nacionalismo e dodecafonismo, entretanto, este processo não se deu. Assim, perde o nacionalismo que, tendo como mérito a busca da identidade musical brasileira, furtou-se a assimilar as inovações da linguagem musical, criando, muitas vezes, uma música que se poderia classificar como romântica.

Perdem, também, os movimentos de renovação que, na busca pela universalidade, deixaram de procurar material para suas pesquisas dentro das raízes da música brasileira, criando uma música, na maioria das vezes, desvinculada da identidade nacional.

A tese de Mário de Andrade, segundo a qual a arte nacionalizada deveria passar por três fases (a da *tese* nacional, a do *sentimento* nacional e a da *inconsciência* nacional)[71], acabou não se concretizando. A inconsciência nacional, fase esta em que os indivíduos sentiriam a coincidência entre a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção da arte, ao que parece, não foi alcançada.

Pouco se produziu de música com características brasileiras para que se pudesse afirmar que esta já fizesse parte do inconsciente do compositor e que, com esta base, este último poderia inovar a vontade sem correr o risco de criar uma obra despatriada.

---

[71] Mário de ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, p.43, nota.

De qualquer forma, a força do movimento nacionalista mantém frutos até hoje (mesmo que escassos), e a Escola Paulista de Composição, idealizada e mantida por Camargo Guarnieri, foi a grande responsável por isto.

CAPÍTULO II

AS OBRAS CORAIS:
A ELABORAÇÃO DE UM CATÁLOGO

2. As obras corais: a elaboração de um catálogo

Uma das grandes dificuldades do intérprete preocupado com a divulgação da música brasileira é, sem sombra de dúvida, o acesso às partituras. O material editado é extremamente escasso e as gravações são quase inexistentes. Camargo Guarnieri, em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, já alertava: *"(...) O editor não imprime porque ninguém compra. Ninguém compra, porque ninguém ouve. Sabe por quê? Os pianistas, com raras exceções, só tocam o que já está gravado em disco".*[1]

Triste e realista, a observação do maestro continua sendo, mais de dez anos depois, um retrato da situação atual. Levando-se em conta que, de um total de aproximadamente 600 obras, Guarnieri tem menos de 100 editadas, fica evidente a necessidade de divulgação deste material, sobretudo do que se encontra em manuscrito.

Camargo Guarnieri não era uma pessoa das mais organizadas. Catalogava suas obras - na verdade apenas algumas delas - por ano de composição, sem qualquer divisão por tipo de peça ou formação[2], o que torna o acesso às partituras praticamente impossível, a não ser que se saiba exatamente o que se está procurando. Após a morte do maestro, a Sra. Vera Sílvia Camargo Guarnieri, com a ajuda do compositor Osvaldo Costa de Lacerda, organizou o acervo de partituras de Guarnieri, arquivando as obras, agora, por gênero de composição. Entretanto, não existe ainda uma listagem que forneça ao usuário dados sobre o que se encontra neste acervo. Para localizar determinada obra é necessário abrir as pastas e manusear os originais.

A consulta aos catálogos de obras torna-se, portanto, umas das poucas oportunidades que o intérprete tem de conhecer a obra do compositor e, eventualmente, executá-la. Entretanto, os catálogos existentes não fornecem uma informação fundamental ao intérprete: **onde encontrar o material não publicado.**

---

[1] ENGER, Jacqueline. *O Estado de São Paulo*, p.3.

[2] depoimento dado à autora pela Sra. Vera Sílvia Camargo Guarnieri, viúva do compositor, em entrevista pessoal.

Através do levantamento das obras corais de Camargo Guarnieri pode-se constatar que estas encontram-se, na maioria das vezes, dispersas em diversos acervos - algumas delas não constam nem do acervo do próprio compositor. Esta triste constatação foi o que motivou a confecção de um catálogo que apresentasse, além de informações detalhadas sobre cada peça, dados sobre gravações e local de acesso às partituras.

Assim, com base nos catálogos existentes (BRASIL, 1977 e SILVA, no prelo) e numa busca incessante aos grandes acervos de partituras, procurou-se, aqui, trazer informações detalhadas sobre cada uma das 84 obras de Camargo Guarnieri que solicitam, de alguma forma, a participação de coro.

No presente catálogo, as obras corais foram divididas em cinco grandes grupos: (1) peças originais para coro *a cappella,* (2) coletâneas de arranjos para coro infantil *a cappella,* (3) arranjos para formações diversas *a cappella,* (4) peças para coro e instrumentos e (5) peças para coro e orquestra. Cada peça é apresentada, dentro de sua categoria, em ordem crescente de data de composição. As legendas, com os significados das abreviaturas utilizadas, encontram-se ao final deste capítulo, na página 85 e os endereços dos acervos citados, no Anexo D.

A título de informação, acrescenta-se ainda que Camargo Guarnieri interditou sua produção anterior a 1928 por considerá-la não representativa de sua arte. Há, entretanto, uma catalogação desta produção feita por BARBIERI (1993). Nela encontra-se a seguinte observação, feita por Guarnieri:

> *"(...) As obras que escrevi de 1920 a 1928 não representam para mim valor rigorosamente artístico e, por isso, deixo de mencionar neste catálogo. É justamente a partir de 1928 que reconheço em minha obra aquilo que um artista sustenta como expressão da sua personalidade. Tudo quanto escrevi de 1920 a 1928 não deve, em hipótese alguma e sob nenhum pretexto, ser impresso e publicado, devendo apenas servir para estudo crítico e comparativo".*

Deste grupo de peças catalogadas, apenas três usam vozes: *Fuga a três vozes* (soprano, tenor e baixo), *Fuga a duas vozes* (soprano e baixo) e *Tristeza* (explicitamente para coro), que está incompleta.

CATÁLOGO DE OBRAS CORAIS DE CAMARGO GUARNIERI

2.1. PEÇAS ORIGINAIS PARA CORO A CAPPELLA

1.1 ***Canção***

formação: SATB.

data: 1930/abr./14 *duração:* 4'00

texto: Cleómenes Campos.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

observações: Segundo LACERDA (no prelo), esta obra foi considerada incompleta pelo compositor. Verificou-se no levantamento das partituras, que ela chegou a ser finalizada, mas ainda se encontrava em rascunho.

1.2 ***Irene no céu***

formação: SATB.

data: 1931 *duração:* 3'00

texto: Manuel Bandeira

editora: RB 1935; GRC 1959

gravações: Coral Paulistano, reg. o autor (DPM ME 5 - CCSP); Grupo Coral do Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, reg. Walter Lourenção (Chantecler CMG-1042).

local de acesso à partitura: AM; CCSP; FBN; FCG.

1.3 ***Macumba do Pai Zuzé***

formação: SATB.

data: 1931/fev./23 *duração:* 4'00

texto: Manuel Bandeira.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: AM; Coralusp; FCG.

observações: esta peça foi distribuída, em cópia escrita à mão, pelo Serviço de Difusão de Partituras da Universidade de São Paulo/ECA.

1.4 ***Sinhô Lau***

formação: coro feminino à três vozes iguais.

data: 1931 (?) *duração:* 2'00

texto: desconhecido.

editora: MP

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: AM; CCBB; FCG.

observações: nos três catálogos de obras existentes, esta peça consta como sendo de 1931, entretanto, na partitura impressa pela MP, a data de composição é 1942.

Há uma referência a uma outra partitura da mesma obra, lançada pela MP para quatro vozes femininas.

1.5 ***Mestri Carlus: catimbó***

formação: coro masculino a três vozes iguais.

data: 1932 *duração:* 2'00

texto: recolhido por Mário de Andrade.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

1.6 ***Nas ondas da praia (corinho à moda paulista)***

formação: coro à quatro vozes iguais.

data: 1932 *duração:* 2'00

texto: Manuel Bandeira.

editora: EMB, s.d.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: AM; CCSP; ECA; FBN; FGC.

dedicatória: "a Fabiano Lozano".

observações: esta peça consta em alguns catálogos como sendo para coro infantil mas não há nenhuma especificação na partitura, a não ser a dedicatória a Fabiano Lozano, que produziu diversos materiais dedicados à musicalização infantil.

1.7 ***Egbê-gi***

formação: SAATBB.

data: 1936 *duração:* 3'00

texto: recolhido por Manuel Querino (a partitura impressa não contém esta indicação).

editora: MP, s.d.

gravações: Coralusp, reg. Márcia Hentschel, ao vivo, em 1989 (Rádio Cultura).

local de acesso à partitura: AM; CCBB; Coralusp; FCG.

observações: Vasco Mariz comenta no seu livro *A canção brasileira* (R.J., Nova Fronteira, 1985) a existência de uma canção, de 1932, original para canto e piano com o mesmo título. Entretanto, esta peça não consta de nenhum dos catálogos existentes, nem do acervo do compositor.

1.8 ***Ave Maria***

formação: SATB.

data: 1937/dez./12 *duração:* 2'00

texto: original em latim.

editora: BB, 1974; RB, s.d.

gravações: Coralusp, reg. Helena Starzynski, ao vivo, em 1989 (Rádio Cultura); Grupo Coral do ICIB, reg. Walter Lourenção (Chantecler CMG-1042); Grupo Coral Schola Canthorum, reg. Walter Lourenção (Ed. Paulinas EDP 0583).

local de acesso à partitura: AM; Coralusp; IA-UNICAMP; FCG.

1.9 ***Coisas deste Brasil:***

1. Reprovações
2. Os mesmos Caramurús
3. À gente da Bahia

formação: SATB.

data: 1937 *duração:* 10'00

texto: Gregório de Matos.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: AM; Coralusp (apenas o 2º movimento); FCG.

observações: esta peça recebeu o primeiro prêmio em concurso organizado pelo Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, em 1937.

1.10 ***Coco do Major***

formação: T, B, SATB.

data: 1944 *duração:* 4'00

texto: Mário de Andrade.

editora: MMC, s.d. (título em inglês: *The Major's Daughter).*

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: AM; CCBB; Coralusp; FCG.

dedicatória: "To Marshall Bartholomeu" (escrita na edição americana).

1.11 ***Louvação ao Senhor***

formação: SATB.

data: 1944/jun./22 *duração:* 2'00

texto: Salmo nº 150 (excertos).

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

1.12 ***O saci pulou no meio***

formação: SATB.

data: 1952/ago./26 *duração:* 2'00

texto: Brasil Bandecchi.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: AM; FCG.

1.13 ***Ave Maria***

formação: SATB.

data: 1962/dez./27 *duração:* 2'15

texto: original em latim.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

dedicatória: "para o casamento de Berenice Guedes".

observações: em carta a Zuleika Rosa Guedes, mãe da dedicatária, Guarnieri afirma: *"A Ave Maria poderá ser cantada 'a capela' ou com acompanhamento de órgão ou quarteto de cordas. É o bastante tirar as partes do órgão. Outra possibilidade seria 'soprano solo' com as outras vozes a 'boca chiusa' e órgão"*. A parte do órgão é a redução literal das vozes do coro.

1.14 ***Rosalina***

formação: SATB.

data: 1970 *duração:* 3'00

texto: Manuel Bandeira.

editora: RJB, 1970.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: AM; CCBB; Coralusp; ECA; FBN; FCG.

dedicatória: "à Maria Lucy Veiga Teixeira".

observações: obra encomendada para o I Concurso de Corais Escolares da Guanabara, promovido pela Rádio e Jornal do Brasil, em 1970.

1.15 ***Não é Joe, não é Joana***

formação: SATB.

data: 1970/ago./19 *duração:* 3'00

texto: Manuel Bandeira.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: CCBB; FCG.

dedicatória: "ao Madrigal ARS VIVA".

observações: esta peça foi distribuída, em cópia escrita à mão, pelo Serviço de Difusão de partituras da Universidade de São Paulo/ECA. Uma cópia do manuscrito original foi encontrada no acervo do coral dedicatário.

1.16 ***Madrigal do Amor***

formação: SATB.

data: 1972/nov./17 *duração:* 2'00

texto: Camargo Guarnieri.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: AM; FCG.

dedicatória: para o casamento de Carol Gubernikoff e Vicente Guimarães

1.17 ***Em memória de meu pai***

formação: SATB.

data: 1973/ago./24 *duração:* 3'00

texto: Hebreus 13:6.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: Coralusp; FCG.

2.2. COLETÂNEAS DE ARRANJOS PARA CORO INFANTIL A CAPPELLA

2.1 ***Três cantos populares infantis:***

1. ***Tenho um cachorrinho***
2. ***Chiquinha***
3. ***João corta pau***

formação: duas e três vozes iguais.

data: 1932 *duração:* 3'00

texto: folclore.

editora: RB, s.d.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: AM; CCBB; FBN; FCG.

dedicatória: "a Mozart Tavares de Lima".

2.2 *Doze cantos populares infantis:*

1. ***Acordei de madrugada***
2. ***Minha mãe***
3. ***Terezinha de Jesus***
4. ***Aqui vai quitanda boa***
5. ***Um, dois, três***
6. ***Uma, duas angolinhas***
7. ***A borboleta***
8. ***Sinhazinha***
9. ***Na Bahia tem***
10. ***A cobra e a rolinha***
11. ***Vulcano***
12. ***Papagaio***

formação: duas e três vozes iguais.

data: 1932 *duração:* 15'00

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

2.3 *Dois cantos espirituais americanos:*

1. ***Nobody knows the trouble I've had***
2. ***Goin'to shout***

formação: quatro vozes iguais.

data: 1948 *duração:* 2'00

texto: popular (negro spiritual).

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

2.4 ***Nove cantos populares infantis:***

1. ***Na mata de São Miguel***
2. ***O limão***
3. ***Eu vou, você não vai (coco do Rio Grande do Norte)***
4. ***O companheiro (canto de trabalho)***
5. ***Coco do aeroplano Jaú (Rio Grande do Norte)***
6. ***Nigue-ninhas (acalanto da Paraíba)***
7. ***Sodade (cantiga de roda de Minas Gerais)***
8. ***Mucama bonita (acalanto)***
9. ***Olé lioné (coco do Rio Grande do Norte)***

formação: três e quatro vozes iguais.

data: 1948 *duração:* 13'00

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: Quinteto Rubinsky (HENRY SON - ASP-LP-2272), apenas *Nigue – ninhas.*

local de acesso à partitura: AM; Coralusp; ECA; FCG (coletânea está incompleta em todos eles).

observações: as partituras que constam dos acervos são apenas *Ningue-ninhas* (AM, Coralusp e ECA) e *Coco do Aeroplano Jaú* (AM e ECA) e *Eu vou, você não vai, Mucama bonita* e *Olé lioné* (FCG).

2.5 ***Três cantos populares infantis:***

1. ***A pombinha voou (cantiga de roda)***
2. ***Sambalelê (cantiga de roda)***
3. ***Tatu é caboclo do Sul (toada de Goiás)***

formação: três vozes iguais.

data: 1949 *duração:* 2'00

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

2.6 ***Dois cantos populares infantis:***

1. ***O rei mandô me chamá***
2. ***Cabra safado***

formação: três vozes iguais.

data: 1949 *duração:* 2'00

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: Quinteto Rubinsky (HENRY SON - ASL-LP-2272), apenas *O rei mandô me chamá.*

local de acesso à partitura: ECA (incompleta); FCG.

observações: apenas a partitura de *O rei mandô me chamá* encontra-se na ECA.

2.7 ***Biborá da cruz*** *

formação: duas vozes iguais com acompanhamento de piano.

data: 1968 *duração:* 0'50

texto: folclore paulista.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

2.8 ***Escravos de Job*** *

formação: duas vozes iguais com acompanhamento de piano.

data: 1968 *duração:* 1'00

texto: folclore do Distrito Federal.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

---

*estas duas peças encontram-se nesta seção mesmo tendo acompanhamento de piano, por se constituírem em peças isoladas. Não há registro, mas provavelmente, formam uma pequena coletânea por serem as únicas para esta formação e terem sido compostas no mesmo ano.

2.3. *ARRANJOS PARA FORMAÇÕES DIVERSAS* A CAPPELLA

3.1 ***Prenda minha (moda do Rio Grande do Sul)***

formação: SATB.

data: 1932 *duração:* 3'00

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: AM; FCG.

3.2 ***Vamus Aloanda***

formação: SATB.

data: 1936 *duração:* 3'00

texto: folclore pernambucano.

editora: MP, 1949

gravações: Coralusp, reg. Márcia Hentschel, ao vivo, em 1989 (Rádio Cultura); Coral Universidade Católica de Santos, reg. Juan Serrano (MIS-004.1982); Quinteto Rubinsky (HENRY SON - ASP-LP-2272).

local de acesso à partitura: AM; CCBB; Coralusp; IA-UNICAMP; FCG.

dedicatória: *"To Hugh Ross"* (na edição americana).

observações: há controvérsias sobre esta peça no que diz respeito à autoria da música. Na partitura editada pela Music Press há uma indicação de "Folklore" no lugar normalmente reservado à autoria do texto, entretanto não contém nenhuma indicação de que a melodia também seja do folclore e não apenas o texto. Segundo LACERDA (no prelo) a melodia é um antigo tema pernambucano. Este tema teria sido comunicado a Mário de Andrade por Ascenso Ferreira. O manuscrito de Guarnieri não foi encontrado. Há referências sobre uma outra edição da mesma obra, pela MP, para três vozes femininas (SSA).

3.3 ***Mariá (coco de Pernambuco)***

formação: três vozes iguais.

data: 1949 *duração:* 1'00

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

3.4 ***Mineiro pau (coco do Nordeste)***

formação: três vozes iguais.

data: 1949 *duração:* 1'00

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

3.5 ***Saracutinga***

formação: TB.

data: 1949 *duração:* 1'00

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

3.6 ***Ai! Meu bem*** *

formação: SATB.

data: 1958 *duração:* 2'00

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: Coral Paulistano, reg. Camargo Guarnieri, incluída na trilha sonora do filme *Rebelião em Vila Rica* (Lira LP 003 - RICORDI).

local de acesso à partitura: FCG.

3.7 ***Perpétua*** *

formação: TBrB.

data: 1958 *duração:* 1'00

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: Coral Paulistano, reg. Camargo Guarnieri, incluída na trilha sonora do filme *Rebelião em Vila Rica* (Lira LP 003 - RICORDI).

local de acesso à partitura: FCG.

3.8 ***Roda morena*** *

formação: coro masculino à quatro vozes.

data: 1958 *duração:* 2'00

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: Coral Paulistano, reg. Camargo Guarnieri, incluída na trilha sonora do filme *Rebelião em Vila Rica* (Lira LP 003 - RICORDI).

local de acesso à partitura: FCG.

* A gravação da trilha sonora feita pela RICORDI não se encontra disponível. Entretanto, é possível ouvir esta trilha no próprio filme que consta do acervo da Rádio e Televisão Cultura de São Paulo.

3.9 ***Sereno da madrugada*** *

formação: TBrB.

data: 1958 *duração:* 2'00

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: Coral Paulistano, reg. Camargo Guarnieri, incluída na trilha sonora do filme *Rebelião em Vila Rica* (Lira LP 003 - RICORDI).

local de acesso à partitura: FCG.

3.10 ***Tim-tim, oi lá lá*** *

formação: SATB.

data: 1958 *duração:* 1'00

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: Coral Paulistano, reg. Camargo Guarnieri, incluída na trilha sonora do filme *Rebelião em Vila Rica* (Lira LP 003 - RICORDI).

local de acesso à partitura: FCG.

3.11 ***Você diz que vai embora*** *

formação: SATB.

data: 1958 *duração:* 1'50

texto: folclore.

editora: manuscrito.

gravações: Coral Paulistano, reg. Camargo Guarnieri, incluída na trilha sonora do filme *Rebelião em Vila Rica* (Lira LP 003 - RICORDI).

local de acesso à partitura: FCG.

* A gravação da trilha sonora feita pela RICORDI não se encontra disponível. Entretanto, é possível ouvir esta trilha no próprio filme que consta do acervo da Rádio e Televisão Cultura de São Paulo.

2.4. CORO E INSTRUMENTOS

4.1 ***Pedro Malazarte (ópera cômica em um ato)***

formação: Mz, T, Br, SATB e piano.

data: 1932/jan./1 - 1932/jun./2 *duração:* 55'00

texto: Mário de Andrade.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: AM; FCG.

original para: coro, solistas e orquestra.

4.2 ***Lovação do amor êtê***

formação: S, SATB, fl., vc. e bateria.

data: 1944/jun./21 *duração:* 2'00

texto: Mário de Andrade.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

observações: na capa do manuscrito, Guarnieri acrescentou "bateria" à instrumentação, mas essa parte não consta da partitura.

4.3 ***Libera me***

formação: S, coro à duas vozes femininas e órgão.

data: 1956 *duração:* 2'00

texto: original em latim.

editora: RB, 1958.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: Coralusp; ECA; FCG.

4.4 ***Colóquio (cantata)***

formação: canto, coro uníssono *ad libitum,* pn., fl., ob., cl., fg., tpa., bb., tt., cx. clara e tb. militar.

data: 1959 *duração:* 10'00

texto: Ernesto Guerra da Cal.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: ECA; FCG.

dedicatória: "a Carleton Sprague Smith".

observações: obra encomendada para o IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros.

4.5 ***Guaná-bará***

formação: narrador, Br., SATB e piano.

data: 1965 *duração:* 20'00

texto: Cecília Meireles.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

original para: narrador, Br., SATB e orquestra.

4.6 ***Missa Diligite (Amai-vos uns aos outros)***
1. Kyrie, 2. Gloria, 3. Sanctus, 4. Benedictus, 5. Agnus Dei

formação: S, Mz, T e Br (solistas), SATB e órgão.

data: 1972/jun./20 *duração:* 12'00

texto: original em latim.

editora: manuscrito.

gravações: Edmar Ferretti (S), coro, Ângelo Camin (órgão), reg. o autor (Continental PCD-2364); Coro de câmara da Univers. Federal de Goiás, reg. Norton Morozowicz (Paulus 11214 -3).

local de acesso à partitura: AM; Coralusp; FCG.

dedicatória: "para o 40º aniversário de casamento de Nenê e Luís Medici".

observações: existe uma transcrição para coro, órgão e orquestra de cordas.

4.7 ***Ave Maria***

formação: duas vozes iguais, órgão e/ou quarteto de cordas.

data: 1974/set./4 *duração:* 2'00

texto: original em latim.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

dedicatória: "para o casamento de Elciene Spencieri de Oliveira".

4.8 ***Ave Maria***

formação: SATB e órgão.

data: 1977/jan./17

texto: original em latim.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

dedicatória: "para o casamento de Maria Cristina Ohl".

observações: esta obra encontra-se perdida.

4.9 ***Ave Maria***

formação: SATB e órgão.

data: 1980/out./10 *duração:* 2'00

texto: original em latim.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

dedicatória: "para o casamento de Annunziata de Oliveira Campos".

observações: segundo a viúva do compositor, há uma transcrição para coro e orquestra, mas as partes da orquestra não se encontram na FCG

4.10 ***Ave Maria***

formação: SATB e órgão.

data: 1980/nov./23 *duração:* 1'45

texto: original em latim.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

dedicatória: "para o casamento de Flávia Póvoa da Cruz".

4.11 ***Auto de Todo o Mundo e Ninguém***

formação: narr.('Belzebú'), T ('Ninguém'), SATB ('Todo o Mundo'), tp., ch., rr., tg., pt., tt., md.

data: 1981/jan./1 *duração:* 10'00

texto: Carlos Drummond de Andrade.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

observações: esta obra continua inédita.

4.12 ***Canto de amor aos meus irmãos do mundo***

formação: Br., SATB, tt., cx. clara, tb. militar, pn., hp., tp., vf. e orq. cordas.

data: 1982 *duração:* 15'00

texto: Rossine Camargo Guarnieri.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

dedicatória: "*In memoriam* de nossos pais".

observações: obra encomendada pela Secretaria. Est. da Cultura de S. Paulo.

4.13 ***Salmo nº 23***

formação: SATB e órgão (e/ou orquestra de cordas).

data: 1982 *duração:* 5'00

texto: integral, em português.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: Coralusp; FCG.

dedicatória: "para as Bodas de Ouro de Alda M. Savoy de Campos e Sylvio Luciano de Campos".

observações: as partes do coro encontram-se perdidas.

2.5. CORO E ORQUESTRA

5.1 ***A morte do aviador (cantata trágica)***

formação: S, SATB, flt., fl., 2ob., ci., 2cl., cl. baixo, 2fg., cfg., 4tpa., 3tpt., 3tbn., tuba, tp., tg., pt., tt., bb., pn., hp., e cordas.

data: 1932 *duração:* 10'00

texto: Mário de Andrade.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

dedicatória: "À memória de Gomes Ribeiro, morto pela causa dos paulistas."

observações: obra, aparentemente, com instrumentação incompleta. Existe, porém, uma redução para piano do que seria a obra toda.

5.2 ***Pedro Malazarte (ópera cômica em um ato)***

formação: Mz., T, Br., SATB, 2fl., 2ob., 2cl., 2fg., 2tpa., 2tpt., tp., tg., ch., rr., hp. e cordas.

data: 1932 *duração:* 55'00

texto: Mário de Andrade.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: AM; CCBB; FCG.

observações: existe uma transcrição para coro, solistas e piano.

Esta obra foi encenada pela primeira vez no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 27/05/52. Em 28 e 30/03/94, após mais de 40 anos, ela foi novamente encenada novamente, no Teatro Municipal de São Paulo.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

5.3 ***Seca (cantata)***

formação: ct., coro uníssono *ad libitum*, 2fl., 2ob., 2cl., 2fg., 2tpa., 2tp., pt., cx. clara, hp. e cordas.

data: 1958 *duração:* 12'50

texto: Sylvia Celeste de Campos.

editora: manuscrito.

gravações: Maria de Lourdes Cruz Lopes, Associação de Canto Coral (coro feminino), Orquestra Sinfônica Brasileira, reg. o autor (Festa IG - 79019); Orquestra y Coro del SODRE, reg. Lamberto Baldi (Antar ALP-4019).

local de acesso à partitura: FCG.

observações: existe uma transcrição para canto e piano.

5.4 ***Um homem só (tragédia lírica em um ato)***

formação: Mz., Br., 2T, B, SATB, flt., 2fl., 2ob., 2cl., 2fg., cfg., 4tpa., 2tpt., 3tbn., tuba, 2tp., xf., cx. clara, tb. militar, ch., rr., hp., órgão e cordas

data: 1960 *duração:* 56'00

texto: Gianfrancesco Guarnieri.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

5.5 ***Guaná-bará (cantata)***

formação: narr., Br., SATB, flt., 2fl., 2ob., ci., 2cl., cl. baixo, 2fg., cfg., 4tpa., 3tpt., 3tbn., tuba, tp., ch., rr., chicote, cx. clara, tb. militar, bb., pt., tt., tg., vf., hp., pn., fita magnética e cordas.

data: 1965. *duração:* 20'00

texto: Cecília Meireles.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

observações: há uma transcrição para narr., Br., SATB e piano.

5.6 ***Missa Diligite (Amai-vos uns aos outros)***

1. ***Kyrie***
2. ***Gloria***
3. ***Sanctus***
4. ***Benedictus***
5. ***Agnus Dei***

formação: S, Mz, T e Br (solistas), SATB e orquestra de cordas (e/ou órgão).

data: 1972/jun./20 *duração:* 12'00

texto: original em latim.

editora: manuscrito.

gravações: Coralusp, Orquestra Sinfônica da USP, reg. Ronaldo Bolonha, ao vivo, em 1989 (Rádio Cultura).

local de acesso à partitura: AM; Coralusp; FCG.

dedicatória: "para o 40º aniversário de casamento de Nenê e Luís Medici".

original para: solistas, coro e órgão.

5.7 ***Sinfonia nº 5***

1. ***Lento* - Allegro *impetuoso* - *Lento***
2. ***Lento e nostálgico***
3. **Allegro**

formação: flt., 3fl., 2ob., ci., 2cl., cl. baixo, 2fg., cfg., 2tpa., 3tpt., 3tbn., tuba, tp., chicote, tg., cx. clara, bb., címbalo, tt., pn., hp., SATB e cordas.

data: 1977 *duração:* 20'00

texto: Rossine Camargo Guarnieri.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

observações: obra encomendada pela Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo; a intervenção do coro só ocorre no último movimento.

5.8 ***Ave Maria***

formação: SATB e orquestra de cordas.

data: 1980/out./10 *duração:* 2'00

texto: original em latim.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

dedicatória: "para o casamento de Annunziata de Oliveira Campos".

original para: coro e órgão.

5.9 ***Salmo nº 23***

formação: SATB e orquestra de cordas (e/ou órgão).

data: 1982 *duração:* 5'00

texto: integral, em português.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: FCG.

dedicatória: "para as Bodas de Ouro de Alda M. Savoy de Campos e Sylvio Luciano de Campos".

original para: coro e órgão.

5.10 ***Cinqüentenário da USP (cantata)***

formação: narr., SATB, tp., cx. clara, tb. militar e orquestra de cordas.

data: 1984.

texto: Rossine Camargo Guarnieri.

editora: manuscrito.

gravações: não há registro.

local de acesso à partitura: Coralusp; FCG.

observações: esta obra foi escrita por encomenda da Universidade de São Paulo para comemorar o seu cinqüentenário; ganhou o Prêmio "Melhor Obra Vocal", APCA, 1985.

LISTA DE ABREVIATURAS

FORMAÇÃO	
B: baixo Br: barítono Mz: mezzo soprano S: soprano T: tenor SATB: soprano, contralto, tenor, baixo bb: bombo cds: cordas cfg: contra-fagote ch: chocalho ci: corne inglês cl: clarineta ct: canto cx: caixa fg: fagote fl: flauta flt: flautim	hp: harpa md: madeiras narr: narrador ob: oboé pn: piano pt: pratos rr: reco-reco tb: tambor tbn: trombone tg: triângulo tp: tímpanos tpa: trompa tpt: trompete tt: tantã vf: vibrafone xf: xilofone

EDITORA	*LOCAL DE ACESSO À PARTITURA*
BB: Broude Brothers LTD., N.Y., EUA EMB: Editora Musical Brasileira Ltda, R.J., Brasil GRC: G.Ricordi & Co., N.Y., EUA MMC: Mercury Music Corporation, N.Y., E.U.A. MP: Music Press Inc., N.Y., EUA RB: Ricordi Brasileira, S. P., Brasil RJB: Rádio e Jornal do Brasil, R. J., Brasil	AM: Arquivo Municipal de São Paulo CCBB: Centro Cultural Banco do Brasil/RJ (Coleção Bibl. "Mozart de Araújo") CCSP: Centro Cultural São Paulo (Discoteca "Oneyda Alvarenga") Coralusp: Acervo de Partituras do Coral da Universidade de São Paulo ECA: Seção de Multimeios da Biblioteca da Esc.de Comunicações e Artes da USP FBN: Fundação Biblioteca Nacional/RJ FCG: Fundação Camargo Guarnieri IA-UNICAMP: Biblioteca do Inst. de Artes da UNICAMP
GRAVAÇÕES	
DPM: Discoteca Pública Municipal ME: Música Erudita	

Obs: Os endereços dos locais de acesso a partituras acima, encontram-se no Anexo D deste trabalho, à página 266.

CAPÍTULO III

REVISÃO E EDIÇÃO DOS MANUSCRITOS

3. Revisão e edição dos manuscritos

Das dezessete peças originais para coro *a cappella*, presentes no item 1 do Catálogo de Obras Corais, onze encontram-se em manuscrito. Estes se apresentam muitas vezes escritos a lápis, rasurados ou pouco legíveis, o que dificulta muitíssimo a execução destas obras. Com o intuito de viabilizar a sua divulgação, procedeu-se a uma minuciosa revisão deste material e, através do programa de computador ENCORE, versão 4.2, foram reeditadas todas estas partituras.

Este trabalho apresentou algumas dificuldades advindas da má qualidade de certos manuscritos. Dúvidas em relação a texto, altura de notas, acidentes e andamentos foram levantadas e as alterações efetuadas na presente revisão, estão devidamente justificadas e se encontram logo após cada uma das partituras.

Procurou-se trabalhar sempre com manuscritos originais do autor, mas em alguns casos não foi possível encontrá-los. Nestas ocasiões, foram revisadas as partituras existentes - cópias manuscritas feitas por copistas nem sempre identificados - esclarecendo-se a fonte de onde o material foi recolhido.

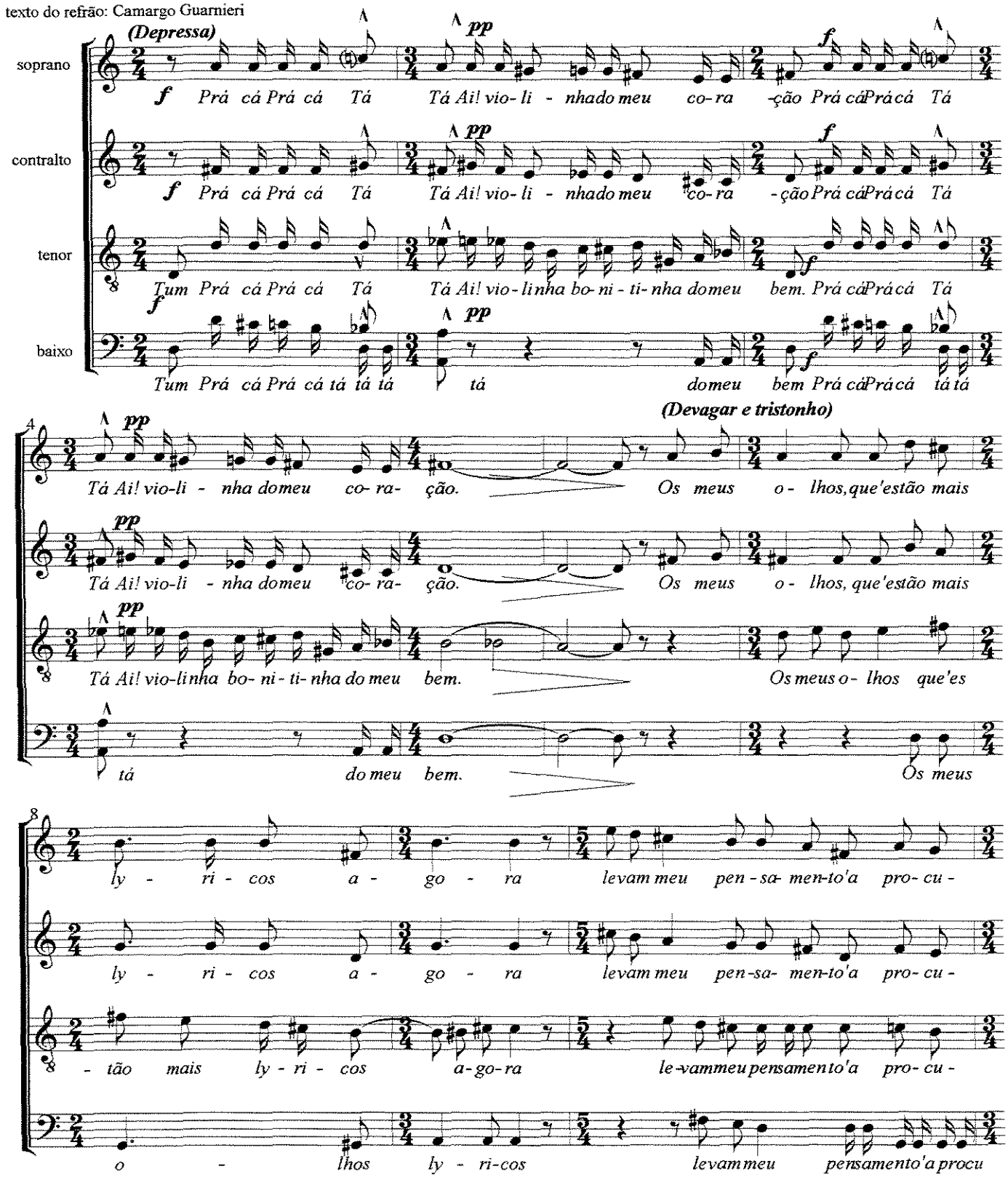
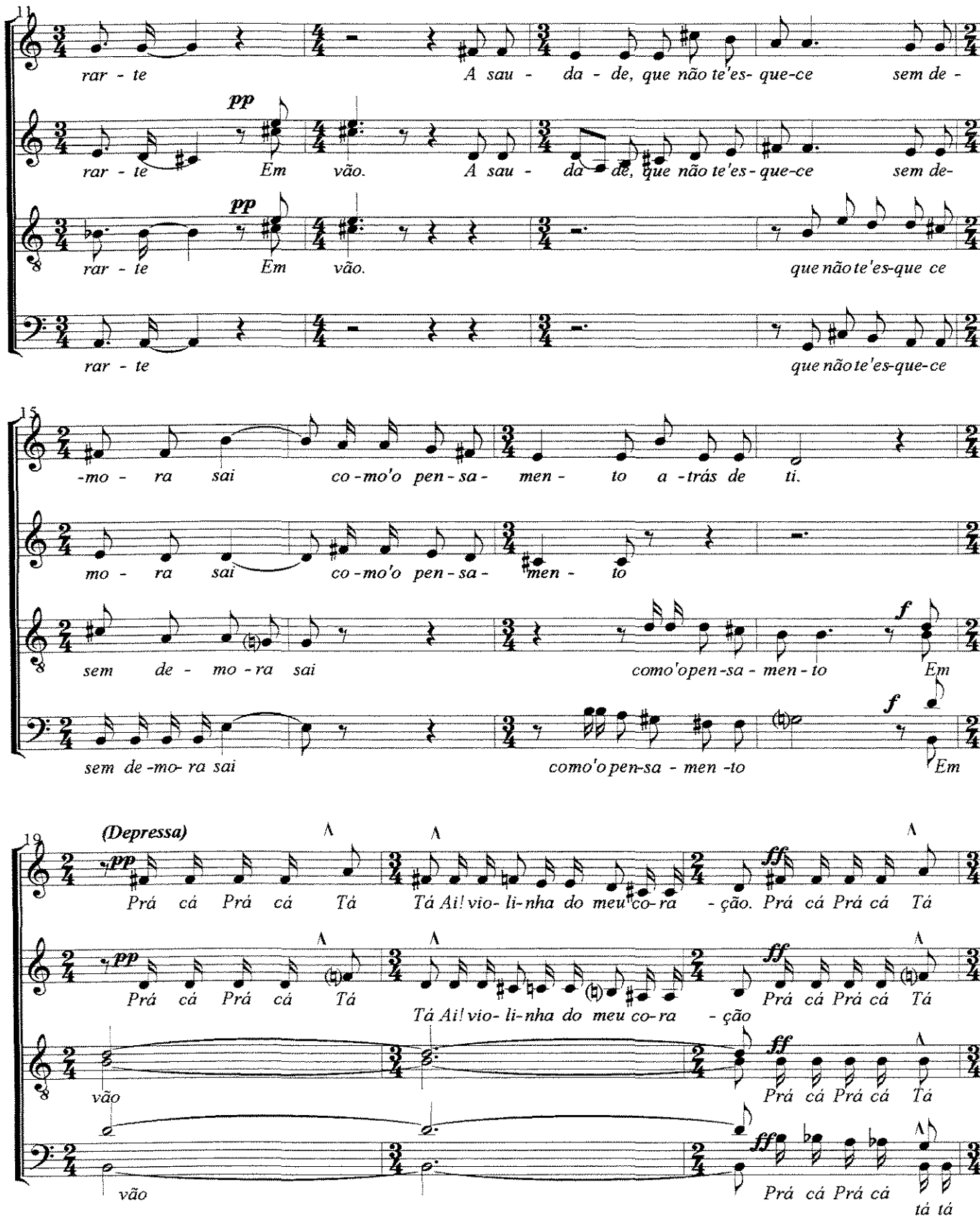
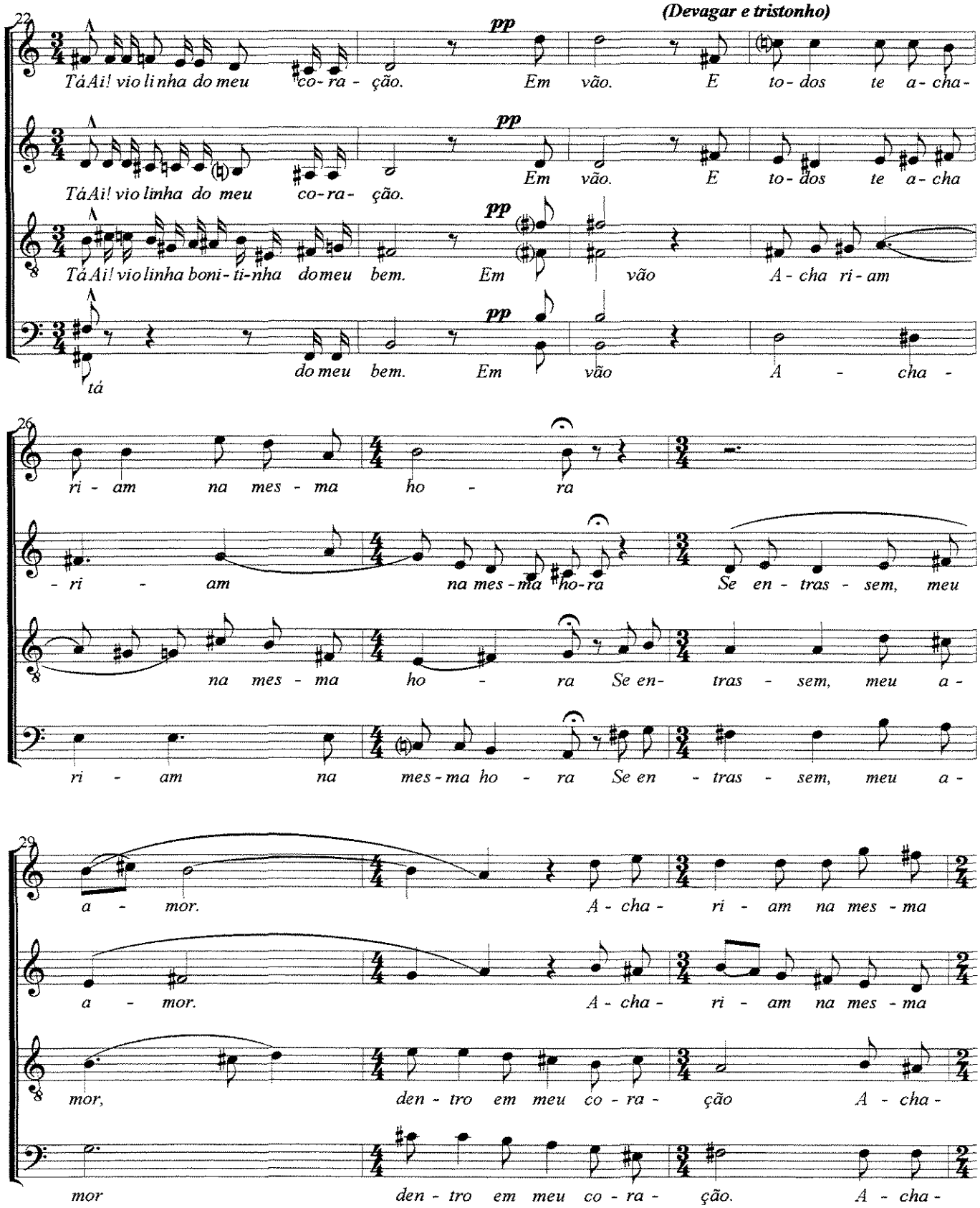
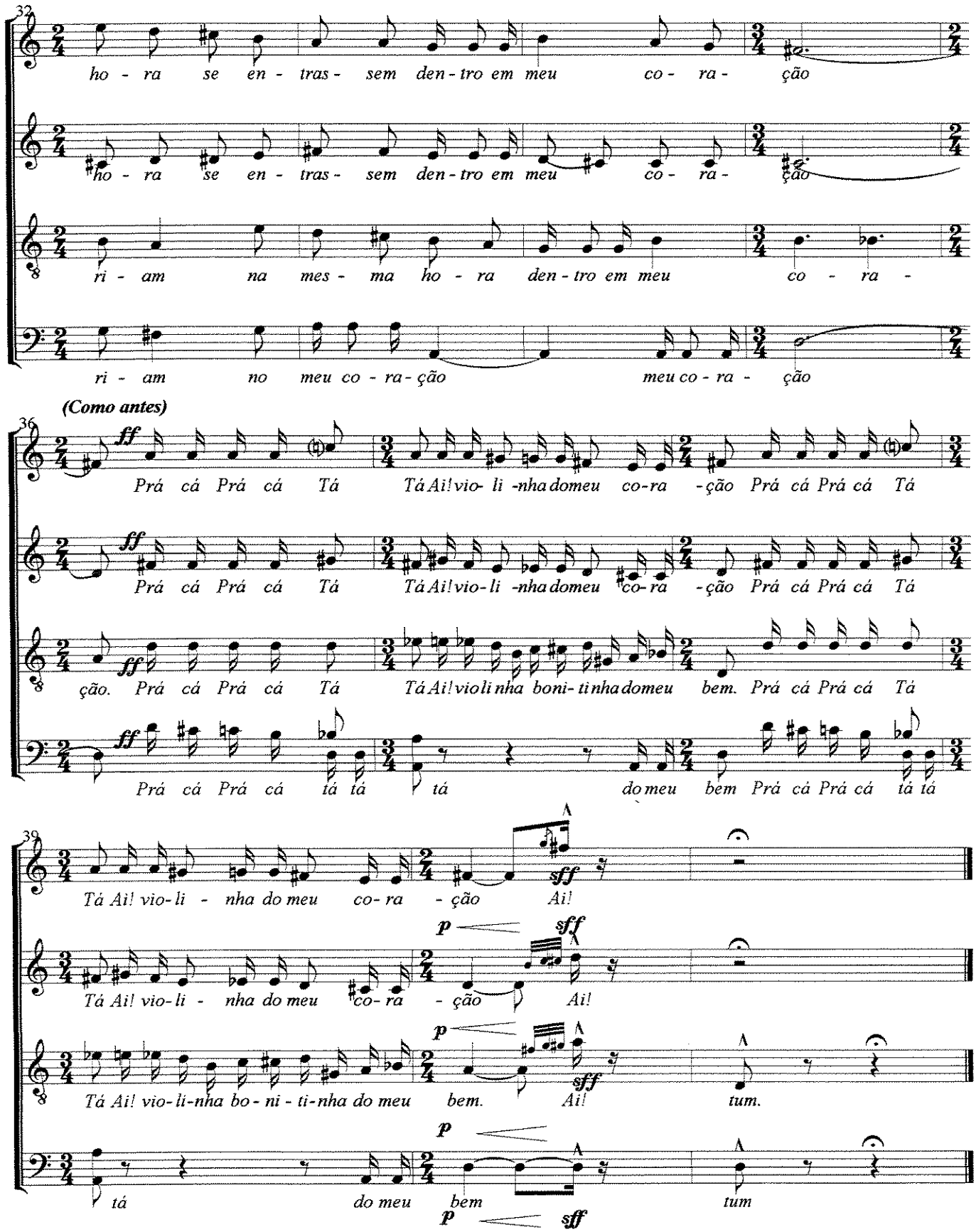
Os critérios que nortearam as eventuais alterações foram, em primeiro lugar, a comparação com trechos estruturalmente semelhantes da mesma peça. Quando isto não foi possível, buscou-se a coerência harmônica e melódica, verificando-se a construção (modal/tonal) do trecho em questão, restringindo-se, assim, o espectro de possibilidades. Nos casos em que foi impossível opinar, com segurança, manteve-se o trecho como no original, inserindo a dúvida nas notas de revisão.

A autorização para publicação deste material nesta dissertação foi concedida pela Sra. Vera Sílvia Camargo Guarnieri, viúva do compositor, e encontra-se em poder da autora. Foi autorizado, também, o envio das obras revisadas para os grandes acervos de partituras do país, a fim de que o acesso a estas seja facilitado, o que será feito logo após a publicação deste exemplar.

As partituras encontram-se neste capítulo, em ordem cronológica por ano de composição, respeitando a mesma seqüência do Catálogo.

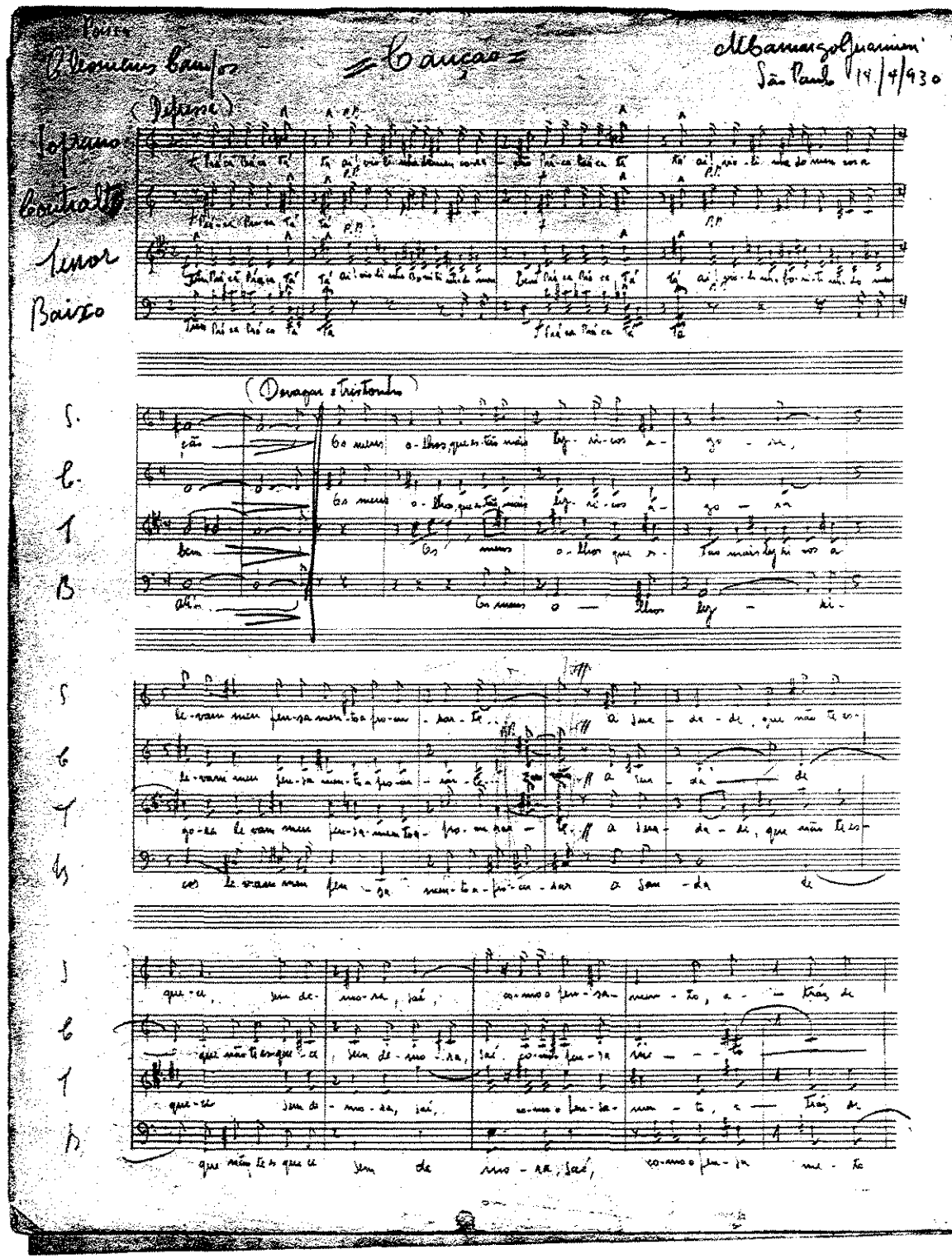
Canção

Texto: Cleómenes Campos
texto do refrão: Camargo Guarnieri

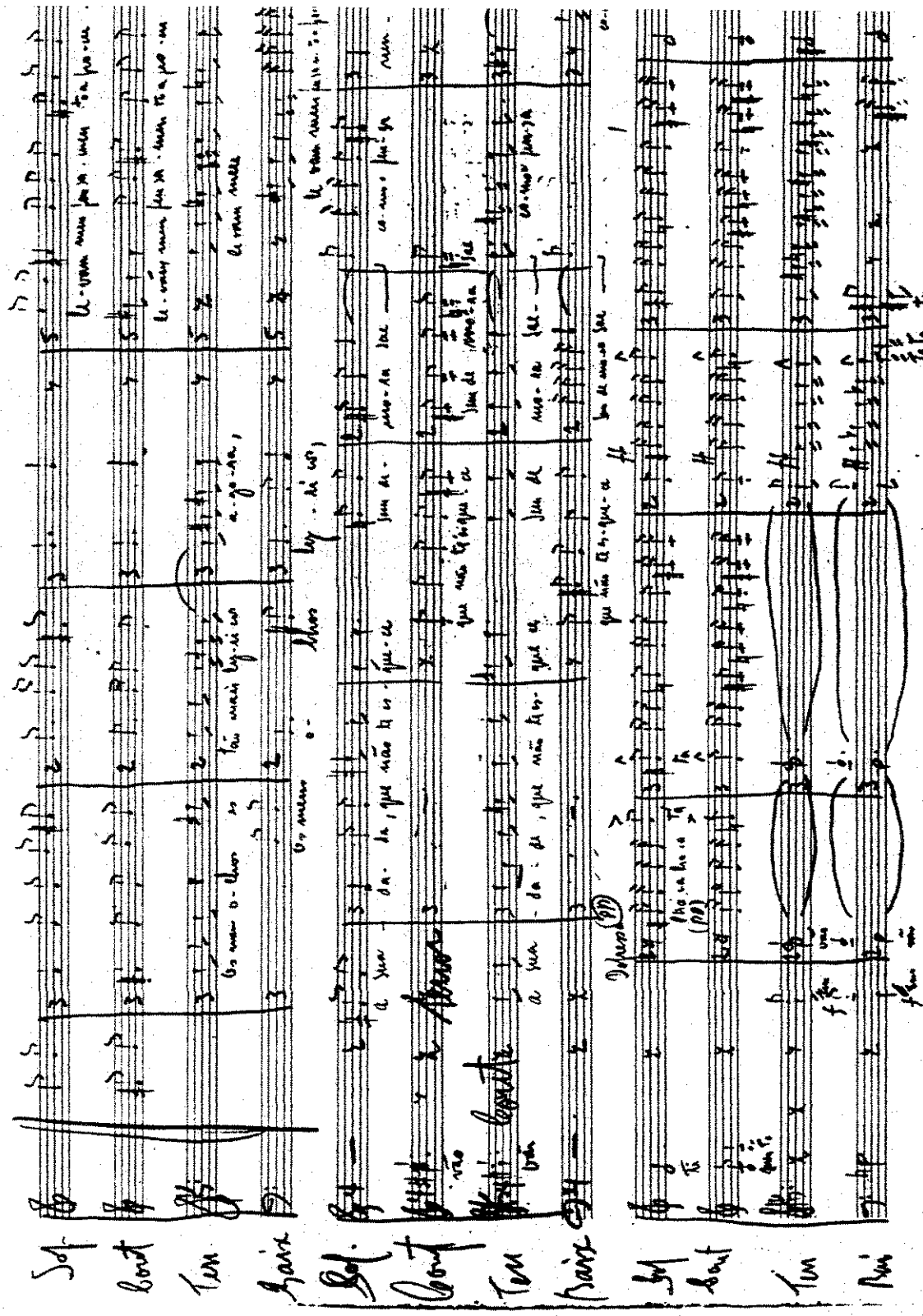
M. Camargo Guarnieri

revisão e edição: Déborah Rossi

revisão e edição: Déborah Rossi

revisão e edição: Déborah Rossi

revisão e edição: Déborah Rossi

São Paulo, 14/04/30

TRECHO DO MANUSCRITO DE GUARNIERI



PÁGINA AVULSA ENCONTRADA DO ACERVO DO COMPOSITOR



NOTAS DE REVISÃO *(Canção):*

Esta obra foi considerada incompleta por Osvaldo Lacerda[1]. Entretanto, foi encontrada no acervo do compositor uma folha avulsa dentro do manuscrito original (com a caligrafia do próprio), que se encaixa perfeitamente em um trecho central da obra (compasso 6, 4º tempo), e que, apesar de rasurada em alguns pontos, dá sentido à mesma. Assim, optou-se por inseri-la nesta edição, completando a peça.

O texto que do refrão (*pra cá pra cá ta ta ... do meu coração"*) é de autoria do compositor e, muito provavelmente, foi criado com o intuito de imitar o pontear de uma viola, dando à peça um caráter regional mais marcante.

Alguns equívocos na escrita (pausas com valores trocados, notas com acidentes errados) sugerem que a obra, talvez, ainda precisasse de uma revisão final.

As alterações feitas na presente edição visaram, predominantemente, completar trechos onde faltavam pausas ou texto e foram baseadas sempre na coerência musical e na similaridade entre seções. Nada foi inserido além do que fora concebido pelo compositor. Tais alterações foram:

1) Inserção da folha encontrada substituindo a parte incompleta do manuscrito num trecho que abrange os compassos 6 a 24;
2) Inversão das partes de Contralto e Tenor desde o compasso 12 até o compasso 18 (2º tempo), obedecendo a anotação do compositor;
3) Colocação do texto nas linhas de Soprano e Contralto nos compassos 7 a 9 com base na parte que foi substituída (que era idêntica à nova, neste trecho);
4) Substituição da pausa de semicolcheia por pausa de colcheia nas linhas de Soprano e Contralto, no compasso 19, 1º tempo;
5) Substituição da pausa de semínima, na linha do Baixo, compasso 22, 3º tempo, por pausa de colcheia;

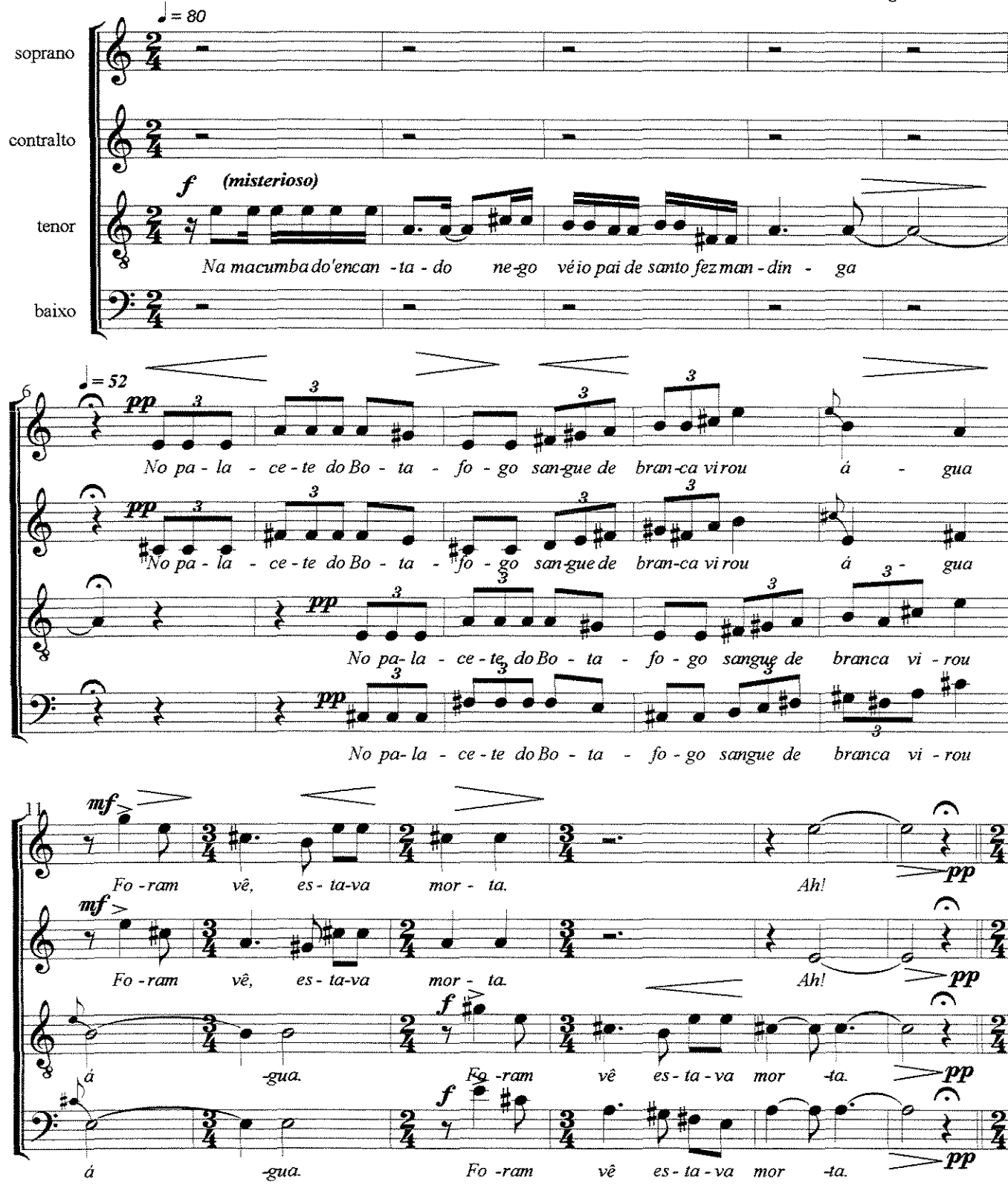
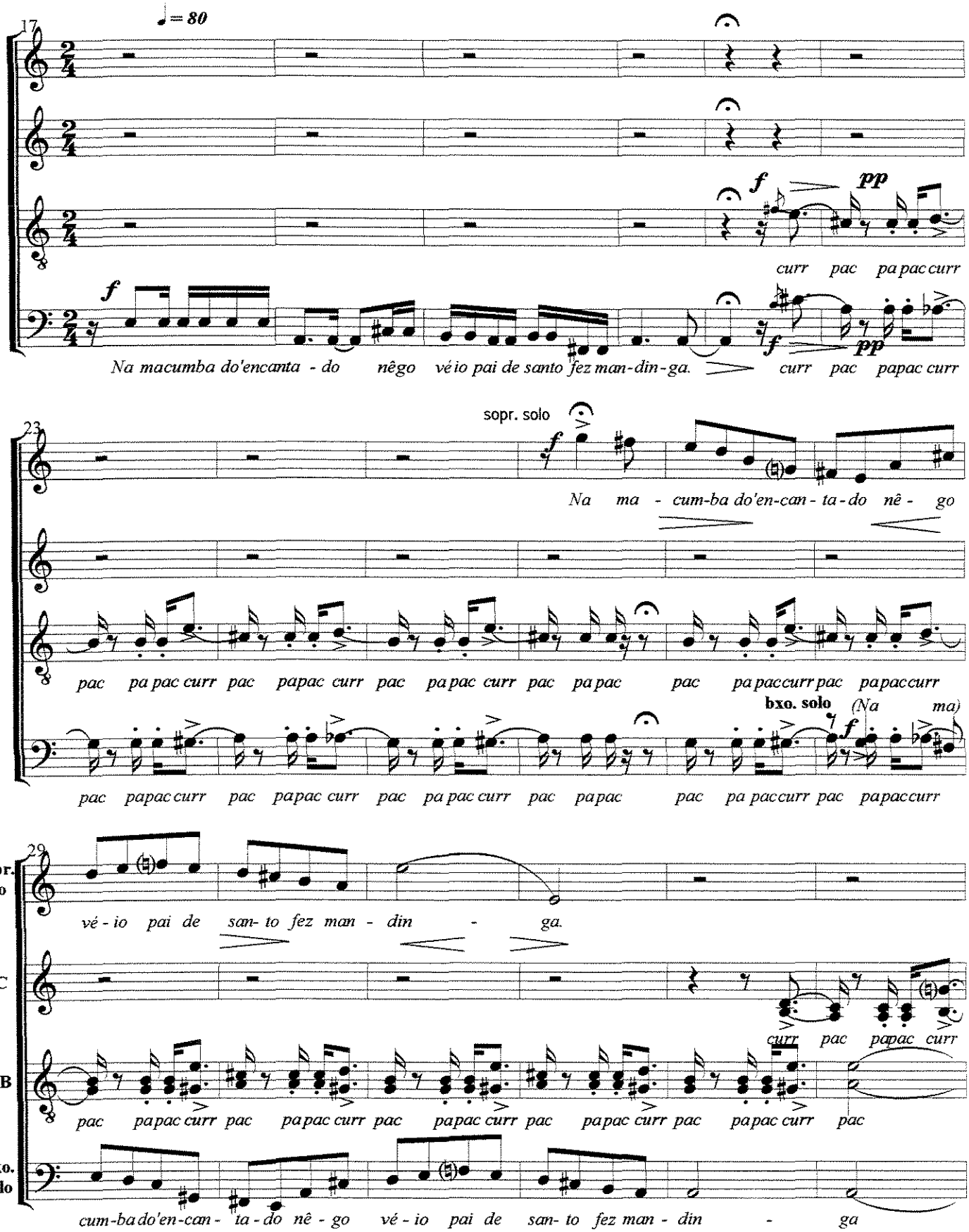
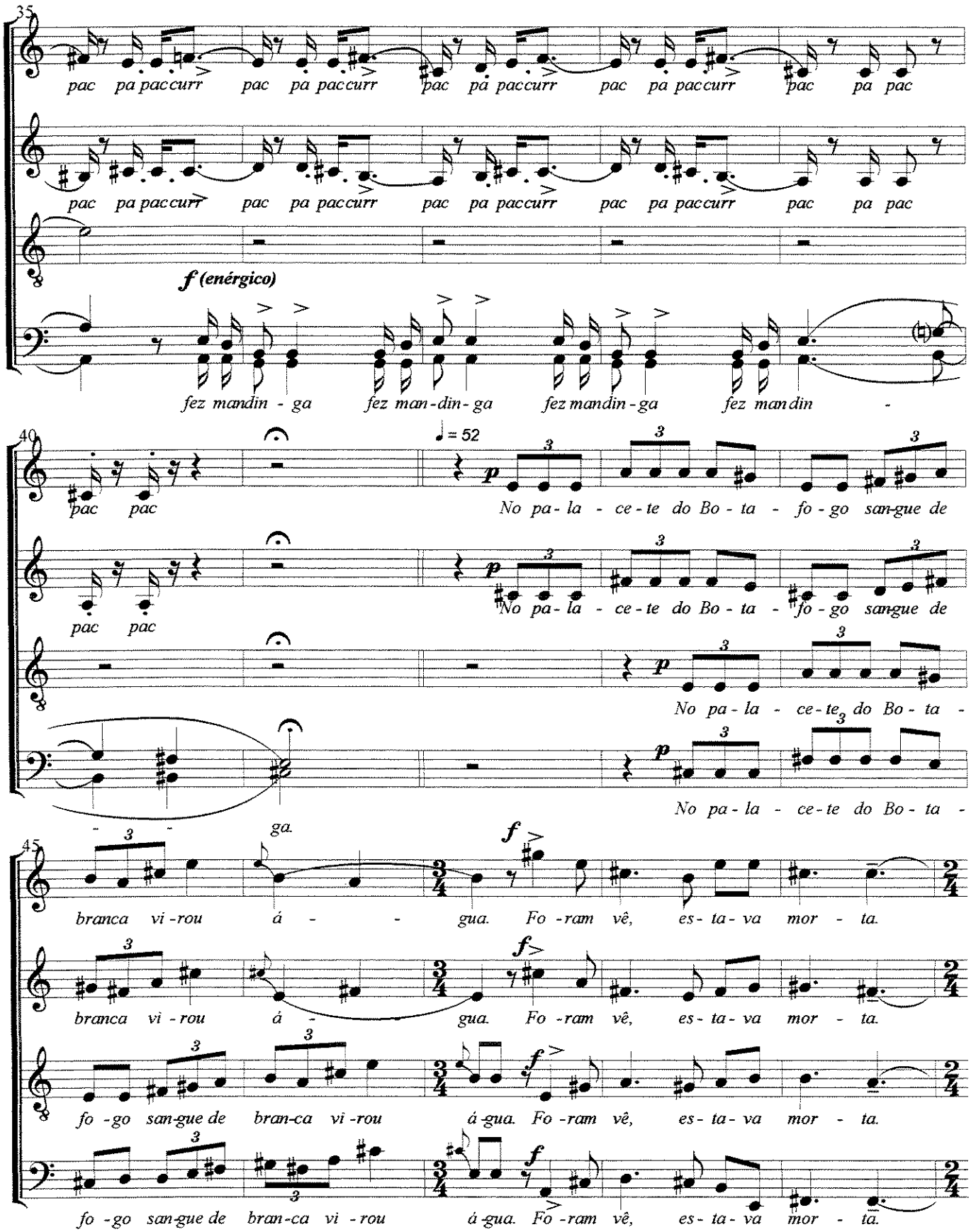
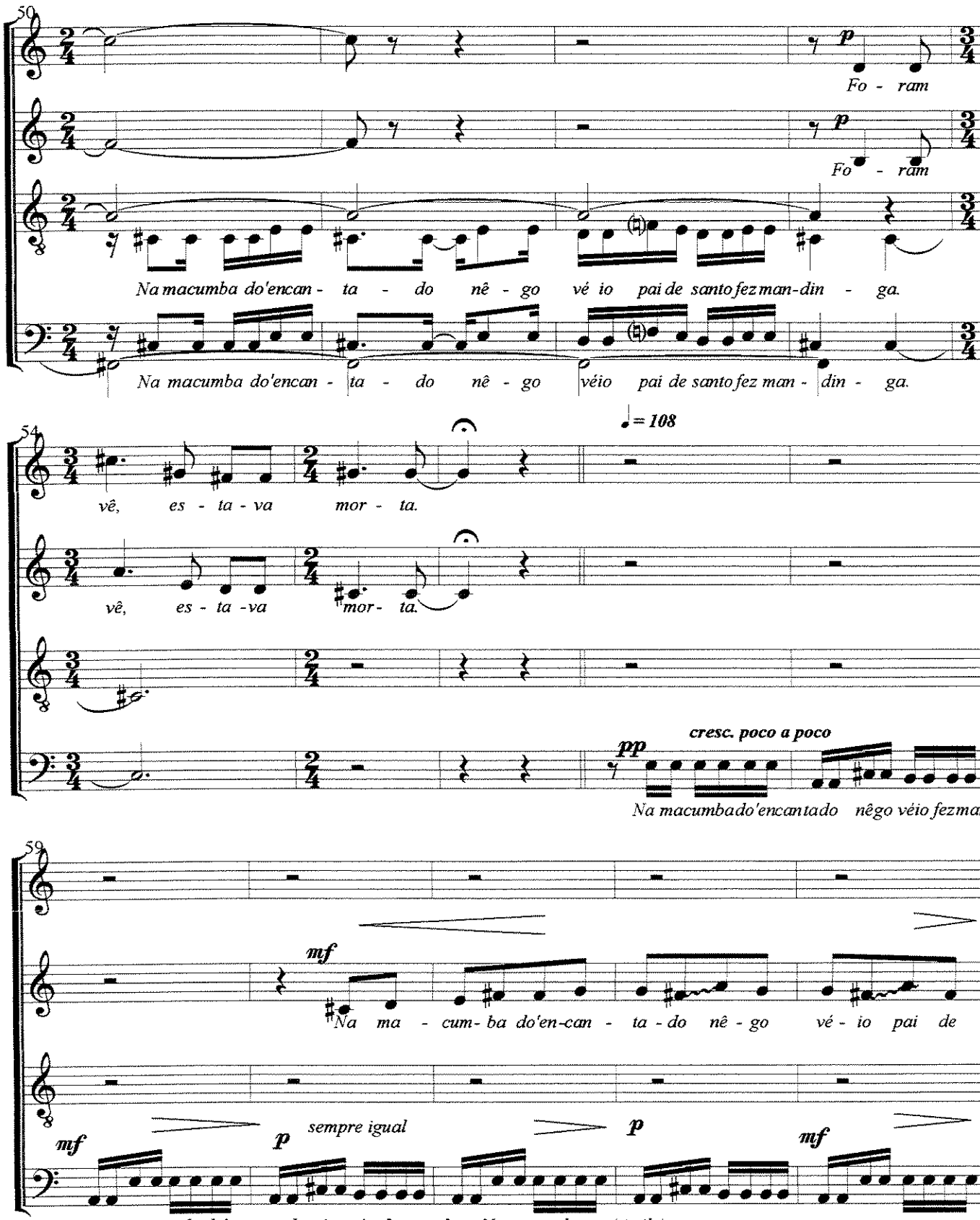
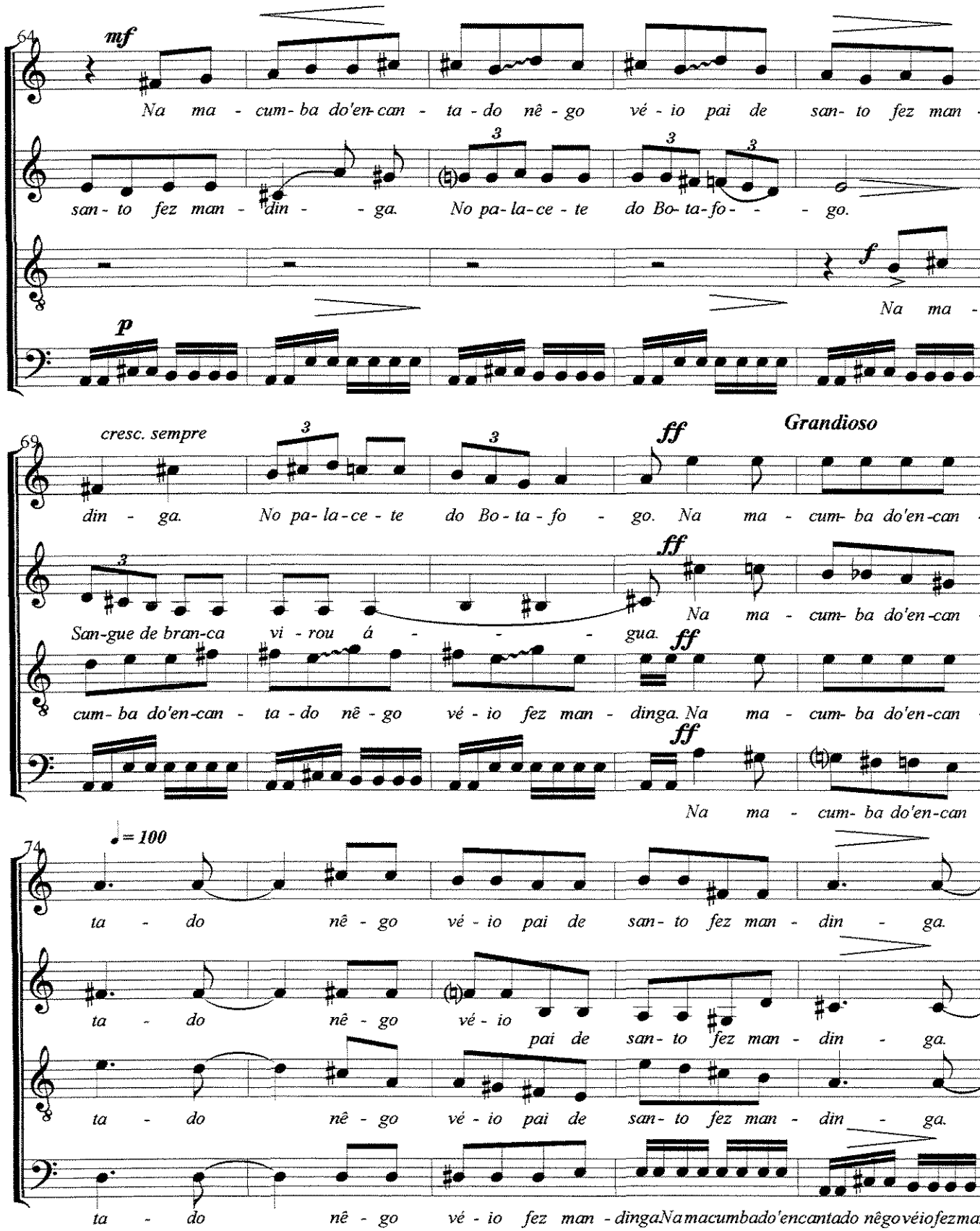
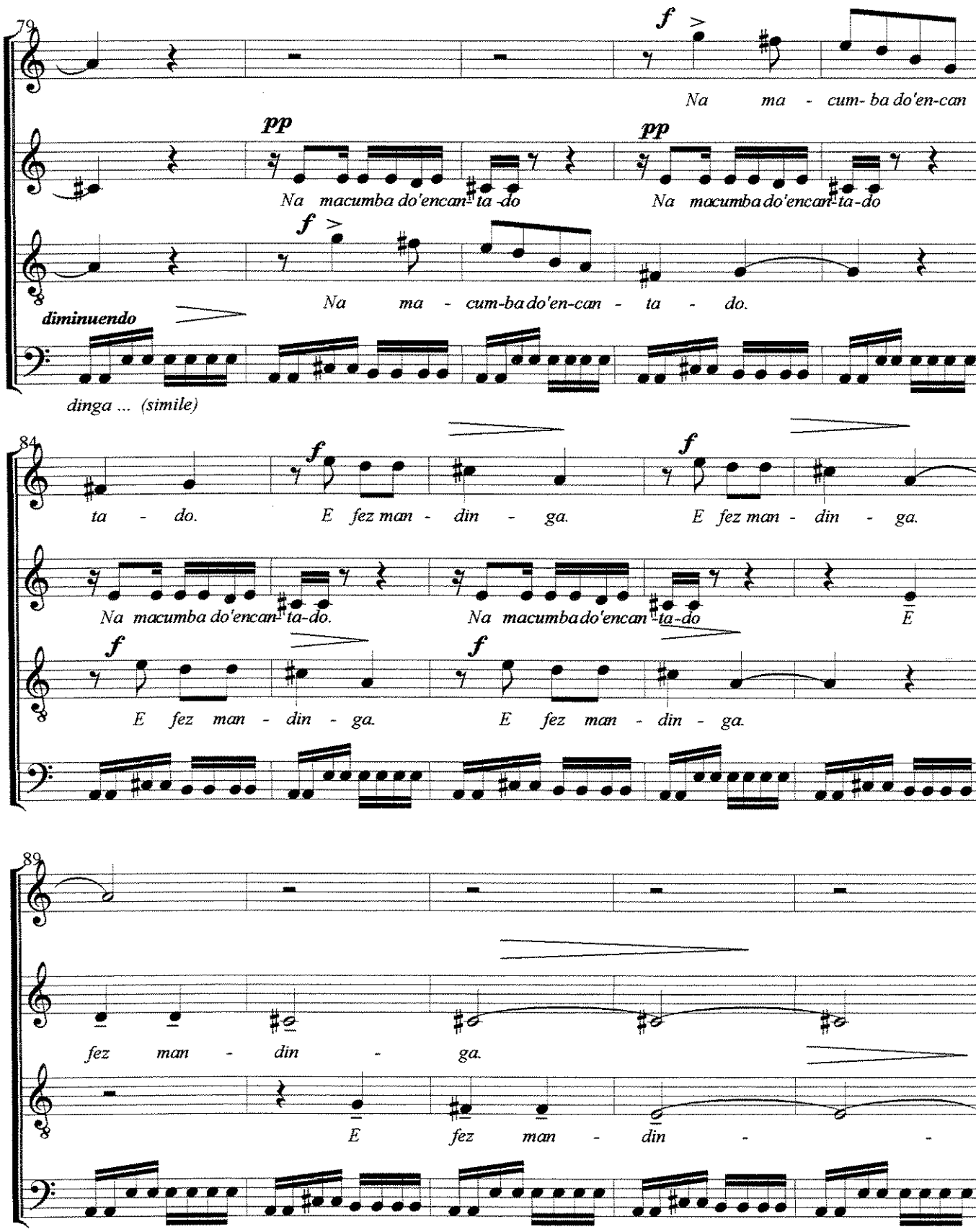
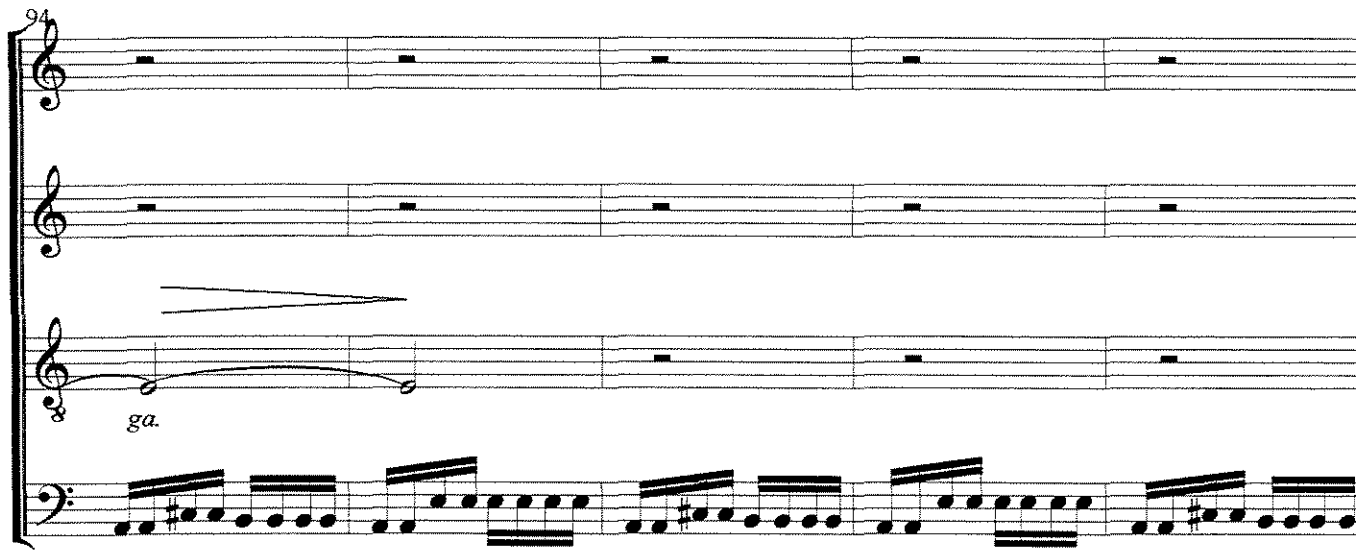
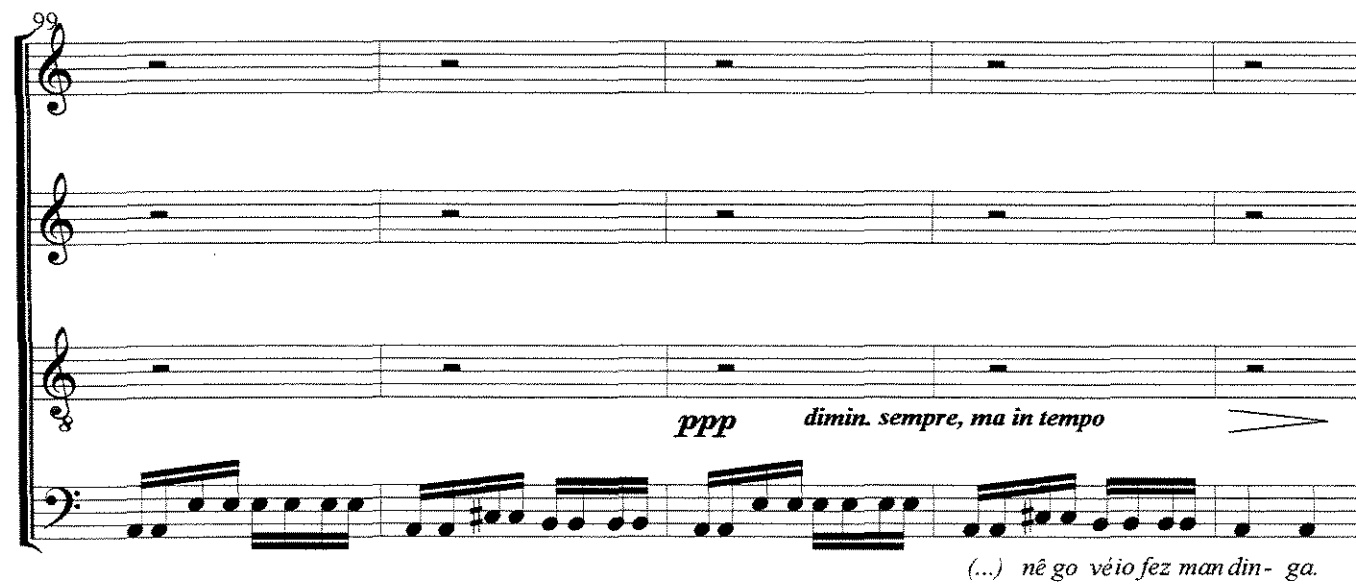
---

[1] Osvaldo LACERDA, *As obras corais*, In: SILVA (no prelo).

6) Colocação do texto nas quatro vozes, nos compassos 20 a 22, com base nos compassos 1 a 5 (rítmica e melodicamente idênticos);
7) Alteração da nota lá natural da sílaba "co", da linha de Contralto, no compasso 22, para lá sustenido, com base no que ocorre no compasso 20;
8) Inserção da indicação de andamento "Devagar e tristonho", no compasso 25, com base nas alternâncias de andamento presentes em seções semelhantes;
9) Substituição da nota ré sustenido, na linha de Soprano, compasso 29, para dó sustenido, com base na coerência da bordadura no acorde de Sol Maior;
10) Substituição da pausa de mínima por uma pausa de colcheia e outra de semínima, na linha de Tenor, compasso 41, com base na linha de Baixo, no mesmo trecho;
11) Colocação de fermata nas pausas de semínima das linhas de Tenor e Baixo, no compasso 41.

Macumba do pai Zuzé

Texto: Manuel Bandeira

M. Camargo Guarnieri

revisão e edição: Déborah Rossi

revisão e edição: Déborah Rossi

revisão e edição: Déborah Rossi

50
p
Fo - ram
Fo - ram
Na macumba do'encan - ta - do nê - go vé io pai de santo fez man-din - ga.
Na macumba do'encan - ta - do nê - go véio pai de santo fez man - din - ga.
54
♩= 108
vê, es - ta - va mor - ta.
vê, es - ta -va mor - ta.
cresc. poco a poco
pp
Na macumba do'encantado nêgo véio fez man
59
mf
Na ma - cum - ba do'en-can - ta - do nê - go vé - io pai de
mf
p
sempre igual
p
mf
dinga. Na macumba do'encantado nêgo véio fez mandinga Na macumba ... (simile)

64
mf
Na ma - cum- ba do'en-can - ta - do nê - go vé - io pai de san- to fez man -
san - to fez man - din - - ga. No pa- la-ce - te do Bo- ta-fo- - - go.
f
Na ma -
p
69
cresc. sempre
din - ga. No pa- la-ce - te do Bo - ta - fo - go. Na ma - cum- ba do'en-can -
ff
Grandioso
ff
San-gue de bran-ca vi - rou á - - - - gua. Na ma - cum- ba do'en-can -
cum- ba do'en-can - ta - do nê - go vé - io fez man - dinga. Na ma - cum- ba do'en-can -
ff
Na ma - cum- ba do'en-can -
74
♩ = 100
ta - do nê - go vé - io pai de san- to fez man - din - ga.
ta - do nê - go vé - io pai de san- to fez man - din - ga.
ta - do nê - go vé - io pai de san- to fez man - din - ga.
ta - do nê - go vé - io fez man - dingaNamacumbado'encantado nêgovéiofezman

revisão e edição: Déborah Rossi



São Paulo, 23/2/31

NOTAS DE REVISÃO (*Macumba do pai Zuzé*):

A partitura que serviu como base para esta revisão foi aquela lançada pelo Serviço de Difusão de Partituras da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É uma cópia escrita a mão, assinada apenas por 'Elza' (copista). O manuscrito original não foi encontrado no acervo do compositor, o que dificultou muito o trabalho de revisão.

Várias incorreções, porém, puderam ser detectadas. Tendo sempre como critério a comparação de trechos semelhantes e a coerência musical, as alterações presentes nesta edição são as seguintes:

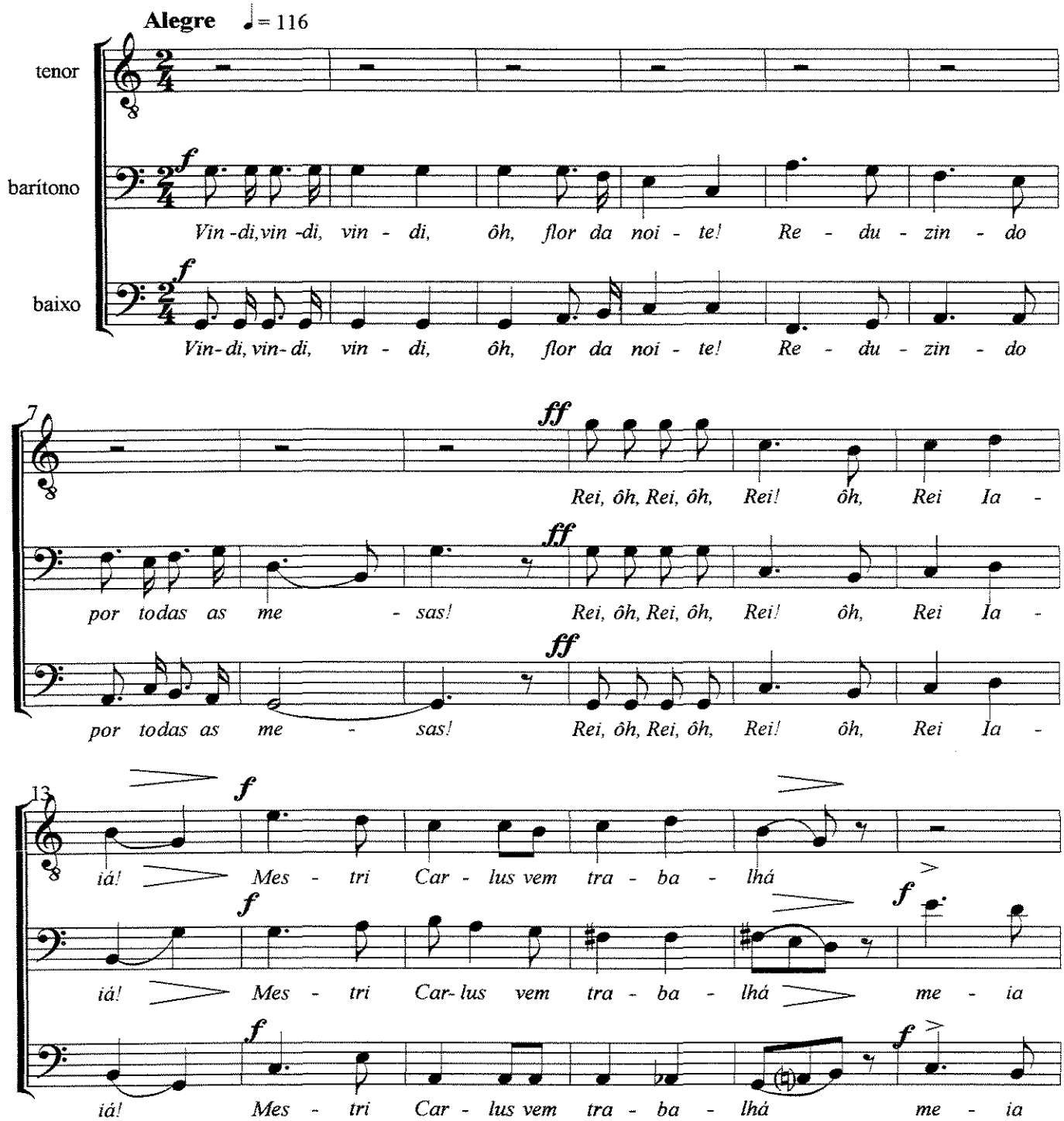
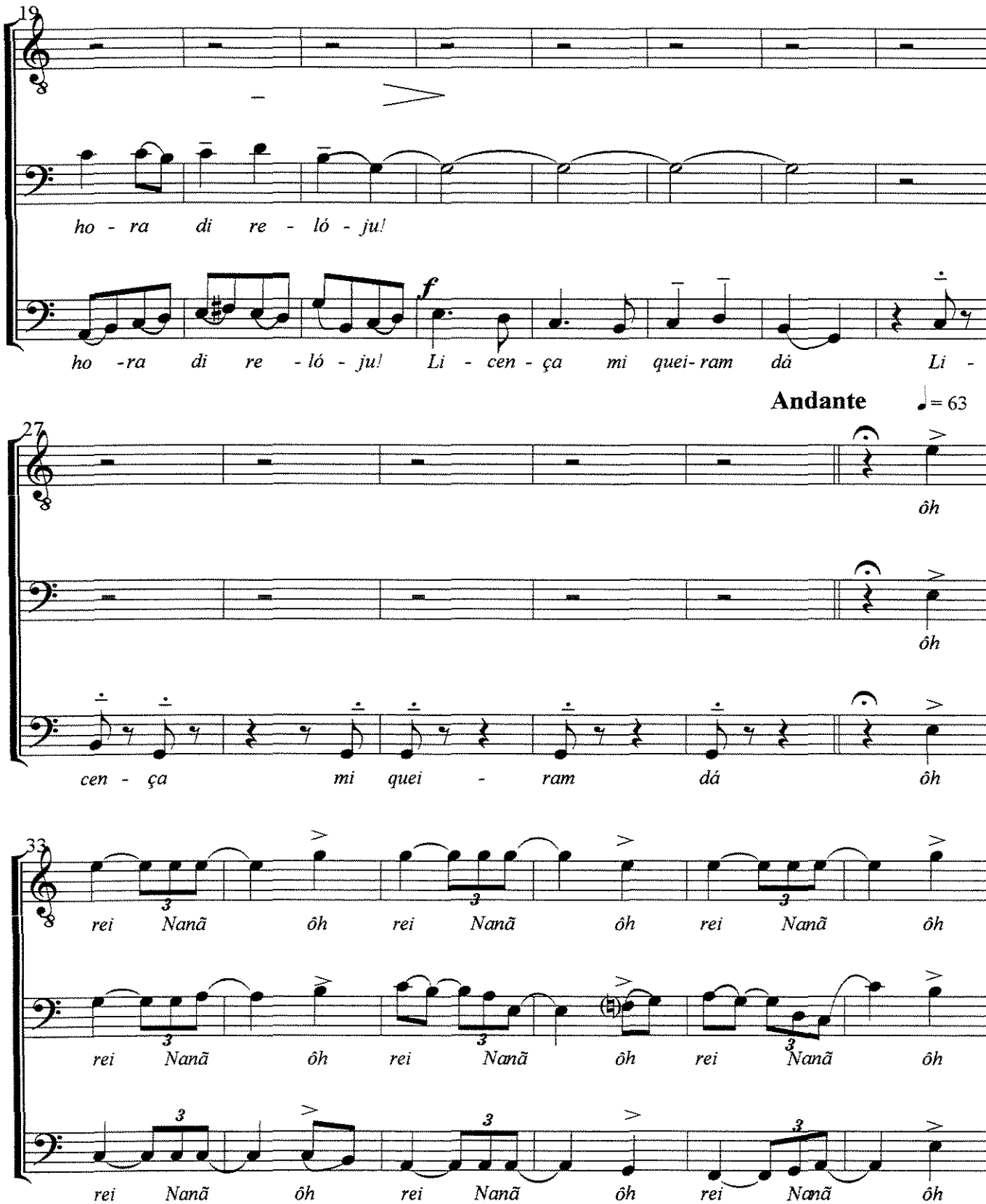
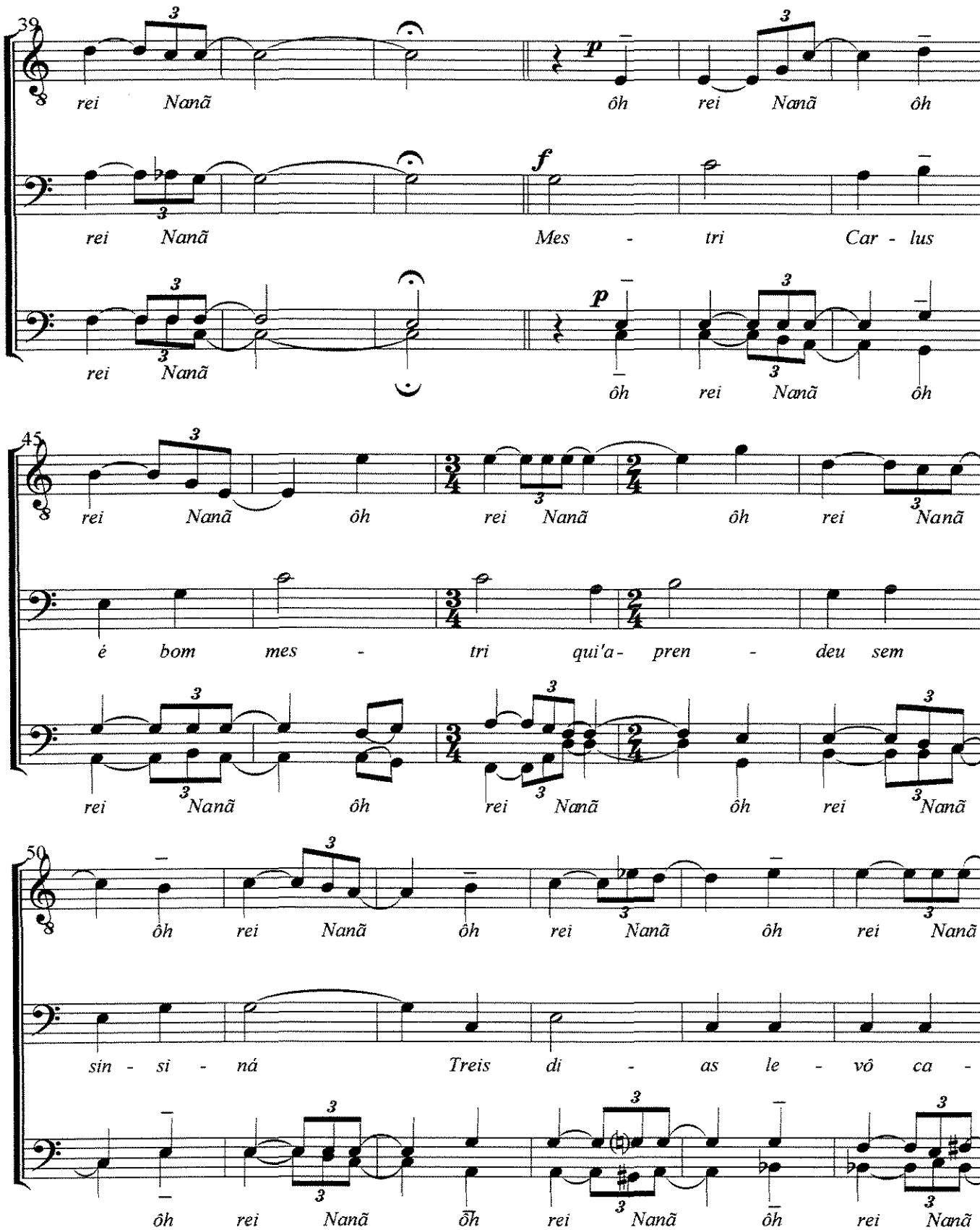
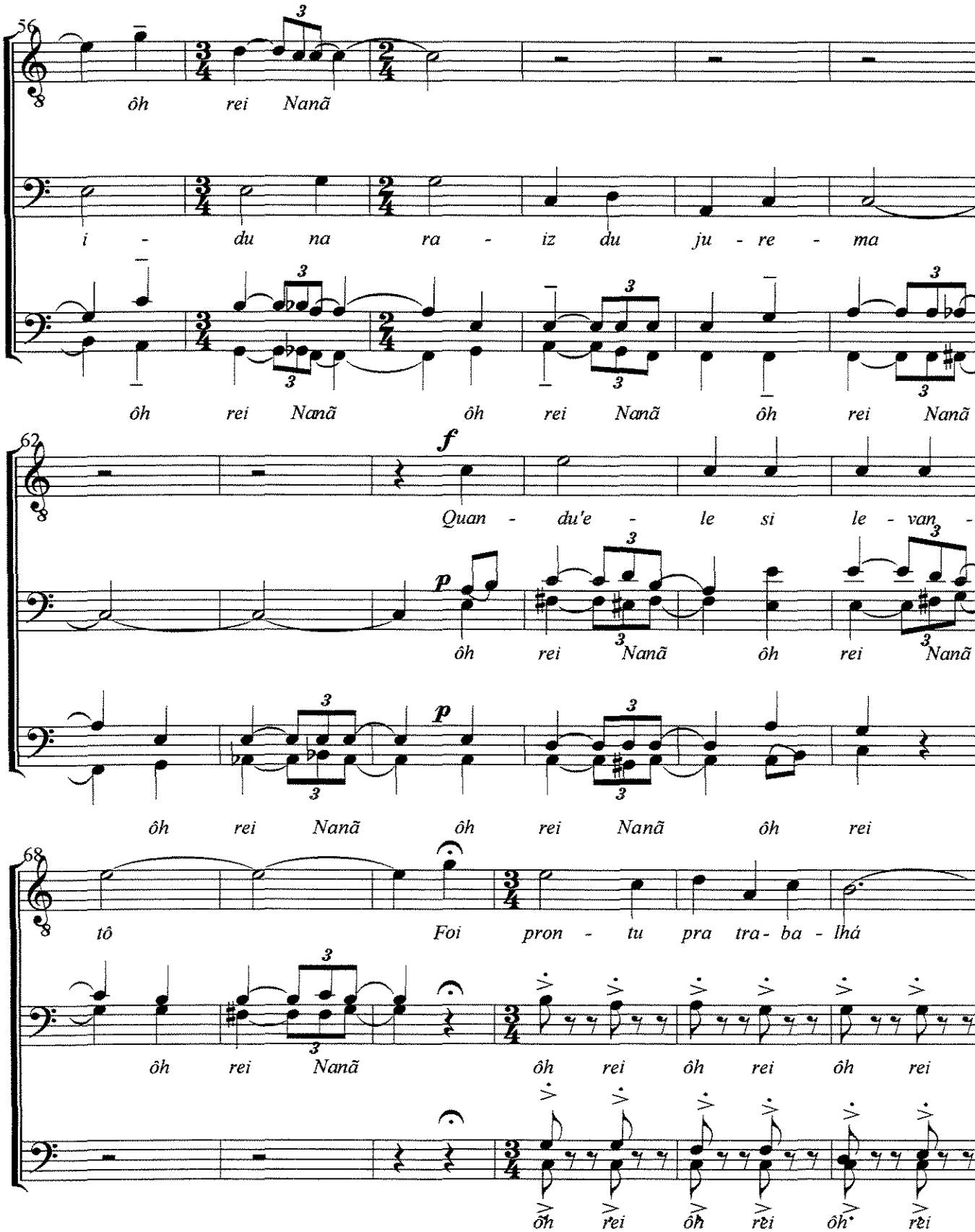
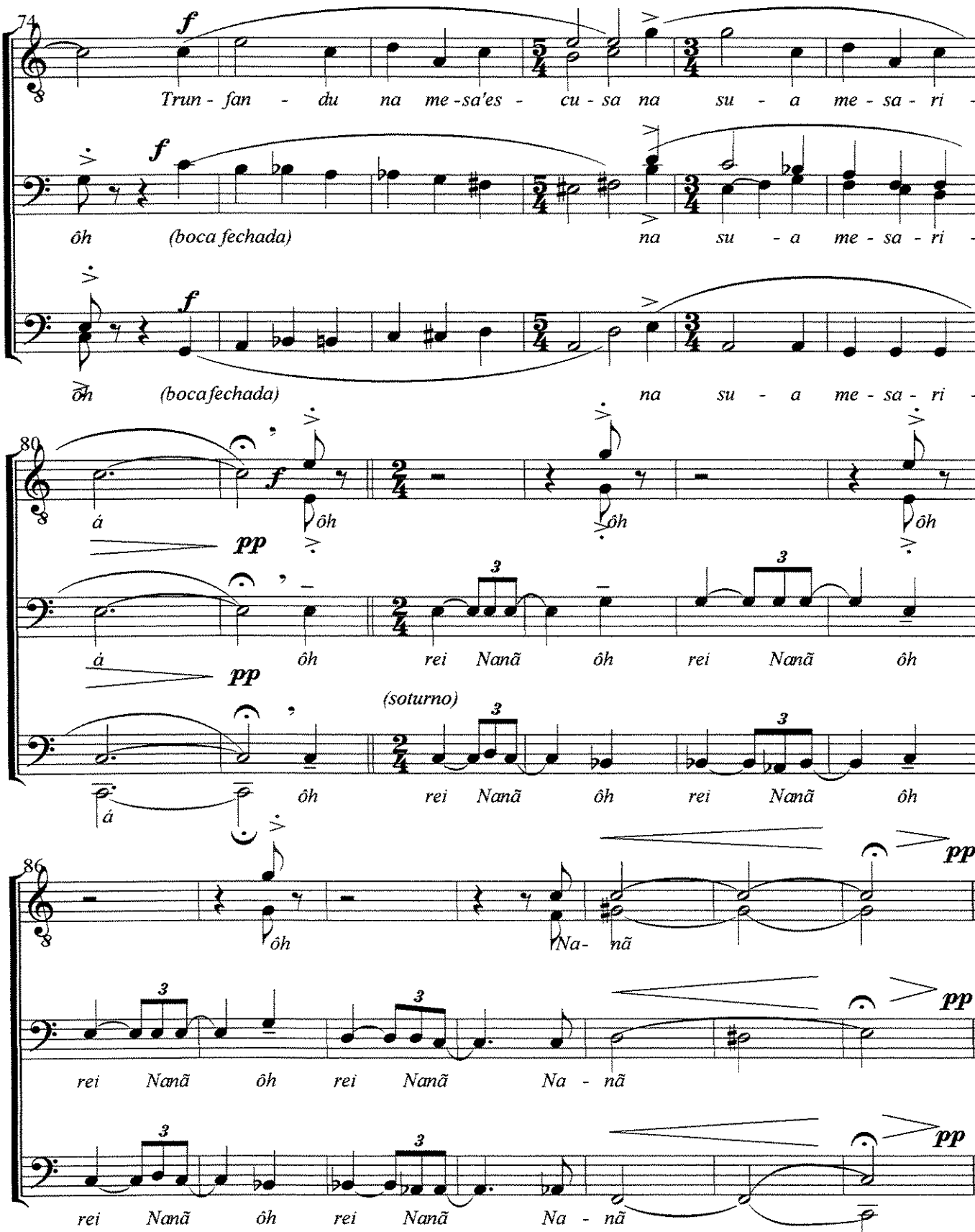
1) Colocação de um ponto de aumento na primeira colcheia do compasso 2, linha de Tenor, a exemplo do que ocorre com este tema em todas as suas outras aparições na música;
2) Substituição da nota si da 2ª colcheia da tercina da linha de Soprano, compasso 9, pela nota lá, a exemplo do que ocorre no compasso 45;
3) Inserção de pausas nas linhas de Soprano e Contralto, compassos 14 e 22, a fim de completar compassos vazios;
4) Alteração da primeira nota do compasso 24, linha de Baixo de colcheia para semicolcheia, a exemplo do que ocorre com o Tenor no mesmo lugar;
5) Inserção de pausa de colcheia na linha de Baixo, compasso 35, completando os tempos do compasso;
6) Inserção de pausas nas linhas de Tenor e Baixo, compassos 42 e 55, a fim de completar compassos vazios;
7) Substituição da 1ª semicolcheia das linhas de 2º Tenor e Barítono, compasso 50, por colcheia, a fim de completar os tempos do compasso, mantendo a coerência com o ritmo apresentado nas outras aparições do tema (comp. 1 e 17);
8) Colocação de um ponto de aumento na mínima existente na linha de Tenor, compasso 54, a exemplo do que ocorre com o Baixo;

9) Colocação de um sustenido na nota dó, compasso 60, linha de Contralto, respeitando-se a coerência como modo mixolídio, em lá, utilizado;
10) Inserção de pausas, na linha de Soprano, compassos 80 e 81, a fim de completar compassos vazios;
11) Substituição da quinta nota mi (penúltima semicolcheia) do compasso 86, linha de Contralto, pela nota ré, em concordância com o que ocorre nos compassos 80, 82 e 84, onde se tem o mesmo tema.

Mestri Carlus

(Catimbó)

Texto recolhido por Mário de Andrade

M. Camargo Guarnieri

revisão e edição: Déborah Rossi

19
ho - ra di re - ló - ju!
ho -ra di re -ló - ju! Li - cen - ça mi quei- ram dá Li -
Andante
♩= 63
27
ôh
ôh
cen - ça mi quei - ram dá ôh
33
rei Nanã ôh rei Nanã ôh rei Nanã ôh
rei Nanã ôh rei Nanã ôh rei Nanã ôh
rei Nanã ôh rei Nanã ôh rei Nanã ôh

revisão e edição: Déborah Rossi

revisão e edição: Déborah Rossi

São Paulo, 1932

revisão e edição: Déborah Rossi

NOTAS DE REVISÃO *(Mestri Carlus):*

A presente edição foi baseada em manuscrito original do autor, que se encontrava em bom estado de conservação. O texto foi mantido como no original, respeitando as inflexões naturais da pronúncia regional.

1) Os compassos 25, 61, 62, 63 e 82 (linha de Tenor), que estão em branco no original, foram preenchidos por pausas, as quais não foram escritas pelo compositor, talvez, por praticidade;
2) No compasso 49, linha de Tenor, falta o texto no original, o qual foi inserido tendo-se como base o paralelismo com a linha de Baixo, neste compasso;
3) O compasso 79, linhas de Barítono e Baixo, foi rasurado pelo próprio compositor, mas as notas novas são legíveis e foram inseridas nesta edição.

Apesar de se ter como regra geral a preservação do que foi escrito pelo compositor, nesta peça foi realizada uma alteração no texto do manuscrito, por se acreditar que Guarnieri tenha se equivocado na colocação do mesmo. Ao comparar-se o texto do manuscrito com o apresentado por Mário de Andrade, no livro *Música de feitiçaria no Brasil*[2], observa-se que no refrão, Guarnieri grafou "Oh, Rei manã", quando no original de Mário de Andrade encontramos "Oh, rei Nanã". Em vários outros cantos de catimbó surge o mesmo nome (Rei Nana), o que justifica a alteração.

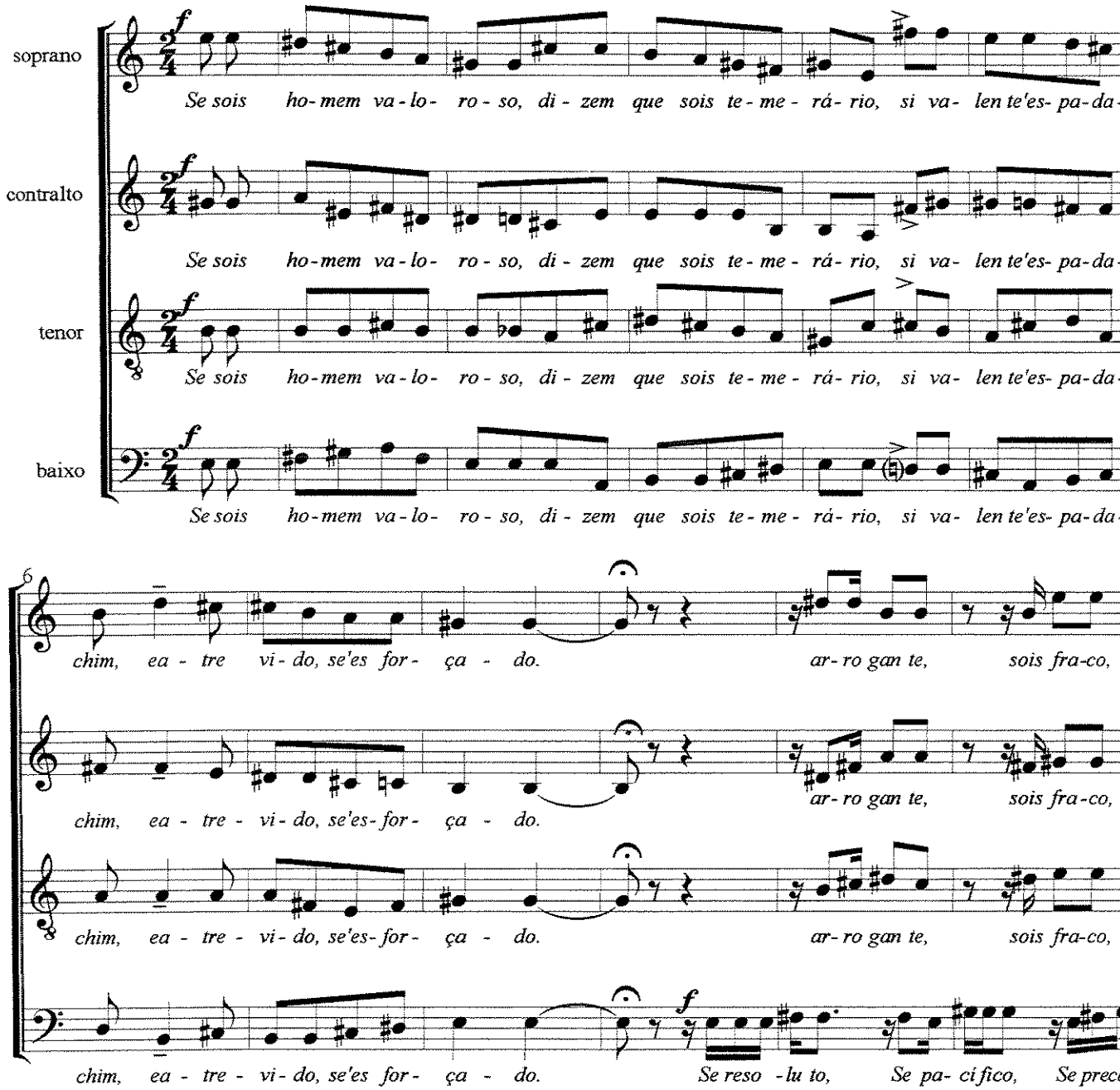
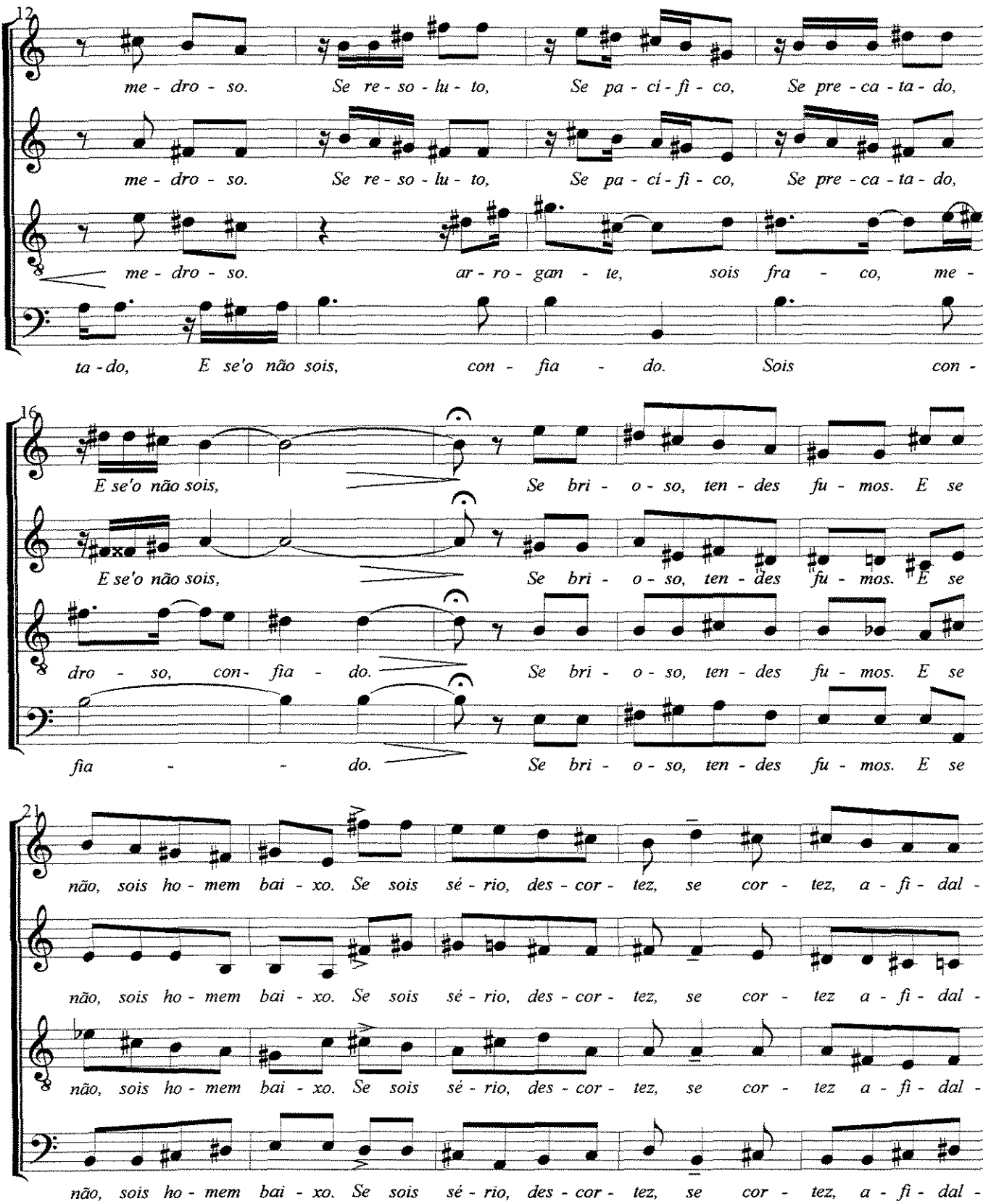
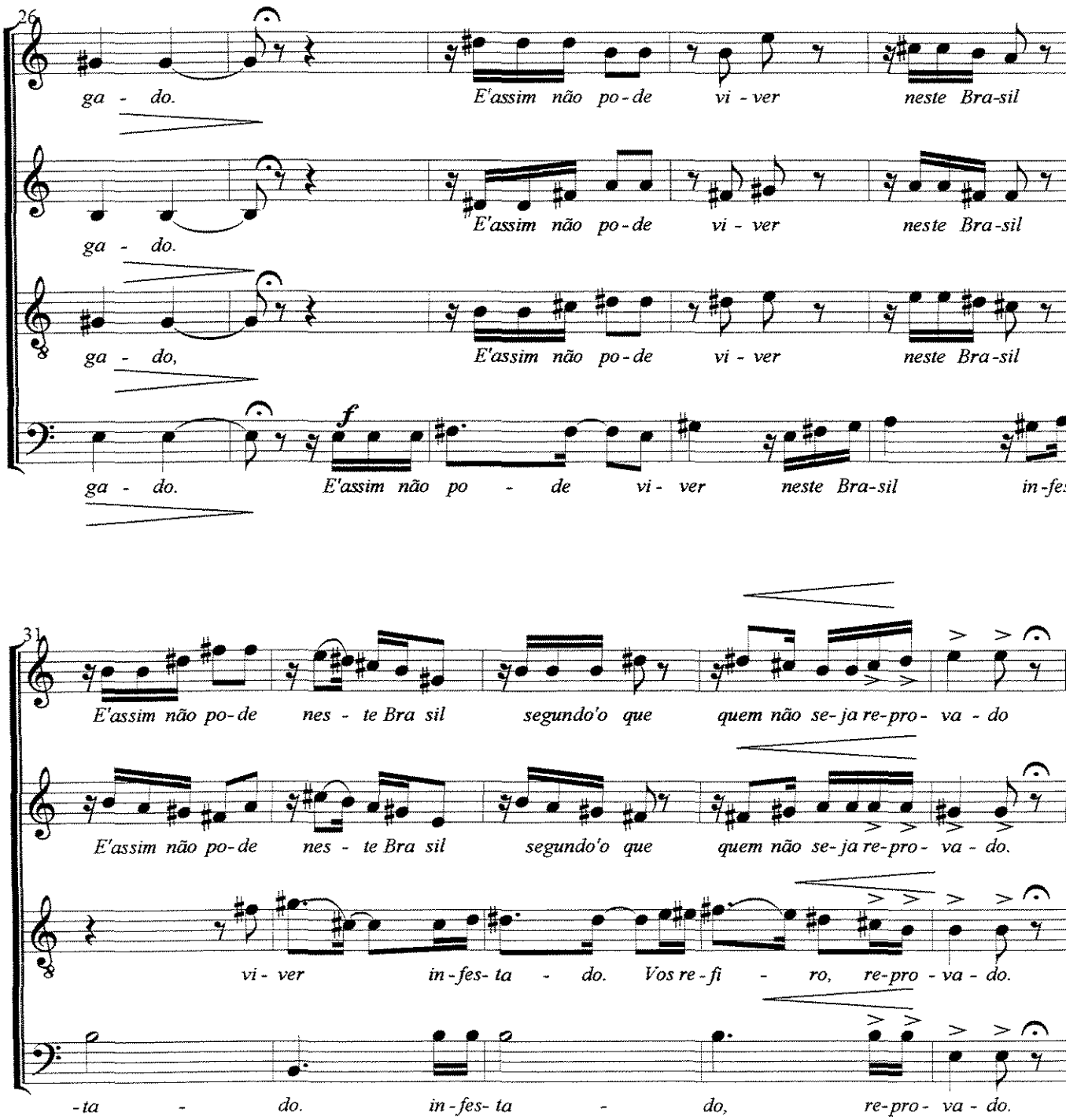
[2] Mário de ANDRADE, *Música de feitiçaria no Brasil*, p.71-2.

Coisas deste Brasil

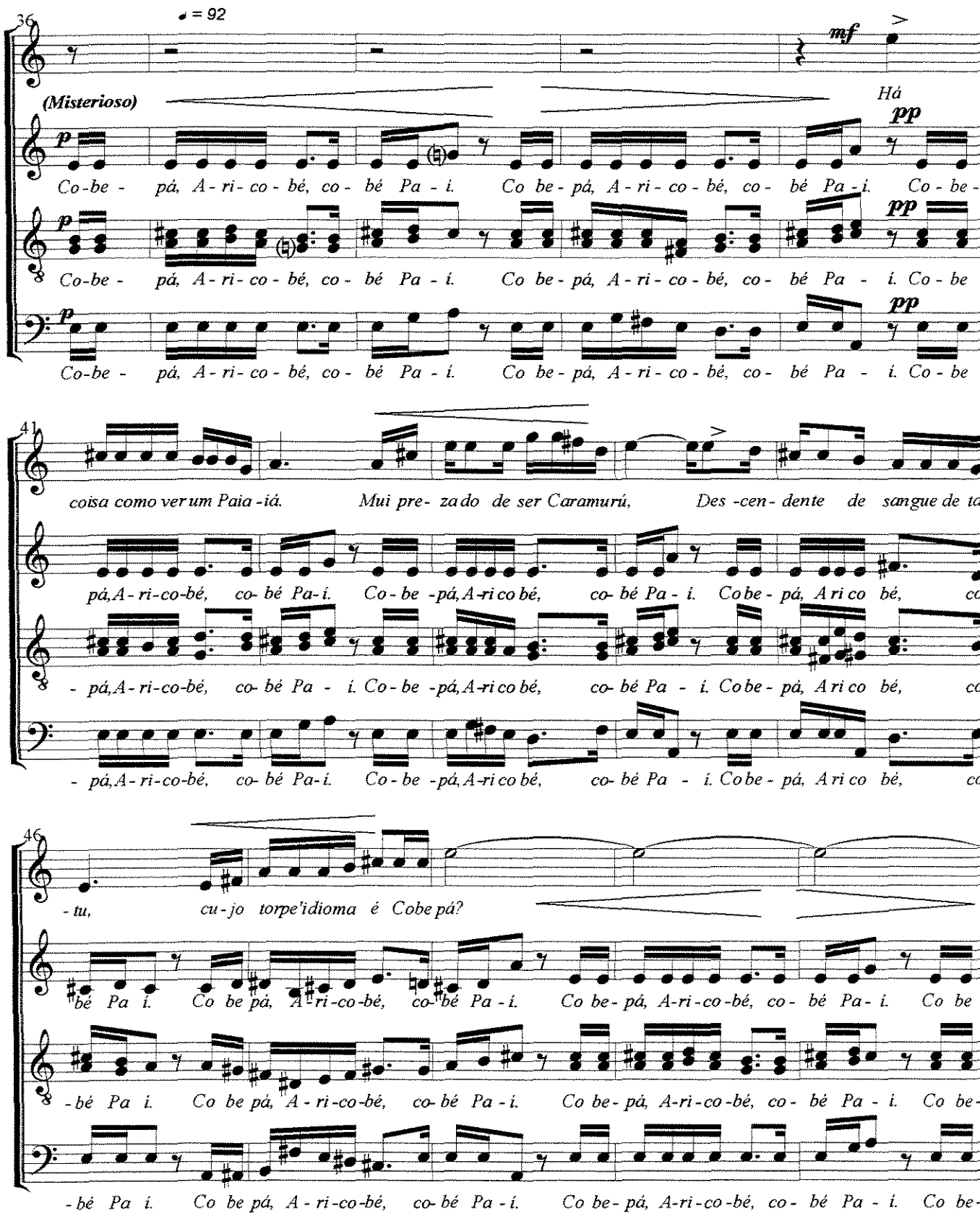
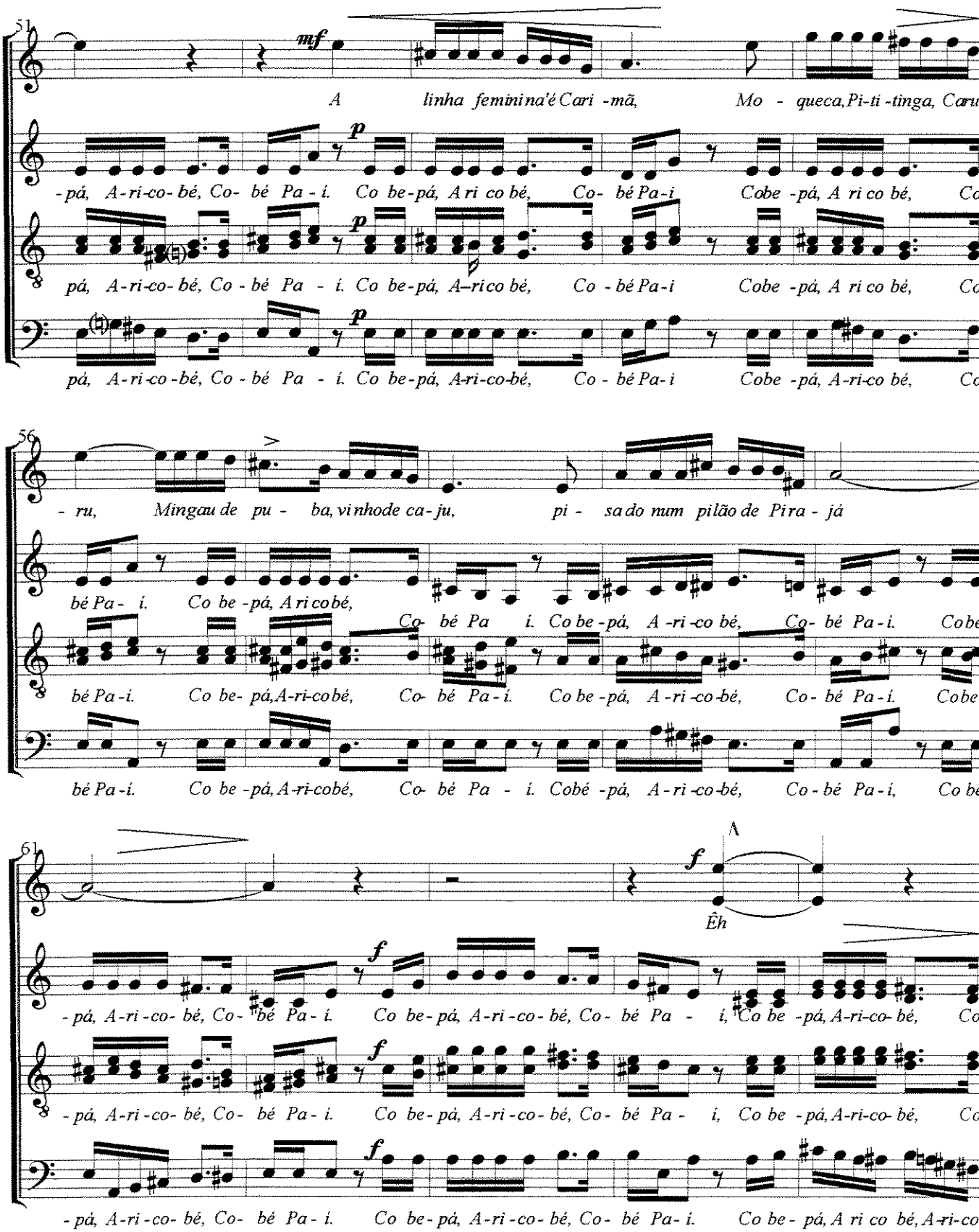
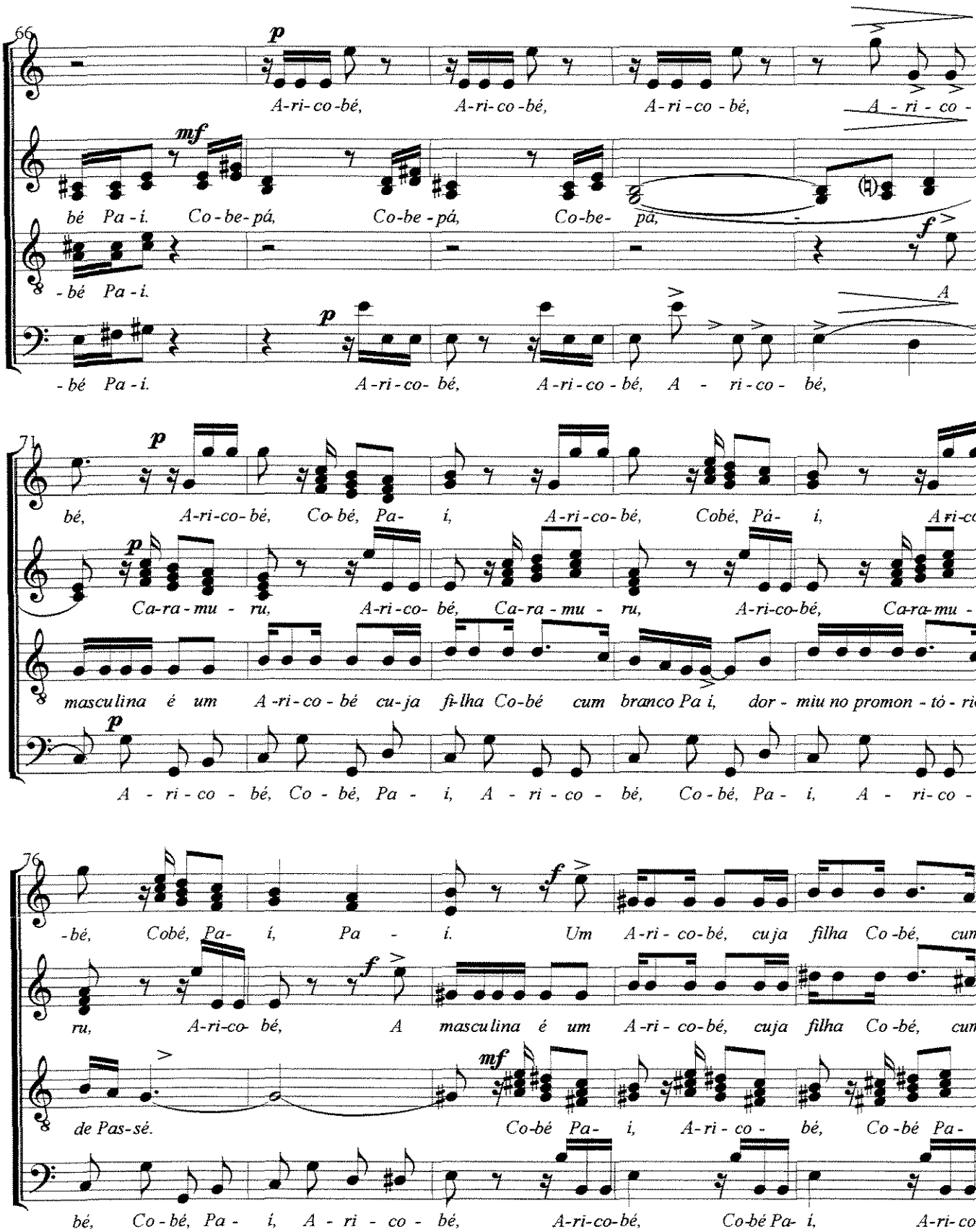
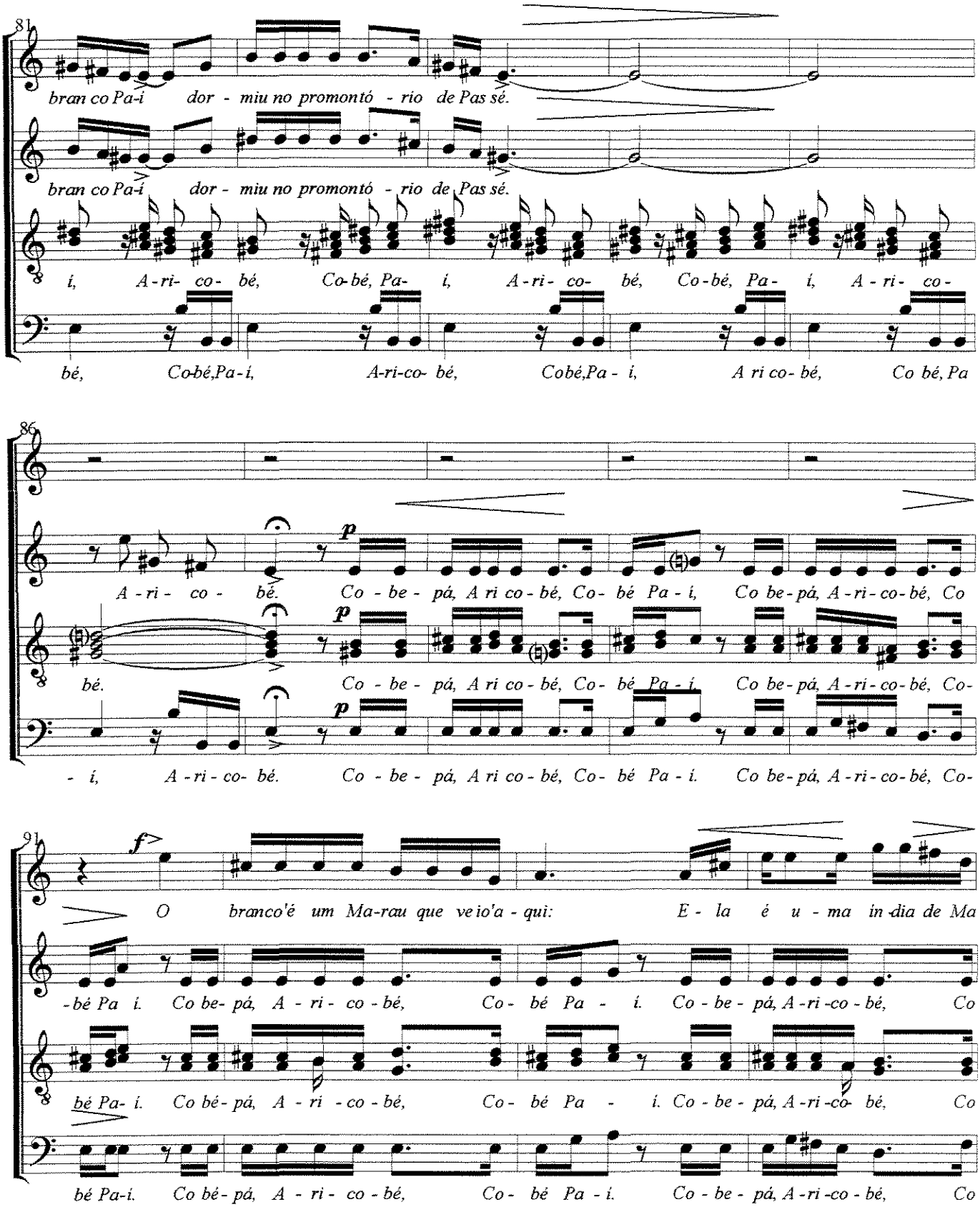
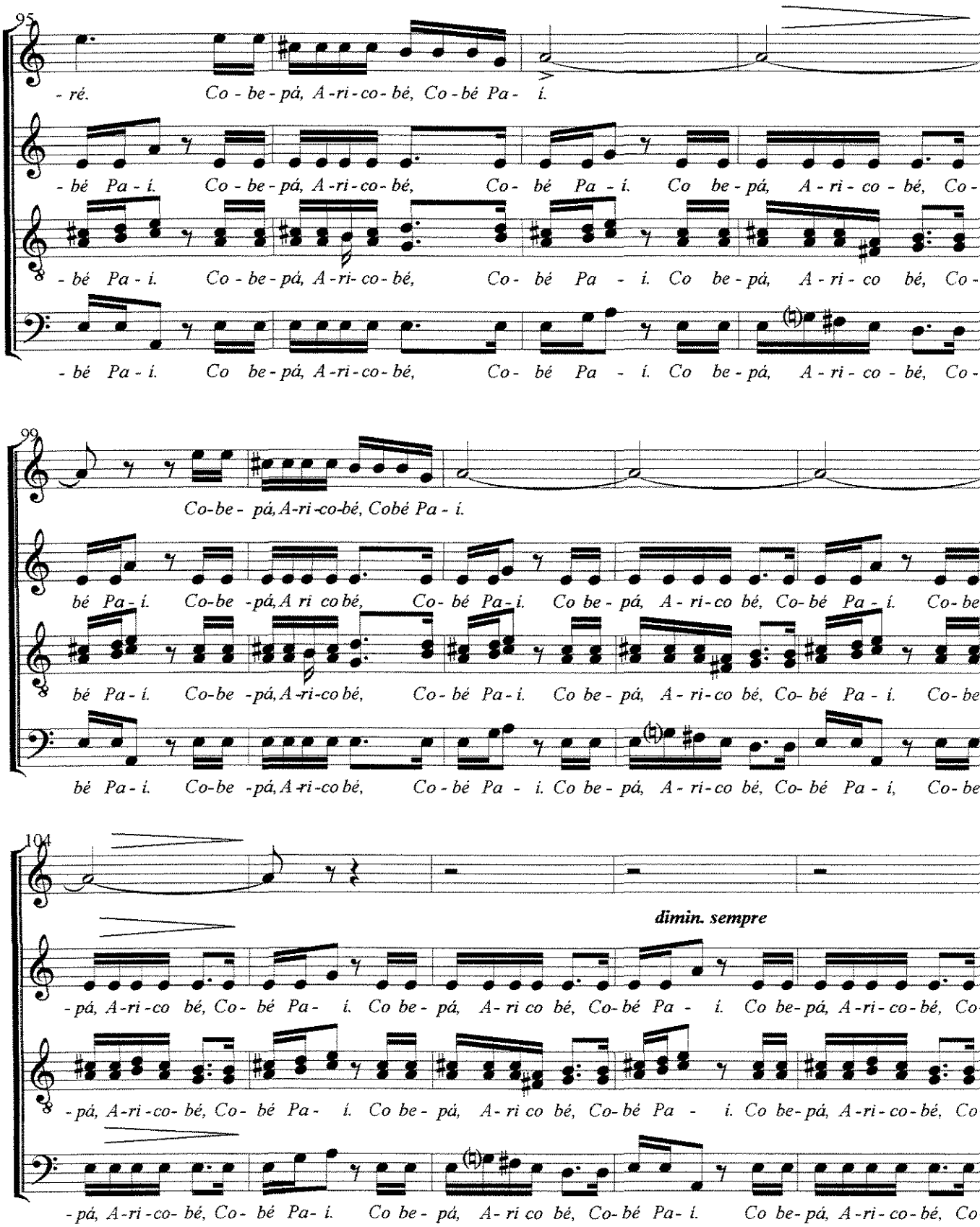
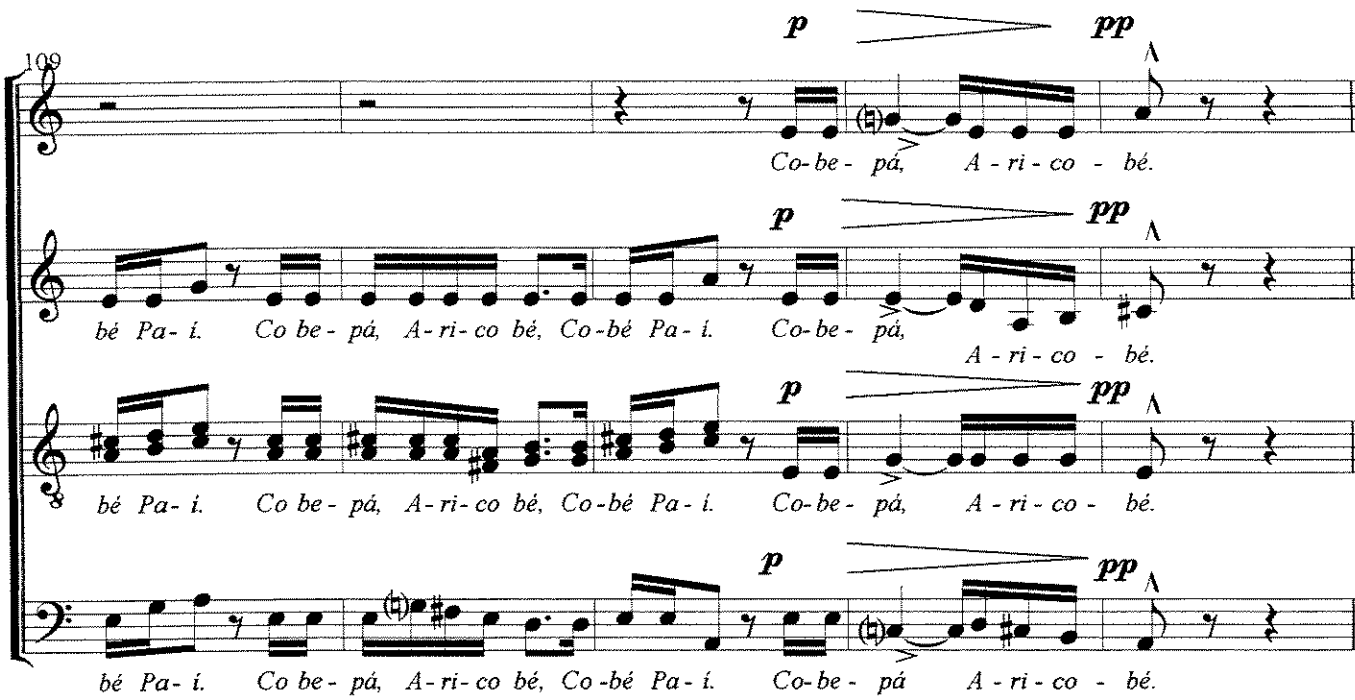
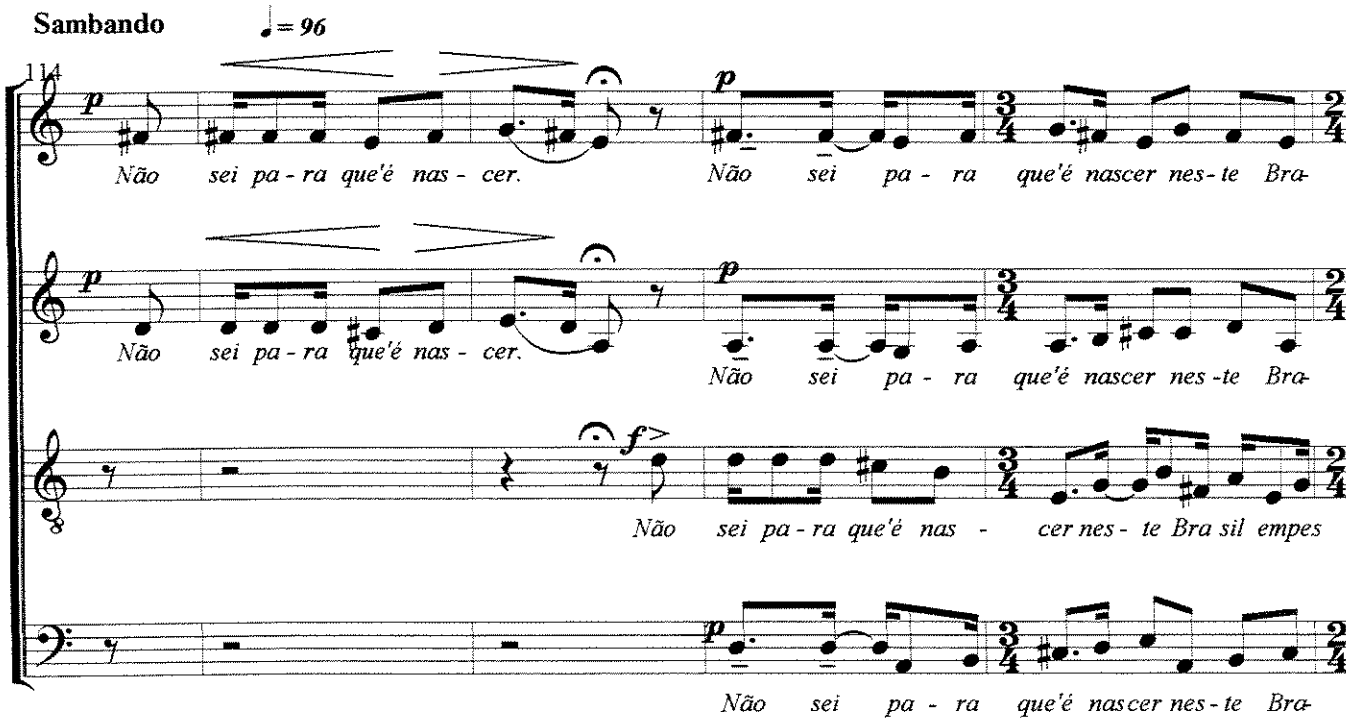
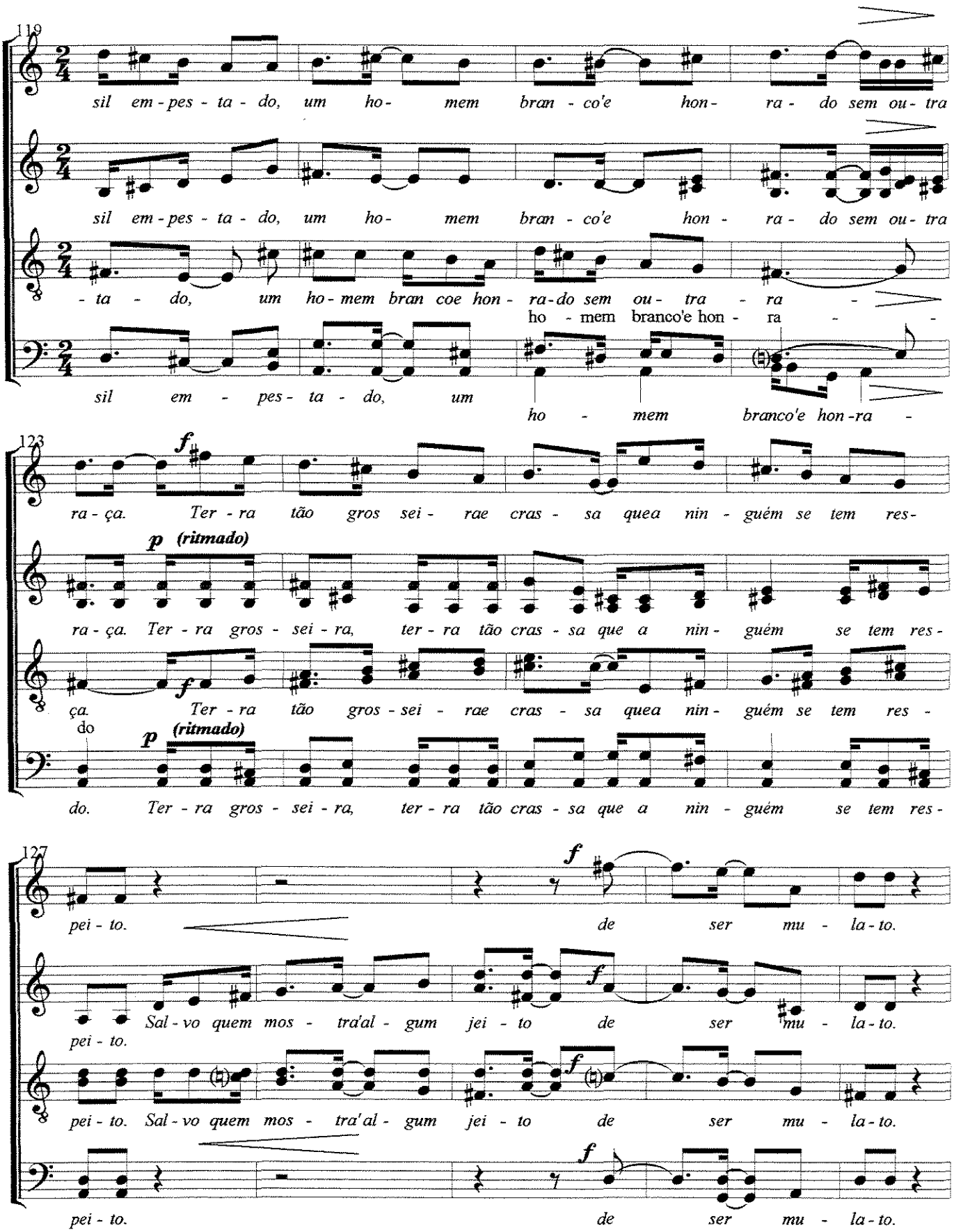
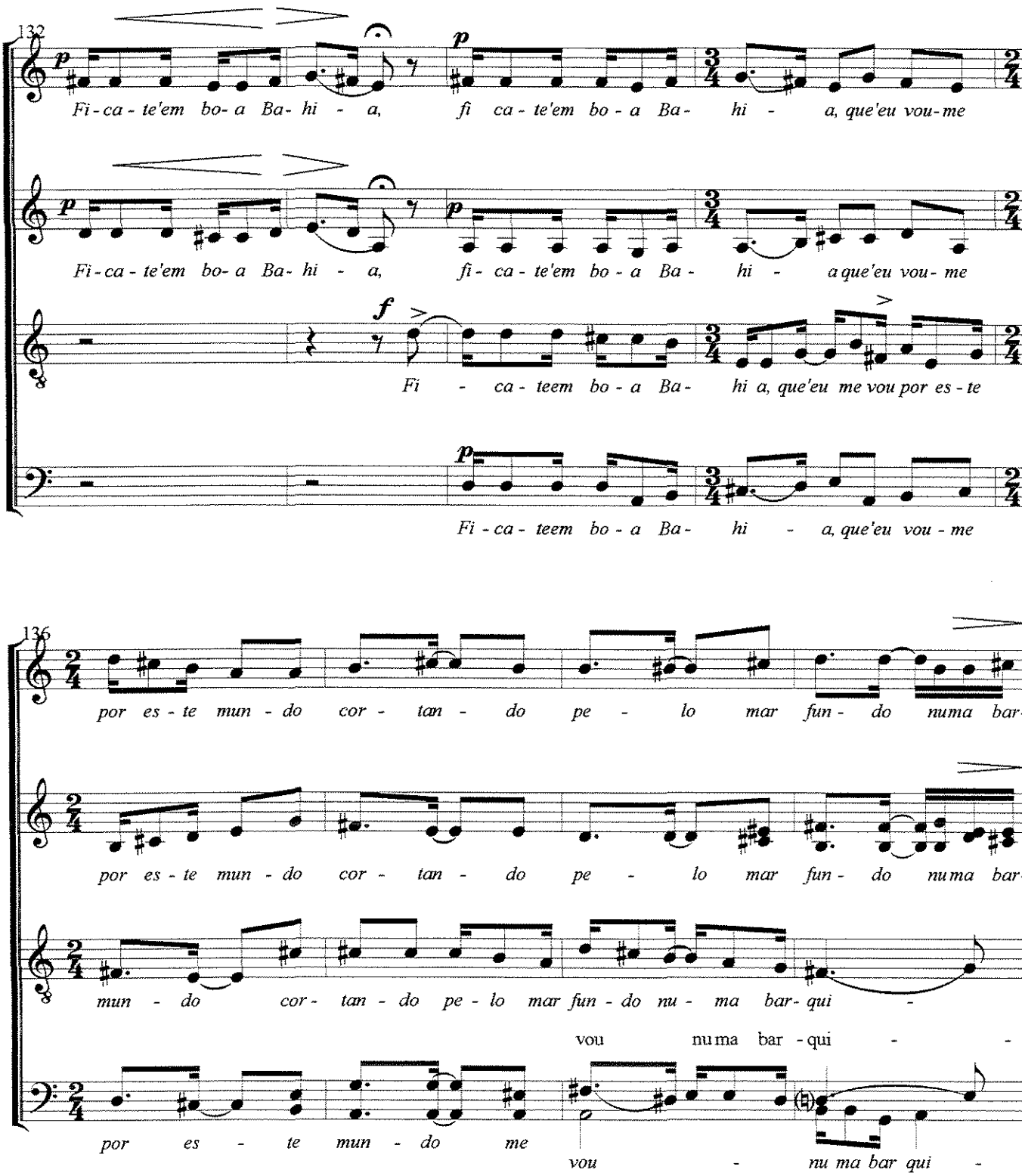
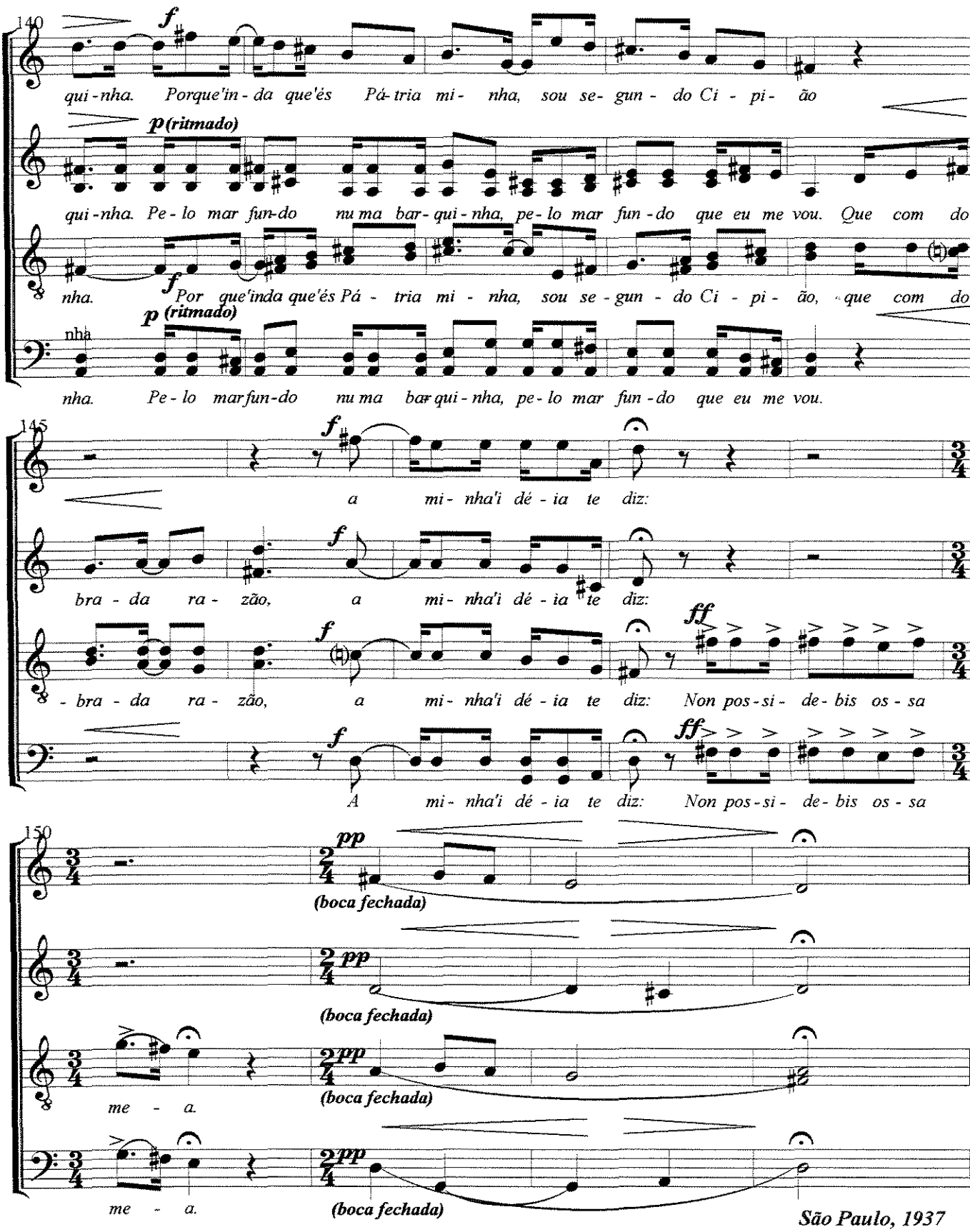
Texto: Gregório de Matos

M. Camargo Guarnieri

a) Reprovações

Alegre ♩ = *100*

12
me - dro - so. Se re - so - lu - to, Se pa - ci - fi - co, Se pre - ca - ta - do,
me - dro - so. Se re - so - lu - to, Se pa - ci - fi - co, Se pre - ca - ta - do,
me - dro - so. ar - ro - gan - te, sois fra - co, me -
ta - do, E se'o não sois, con - fia - do. Sois con -
16
E se'o não sois, Se bri - o - so, ten - des fu - mos. E se
E se'o não sois, Se bri - o - so, ten - des fu - mos. E se
dro - so, con - fia - do. Se bri - o - so, ten - des fu - mos. E se
fia - - do. Se bri - o - so, ten - des fu - mos. E se
21
não, sois ho - mem bai - xo. Se sois sé - rio, des - cor - tez, se cor - tez, a - fi - dal -
não, sois ho - mem bai - xo. Se sois sé - rio, des - cor - tez, se cor - tez a - fi - dal -
não, sois ho - mem bai - xo. Se sois sé - rio, des - cor - tez, se cor - tez a - fi - dal -
não, sois ho - mem bai - xo. Se sois sé - rio, des - cor - tez, se cor - tez, a - fi - dal -

26
ga - do. E'assim não po-de vi - ver neste Bra-sil
ga - do. E'assim não po-de vi - ver neste Bra-sil
ga - do, E'assim não po-de vi - ver neste Bra-sil
ga - do. E'assim não po - de vi - ver neste Bra-sil in-fes
31
E'assim não po-de nes - te Bra sil segundo'o que quem não se-ja re-pro- va - do
E'assim não po-de nes - te Bra sil segundo'o que quem não se-ja re-pro- va - do.
vi - ver in-fes- ta - do. Vos re-fi - ro, re-pro - va - do.
-ta - do. in-fes- ta - do, re-pro- va - do.

Murmurando

b) Aos mesmos Caramurús

51
mf
A linha feminina é Cari -mã, Mo - queca, Pi-ti -tinga, Caru
-pá, A-ri-co- bé, Co- bé Pa - i. Co be-pá, A ri co bé, Co- bé Pa-i Cobe -pá, A ri co bé, Co-
pá, A-ri-co- bé, Co - bé Pa - i. Co be-pá, A–rico bé, Co - bé Pa-i Cobe -pá, A ri co bé, Co-
pá, A-ri-co -bé, Co - bé Pa - i. Co be-pá, A-ri-co-bé, Co - bé Pa-i Cobe -pá, A-ri-co bé, Co-
56
- ru, Mingau de pu - ba, vinho de ca-ju, pi - sa do num pilão de Pira - já
bé Pa - i. Co be -pá, A ri co bé,
Co- bé Pa i. Co be-pá, A -ri -co bé, Co- bé Pa-i. Cobe
bé Pa-i. Co be- pá, A-ri-co bé, Co- bé Pa-i. Co be-pá, A -ri -co-bé, Co- bé Pa-i. Cobe
bé Pa-i. Co be -pá, A-ri-co bé, Co- bé Pa - i. Co bé -pá, A - ri -co-bé, Co - bé Pa-i, Co be
61
f
Êh
-pá, A-ri -co- bé, Co- bé Pa - i. Co be-pá, A-ri -co - bé, Co- bé Pa - i, Co be -pá, A-ri-co- bé, Co-
-pá, A-ri -co- bé, Co- bé Pa - i. Co be-pá, A-ri -co - bé, Co- bé Pa - i, Co be -pá, A-ri-co- bé, Co
-pá, A-ri -co- bé, Co- bé Pa - i. Co be-pá, A-ri -co - bé, Co- bé Pa-i. Co be- pá, A ri co bé, A-ri-co

66
p
A-ri-co-bé, A-ri-co-bé, A-ri-co-bé, A - ri - co -
mf
bé Pa-i. Co-be-pá, Co-be-pá, Co-be- pá,
-bé Pa-i.
f
-bé Pa-i.
p
A-ri-co- bé, A-ri-co-bé, A - ri-co- bé,
A
71
p
bé, A-ri-co-bé, Co-bé, Pa- í, A-ri-co-bé, Cobé, Pá- i, A ri-co
p
Ca-ra-mu - ru, A-ri-co- bé, Ca-ra-mu - ru, A-ri-co-bé, Ca-ra-mu -
masculina é um A-ri-co-bé cu-ja fi-lha Co-bé cum branco Pa i, dor - miu no promon-tó-rio
p
A - ri - co - bé, Co - bé, Pa - í, A - ri - co - bé, Co-bé, Pa - í, A - ri-co -
76
f
-bé, Cobé, Pa- í, Pa - i. Um A-ri-co-bé, cuja filha Co-bé, cum
f
ru, A-ri-co- bé, A masculina é um A-ri-co-bé, cuja filha Co-bé, cum
mf
de Pas-sé. Co-bé Pa- i, A-ri-co - bé, Co-bé Pa-
bé, Co-bé, Pa - i, A - ri - co - bé, A-ri-co-bé, Co-bé Pa- i, A-ri-co-

81
bran co Pa-í dor - miu no promontó - rio de Pas sé.
bran co Pa-í dor - miu no promontó - rio de Pas sé.
í, A-ri- co- bé, Co-bé, Pa- í, A-ri- co- bé, Co-bé, Pa- í, A - ri- co-
bé, Co-bé,Pa-í, A-ri-co- bé, Cobé,Pa - í, A ri co- bé, Co bé, Pa
86
p
A - ri - co - bé. Co - be - pá, A ri co-bé, Co- bé Pa - í, Co be-pá, A-ri-co-bé, Co
bé. Co - be - pá, A ri co-bé, Co- bé Pa - í, Co be-pá, A-ri-co-bé, Co-
- í, A-ri-co- bé. Co - be - pá, A ri co - bé, Co- bé Pa - i. Co be-pá, A-ri-co-bé, Co-
91
f
O branco'é um Ma-rau que ve io'a - qui: E - la é u - ma in-dia de Ma
-bé Pa í. Co be- pá, A - ri - co - bé, Co - bé Pa - í. Co - be - pá, A-ri-co - bé, Co
bé Pa- í. Co bé - pá, A - ri - co - bé, Co - bé Pa - i. Co - be - pá, A-ri-co- bé, Co
bé Pa-i. Co bé - pá, A - ri - co - bé, Co - bé Pa - í. Co - be - pá, A-ri-co - bé, Co

95
- ré. Co - be - pá, A - ri - co - bé, Co - bé Pa - í.
- bé Pa - í. Co - be - pá, A - ri - co - bé, Co - bé Pa - í. Co be - pá, A - ri - co - bé, Co -
- bé Pa - í. Co - be - pá, A - ri - co - bé, Co - bé Pa - í. Co be - pá, A - ri - co bé, Co -
- bé Pa - í. Co be - pá, A - ri - co - bé, Co - bé Pa - í. Co be - pá, A - ri - co - bé, Co -
99
Co - be - pá, A - ri - co - bé, Co bé Pa - í.
bé Pa - í. Co - be - pá, A ri co bé, Co - bé Pa - í. Co be - pá, A - ri - co bé, Co - bé Pa - í. Co - be
bé Pa - í. Co - be - pá, A - ri - co bé, Co - bé Pa - í. Co be - pá, A - ri - co bé, Co - bé Pa - í. Co - be
bé Pa - í. Co - be - pá, A - ri - co bé, Co - bé Pa - í. Co be - pá, A - ri - co bé, Co - bé Pa - í, Co - be
104
dimin. sempre
- pá, A - ri - co bé, Co - bé Pa - í. Co be - pá, A - ri co bé, Co - bé Pa - í. Co be - pá, A - ri - co - bé, Co -
- pá, A - ri - co - bé, Co - bé Pa - í. Co be - pá, A - ri co bé, Co - bé Pa - í. Co be - pá, A - ri - co - bé, Co -
- pá, A - ri - co - bé, Co - bé Pa - í. Co be - pá, A - ri co bé, Co - bé Pa - í. Co be - pá, A - ri - co - bé, Co -

c) À gente da Bahia

revisão e edição: Déborah Rossi

132
Fi - ca - te'em bo- a Ba- hi - a, fi ca - te'em bo - a Ba - hi - a, que'eu vou- me
Fi - ca - te'em bo- a Ba- hi - a, fi - ca - te'em bo - a Ba - hi - a que'eu vou - me
Fi - ca - teem bo - a Ba - hi a, que'eu me vou por es - te
Fi - ca - teem bo - a Ba - hi - a, que'eu vou - me
136
por es - te mun - do cor - tan - do pe - lo mar fun - do numa bar-
por es - te mun - do cor - tan - do pe - lo mar fun - do numa bar-
mun - do cor - tan - do pe - lo mar fun - do nu - ma bar- qui -
vou nu ma bar - qui - -
por es - te mun - do me
vou - nu ma bar qui -

São Paulo, 1937

revisão e edição: Déborah Rossi

NOTAS DE REVISÃO *(Coisas deste Brasil):*

O manuscrito autógrafo desta peça só foi encontrado poucos dias antes do término deste trabalho. A cópia que serviu de base a esta revisão é a que se encontra disponível nos acervos citados no capítulo 2 e é a mais difundida entre os regentes corais. Ela tem as notas escritas à mão e a letra datilografada, o que elimina as dúvidas quanto à grafia do texto, mas não está assinada. Porém, quando comparada ao manuscrito do compositor, observam-se vários pontos de discordância. Assim sendo, optou-se por apresentar aqui a revisão já feita desta cópia a fim de elucidar eventuais dúvidas de execução e acrescentar o que foi encontrado no manuscrito autógrafo. O texto original de Gregório de Matos diverge em vários pontos da cópia analisada e até do manuscrito de Guarnieri (considerações a este respeito serão feitas a seguir). As alterações de conteúdo musical feitas em relação à cópia manuscrita foram as seguintes:

1) Alteração da pausa existente no primeiro tempo do compasso 13, linha de Tenor, de pausa de colcheia para pausa de semínima, a fim de completar os tempos do compasso;
2) Colocação da sílaba "gan" no texto da linha de Tenor, compasso 14, que se encontrava incompleto;
3) Substituição da primeira colcheia do compasso 16, linha de Tenor, por colcheia pontuada, a fim de completar os tempos do compasso;
4) Colocação de sustenidos nas notas ré e dó da linha de Tenor, compasso 30, analogamente ao que acontece em trecho melodicamente semelhante, compasso 12;
5) Colocação de sustenidos nas notas ré e fá, linha de Soprano, compasso 31, analogamente ao que ocorre no compasso 13;
6) Colocação de sustenido na nota sol, linha de Soprano, compasso 32, analogamente ao que acontece no compasso 14;

7) Alteração da terceira figura da linha de 2º Tenor, compasso 42, de semicolcheia para colcheia, mantendo a simetria com o que ocorre nas outras vozes, no mesmo trecho;
8) Colocação de sustenidos nas notas dó da linha de Soprano, compasso 53, analogamente ao que acontece no compasso 41;
9) Colocação de sustenidos nas notas dó das linhas de Contralto, compasso 59, 1º Tenor, compasso 61, 2º Contralto e 1º Tenor, compasso 64, mantendo a coerência com o modo dórico, em mi, utilizado neste trecho;
10) Colocação de pausa de mínima nos compassos 63 e 66, linha de Soprano, a fim de preencher compassos em branco;
11) Idem, para os compassos 67 a 69, linha de Tenor;
12) Substituição da figura da tríade lá-dó#-mi do compasso 81, linha de Tenor, de colcheia para semicolcheia, mantendo a coerência com os motivos apresentados nos compassos 78 a 85;
13) Colocação de sustenidos nas notas dó da linha de Tenor, compasso 107, mantendo a coerência com o que ocorre no compasso 100, semelhante a este;

Ao se comparar com o manuscrito de Guarnieri, observa-se que todas estas alterações propostas condizem com o original.

No que tange ao texto, descobriu-se várias divergências em relação ao poema de Gregório de Matos, publicado em *Obra poética*[3]. Em *Poemas escolhidos*, com seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik[4], há uma observação que aponta para o fato de que é comum encontrar várias versões para um mesmo poema, mesmo entre as edições mais conceituadas da obra de Gregório de Matos.

Quando se teve acesso ao manuscrito de Guarnieri, observou-se que algumas vezes o texto estava rasurado, adaptando o português para a escrita atual. Não foi possível ter acesso à biblioteca de Guarnieri a fim de descobrir qual edição dos poemas de Gregório de Matos o compositor possuía. Assim

[3] Gregório de MATOS, *Obra poética*, v.1, p.637.
[4] Idem, *Poemas escolhidos*, p.29.

sendo, optou-se por comparar a edição de James Amado[5], a seleção de José Miguel Wisnik, a cópia da partitura analisada e o próprio manuscrito autógrafo e escolher a versão mais freqüente ou a que melhor se adaptasse ao português atual. As divergências são:

a) No primeiro movimento (*Reprovações*), logo na primeira frase, encontra-se na partitura os termos "si", relativo a "se" e "valeroso", relativo a "valoroso". No manuscrito autógrafo, estes termos estão rasurados a fim de adaptá-los ao português atual. Optou-se pela versão atual, adotando "se" e "valoroso";
b) No 2º movimento (*Aos mesmos Caramurús*) o poeta utiliza a palavra "cousa", enquanto que na partitura analisada e no manuscrito de Guarnieri encontra-se "coisa" (compasso 41). Optou-se por manter o português atual;
c) Da mesma forma, optou-se pela alteração da sílaba "mu" para "mo" na palavra "moqueca", na linha de soprano, compasso 54, a fim de corrigir o português para a grafia atual;
d) No compasso 60, linha de soprano, encontra-se a palavra "Pirajá", na cópia utilizada e no manuscrito de Guarnieri, enquanto que no texto de Gregório de Matos encontrado na edição de James Amado[6] a palavra é "Piraguá". Na seleção de Wisnick[7] é encontrada "Pirajá". Optou-se, neste caso, por manter o texto do compositor;
e) Nos compassos 73 (Tenor) e 79 (Soprano e Contralto) encontra-se a expressão "cum" (cum branco Paí) na cópia e no manuscrito, o que coincide com a versão de Wisnik e diverge da de James Amado, na qual a palavra é apenas "um". Neste caso, optou-se por manter a expressão "cum";
f) Há também, nos compassos 92 e 94, linha de Soprano, uma divergência em relação ao tempo verbal. Na cópia da partitura, no manuscrito e no texto selecionado por Wisnik encontra-se o verbo ser no presente (é) e no texto

[5] Gregório de MATOS, *Obra poética*, v.1, p.637.
[6] Ibidem, p.637.
[7] Idem, *Poemas escolhidos*, p.100.

editado por James Amado o verbo aparece no passado (era). Optou-se por manter o texto do compositor;

g) No terceiro movimento (*À gente da Bahia*) encontra-se nos compassos 118 (Tenor) e 119 (Soprano, Contralto e Baixo) da cópia utilizada, a palavra "infestado", como acontece no primeiro movimento. Entretanto, no manuscrito de Guarnieri e na edição de James Amado[8], a palavra é "empestado". Manteve-se a versão de James Amado;

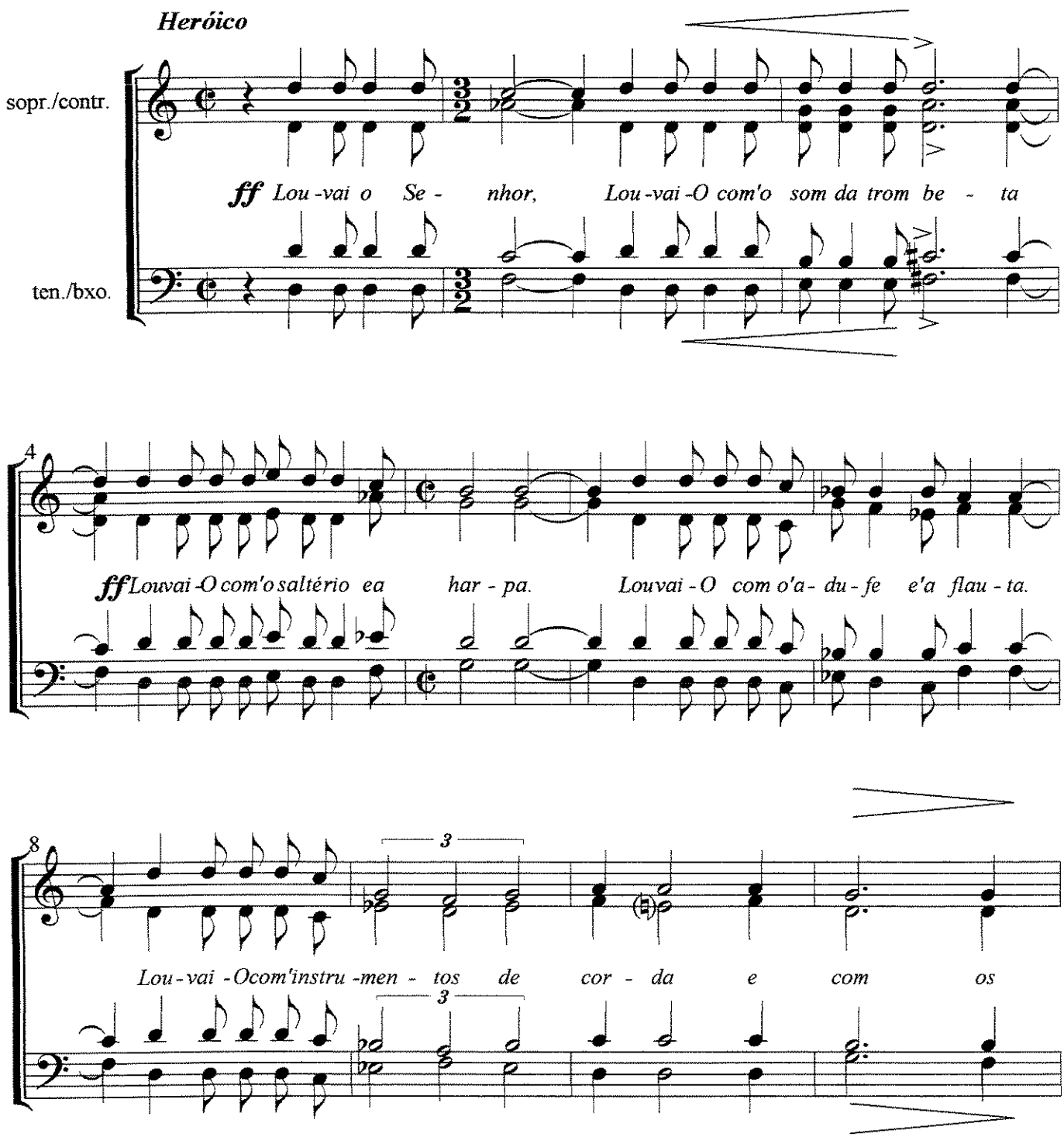
h) No compasso 127, linhas de Contralto e Tenor, tem-se na cópia da partitura e no manuscrito "salvo **si** mostra algum jeito", enquanto que na edição de James Amado encontra-se "salvo **quem** mostra algum jeito". Optou-se pela versão de James Amado, uma vez que em todo o terceiro movimento a forma definitiva da revisão acabou sendo esta;

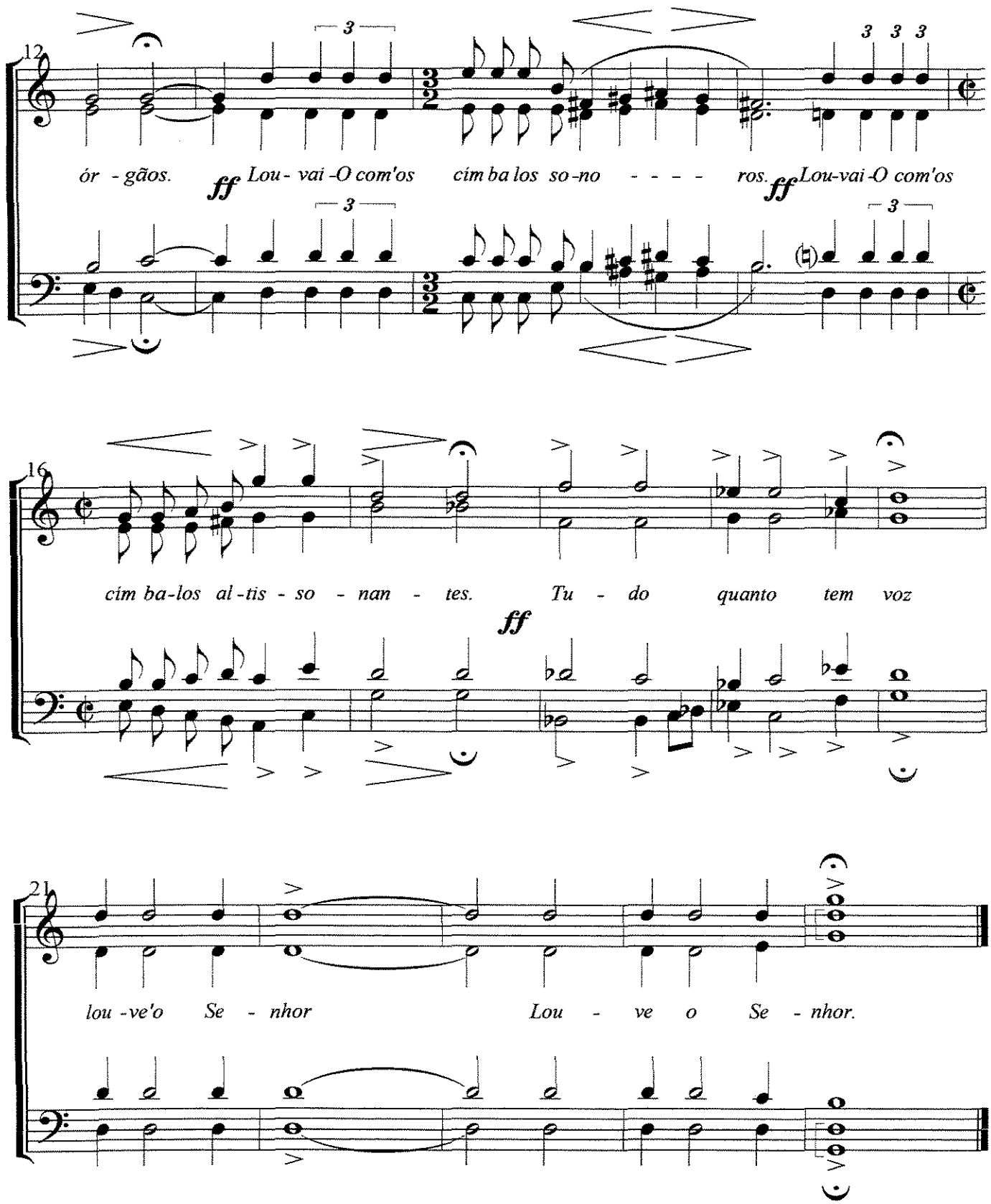
i) Nos compassos 132 (Soprano e Contralto) e 134 (todas as vozes) a cópia da partitura e o manuscrito de Guarnieri apresentam "fica-te embora Bahia", enquanto que no texto editado por James Amado "fica-te em boa, Bahia". Optou-se por esta última forma, pelos motivos já explicitados.

[8] Gregório de MATOS, *Obra poética*, v.1, p.1164.

Louvação ao Senhor

M. Camargo Guarnieri



revisão e edição: Déborah Rossi

São Paulo, 22/06/1944

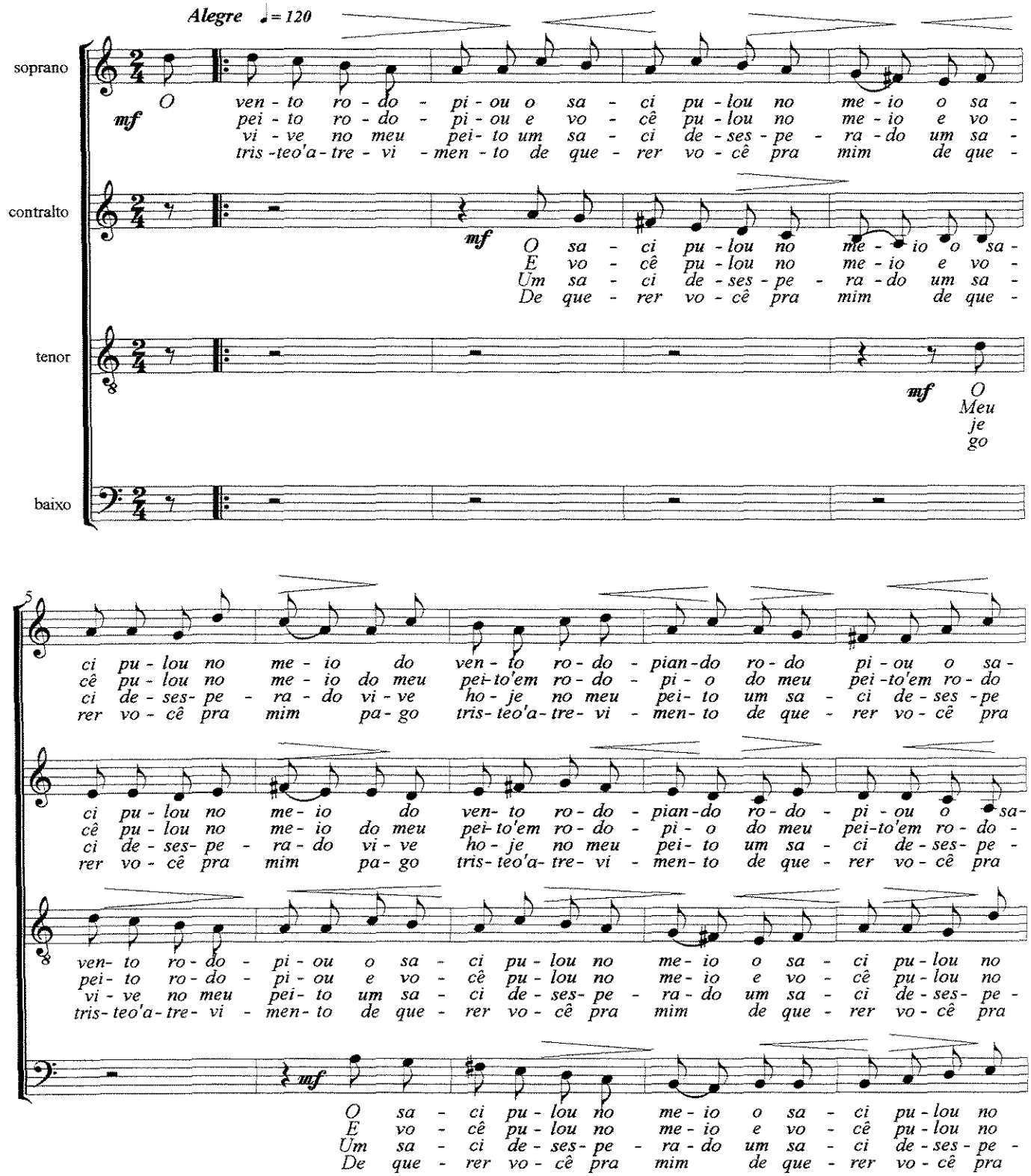
NOTAS DE REVISÃO ***(Louvação ao Senhor):***

O manuscrito desta peça encontra-se em bom estado de conservação. Há apenas uma rasura nos compassos 4 e 5, nas linhas de Baixo e Tenor. Entretanto, uma anotação com o nome correto das notas foi feita pelo próprio compositor e a presente edição obedeceu a esta anotação.

Há um cálculo feito a lápis ao final de cada página do manuscrito que diz respeito à divisão dos compassos nas pautas, o que sugere que talvez a peça estivesse sendo preparada para uma edição. Não se tem registro, entretanto, de que a mesma tenha ocorrido.

O Saci pulou no meio

Texto: Brasil Bandecchi

M. Camargo Guarnieri

revisão e edição: Déborah Rossi

Poco meno ♩= 84

10

ci no me-io pu - lou o sa - ci no me - io Jo-guei a pe -
pi - o pu - lou o sa - ci no me - - io Jo-guei a pe -
ra - do pu - lou o sa - ci no me - - io sa-ci da sau -
mim pu - lou o sa - ci no me - - io Pe-guei o sa -

ci no me-io pu - lou o sa - ci pu-lou no mei - io Jo-guei a pe -
pi - o pu - lou o sa - ci pu-lou no me - io Jo-guei a pe -
ra -do pu - lou o sa - ci pu-lou no me - io sa-ci da sau -
mim pu - lou o sa - ci pu-lou no me - io Pe-guei o sa -

me-io do ven-to ro-do -pian-do ro-do - piou no me-io ro - do - piou
me-io do meu pei-to'em ro-do - pi- o do meu pei-to'em ro-do - pi - o
ra-do vi-ve ho-je no meu pei-to um sa - ci de-ses-pe - ra - do
mim pa-go tris-teo'a-tre-vi - men-to de que - rer vo-cê pra mim

me-io do ven-to ro-do -pian-do ro-do - piou no me-io ro - do - piou
me-io do meu pei-to'em ro-do - pi- o do meu pei-to'em ro-do - pi - o
ra-do vi-ve ho-je no meu pei-to um sa - ci de-ses-pe - ra - do
mim pa-go tris-teo'a-tre-vi - men-to de que - rer vo-cê pra mim

16

1.-3.

nei - ra pe-guei o sa - ci Jo-guei a pe - nei-ra pe-guei o sa - ci Meu
nei-ra'e vo-cê es-ca - pou Jo-guei a pe - nei-ra'e vo-cê es-ca-pou Hoje
da - de que ne-le fi - cou sa-ci da sau - da-de que ne-le fi-cou Pago
ci e vo-cê es-ca - pou pe-guei o sa - ci e vo-cêes - ca - pou Ah!

f

nei-ra pe-guei o sa - ci Jo-guei a pe nei-ra pe guei o sa - ci
nei-ra'e vo-cê es - ca - pou Jo guei a pe - nei-ra'e vo-cê es-ca-pou
da-de que ne-le fi - cou sa-ci da sau - da-de que ne - le fi-cou
ci e vo-cê es - ca - pou pe-guei o sa -ci e vo-cê es-ca - pou Ah!

f

e pe-guei o sa - ci e pe-guei o sa - ci
e vo-cê es - ca - pou e vo-cê es - ca-pou
que ne - le fi - cou que ne - le fi -cou
e vo-cê es - ca - pou e vo-cê es - ca - pou Ah!

f

e pe-guei o sa - ci e pe-guei o sa - ci
e vo-cê es - ca - pou e vo-cê es - ca-pou
que ne-le fi - cou que ne - le fi -cou
e vo-cê es - ca - pou e vo-cê es - ca - pou Ah!

f

São Paulo, 26/08/52

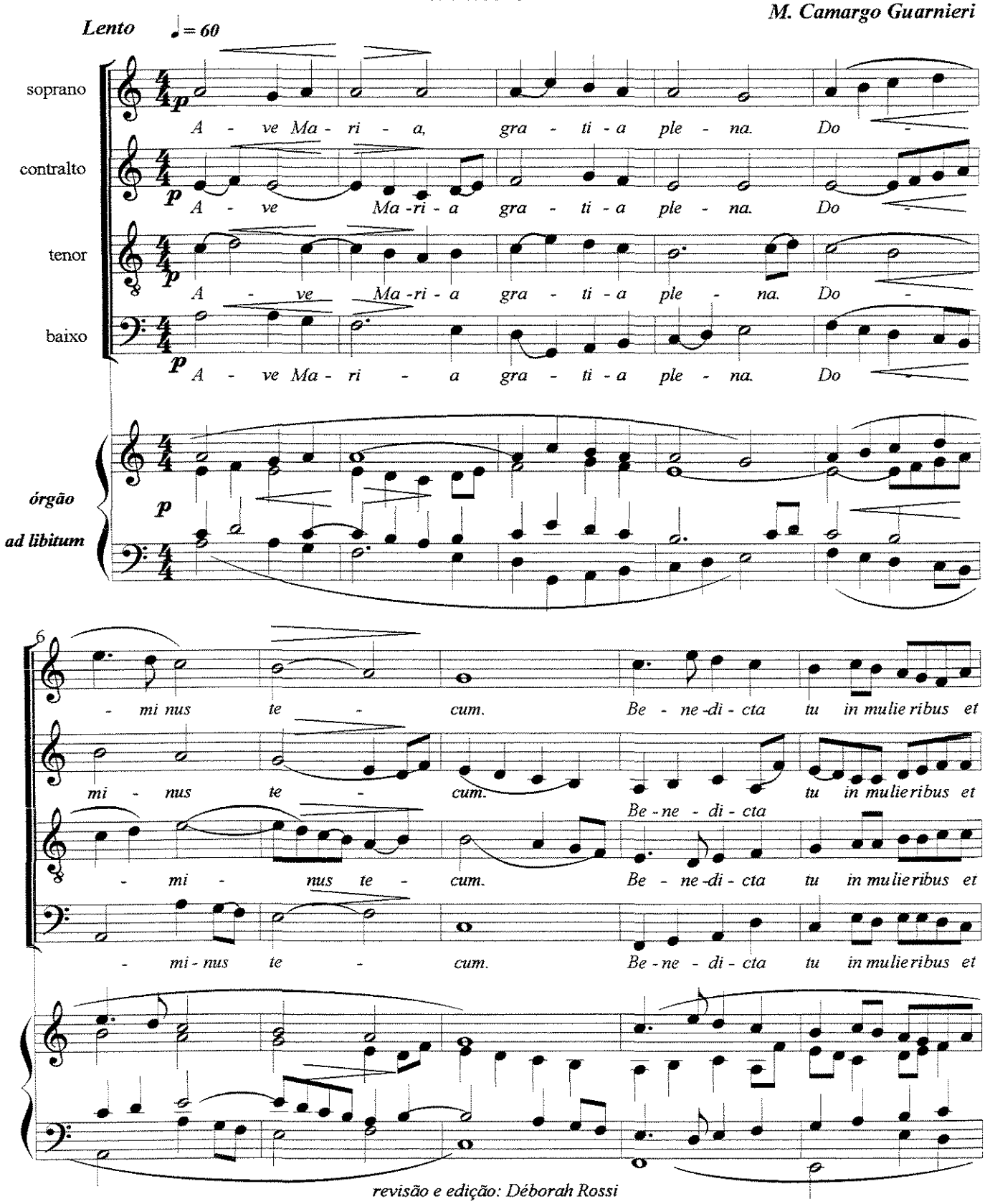
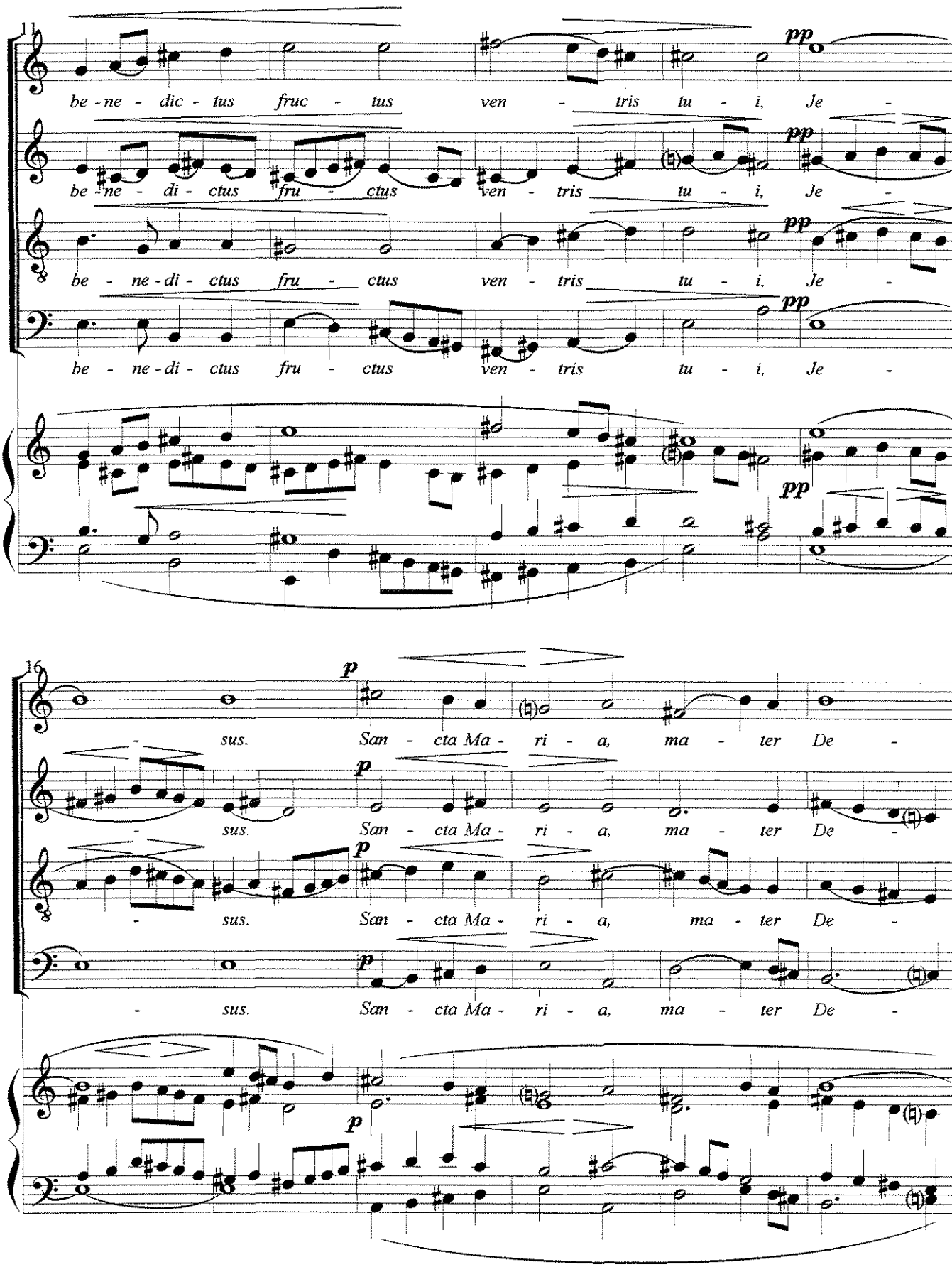
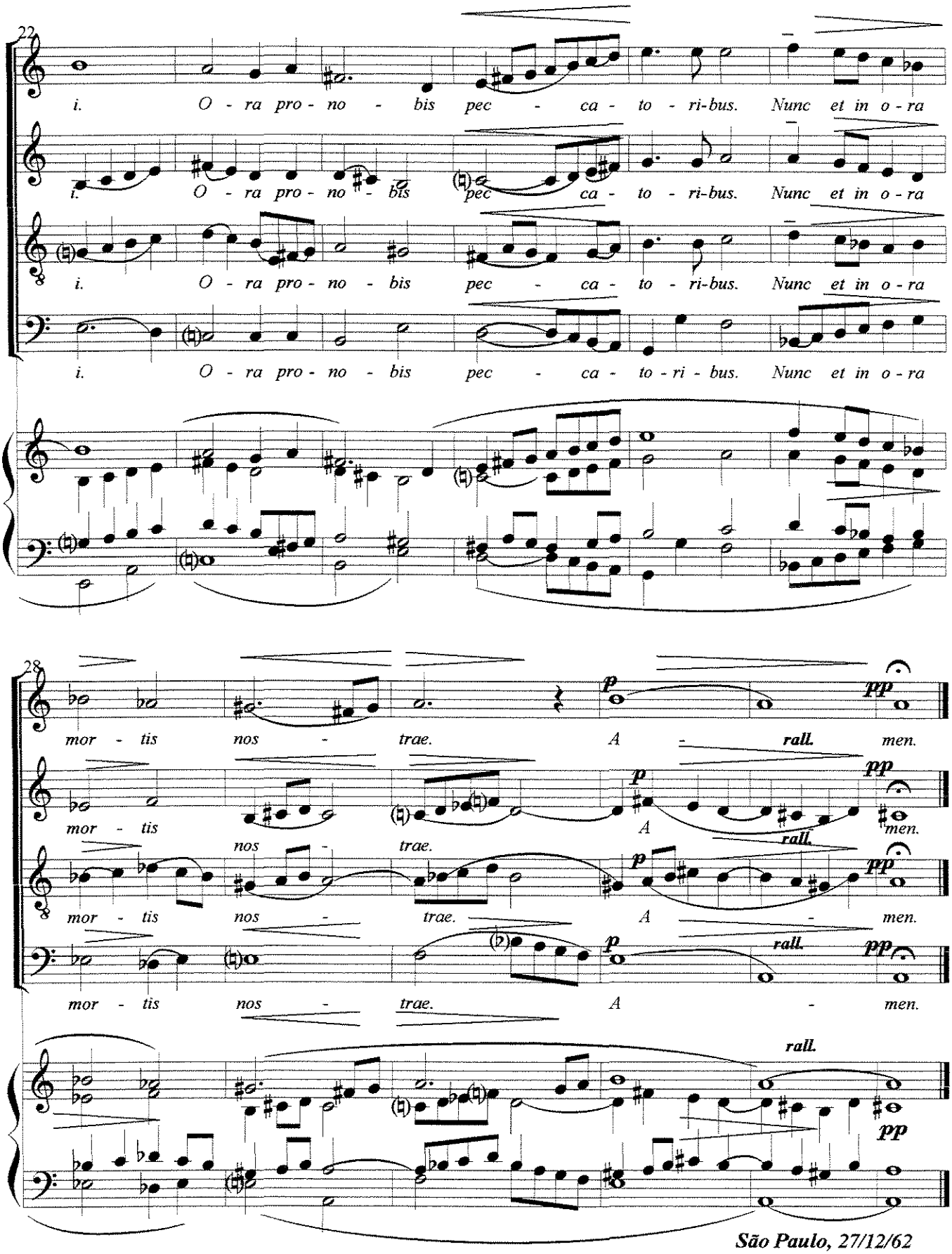
NOTAS DE REVISÃO *(O saci pulou no meio):*

O manuscrito desta peça encontra-se em bom estado e bem legível. Há, entretanto, um trecho de texto colocado de maneira equivocada:

1) Na linha de Contralto, compasso 16, segunda letra, observou-se uma troca na ordem dos textos: ao invés de escrever "você escapou" o compositor escreveu "peguei o saci". Na presente revisão o texto foi alterado para a forma correta;
2) A expressão "piou" de "rodopiou", colocadas no manuscrito como uma única sílaba (compassos 3, para a linha de Soprano, compasso 6, para a de Tenor e 9 para Soprano e Contralto), foi substituída por duas ("pi" - "ou") a fim de facilitar a escrita musical, uma vez que com as outras letras tinha-se sempre duas colcheias ao invés de uma semínima.

Ave Maria

À Berenice Guedes

M. Camargo Guarnieri

revisão e edição: Déborah Rossi

11
be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i, Je -
be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je -
be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je -
be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - i, Je -
pp
16
- sus. San - cta Ma - ri - a, ma - ter De -
- sus. San - cta Ma - ri - a, ma - ter De -
- sus. San - cta Ma - ri - a, ma - ter De -
- sus. San - cta Ma - ri - a, ma - ter De -
p

22
i. O - ra pro - no - bis pec - ca - to - ri - bus. Nunc et in o - ra
i. O - ra pro - no - bis pec - ca - to - ri - bus. Nunc et in o - ra
i. O - ra pro - no - bis pec - ca - to - ri - bus. Nunc et in o - ra
i. O - ra pro - no - bis pec - ca - to - ri - bus. Nunc et in o - ra
28
mor - tis nos - trae. A - men.
mor - tis nos - trae. A - men.
mor - tis nos - trae. A - men.
mor - tis nos - trae. A - men.
p
pp
rall.
São Paulo, 27/12/62

NOTAS DE REVISÃO ***(Ave Maria-1962):***

O manuscrito desta peça encontra-se em estado razoável, com notas legíveis, mas com as pautas apagadas em muitos trechos. Foi preciso reconstituí-las para localizar as notas corretamente. Não há rasuras ou notas que dêem margem a dúvidas.

A sílaba "*mem*", da palavra "*Amem*", no último compasso da peça, foi substituída, nesta edição, por "*men*", a fim de manter a coerência com o texto em latim, que é utilizado em toda a peça.

Encontra-se, no acervo da Fundação Camargo Guarnieri, uma carta escrita pelo compositor para a mãe da dedicatária, Sra. Zuleika Guedes, onde ele dá sugestões de execução desta peça com formações diferentes:

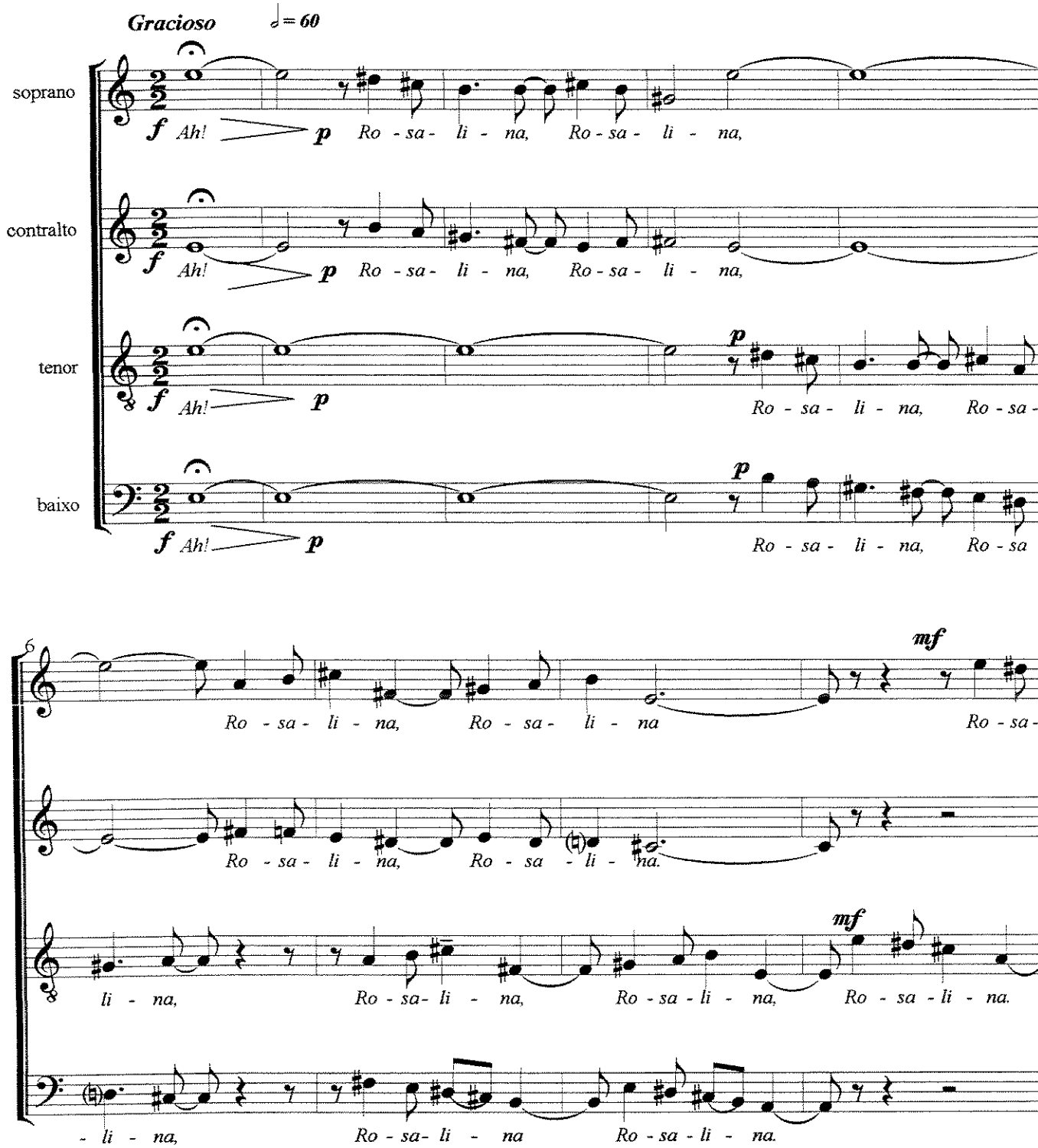
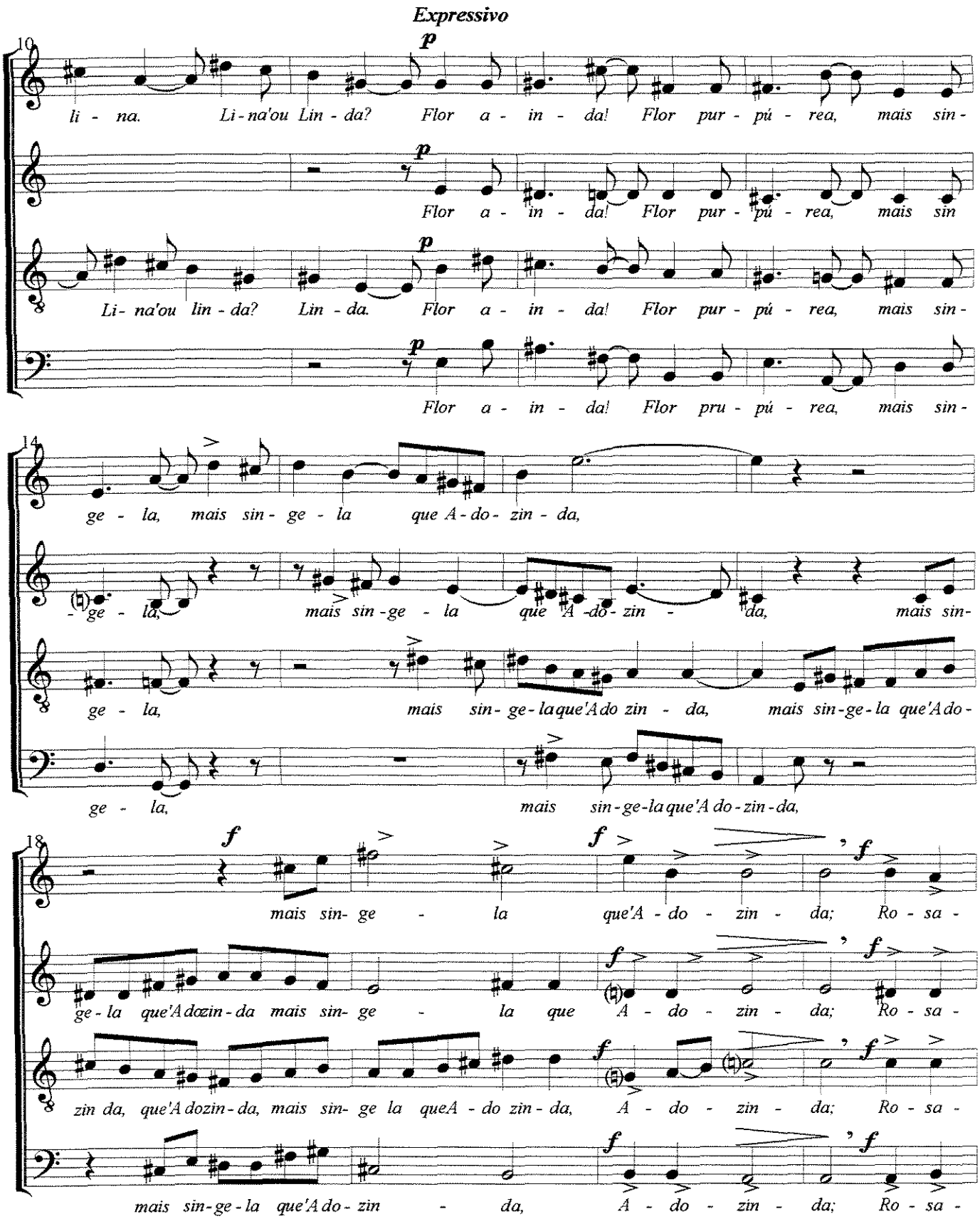
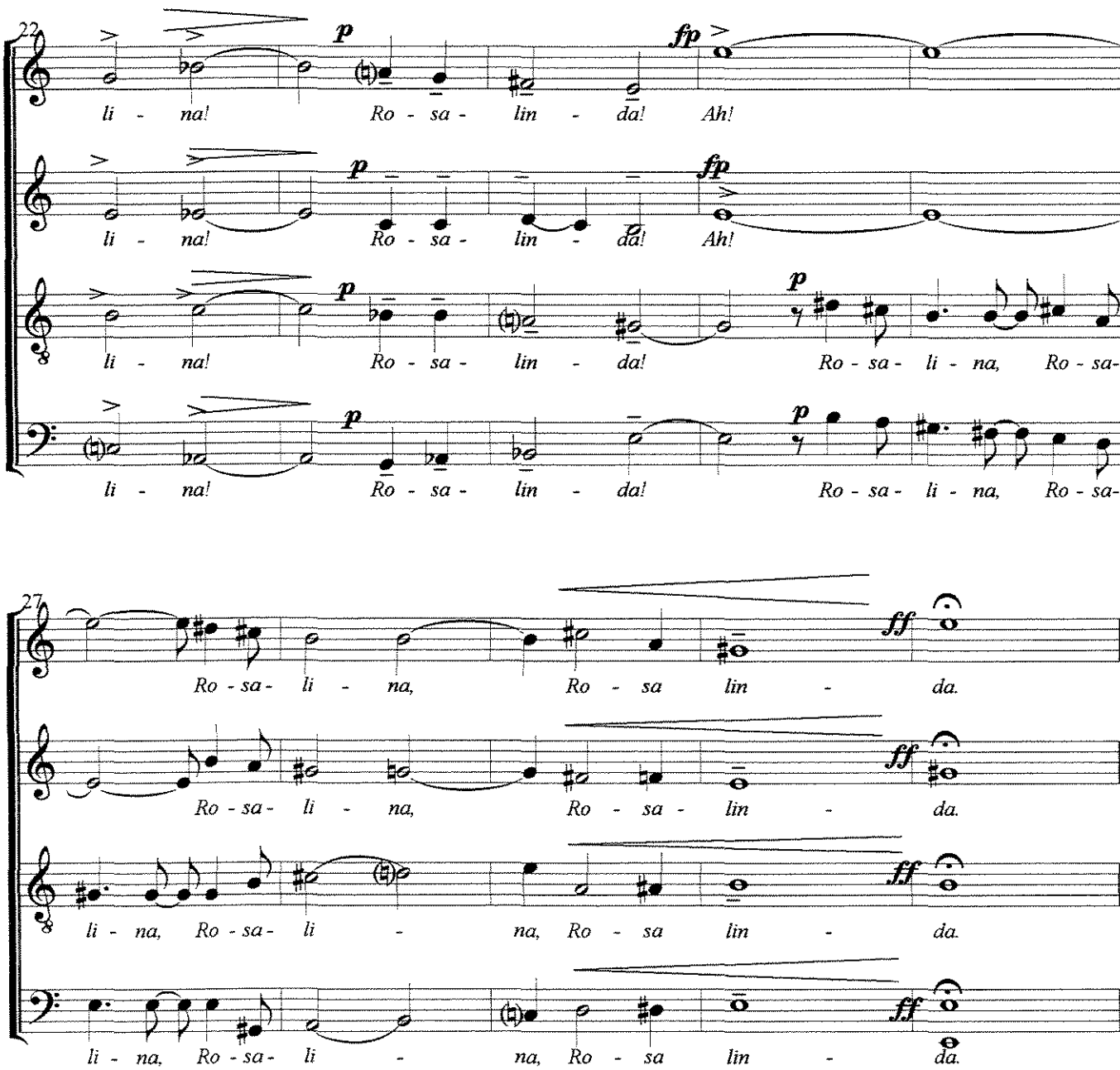
> "*A Ave Maria poderá ser cantada 'a capela' ou com acompanhamento de órgão ou quarteto de cordas. É o bastante tirar as partes do órgão. Outra possibilidade seria 'soprano solo' com as outras vozes a 'boca chiusa' e órgão.*"

Segundo informações fornecidas pela Sra. Vera Sílvia Camargo Guarnieri, a dedicatária desta peça, Berenice Guedes, é filha de Zuleika Rosa Guedes (pianista e professora aposentada do Depto. de Música da Universidade de Porto Alegre) e de Paulo Guedes (médico psiquiatra e violinista amador - já falecido). O casal Guedes sempre manteve estreitos laços de amizade com Guarnieri, que tinha imenso carinho pelos dois.

Rosalina

À Maria Lucy Veiga Teixeira

Texto: Manuel Bandeira

M. Camargo Guarnieri

revisão e edição: Déborah Rossi

Expressivo
10
p
li - na. Li - na'ou Lin - da? Flor a - in - da! Flor pur - pú - rea, mais sin -
Flor a - in - da! Flor pur - pú - rea, mais sin
Li - na'ou lin - da? Lin - da. Flor a - in - da! Flor pur - pú - rea, mais sin -
Flor a - in - da! Flor pru - pú - rea, mais sin -
14
ge - la, mais sin - ge - la que A - do - zin - da,
ge - la, mais sin - ge - la que 'A - do - zin - da, mais sin -
ge - la, mais sin - ge - la que'A do zin - da, mais sin - ge - la que'A do -
ge - la, mais sin - ge - la que'A do - zin - da,
18
f
mais sin - ge - la que'A - do - zin - da; Ro - sa -
ge - la que'A dozin - da mais sin - ge - la que A - do - zin - da; Ro - sa -
zin da, que'A dozin - da, mais sin - ge la queA - do zin - da, A - do - zin - da; Ro - sa -
mais sin - ge - la que'A do - zin - da, A - do - zin - da; Ro - sa -

São Paulo, 1970

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

NOTAS DE REVISÃO *(Rosalina):*

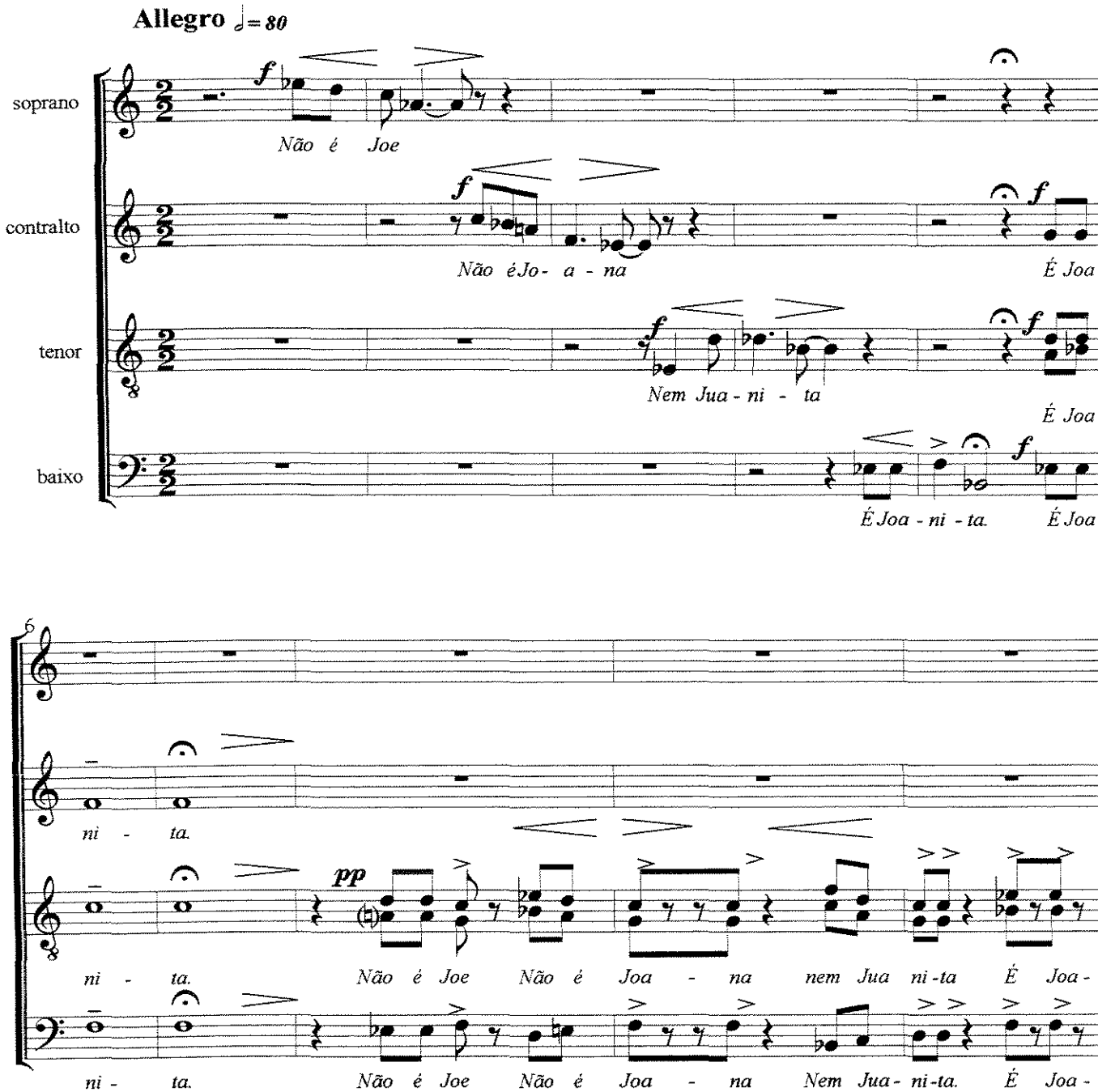
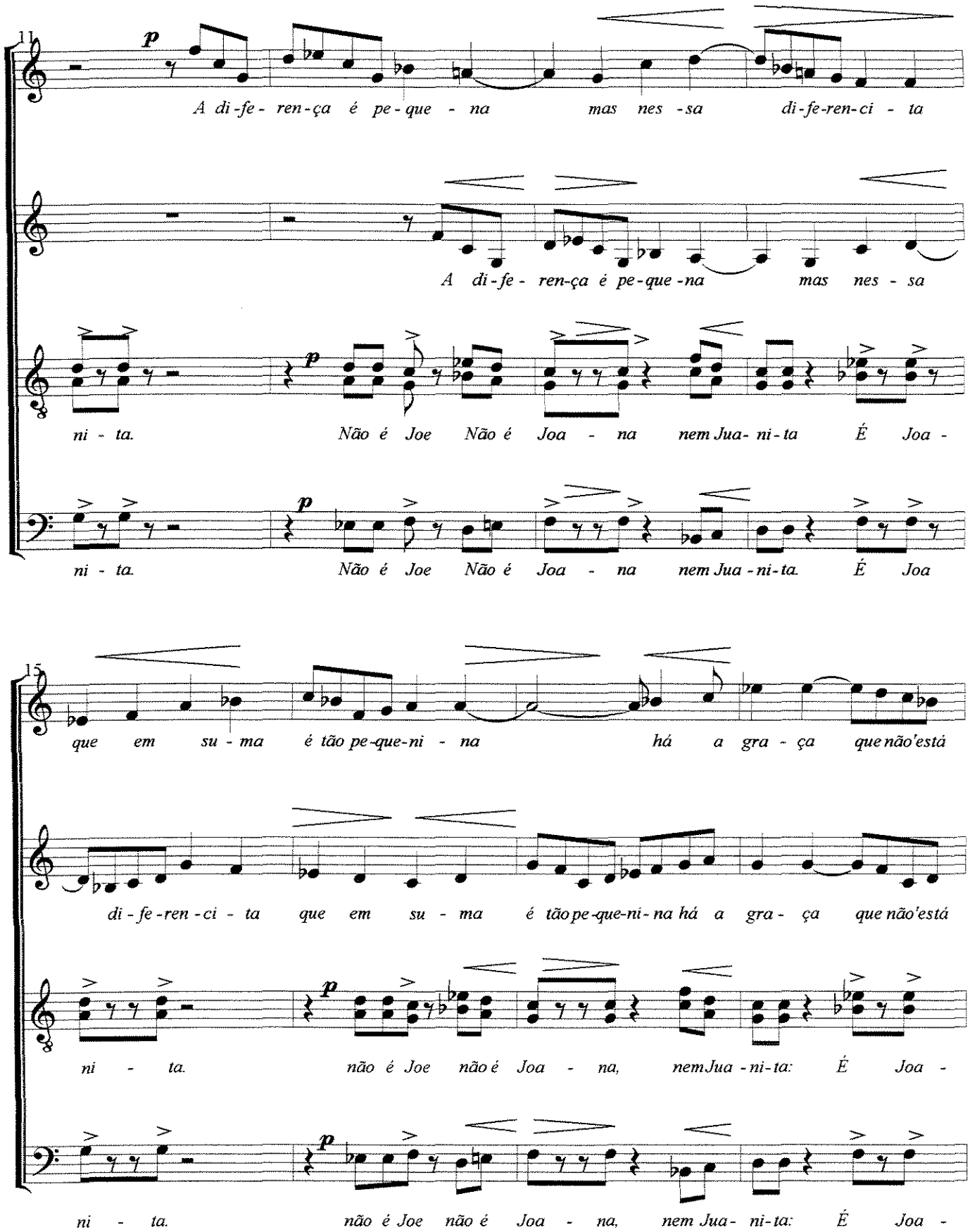
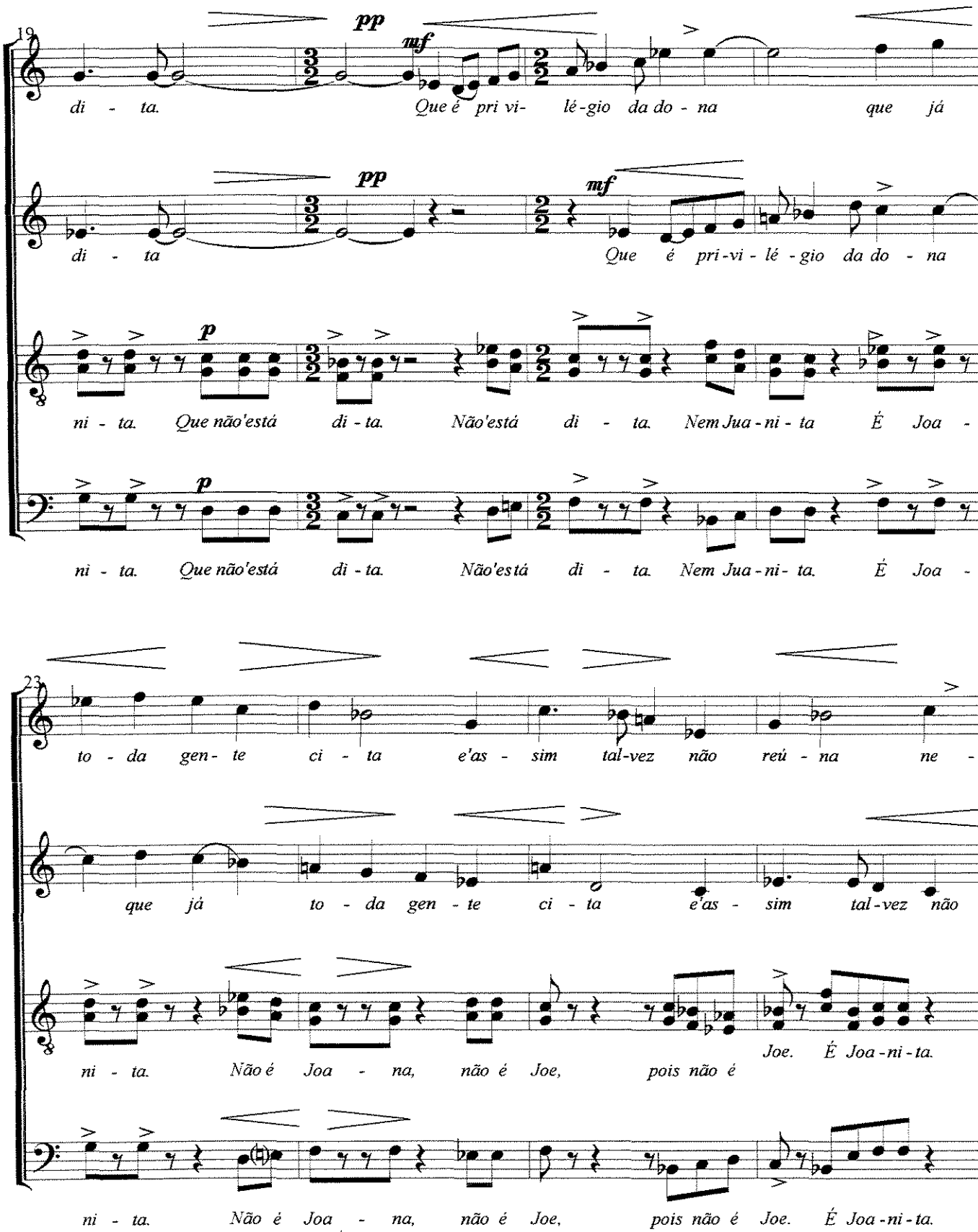
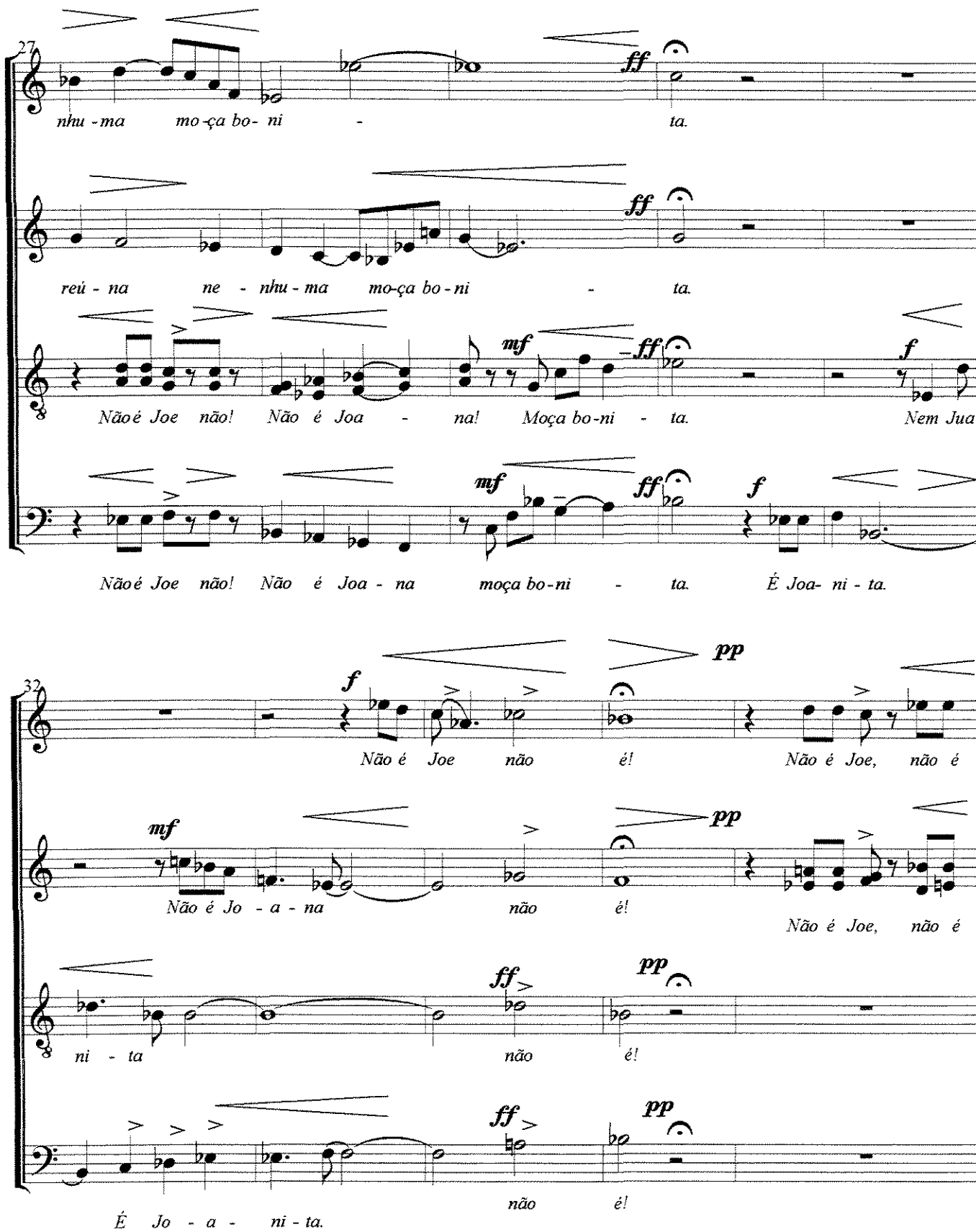
Esta edição foi baseada em cópia manuscrita lançada pela Rádio e Jornal do Brasil, em 1970, quando a obra foi escolhida como peça de confronto do *1º Concurso de Corais Escolares da Guanabara*. O manuscrito autógrafo não foi encontrado, mas a cópia disponível está em bom estado, tendo apenas algumas pequenas incorreções. As alterações feitas nesta edição foram as seguintes:

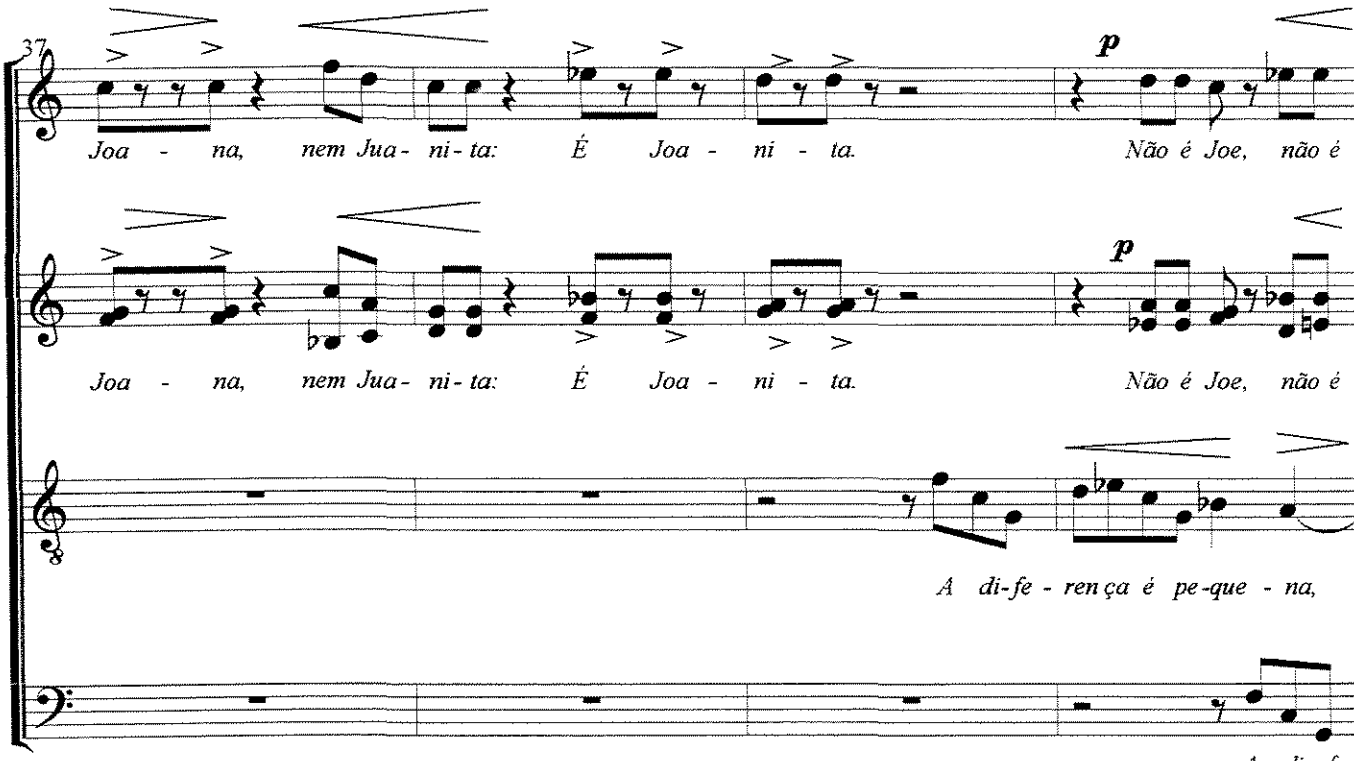
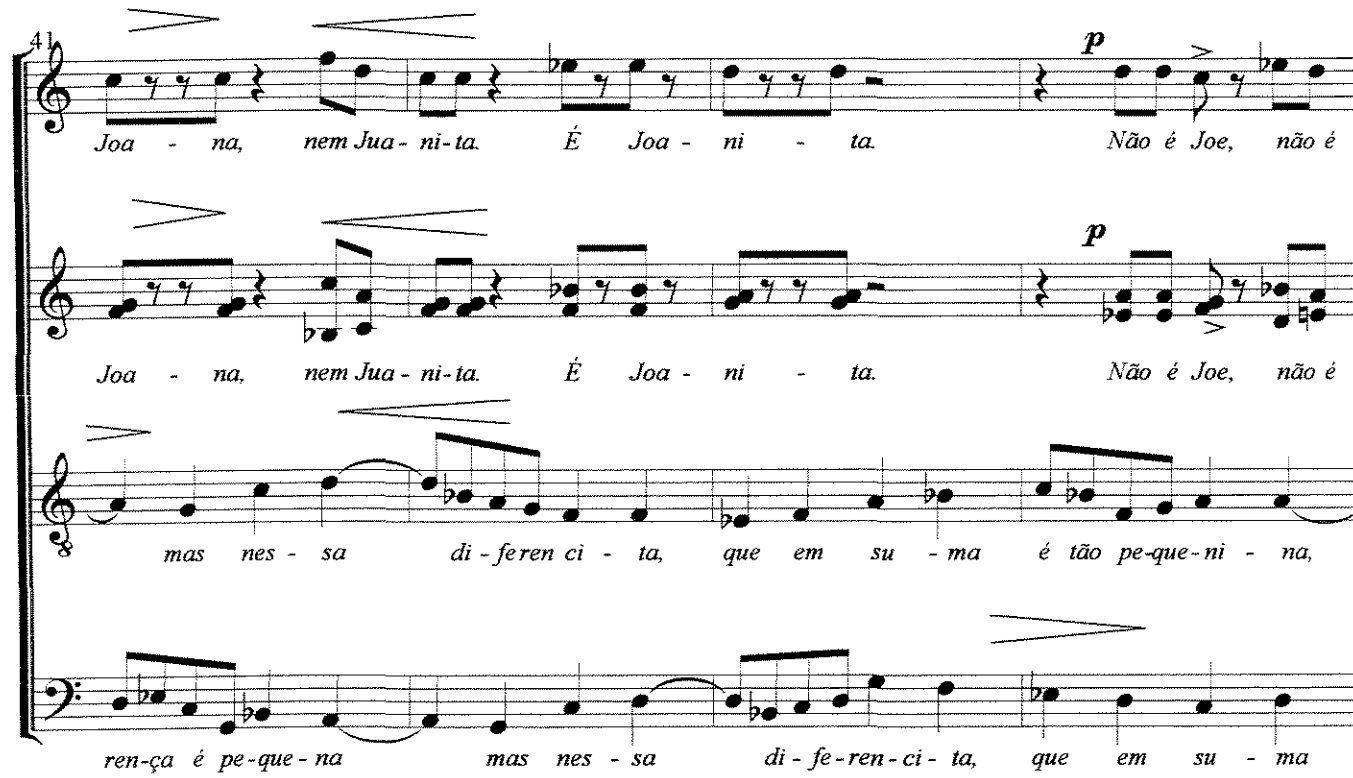
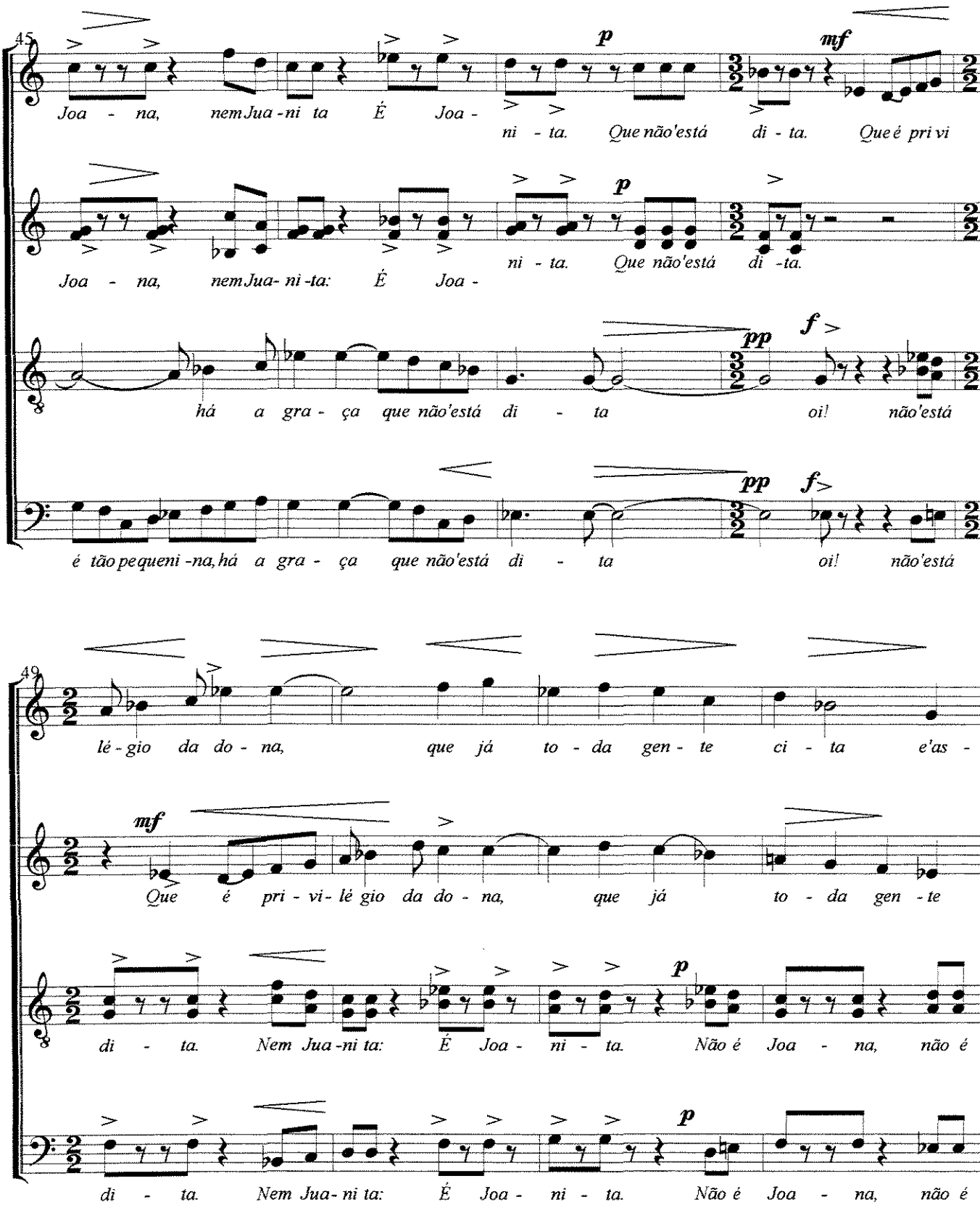
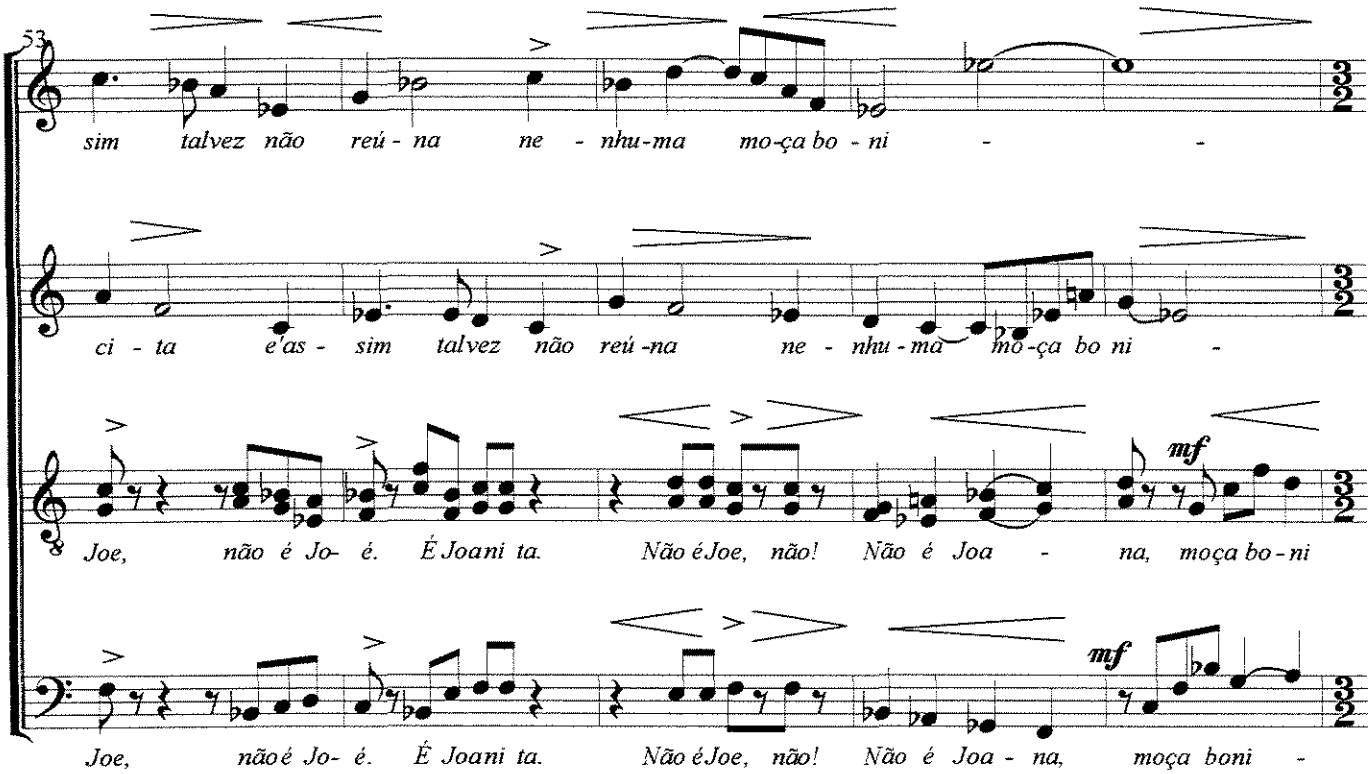
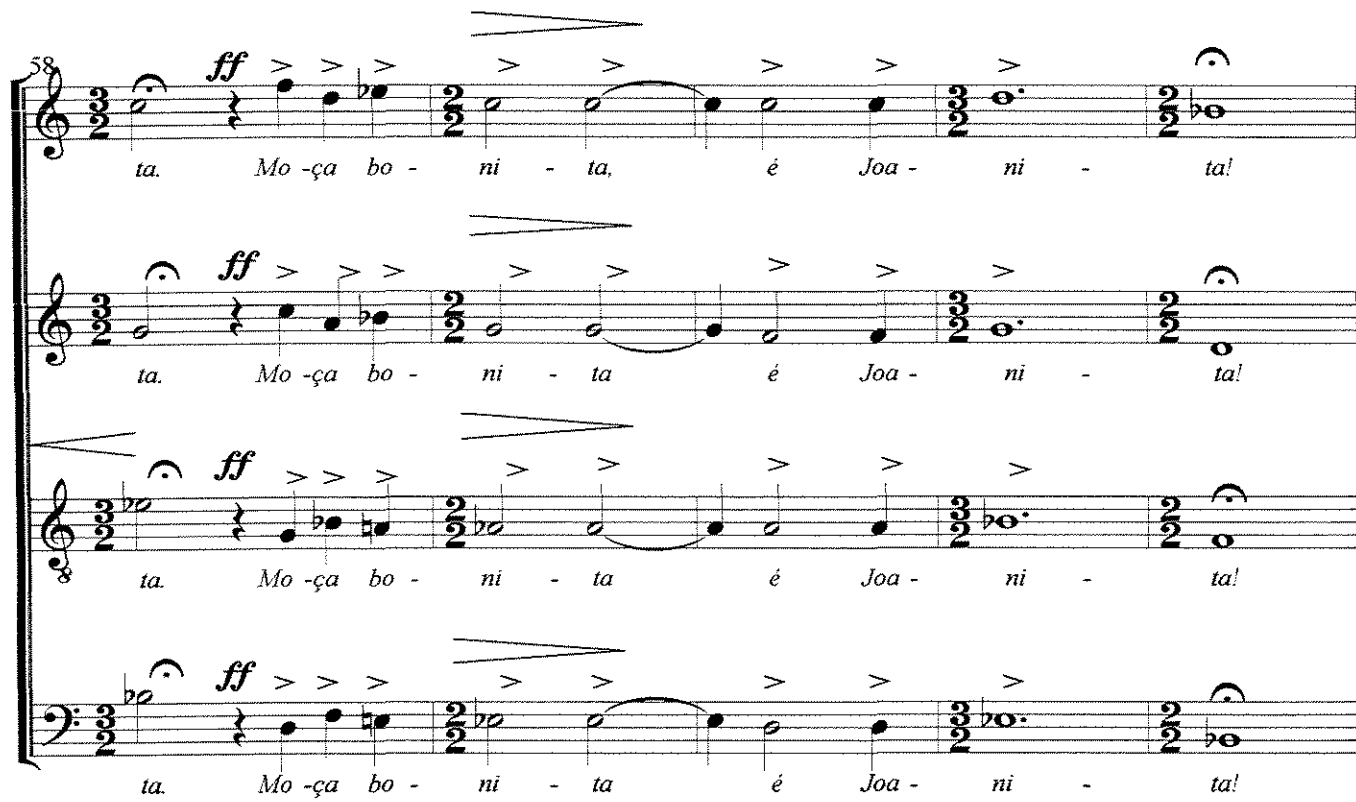
1) Retiradas as sílabas "li-na" das linhas de Contralto e Soprano, compasso 6, uma vez que estas não completavam nenhuma palavra. Esta decisão foi baseada, principalmente, no contraponto existente entre estas vozes e as vozes masculinas, neste trecho;
2) Inserção de uma pausa de mínima e uma de colcheia, na linha do Baixo, compasso 11;
3) Inserção de uma pausa de colcheia, na linha do Tenor, compasso 15.

Não é Joe, não é Joana

Ao Madrigal ARS VIVA

Texto: Manuel Bandeira

M. Camargo Guarnieri

revisão e edição: Déborah Rossi

11
p
A di-fe- ren-ça é pe-que - na mas nes -sa di-fe-ren-ci - ta
A di-fe- ren-ça é pe-que-na mas nes - sa
ni - ta. Não é Joe Não é Joa - na nem Jua- ni-ta É Joa -
ni - ta. Não é Joe Não é Joa - na nem Jua-ni-ta. É Joa
15
que em su - ma é tão pe-que-ni - na há a gra - ça que não'está
di-fe-ren-ci - ta que em su - ma é tão pe-que-ni-na há a gra - ça que não'está
ni - ta. não é Joe não é Joa - na, nem Jua-ni-ta: É Joa -
ni - ta. não é Joe não é Joa - na, nem Jua- ni-ta: É Joa -

19
pp
mf
di - ta. Que é pri vi- lé-gio da do - na que já
pp
mf
di - ta Que é pri-vi - lé - gio da do - na
p
ni - ta. Que não'está di - ta. Não'está di - ta. Nem Jua - ni - ta É Joa -
p
ni - ta. Que não'está di - ta. Não'está di - ta. Nem Jua - ni - ta. É Joa -
23
to - da gen - te ci - ta e'as - sim tal-vez não reú - na ne -
que já to - da gen - te ci - ta e'as - sim tal - vez não
ni - ta. Não é Joa - na, não é Joe, pois não é Joe. É Joa - ni - ta.
ni - ta. Não é Joa - na, não é Joe, pois não é Joe. É Joa - ni - ta.

27
nhu - ma mo-ça bo- ni - ta.
reú - na ne - nhu - ma mo-ça bo - ni - ta.
Não é Joe não! Não é Joa - na! Moça bo-ni - ta. Nem Jua-
Não é Joe não! Não é Joa - na moça bo-ni - ta. É Joa- ni - ta.
32
Não é Joe não é! Não é Joe, não é
Não é Jo - a - na não é! Não é Joe, não é
ni - ta não é!
É Jo - a - ni - ta. não é!


37
Joa - na, nem Jua - ni - ta: É Joa - ni - ta. Não é Joe, não é
p
Joa - na, nem Jua - ni - ta: É Joa - ni - ta. Não é Joe, não é
p
A di-fe - ren ça é pe-que - na,
A di -fe-

41
Joa - na, nem Jua - ni - ta. É Joa - ni - ta. Não é Joe, não é
p
Joa - na, nem Jua - ni - ta. É Joa - ni - ta. Não é Joe, não é
p
mas nes - sa di - feren ci - ta, que em su - ma é tão pe-que-ni - na,
ren-ça é pe-que - na mas nes - sa di - fe-ren - ci - ta, que em su - ma

45
p
mf
Joa - na, nem Jua - ni ta É Joa - ni - ta. Que não'está di - ta. Que é pri vi
Joa - na, nem Jua- ni -ta: É Joa - ni - ta. Que não'está di -ta.
pp
f
há a gra - ça que não'está di - ta oi! não'está
é tão pequeni -na, há a gra - ça que não'está di - ta oi! não'está
49
lé - gio da do - na, que já to - da gen - te ci - ta e'as -
mf
Que é pri - vi - lé gio da do - na, que já to - da gen - te
p
di - ta. Nem Jua -ni ta: É Joa - ni - ta. Não é Joa - na, não é
di - ta. Nem Jua- ni ta: É Joa - ni - ta. Não é Joa - na, não é

53
sim talvez não reú - na ne - nhu-ma mo-ça bo - ni -
ci - ta e'as - sim talvez não reú-na ne - nhu - ma mo-ça bo ni -
Joe, não é Jo- é. É Joani ta. Não éJoe, não! Não é Joa - na, moça bo - ni
mf
Joe, não é Jo- é. É Joani ta. Não éJoe, não! Não é Joa - na, moça boni -
mf

58
ff
ta. Mo -ça bo - ni - ta, é Joa - ni - ta!
ff
ta. Mo -ça bo - ni - ta é Joa - ni - ta!
ff
ta. Mo -ça bo - ni - ta é Joa - ni - ta!
ff
ta. Mo -ça bo - ni - ta é Joa - ni - ta!

NOTAS DE REVISÃO ***(Não é Joe, não é Joana):***

A partitura existente no acervo do compositor é a que foi a lançada pelo Serviço de Difusão de Partituras da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É uma cópia escrita à mão, sem identificação do copista, com qualidade muito ruim. Não foi encontrado o manuscrito autógrafo, entretanto, foi possível conseguir uma cópia deste, com o Madrigal "Ars Viva" a quem a obra foi dedicada, que foi a utilizada na presente edição.

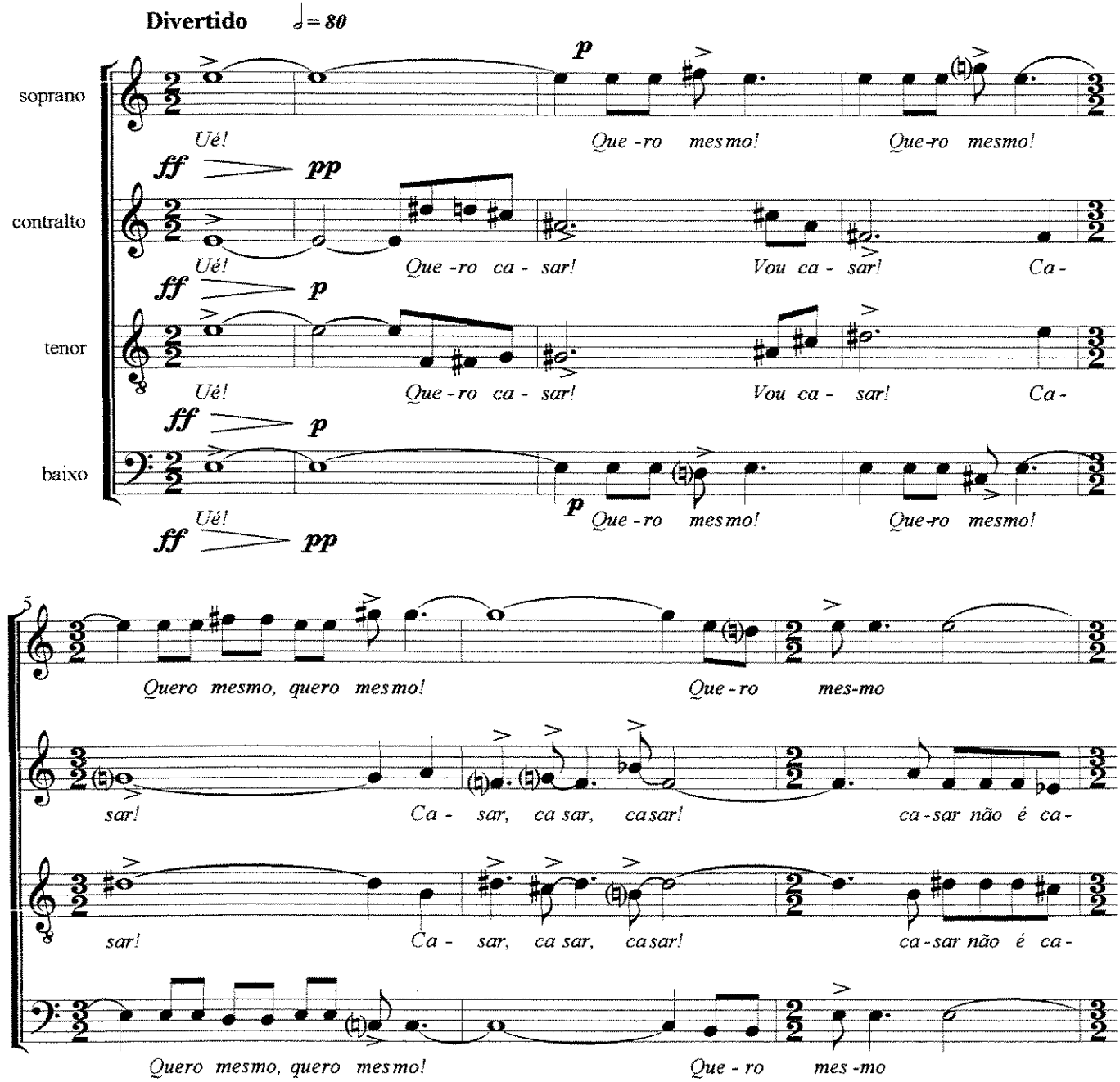
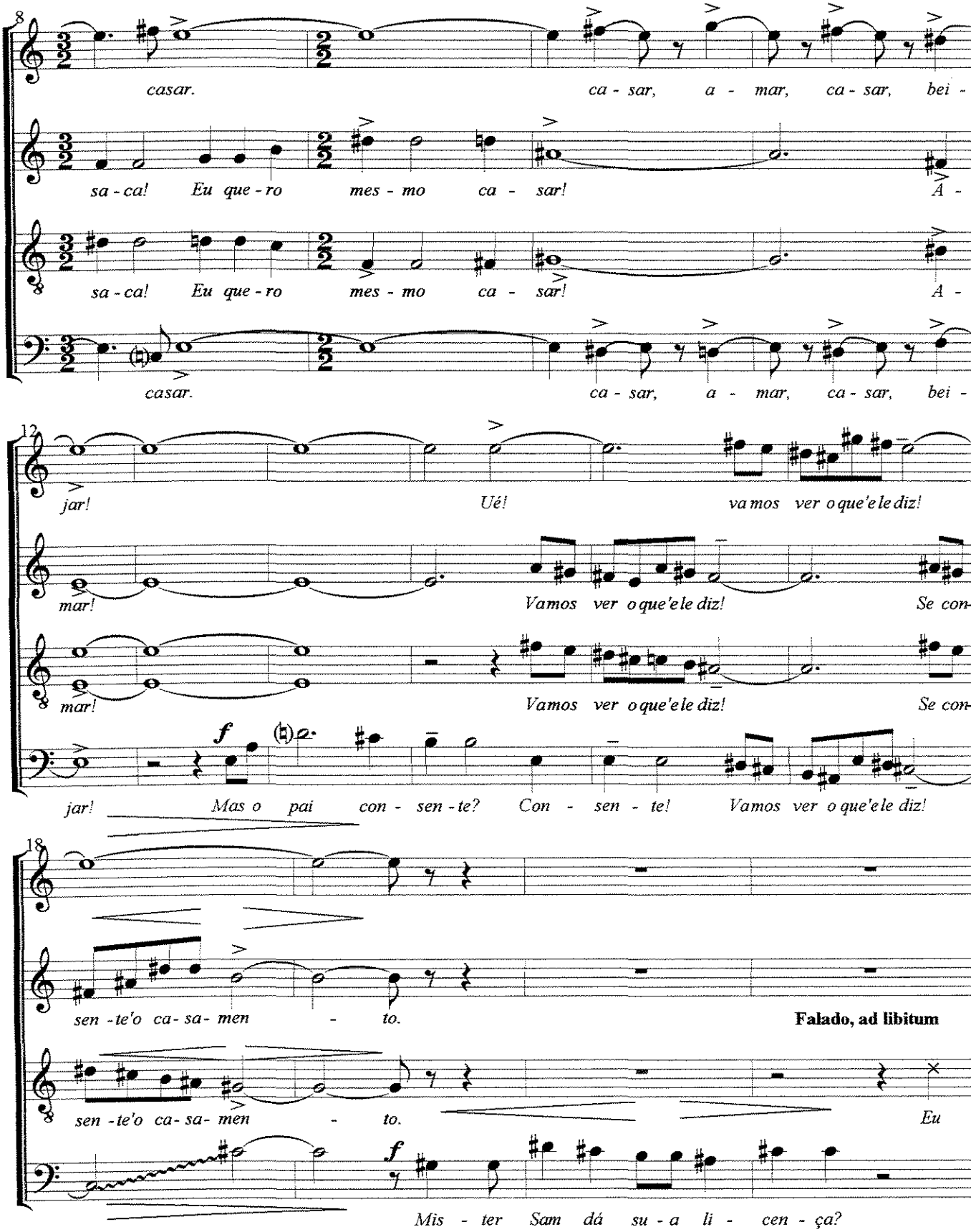
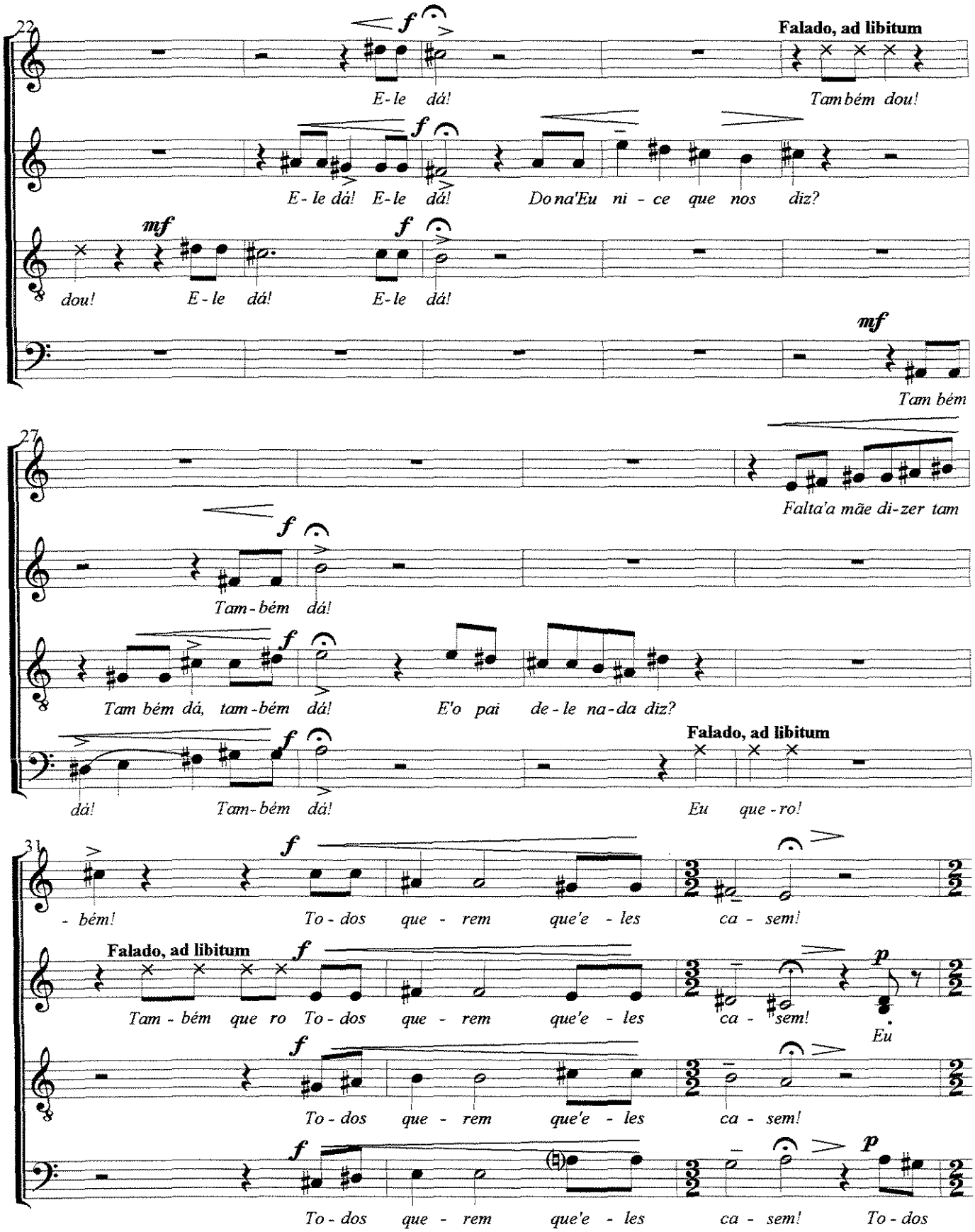
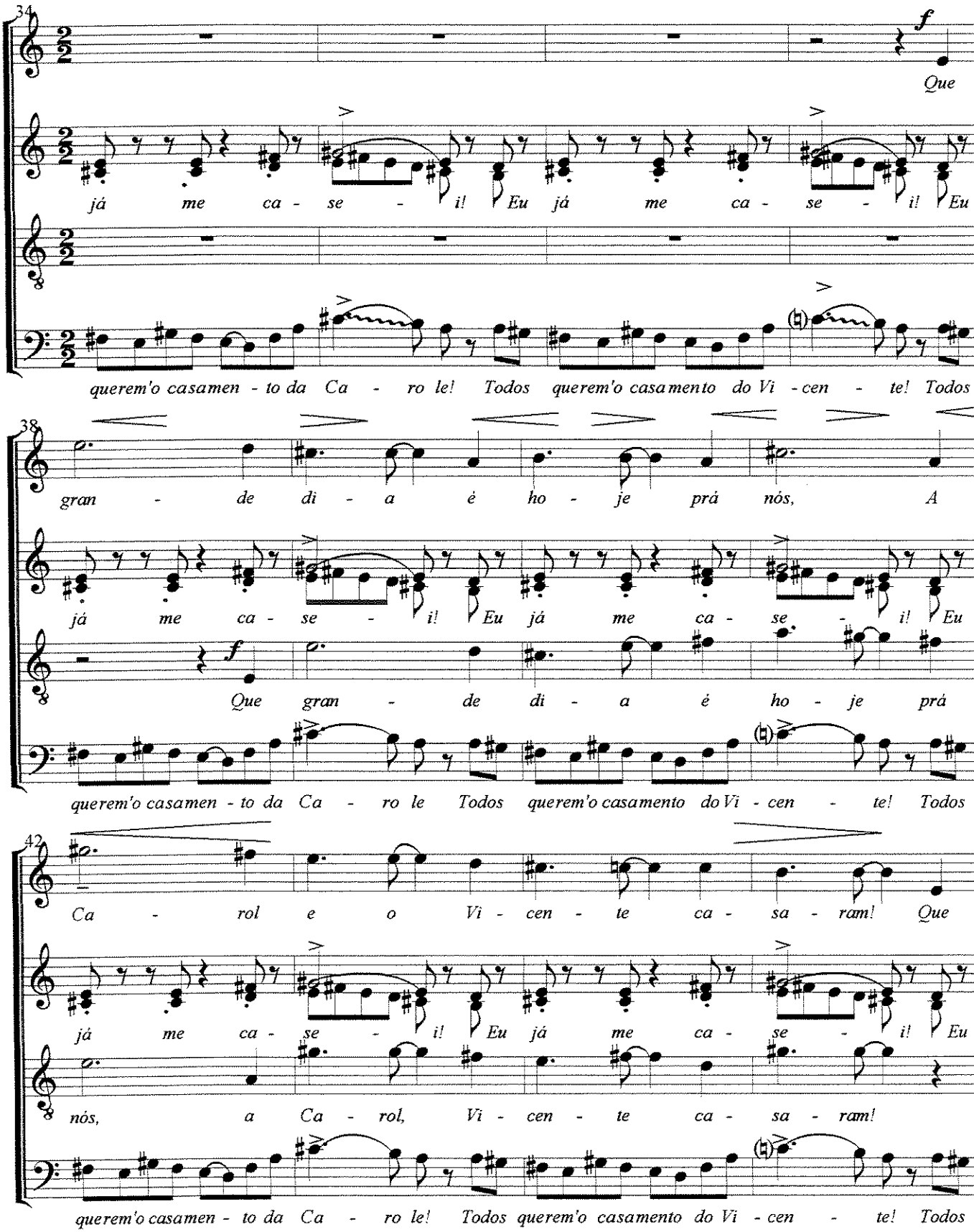
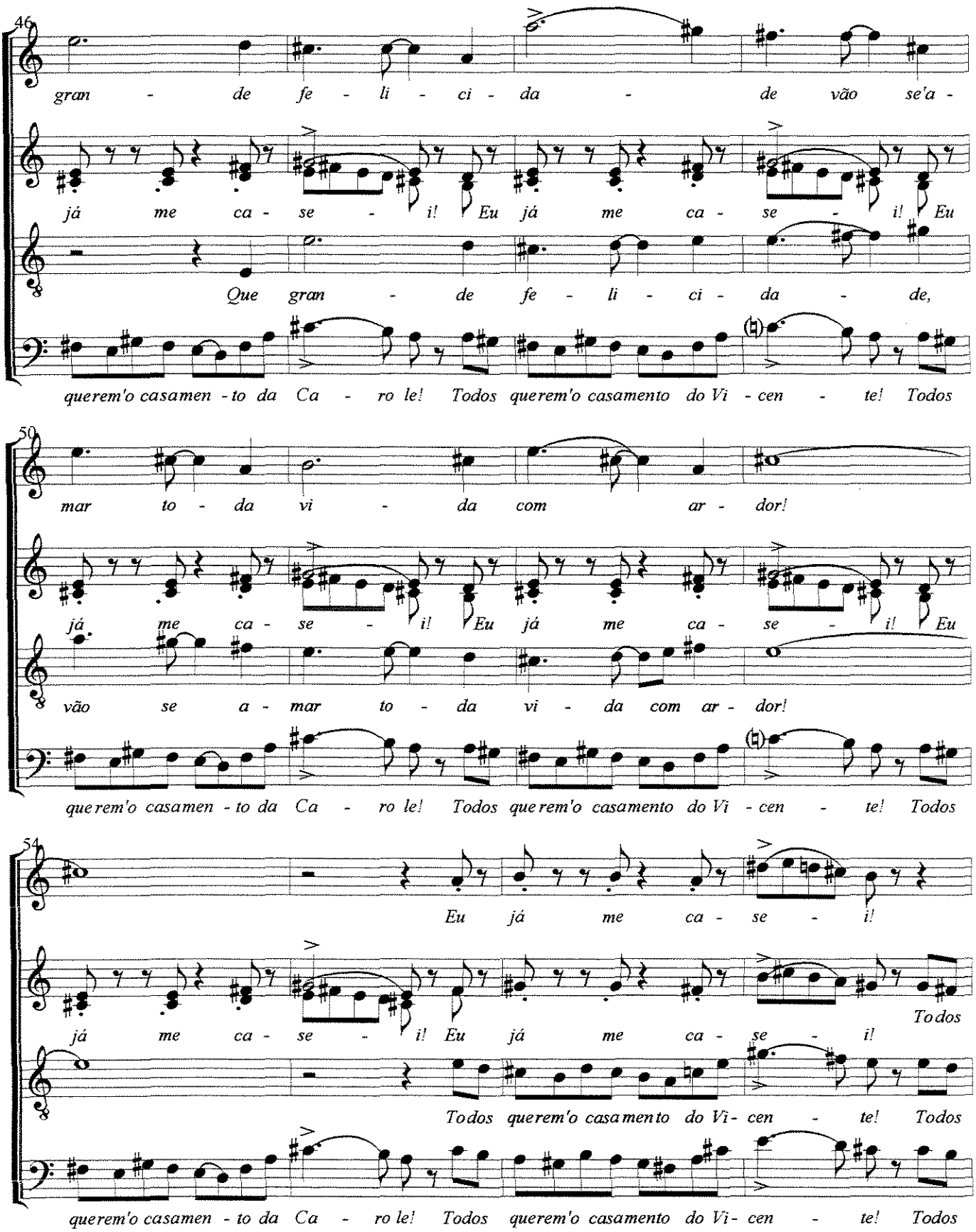
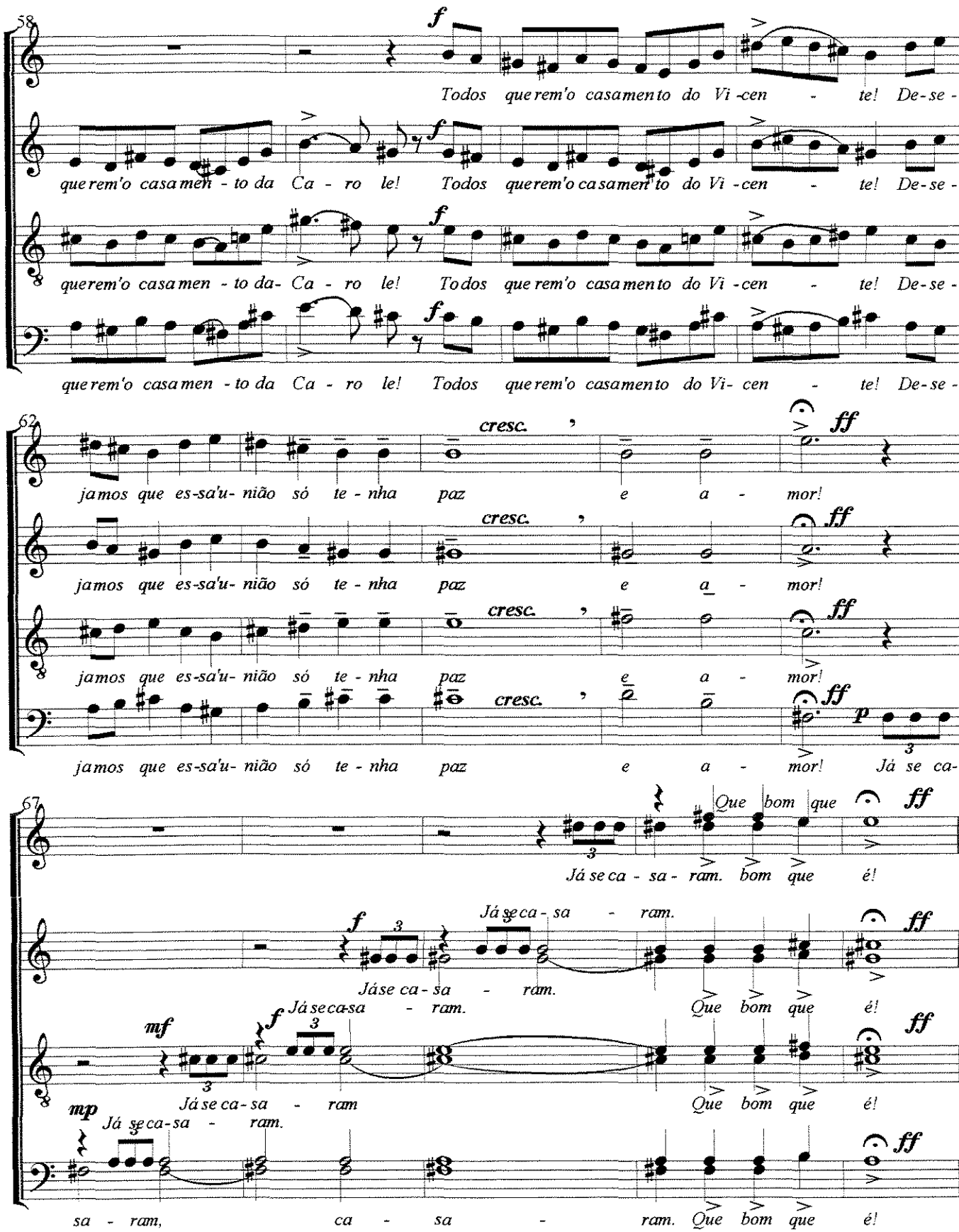
Esta, apesar de um pouco borrada, está em boas condições e bem legível, entretanto, como a cópia mais difundida (a do Serviço de Difusão de Partituras da ECA) contém vários erros, optou-se, nesta revisão, por apontá-los a fim de que os mesmos possam ser corrigidos numa eventual execução. Assim, por comparação com a cópia do manuscrito, as alterações que devem ser feitas na cópia do Serviço de Difusão de Partituras da ECA são as seguintes:

1) Colocação de um bemol na nota si da linha de Contralto no compasso 2;
2) Alteração da nota lá de Baixo, compasso 15, para a nota sol;
3) Manutenção do *divisi* de Tenor, no compasso 18, incluindo-se a nota sol (colcheia) para o 2º Tenor, a exemplo do que ocorre no compasso 14;
4) A alteração que aparece ilegível na nota mi de Soprano, compasso 20, é na verdade um bemol;
5) Colocação de um bemol na nota mi, de Soprano, no compasso 22, mantendo-se a ligadura do compasso 21;
6) Colocação de uma pausa de colcheia, no Tenor, compasso 29, segundo tempo, a exemplo do que ocorre no compasso 57;
7) Colocação de um bemol para a nota ré da linha de Tenor, compasso 32, a exemplo do que ocorre no compasso 4;
8) Alteração das notas de Contralto, em *divisi*, no compasso 39, para sol (2º Contralto) e lá (1º Contralto);
9) Inserção de uma pausa de mínima no Tenor, compasso 39, primeiro tempo;

10) Alteração da primeira figura da linha de Contralto, compasso 40, segundo tempo, de semínima para colcheia, a exemplo do que ocorre nos compassos 36 e 44;
11) Colocação de bemol nas notas si, compasso 45, e mi, compasso 46, da linha de Tenor;
12) Colocação de um bemol na nota mi, de Soprano, no compasso 50, mantendo-se a ligadura do compasso 49;
13) Colocação de um bemol na nota si do Baixo, no compasso 62.

Madrigal do Amor

À Carole e ao Vicente

M. Camargo Guarnieri

revisão e edição: Déborah Rossi

8
casar. ca - sar, a - mar, ca - sar, bei -
sa - ca! Eu que - ro mes - mo ca - sar! A -
sa - ca! Eu que - ro mes - mo ca - sar! A -
casar. ca - sar, a - mar, ca - sar, bei -
12
jar! Ué! vamos ver o que'ele diz!
mar! Vamos ver o que'ele diz! Se con-
mar! Vamos ver o que'ele diz! Se con-
f
jar! Mas o pai con - sen - te? Con - sen - te! Vamos ver o que'ele diz!
18
sen - te'o ca - sa - men - to.
Falado, ad libitum
sen - te'o ca - sa - men - to. Eu
f
Mis - ter Sam dá su - a li - cen - ça?

22
f
E-le dá!
Falado, ad libitum
Também dou!
f
E-le dá! E-le dá!
Dona'Eu ni-ce que nos diz?
mf
f
dou! E-le dá! E-le dá!
mf
Tam bém
27
Falta'a mãe di-zer tam
f
Tam-bém dá!
f
Tam bém dá, tam-bém dá!
E'o pai de-le na-da diz?
f
Falado, ad libitum
dá! Tam-bém dá!
Eu que-ro!
31
f
-bém! To-dos que-rem que'e-les ca-sem!
Falado, ad libitum
f
p
Tam-bém que ro To-dos que-rem que'e-les ca-sem!
Eu
f
To-dos que-rem que'e-les ca-sem!
f
p
To-dos que-rem que'e-les ca-sem! To-dos

34
f
Que
já me ca - se - i! Eu já me ca - se - i! Eu
querem'o casamen - to da Ca - ro le! Todos querem'o casamento do Vi - cen - te! Todos
38
gran - de di - a é ho - je prá nós, A
já me ca - se - i! Eu já me ca - se - i! Eu
f
Que gran - de di - a é ho - je prá
querem'o casamen - to da Ca - ro le Todos querem'o casamento do Vi - cen - te! Todos
42
Ca - rol e o Vi - cen - te ca - sa - ram! Que
já me ca - se - i! Eu já me ca - se - i! Eu
nós, a Ca - rol, Vi - cen - te ca - sa - ram!
querem'o casamen - to da Ca - ro le! Todos querem'o casamento do Vi - cen - te! Todos

46
gran - de fe - li - ci - da - de vão se'a -
já me ca - se - i! Eu já me ca - se - i! Eu
Que gran - de fe - li - ci - da - de,
querem'o casamen - to da Ca - ro le! Todos querem'o casamento do Vi - cen - te! Todos
50
mar to - da vi - da com ar - dor!
já me ca - se - i! Eu já me ca - se - i! Eu
vão se a - mar to - da vi - da com ar - dor!
querem'o casamen - to da Ca - ro le! Todos querem'o casamento do Vi - cen - te! Todos
54
Eu já me ca - se - i!
já me ca - se - i! Eu já me ca - se - i!
Todos
Todos querem'o casamento do Vi - cen - te! Todos
querem'o casamen - to da Ca - ro le! Todos querem'o casamento do Vi - cen - te! Todos

São Paulo, 17/11/72

NOTAS DE REVISÃO *(Madrigal do amor):*

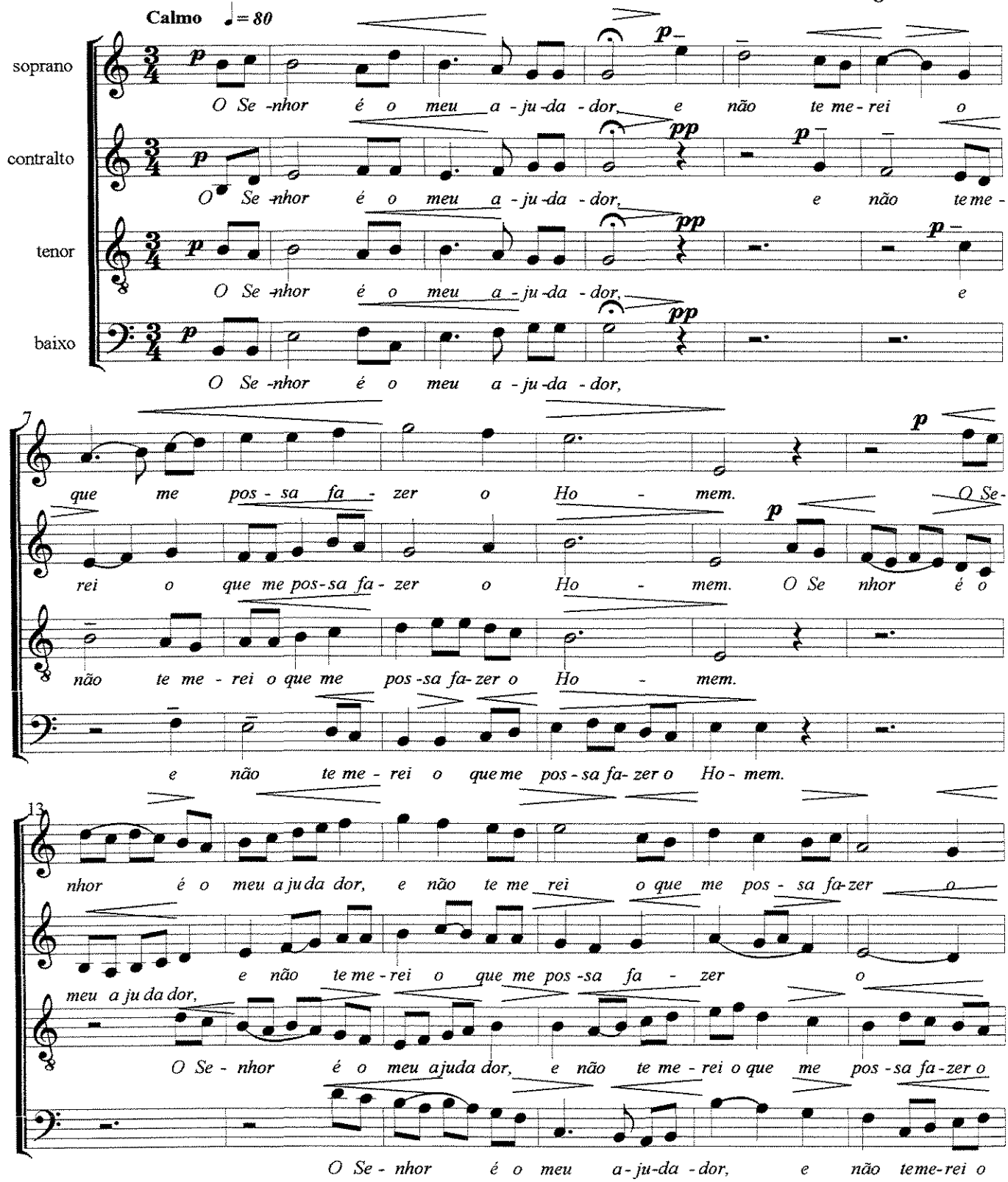
A presente edição foi baseada em manuscrito original do autor, que se encontrava em bom estado de conservação. Alguns compassos, entretanto, estavam incompletos e foram corrigidos. São eles:

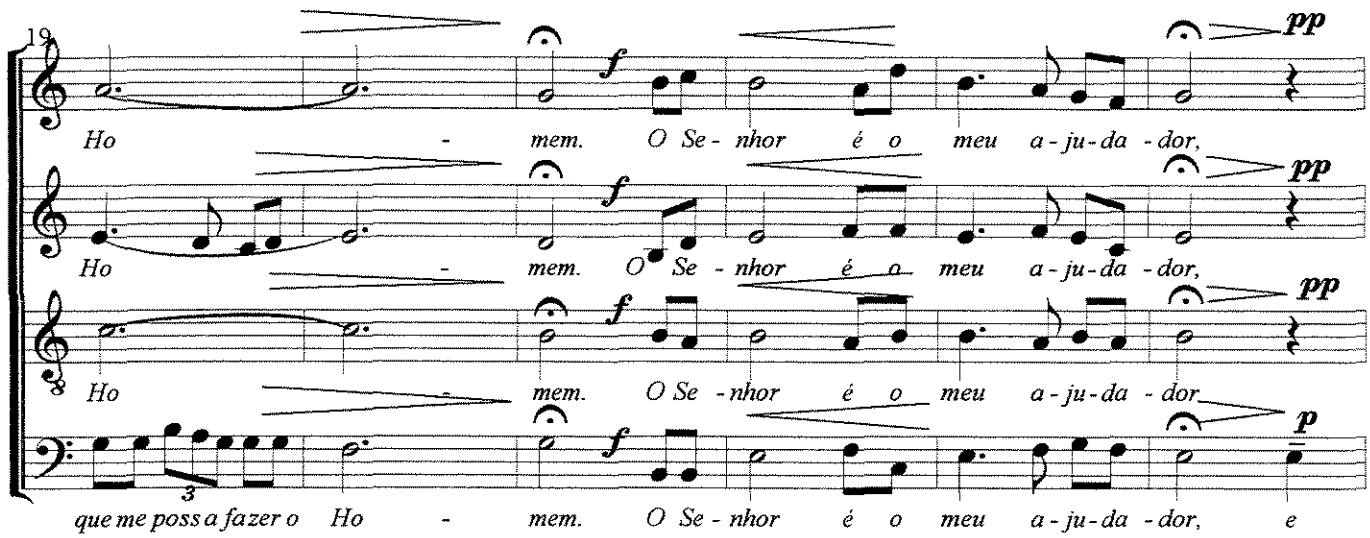
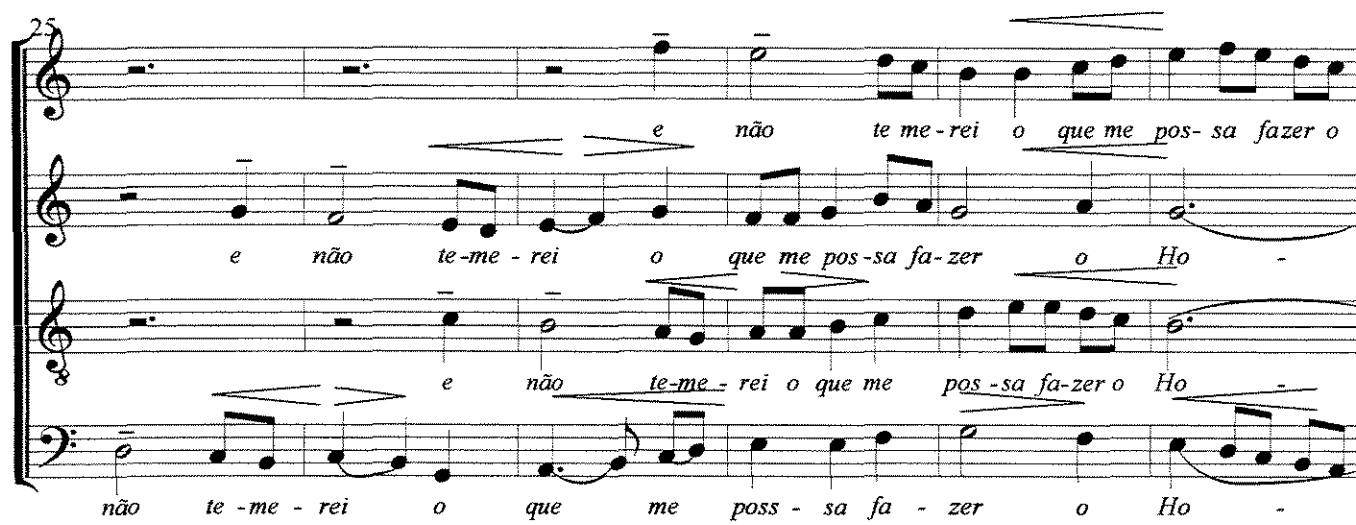
1) Foram inseridas pausas nos compassos 20 (linhas de Soprano, Contralto e Tenor), 21 e 22 (linhas de Soprano e Contralto), 23 e 24 (linha de Baixo), 25 (linhas de Soprano, Tenor e Baixo), 34 a 36 (linhas de Soprano e Tenor), 37 (linha de Tenor), 58 (linha de Soprano), 67 (linhas de Soprano e Contralto) e 68 (linha de Soprano), que se encontravam em branco;
2) No compasso 14, linha de Tenor, que também se encontrava em branco, foram inseridas semibreves, na nota mi, respeitando-se as ligaduras já existentes (mesmo sem as notas) e a coerência com as linhas de Soprano e Contralto;
3) No compasso 69, linha de Baixo, as mínimas existentes (*divisi*) foram substituídas por semibreves, a fim de completar o compasso mantendo a coerência com o texto já escrito.

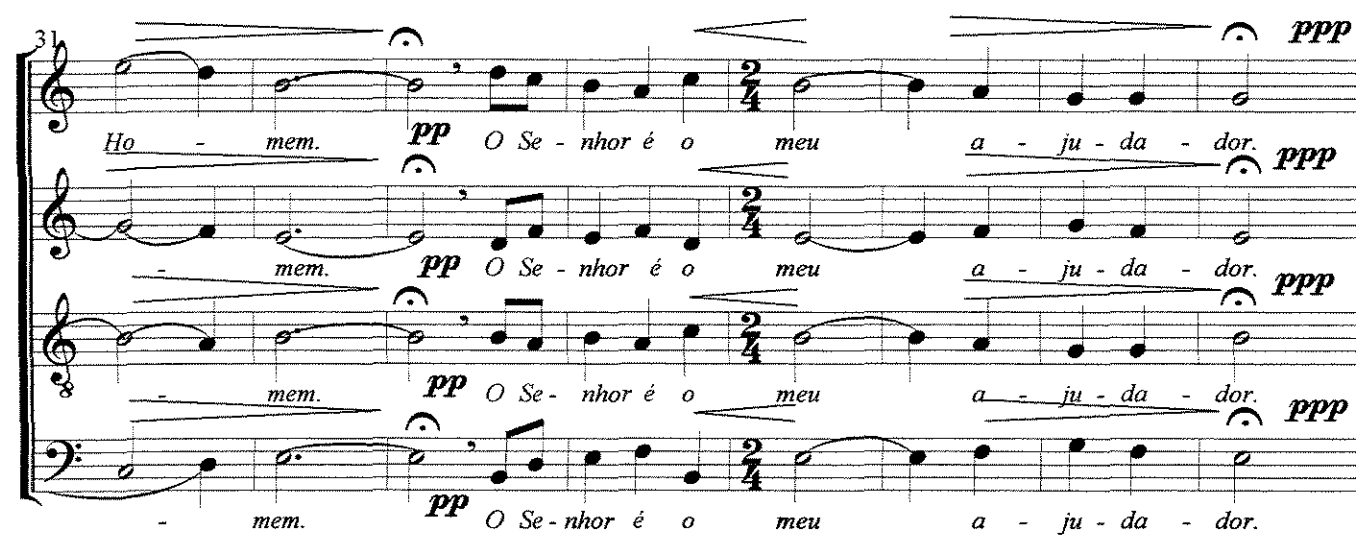
A dedicatória (*À Carole e ao Vicente*) refere-se ao casal Carol Gubernikoff e Vicente Guimarães. Segundo a Sra. Vera Sílvia Camargo Guarnieri, Carol é filha de Eunice de Conte, violinista que fez várias primeiras audições de obras de Guarnieri e se tornou sua amiga íntima. Vicente Guimarães, o noivo, era sobrinho de Guimarães Rosa. Hoje o casal está divorciado. Eunice de Conte, a "Dona Eunice"citada na peça, faleceu em 1998.

Em memória de meu pai

versículo Hebreus 13:6

M. Camargo Guarnieri

revisão e edição: Déborah Rossi





São Paulo, 24/08/73

* O manuscrito desta peça foi encontrado em perfeito estado, não sendo necessário, portanto, fazer qualquer alteração na presente edição.

CAPÍTULO IV

OS PROCEDIMENTOS COMPOSICIONAIS DE GUARNIERI NAS PEÇAS ORIGINAIS PARA CORO A CAPPELLA: *COMPARAÇÃO COM AS DIRETRIZES DO* ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA

4. *Os procedimentos composicionais de Guarnieri nas peças originais para coro* a cappella: comparação com as diretrizes do *Ensaio sobre a Música Brasileira*

Após a revisão dos manuscritos, procurou-se, através de diversos recursos de análise, sistematizar os procedimentos composicionais de Camargo Guarnieri, apontando os mais comuns em suas peças originais para coro *a cappella*. Foram analisadas **todas** as obras originais do autor para esta formação - impressas ou em manuscrito - tomando-se como ponto de partida o texto, dada a importância que este tem nas obras corais.

Cada uma das peças foi analisada sob o aspecto de sua linearidade (relação texto-melodia, construção melódico-intervalar, condução das vozes, contraponto, prosódia), verticalidade (relação texto-harmonia, cadências, caráter modal/tonal), do tempo (relação texto-ritmo, estrutura temporal, andamentos, células rítmicas recorrentes), da forma (relação texto-forma, estruturas formais recorrentes) e do timbre (textura, efeitos timbrísticos).

Como o cerne desta dissertação não é a análise musical, esta não será apresentada na íntegra no corpo do trabalho, mas tão somente o resultado da sistematização que dela se extraiu. O que se objetiva, portanto, é instrumentalizar o regente para que este possa melhor compreender a linguagem guarnieriana para coro e, assim, embasar a sua interpretação musical.

Procurou-se verificar a adequação dos procedimentos composicionais de Guarnieri à estética nacionalista, mais especificamente ao *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade, considerado pelo compositor como a "bíblia" do nacionalismo musical brasileiro. Utilizou-se, para tanto, não apenas as considerações presentes no próprio Ensaio, mas também a crítica a ele feita por PICCHI (1996), em sua dissertação *Mário metaprofessor de Andrade*.

4.1. O *Ensaio sobre a música brasileira*: contexto e diretrizes

Publicado em 1928, o *Ensaio sobre a música brasileira*, possivelmente já havia sido escrito dois anos antes desta data. Em duas cartas endereçadas ao poeta Manuel Bandeira, Mário de Andrade dá indícios deste fato. Na primeira delas, de 07 de setembro de 1926[1], Mário de Andrade conta que acabara de escrever um pequeno livro entitulado *Bucólica sobre a música brasileira*. Pela descrição que faz das partes do livro, nota-se que sua estrutura é extremamente semelhante à da primeira parte do Ensaio, com trechos que falam sobre a *"Rítmica brasileira, Orquestração brasileira, Harmonização brasileira, Melódica brasileira"*[2].

Em outra carta, datada de 29 de agosto de 1928, ele apresenta ao amigo o referido Ensaio como sendo fruto da *"idéia daquela Bucólica sobre a música brasileira de que você já sabe a existência"*[3]. Acrescenta, ainda, ter fundido inteiramente o primeiro livro ao atual, o que reforça a idéia de sua preexistência.

O *Ensaio sobre a música brasileira* pode ser considerado, como afirmou PICCHI (1996), um livro escrito não apenas com a intenção de sedimentar a idéia que Mário de Andrade tinha sobre música brasileira, mas também com o intuito de defender o nacionalismo musical brasileiro fundando a própria nacionalidade, através da busca dos elementos constitutivos da música brasileira.

Pode-se dizer que, do ponto de vista ideológico, o *Ensaio* está pautado em três pontos: (1) a constatação do quase desconhecimento que a maioria dos compositores brasileiros têm sobre a música do povo. Segundo Mário de Andrade, é imprescindível conhecer a música popular uma vez que as

---

[1] Manuel BANDEIRA, *Mário de Andrade: cartas a Manuel Bandeira*, p.104.
[2] Ibidem, p.104.
[3] Ibidem, p.145.

características da raça encontram-se nela; (2) a busca da aproximação com a música popular através de um estudo "científico" das características nacionais, eliminando-se o exotismo e procurando reconhecer as constâncias presentes no cantar do povo; e (3) a aceitação do folclore como fonte de inspiração. É este folclore que, depurado e transformado segundo a criatividade do artista, servirá de base para a construção da nacionalidade.

Há, no *Ensaio*, uma real intenção de doutrinar, de mostrar o caminho a ser seguido pelos compositores "efetivamente brasileiros". O livro adota uma clara atitude social e de combate estético sem, entretanto, defender uma revolução na linguagem musical: propõe a utilização dos recursos já estabelecidos na música européia para o tratamento das melodias, ritmos, harmonia e forma. Tais recursos deveriam ser utilizados como instrumentos na busca da expressão nacional da música brasileira.

Nas palavras de PICCHI (1996), para Mário de Andrade *"o compositor brasileiro não é aquele (ou só aquele) que usa* (grifos do autor) *temas folclóricos brasileiros ou a eles se reporta, mas aquele que compreende a função e a organização sócio-musical desses temas criando, a partir dessa compreensão, seus próprios paradigmas"*.

Sem sombra de dúvida, o *Ensaio sobre a música brasileira*, apesar de pouco aprofundado do ponto de vista musical, transformou-se em um livro fundamental para a criação musical brasileira, principalmente para os músicos que derivaram diretamente da chamada Escola Paulista de Composição, de Camargo Guarnieri. Esta influência permanece até hoje em compositores como Osvaldo Lacerda, Sérgio Vasconcellos Corrêa, Eduardo Escalante e Nilson Lombardi, entre outros.

PICCHI (1996) corrobora com esta afirmação, quando afirma que

> *"(...) a importância histórico-ideológica do Ensaio pode ser percebida e identificada na continuidade de suas propostas principalmente pelo*

> *fenômeno da Escola Paulista de Composição (...). A orientação desta escola está diretamente calcada no Ensaio, tendo sido este 'livro-texto' usado por muitos anos pelo compositor* (Camargo Guarnieri) *em suas aulas, conferências e debates, como apoio de suas idéias."*

O livro divide-se em duas partes. Uma primeira, de caráter conceitual, no qual o autor discorre sobre o pensamento nacionalista e apresenta o que se poderia chamar de "elementos constitutivos da música brasileira possuidores de caráter nacionalizante", tais como o ritmo brasileiro, a melodia, a polifonia, a instrumentação e a forma brasileiras. Mário de Andrade discorre sobre cada um destes tópicos procurando mostrar as constâncias que seriam características da música nacional.

A segunda parte do *Ensaio* consiste em uma série de documentos musicais, recolhidos pelo autor e por diversos colaboradores, que exemplificam as considerações da primeira parte.

Quando fala sobre o **ritmo** brasileiro, nota-se uma ambivalência conceitual no discurso do *Ensaio* em relação à utilização indiscriminada dos termos ritmo e rítmica, síncopa e contratempo. Mário de Andrade os utiliza como se fossem sinônimos[4]. Analisando as colocações do poeta um pouco mais atentamente, pode-se notar que esta ambigüidade, talvez proposital, faz parte do universo lingüístico de Mário de Andrade, numa espécie de tentativa de aproximar o erudito (com sua terminologia convencional) do popular, enquadrando a manifestação artística do povo dentro de uma terminologia "científica".

Mário de Andrade atém-se à síncopa como uma das constâncias da música folclórica. Na verdade, poder-se-ia dizer que o cerne da discussão do *Ensaio*, no que tange ao ritmo, está pautado na diferença gritante existente entre

---

[4] cf. Achille PICCHI, *Mário metaprofessor de Andrade*, p.22-33.

a música escrita (com os recursos existentes de grafia musical) e a que é executada pelo povo.

O poeta afirma que a síncopa, na música brasileira, não pode ser entendida no seu conceito tradicional (supressão do tempo forte), mas sim, como uma conseqüência direta da prosódia. Como constatou PICCHI (1996), *"tomada em sua forma estrita, a rítmica que Mário de Andrade pensa para a nacionalização da música brasileira é a da língua, e da vulgar"*.

Mário de Andrade prega, pois, a relação estreita entre a música nacional e a linguagem, sendo que a primeira será tão mais brasileira quanto melhor conseguir expressar a maneira de falar de nosso povo. Alerta também, para o uso indiscriminado da síncopa, o que faria a música tornar-se previsível, banal até. Caberia, portanto, ao compositor, na medida de sua criatividade, utilizar-se de outros recursos, como certos movimentos melódicos ou de orquestração, que valorizassem a prosódia, enriquecendo a música e tornando-a mais expressiva.

Vale ressaltar ainda, o caráter evolucionista do pensamento marioandradino quando o poeta afirma que *"a música artistica não é fenômeno popular porêm desenvolvimento dêste"*[5], denotando sua crença no estudo sistemático das manifestações populares como um canal de acesso a uma evolução nacional. E pontifica que *"o compositor tem pra empregar não só o sincopado rico que nosso popularío fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a síncopa do povo se tornará uma fonte de riqueza"*[6].

Ao abordar o aspecto da **melodia**, Mário de Andrade é, por assim dizer, um tanto licencioso quanto à questão conceitual. Faz isto não por desconhecimento do assunto, uma vez que é bem claro ao abordar a questão em

---

[5] Mário de ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, p.37.
[6] Ibidem, p.37.

seu livro *Introdução à estética musical* [7]. Adota esta postura conceitualmente complacente no *Ensaio sobre a música brasileira*, provavelmente porque, muito mais que um texto didático ou musicológico, o *Ensaio* constitui-se em um manifesto nacionalista, no qual as questões primordiais são as de caráter psicológico e social.

Mário de Andrade inicia suas reflexões sobre a melodia brasileira afirmando que a questão importante a se considerar é a *da "invenção melódica expressiva"* [8] mas adverte que *"o compositor se vê num dilema (...): o emprego da melodica popular ou invenção de temas pastichando ela, fazem o autor empobrecer a expressão"* [9].

Na verdade, este dilema não deveria existir, uma vez que, para o poeta, não há música mais rica em expressão do que a popular (entendida sempre como folclórica); ela nasce das necessidades essenciais do ser humano e vai sendo, gradativamente, libertada de quaisquer resquícios individualistas à medida que se torna, literalmente, popular, anônima.

Ressalta também que a música folclórica cria ambientes que transmitem sensações como alegria, tristeza, graça etc. Seria nesta característica da música popular que o compositor deveria basear-se, isto é, na possibilidade de criar ambientes expressivos que refletissem as características do povo brasileiro. Ainda segundo o autor, isto poderia ser feito tanto pelo emprego direto de uma melodia folclórica, trabalhada segundo a liberdade individual do artista, quanto através da adequação de uma melodia original aos *"processos populares nacionais"*, isto é, utilizando-se de recursos existentes na música folclórica

---

[7] O livro *Introdução à estética musical*, com estabelecimento de texto e notas de Flávia Camargo Toni e publicado em 1995, é fruto da organização de texto não concluído de Mário de Andrade, que teve sua primeira versão escrita em 1925. Com claros objetivos didáticos, tal texto serviria de material de apoio ao seu curso de História da Música, ministrado no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e às aulas particulares de Estética e História da Música que ministrou no mesmo período.

[8] Mário de ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, p.39.

[9] Ibidem, p.39.

brasileira. É o poeta quem afirma que *"existem constâncias melódicas nacionais que o artista pode empregar a todo momento pra nacionalisar a invenção"*[10].

É neste campo, o da observação de tais constâncias melódicas, que Mário de Andrade é pouco criterioso. Em nenhum momento há, no *Ensaio*, uma análise mais precisa no sentido musical, das características melódicas da música popular. Excetuando-se a referência sobre a utilização dos modos e uma certa predileção aos saltos melódicos de terças, as considerações que ele faz são demasiadamente subjetivas e genéricas para serem sistematizadas.

Falar do *"aspecto torturado das modinhas"* (grandes saltos intervalares), das *"frases que corrupiam"* (progressões) comparáveis à alegria das tocatas e sonatas do século XVIII, ou ainda da *"gradação descendente de sons rebatidos"* (repetição do mesmo motivo ou frase musical em escala descendente), é bastante delicado pois, além de serem procedimentos presentes nos processos composicionais normais de todo o ocidente, são abordagens carregadas de um caráter funcional e sócio-psicológico, como se tais constâncias fossem capazes de refletir os "estados d'alma" específicos do povo brasileiro. Ou seja, repetindo estes procedimentos, seria possível alcançar a expressividade característica de nosso povo.

PICCHI (1996) conclui bem ao afirmar que *"dentro desta, digamos assim, confusão conceitual, pode-se observar como o extra-musical pode penetrar sorrateiramente nas tentativas analíticas que visam a perscrutar, segundo ele* (Mário de Andrade), *a especificidade da 'manifestação musical popular'"*.

Quanto à **harmonia**, Mário de Andrade afirma que ela não se constitui propriamente em um problema na música nacional. Sugere a utilização dos modos e das escalas encontradas em nosso folclore, uma vez que o seu uso favoreceria a criação de uma ambiência harmônica característica. Entretanto, o

---

[10] Mário de ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, p.44.

poeta alerta que esse caráter é pouco nacionalizador e a simples utilização dessas escalas tornaria a música artística muito pobre.

Percebe-se aqui, novamente, o pensamento evolucionista em relação à música brasileira presente na afirmação que "(a música artística) *tem que ser um desenvolvimento erudito deles* (os processos harmônicos populares)"[11].

Mesmo pregando a utilização dos modos, o poeta tem consciência que isto não é exclusivo da música brasileira (ocorre também na harmonização européia) e, por isso, não se constitui em uma característica nacional: *"na maioria dos documentos musicais do nosso populário persiste o tonalismo harmônico europeu herdado de Portugal"*[12]. Uma vez que a harmonia não pode ser considerada um fator de diferenciação, Mário de Andrade apresenta a "simultaneidade sonora", entendida aqui como polifonia, como o fator que poderia assumir o caráter nacionalizante. Prega, entretanto, a utilização cautelosa deste processo, sob o risco de diluir-se o caráter nacional da obra.

A título de ilustração, pode-se relembrar a consideração feita no *Ensaio*, de 1928, na qual o poeta, comentando a *Sonatina* (ainda inédita) de Camargo Guarnieri, afirma que *"o Andante vem contrapontado com eficiência nacional e magnificamente"*[13]. Porém, em outro momento, comentando a estréia da peça, em 1929, Mário de Andrade critica tal procedimento afirmando que aquele movimento (o andante) é *"mais bonito pra vista que pra audição"*, e acrescenta que a sofisticação polifônica de Guarnieri *"é antes um vício... Um vício, ponhamos, flamengo: de quem conhece bastante o seu métier, e se compraz em resolver problemas polifônicos talqualmente os Okeghem do séc. XV"*[14].

A utilização da polifonia, adotada por Mário de Andrade como alternativa ao problema da harmonização pobre da música brasileira, justifica-

---

[11] Mário de ANDRADE, *O ensaio sobre a música brasileira*, p.49.
[12] Ibidem, p.51.
[13] Ibidem, p.52.
[14] Idem, *Música doce música*, p.182.

se na aceitação de que a melodia, esta sim, pode ser caracterizadamente nacional. Então, como afirma PICCHI (1996), *"Mário de Andrade inventa que o caminho da música de criação brasileira é o da utilização melódica genericamente chamado polifonia, isto é, a superposição ou contraposição melódica que ele cognomina de simultaneidade sonora"*.

Aplicada em um sentido extremamente amplo, a utilização do termo polifonia corrobora para exemplificar a liberdade conceitual que o poeta apresenta no texto do *Ensaio*:

> *"(...) Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber polifonia"*[15].

Ao abordar o aspecto da **instrumentação** brasileira, nota-se, no autor, uma tendência a consolidar o caráter nacional da instrumentação através da mímese com a voz anasalada do canto popular, numa relação direta dos instrumentos com a sonoridade de nossa língua.

Discorrendo sobre os instrumentos tipicamente brasileiros (entenda-se: usados nas manifestações populares), Mário de Andrade adverte que não se trata unicamente de inseri-los na música artística, mas adaptar a sua sonoridade à música sinfônica, por exemplo, criando assim um ambiente sonoro brasileiro.

> *"(...) Nossos sinfonistas devem de por reparo na maneira com que o povo trata os instrumentos dele e não só aplica-la pros mesmos instrumentos como transporta-la pra outros mais viaveis sinfonicamente"*[16].

Em linhas gerais, poder-se-ia dizer que existe uma relação direta entre orquestração e nacionalidade: quanto mais forem utilizadas na orquestração as

---

[15] Mário de ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, p.52.
[16] Ibidem, p.58.

diretrizes rítmicas, melódicas e harmônicas pregadas no *Ensaio*, maior será o caráter nacional da instrumentação.

O último tópico abordado pelo poeta, o da **forma**, talvez seja o mais vago de todos; ao mesmo tempo em que afirma ser inútil utilizar as formas tradicionais (sonata, concerto, sinfonia) na música nacional, uma vez que elas já sofreram tantas modificações que deixaram de ser exemplos de forma (no sentido de estrutura fixa), não propõe nada de concreto para a forma brasileira.

Critica os compositores brasileiros por não aproveitarem as formas que o populário oferece sem, no entanto, ser suficientemente claro em enumerá-las:

> *"(...) O canto nacional apresenta uma variedade formal que sem ser originalidade dá base vasta pra criação artistica de melodia acompanhada. Possui uma diversidade rica de formas estróficas com ou sem refrão. Mesmo a melodia infinita encontra soluções formais típicas nos cocos"*[17]

É certo que Mário de Andrade fala de formas estróficas e, num outro momento, aborda as formas binárias simples, mas tudo em um sentido extremamente amplo que chega a incomodar PICCHI (1996) que questiona esta vagueza de informações:

> *"(...) Onde se constituem os elementos estruturais fixos? Ou, será que o desenvolvimento pelos compositores dos motivos dos cocos, parlendas, pregões, etc., enquanto melodias que são do repositório popular coletivo, levariam à criação formal individual? Ele* (Mário de Andrade) *não esclarece quais seriam os caminhos para isto dentro do canto popular".*

Ao abordar as danças do folclore brasileiro, Mário de Andrade afirma que estas poderiam *"inspirar formas artísticas nacionais"*[18], e sugere a criação de

---

[17] Mário de ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, p.63.
[18] Ibidem, p.67.

suítes de música pura, nos moldes das suítes instrumentais barrocas, exemplificando:

> *"(...) Imagine-se, por exemplo, uma Suite:*
> 1. *Ponteio (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);*
> 2. *Cateretê (binário rápido);*
> 3. *Coco (binário lento), (polifonia coral), substitutivo da sarabanda;*
> 4. *Moda ou Modinha (em ternário ou quaternário), substitutivo da Ária antiga;*
> 5. *Cururú (pra utilisação de motivo amerindio), (pode-se imaginar uma dança africana pra empregar motivo afrobrasileiro), sem movimento predeterminado;*
> 6. *Dobrado (ou Samba, ou Maxixe), (binário rápido ou imponente final).*
>
> *Suites assim, dentro da preferência ou inspiração individual, a gente poderia criar numerosissimas"*[19].

Mesmo não sendo possível verificar constâncias no que diz respeito à forma brasileira, pode-se tirar duas indicações das considerações de Mário de Andrade: uma certa predileção pela forma binária (incluindo-se as formas estróficas e as variações temáticas) e a possibilidade de construção de suítes (como fruto de um agrupamento dos desenvolvimentos anteriores).

Pode-se afirmar que, em termos musicológicos, as diretrizes que Mário de Andrade propõe para a música brasileira são vagas e pouco consistentes. Mesmo pregando um estudo científico do folclore nacional para, a partir dele, retirar-se as constâncias da música popular, o poeta parece não ter utilizado o mesmo "rigor científico" nas suas proposições.

É preciso entender que o *Ensaio sobre a música brasileira* não é um manual de composição nacionalista. Muito menos um tratado musicológico. É, sim, um manifesto nacionalista que prega, antes de tudo, o culto às características nacionais, reconhecidas através de um olhar atento às manifestações populares.

---

[19] Mário de ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, p.68-69.

O ritmo da fala do brasileiro, suas inflexões melódicas, o timbre de sua voz, deveriam estar presentes na música artística nacional; não como uma simples transposição, mas como um desenvolvimento artístico desses processos que deveriam estar totalmente interiorizados pelo compositor brasileiro.

Camargo Guarnieri captou esta ambiência nacional. Como o próprio compositor já afirmou, em sua música raramente encontra-se a citação literal de um tema folclórico, ou uma estrutura rítmica extremamente acentuada, entretanto, por mais sofisticada que seja, é impossível ouvi-la sem associá-la imediatamente às raízes do povo brasileiro.

4.2. Guarnieri e o Ensaio: interpretação pessoal

É amplamente conhecido o culto, por assim dizer, reverencial, que Camargo Guarnieri tinha em relação a Mário de Andrade. Como seu grande mentor intelectual, o poeta foi sempre idolatrado por Guarnieri e suas idéias sobre o nacionalismo tidas, praticamente, como leis.

Em várias oportunidades Camargo Guarnieri expressou sua admiração por Mário de Andrade (algumas delas já citadas neste texto), mas também se referiu explicitamente ao *Ensaio sobre a música brasileira*. Ao afirmar que só tomou consciência do que era nacionalismo depois de muitas leituras sugeridas por Mário de Andrade, Guarnieri relata:

> *"(...) Quando eu comecei a ler um livro que se chama 'Ensaio sobre a música brasileira', que eu considero a Bíblia do nacionalismo musical, eu passei a utilizá-lo como orientação muito precisa* (grifo nosso)"[20].

É fato que Guarnieri utilizava este livro como referência às suas idéias em quase todas as palestras que conferia[21], mas um olhar atento aos seus

---

[20] ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1982b (fita cassete)
[21] cf. p. 162-3 deste texto, na citação de Achille PICCHI, 1996.

comentários sobre música brasileira é suficiente para perceber a origem da sua concepção:

> *"(...) As obras musicais mais características e mais belas que os compositores brasileiros criaram até agora, são geralmente dansas ou baseadas em ritmos declaradamente coreográficos. Quasi toda a nossa criação musical popular é fortemente ritmada e dificilmente será músico brasileiro quem não apresentar em suas obras os elementos rítmicos da raça* (grifo nosso). *Temos, porém, que observar e entender com mais exatidão as cantigas do povo e mesmo suas dansas"*[22].

Lembremos, pois, dois trechos do livro de Mário de Andrade:

> *"(...) Todo artísta brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for um genio, é um inutil, um nulo. E é uma reverendíssima bêsta"*[23].

> *"(...) Pois é com a observação inteligente do populario e aproveitamento dele que a música artistica se desenvolverá"*[24].

Já no trecho inicial da alocução de Camargo Guarnieri é possível perceber a concordância com a idéia central do *Ensaio*: uma cruzada em favor da música brasileira com caráter nacional, desenvolvida com o material advindo de um estudo sistemático dos elementos do nosso populário. Mas Guarnieri continua:

> *"(...) Veremos, desde logo, que a sincopação tal como vem sendo sistematicamente usada por nós é uma síntese inexpressiva que absolutamente não corresponde às promessas rítmicas do canto popular"* [25].

Mário de Andrade alertava, no *Ensaio*, que a utilização da síncopa deveria ser muito criteriosa já que a maioria dos documentos impressa não retratava,

---

[22] ALOCUÇÃO de Camargo Guarnieri, 1937 (disco).
[23] Mário de ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, p.19.
[24] Ibidem, p.24.
[25] ALOCUÇÃO de Camargo Guarnieri, op.cit.

absolutamente, a música popular da forma como ela era executada por nossos cantadores. Propunha, então, algumas alternativas para alcançar o efeito sincopado desejado, sem que fosse preciso utilizar esta característica rítmica de forma sistemática e regular, o que tornaria a música previsível. Nas suas próprias palavras, temos:

> *"(...) Si a música artistica se confinar ás manifestações restritas da síncopa do popularío impresso (síncopa central no primeiro tempo do dois-por-quatro; antecipações sincopadas em finais de frase; frases com síncopas centrais em todos os tempos) teremos uma pobreza abominável"*[26].

Ainda no mesmo depoimento, Guarnieri aborda a questão da harmonia, argumentando que a procura por uma sofisticação harmônica conseguida através da utilização de acordes complicados não tornaria a música nacional:

> *"(...) A complicação procurada dos acordes, por mais bem conjugados que estes estejam, acabará, provavelmente, por nos dar uma como que indiferença harmônica. Assim, é principalmente na utilização das escalas nacionais que escapam da rigidez da tonalidade e nos aproximam dos modos tão elásticos, que deverá se fixar a nossa intenção harmônica e não na contextura sutil e nova dos acordes".*

Estas mesmas idéias (restrições à sofisticação de acordes e utilização das escalas nacionais) foram também citadas por Mário de Andrade, no *Ensaio*, como justificativas para a adoção da "simultaneidade sonora" como alternativa para o problema da harmonização nacional[27].

Guarnieri também não se esqueceu de pregar a utilização da polifonia na música brasileira, argumentando com a fluência de quem aprendeu muito bem a lição ensinada pelo mestre:

---

[26] Mário de ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira.*, p.38.

[27] cf. neste mesmo texto o comentário relativo às colocações de Mário de Andrade em relação à harmonia. p. 166.

> *"(...) Quanto ao problema da harmonia, a música nacional deve ser de preferência tratada polifonicamente. A qualidade de nossa rítmica, a sua força dinâmica, nos aconselha a evitar harmonizações por acordes, pois esses viriam acentuar mais violentamente ainda essa rítmica, o que daria a esta uma superioridade desequilibrada entre os elementos fundamentais de nossa concepção musical: ritmo, melodia e harmonia (...) Concebida polifonicamente, a música brasileira, pela própria exigência de elasticidade e entrelaçamento das linhas melódicas, poderá disfarçar a violência dos seus ritmos, sem que estes deixem de permanecer como base construtiva e de fundo dinâmico da criação".*[28]

Apesar de curto, este depoimento de Guarnieri apresenta argumentação mais consistente do que a de Mário de Andrade. As explicações de conteúdo musical são mais palpáveis que as do *Ensaio*, no qual o conteúdo social e o caráter de manifesto são preponderantes. Entretanto, também neste aspecto, Guarnieri não se omite e encerra a alocução com considerações de natureza ideológica que não apenas reforçam o teor do *Ensaio*, mas também exaltam a já citada "missão" do músico brasileiro, que Guarnieri assumiu para si durante sua vida.

> *"(...) Música brasileira. Sim, de qualquer forma e por todas as formas temos que trabalhar uma música de caráter nacional. É uma questão de honestidade, é, sobretudo, uma questão de integridade. O músico não é um ser diletante que cria pelo prazer de brincar ou inventa pelo egoísmo de se representar a si mesmo. Há uma escravização maravilhosa do artista a tudo quanto o rodeia e que, pelas sínteses e confissões benfazejas da arte, ele deve transportar para um mundo mais real e eterno que a fugidia realidade. Sem essa correlação íntima do artista e do mundo que o fez, em que ele vive, o criador não está completo. Poderá ser um eco de visagens distantes e desgarradas, não será jamais uma voz viva e necessária"*[29].

---

[28] ALOCUÇÃO de Camargo Guarnieri, 1937 (disco).
[29] Ibidem.

4.3. As obras originais para coro a cappella: presença de elementos do *Ensaio*

Das dezessete peças originais para coro *a cappella* de Guarnieri, apenas quatro são sacras. Nota-se que nestas, verificar a adequação dos procedimentos composicionais de Guarnieri aos ditames do *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade, torna-se inútil, uma vez que o caráter nacional é praticamente inexistente nestas obras.

Questionado, certa vez, sobre isso, Guarnieri respondeu que em suas peças sacras não há preocupação com o nacional: *"(...) É a minha tendência ao canto gregoriano que levou a este lado. Quase todas as minhas 'Ave Marias' estão em modo hipolídio*[30]*. A própria Missa* (Missa Dilígite)*, não tem acidente, está tudo em lá natural. (...) É o único aspecto da minha obra que se diferencia".*[31]

Assim sendo, tais composições serão utilizadas apenas na síntese dos procedimentos composicionais, restringindo-se o estudo, agora, à análise das 13 peças de conteúdo não sacro.

Guarnieri diversificou bastante a escolha de autores para os textos de suas composições corais. Dentre estas 13 peças, excluindo-se as que possuem textos folclóricos, têm-se 6 autores diferentes, com textos que, de alguma forma, estão relacionados com a estética nacionalista. Seja com as sátiras aos costumes da Bahia de Gregório de Matos ou com os versos de circunstância de Manuel Bandeira, a escolha baseava-se ou no próprio conteúdo nacionalista do texto, ou na valorização dos poetas modernistas, simpáticos à causa nacional.

---

[30] Vale lembrar que Camargo Guarnieri, como também Mário de Andrade, utilizam a nomenclatura dos modos gregos, menos generalizada do que a dos modos gregorianos.
[31] ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1990 (vídeo).

Com uma seleção de poemas tão direcionada, era de se esperar que a música composta acompanhasse essa escolha e refletisse, também, os princípios do nacionalismo musical ditados, em primeira instância, por Mário de Andrade.

É justamente nesta relação entre texto e escrita musical que a presente análise se baseou. Procurou-se estudar as relações texto-forma, texto-tempo, texto-harmonia e texto-melodia para, só então, verificar a existência ou não, dos elementos constitutivos da música brasileira, citados por Mário de Andrade como possuidores de caráter nacionalizante.

O resultado destas análises teve que ser adaptado aos padrões pouco ortodoxos de Mário de Andrade a fim de verificar a existência das tais constâncias musicais.

4.3.1 – Dos textos e seus autores:

Por ordem alfabética de autor, os textos utilizados nas peças analisadas distribuem-se da seguinte maneira:

a) **Brasil Bandecchi** (1917- 1985): ***O saci pulou no meio*** (1958)

Pedro **Brasil Bandecchi** é natural de São Paulo. Doutor em História pela Universidade de São Paulo, trabalhou em diversos órgãos públicos ligados à preservação da memória brasileira. Foi vereador da Câmara Municipal de São Paulo e Secretário de Educação e Cultura do Estado, na administração de Armando de Arruda Pereira.

Autor de vários livros de história e de poesias, entre os quais: *Barqueiros do Tietê e outros poemas* e *Nirvana*. Travou contato com Mário de Andrade, fato este que pode ser comprovado pela dedicatória do livro *Nirvana*, encontrado no acervo deste último, hoje locado no Instituto de Estudos Brasileiros, IEB-USP.

Ocupou a cadeira de nº 38 da Academia Paulista de Letras.

Não foi possível localizar a procedência do poema utilizado por Guarnieri nesta peça. O texto tem caráter regionalista e utiliza elementos do

folclore nacional como metáforas para falar de uma relação amorosa; o rodopio do saci seria uma alusão à sensação de desnorteamento causada pela paixão.

b) **Cleómenes Campos** (1895 - 1968): ***Canção*** (1931)

Cleómenes Campos de Oliveira, nasceu em Sergipe. Na adolescência mudou-se para Santos, São Paulo, tendo vivido aqui o restante de sua vida. Trabalhou por mais de 20 anos na Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos e, depois, no Ministério da Fazenda.

O lirismo expresso em sua poesia fez com que encontrasse grande simpatia por parte do público e dos críticos. Foi contemplado por duas vezes com o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras. Escreveu, entre outros, os livros *Coração encantado* e *De mãos postas,* ambos premiados pela Academia.

Ocupou a cadeira de nº 37 da Academia Paulista de Letras.

Também não foi possível identificar a procedência do poema utilizado por Guarnieri. Entretanto, comparando-se com o restante da obra de Cleómenes Campos, não parecem fazer parte do poema que Guarnieri utilizou, os versos iniciais que imitam o pontear da viola. A concepção destoa do lirismo do poeta. Aquele trecho, provavelmente, foi inserido pelo compositor numa espécie de refrão onomatopaico.

A parte central, sem dúvida, é de autoria do poeta e fala exclusivamente de amor. Uma possível associação com a temática nacionalista teria sido dada pelo refrão, provavelmente, inserido por Guarnieri.

Ao que tudo indica, Cleómenes Campos e Camargo Guarnieri se conheciam. No livro *Humildade,* publicado em 1931 (mesmo ano da composição da peça em questão), há um poema entitulado *O sonho do negro velho,* que foi dedicado ao compositor. Guarnieri também musicou, para canto e piano, outros sete poemas seus.

3) **Gregório de Matos** (1636 - 1695): ***Coisas deste Brasil*** (1937)

Gregório de Matos Guerra, o "Boca do Inferno", nasceu em Salvador, Bahia. Foi o maior poeta brasileiro do século XVII.

Nada do que ele escreveu foi editado em vida. Sua obra circulou em manuscrito pelo Brasil e Portugal sem que seja possível, até hoje, afirmar com certeza o que realmente é de sua autoria.

É supostamente autor de mais de 700 poemas que abrangem quase todos os gêneros e estilos poéticos. É, entretanto, pela poesia satírica que Gregório de Matos se tornou mais famoso. Com uma linguagem crua e, às vezes violenta, o poeta fez inúmeras sátiras à sua terra natal, aos governantes corruptos, a freiras e padres licenciosos e, até, às prostitutas de sua cidade. Introduziu, também, termos tupi e africanos na linguagem poética, criando um estilo muito próprio que punha em confronto a ordem reinante (da estrutura formal do soneto europeu aos desmandos governamentais) com a manifestação popular. Práticas como esta, algumas vezes, o deixaram em situações difíceis com os homens do poder.

É de uma destas situações que surgiu um dos poemas escolhidos por Guarnieri para esta peça; o último movimento utiliza versos que se referem ao seu exílio forçado em Angola.

A escolha dos textos para esta obra de Guarnieri, ao que parece, foi pessoal uma vez que eles não possuem nenhuma ligação entre si. Eles se adaptaram, provavelmente, a uma concepção musical preliminar; compor uma peça de dimensões maiores, com mais de um movimento, que fosse capaz de retratar o povo brasileiro por diferentes ângulos.

Os três poemas utilizados têm caráter nacional evidente; ou falam diretamente do povo brasileiro, ou falam os índios e sua relação com o homem branco.

4) **Manuel Bandeira** (1886 - 1968): ***Irene no céu*** (1931)
Macumba do Pai Zuzé (1931)
Nas ondas da praia (1933)
Não é Joe, não é Joana (1970)
Rosalina (1970)

Manuel Carneiro de Sousa **Bandeira** Filho nasceu no Recife, tendo residido também no Rio de Janeiro, Santos e São Paulo. Poeta que dispensa maiores apresentações, Manuel Bandeira foi adotado pelo movimento modernista apesar de não ter participado diretamente da Semana de Arte Moderna.

Homem de muitos amigos viveu, praticamente, daquilo que escreveu (mesmo não gostando de escrever crônicas para jornais, fê-lo por muitos anos). Teve seu primeiro livro publicado aos 31 anos de idade, apesar de fazer versos desde os 10.

Membro de Academia Brasileira de Letras, eleito em 1940, chegou a receber, entre outras honrarias, a Ordem do Mérito Nacional das mãos do presidente da República, Mal. Humberto de Alencar Castelo Branco.

Foi amigo pessoal de Mário de Andrade e se encontrou com Camargo Guarnieri por várias vezes. Segundo o compositor, Manuel Bandeira, referindo-se à peça *O impossível carinho* (canto e piano), teria dito que nenhum outro compositor musicara tão bem um poema seu[32].

Esta certa sintonia parece também ser verdadeira no sentido contrário uma vez que Manuel Bandeira é um dos poetas mais recorrentes nas obras de Guarnieri. Dos textos que ele utilizou para composições para coro *a cappella*, os dois primeiros fazem parte do livro *Libertinagem*, de 1930. Ambos trazem referências ao povo brasileiro (seus costumes, suas crenças) e se encaixam dentro das idéias nacionalistas.

---

[32] ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1990 (vídeo).

O texto utilizado em *Nas ondas da praia*, chama-se, na verdade, *Cantiga* e foi publicado em *Estrela da manhã*, de 1936. Certamente Guarnieri teve acesso a este poema antes desta publicação (a composição é de 1933). Seu conteúdo também tem referências nacionalistas; mesmo com um viés aparentemente amoroso, fala da Rainha do mar, Iemanjá - uma das entidades dos rituais afro-brasileiros.

Os dois últimos textos são versos de circunstância publicados em *Mafuá do Malungo*, de 1948. Neles a referência nacionalista não está explicita como nos outros, mas transparece através da própria escrita de Bandeira, sempre moderna e nacional.

5) **Mário de Andrade** (1893 - 1945): ***Coco do Major*** (1944)

Mário Raul de Morais **Andrade** nasceu em São Paulo, onde viveu a maior parte de sua vida. Intelectual de alto gabarito escreveu sobre os mais diversos assuntos e ocupou cargos de grande responsabilidade ligados a atividades culturais. Foi colaborador constante de diversos jornais e esteve à frente de inúmeros projetos voltados ao resgate da memória do povo brasileiro. Foi o mentor intelectual do Movimento Modernista, amigo e professor de Camargo Guarnieri por muitos anos. Este último utilizou apenas um poema original seu em sua obra para coro *a cappella*.

O texto *Coco do Major* (título original) já sugere de antemão uma forma musical tipicamente nacional e foi usado por Guarnieri neste sentido. Com estrutura narrativa, o texto está carregado de elementos da fala coloquial do interior do Rio Grande do Norte.

Apesar de ser o único texto original de Mário de Andrade, todas as peças estão impregnadas de elementos musicais oriundos das idéias do poeta.

4.3.2 – Dos padrões musicais do Ensaio:

Ao falar sobre o **ritmo** brasileiro, Mário de Andrade discute a síncopa, concedendo-lhe o *status* de constância da música folclórica. Ressalta, entretanto que a síncopa deve surgir como decorrência da prosódia, esta sim, derivada diretamente da fala coloquial do povo brasileiro.

Entretanto, ao se constatar que a síncopa está presente na música folclórica de diversos países, parece mais razoável considerar a aproximação ritmo-fala como o fator mais provável ao favorecimento da "nacionalização" da música, como queria Mário de Andrade; a estrutura rítmica característica da música popular cantada (lembrando que o poeta trata ritmo como rítmica), pode ser dada pela maneira como este canto ocorre e, neste sentido, a **prosódia** seria, sim, fator determinante.

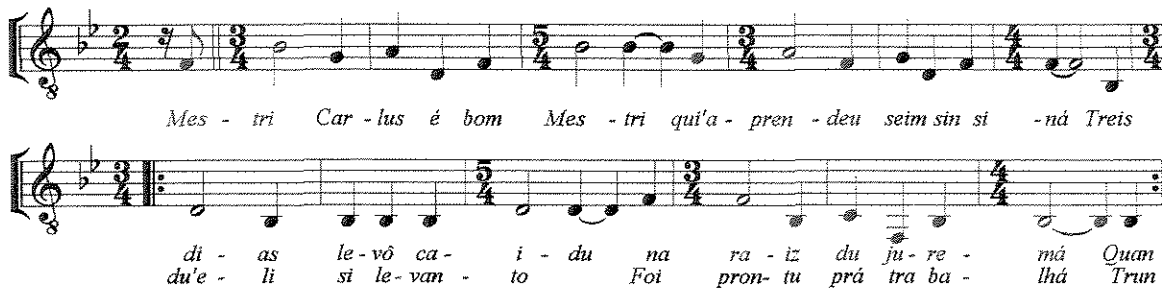
Nas obras de Guarnieri analisadas, **todas**, sem exceção, obedecem rigorosamente os padrões naturais da fala. Não há nada que prejudique ou altere o curso da prolação natural; são raros os casos de notas agudas em vogais fechadas e inexistem células rítmicas que desloquem o acento natural da palavra. Pelo contrário, existem peças em que mudanças de compasso se justificam apenas como favorecimento da acentuação natural. A prosódia é, sem dúvida, preocupação primeira nas obras para canto (coral ou não) de Guarnieri[33].

Como exemplo do procedimento acima descrito é possível citar a alteração feita na estrutura rítmica da melodia da peça *Mestri Carlus*. Ao contrário do que está no manuscrito (Texto recolhido por Mário de Andrade e Música de Camargo Guarnieri), pode-se verificar que também a linha melódica

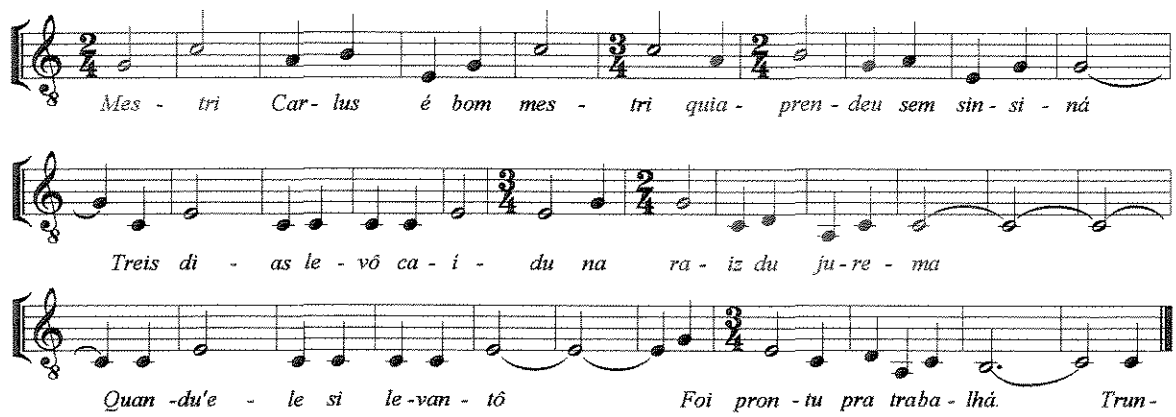
[33] Não é à toa que Camargo Guarnieri era considerado um mestre da canção, como pode ser observado na última frase da citação de Vasco Mariz, à página 24 deste trabalho.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

foi recolhida pelo poeta[34]. Entretanto, Camargo Guarnieri fez algumas modificações na fórmula de compasso de alguns trechos da peça para melhor ajustá-la à prosódia[35].



retirado do livro "Música de Feitiçaria no Brasil" (letra e música recolhidas por Mário de Andrade)



retirado do manuscrito de Camargo Guarnieri (letra: recolh. M. Andrade e música: C. Guarneiri)

Apesar de as tonalidades originais dos dois documentos terem sido mantidas é possível observar, nos trechos exemplificados, que todas as alterações foram feitas para contornar problemas de prosódia.

---

[34] Texto e melodia são encontrados no livro *Musica de Feitiçaria no Brasil*, de Mário de ANDRADE (1983), p.71-2. Apesar do livro ter sido publicado apenas após a morte do poeta, ele já havia proferido conferências sobre este assunto desde 1933 e, certamente, já possuía este material quando a peça foi composta (1932).

[35] Vale lembrar que o próprio Mário de Andrade alertava para o fato de que as melodias grafadas, normalmente, diferem muito das executadas pelo povo. A opção de Guarnieri por alterar a métrica desta melodia, talvez justifique o fato de ele não ter citado a melodia como sendo a recolhida por Mário de Andrade.

Nas considerações do *Ensaio* sobre **melodia**, pouco se pode retirar como sistematizações de procedimentos a serem seguidos. Os processos que Mário de Andrade descreve como sendo característicos do povo brasileiro são, na verdade, comuns à música de todo Ocidente[36].

O que de mais concreto pode-se retirar é uma certa predileção pela utilização de melodias folclóricas ou melodias originais trabalhadas segundo os processos populares nacionais. Tais processos poderiam ser representados pela utilização de escalas modais na composição dessas melodias.

Como a seleção de peças para recuperação de manuscrito e análise, neste trabalho, partiu de uma delimitação do universo às peças originais, isto é, àquelas que utilizassem melodias originalmente compostas por Guarnieri qualquer tipo de consideração sobre melodias folclóricas originais ou adaptadas é desnecessária. Apenas duas, das 17 analisadas, escapam um pouco dessa classificação (*Mestri Carlus* e *Egbê-gi*), mas permanecem no estudo porque tiveram suas melodias modificadas, rítmica ou melodicamente, pelo compositor, não sendo mais, portanto, temas folclóricos originais.

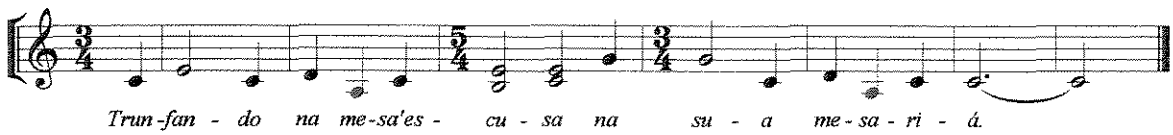
Por outro lado, como melodias originais, pode-se verificar, sim, a sua adequação aos tais processos populares nacionais que, neste caso, estarão restritos às escalas modais e à predominância, ou não, dos intervalos de terça.

Das 13 peças analisadas, sete tem melodias claramente construídas sobre escalas modais e uma utiliza escala pentatônica (*Egbê-gi*, que não é original de Guarnieri). Das restantes, têm-se três tonais (*Canção, Irene no céu* e *Rosalina*) e uma que trabalha com centro tonal (*Sinhô Lau*). As duas mais tardias (*Não é Joe,não é Joana* e *Madrigal do Amor*), utilizam-se de recursos composicionais mais distantes da concepção de Mário de Andrade (melodias construídas por quartas ou quase atonais).

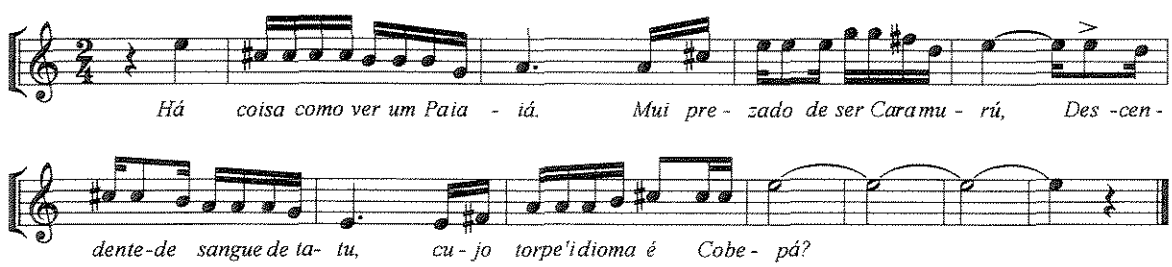
---

[36] cf. p.164 deste trabalho.

Como exemplo, observe-se a sutil alteração feita por Guarnieri, na melodia original de *Mestri Carlus* a fim de deixá-la mais próxima da estrutura modal, suprimindo, na harmonia, um acorde de dominante:

melodia recolhida por Mário de Andrade, transposta para a mesma tonalidade da peça de Guarnieri

melodia com nota alterada por Camargo Guarnieri

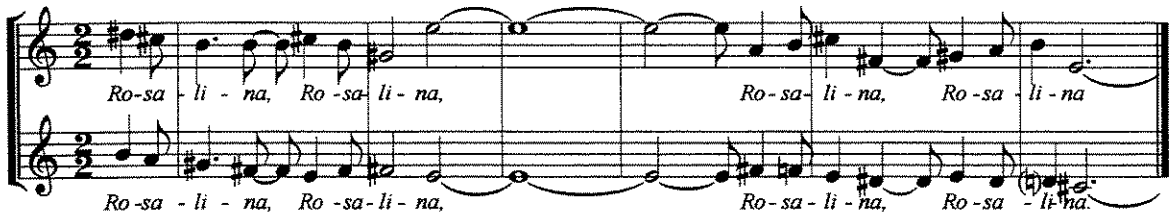
Outro bom exemplo de melodia claramente modal é o encontrado na peça *Coisas deste Brasil*, no segundo movimento (*Aos mesmos Caramurús*).



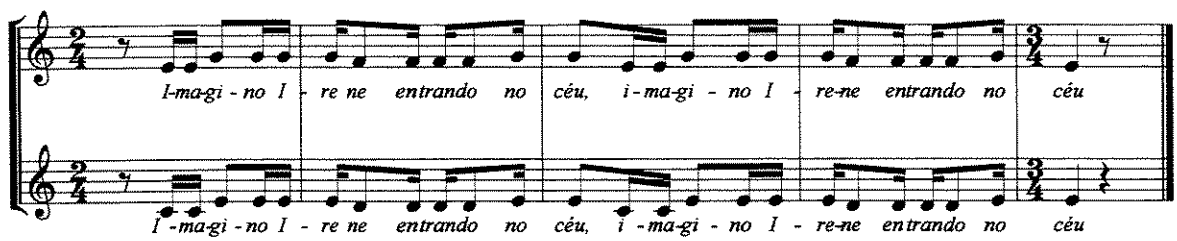
melodia modal em mixolídio

A relação de terças está presente, também, na maioria das peças analisadas. Onze delas apresentam predomínio dessa relação intervalar entre as

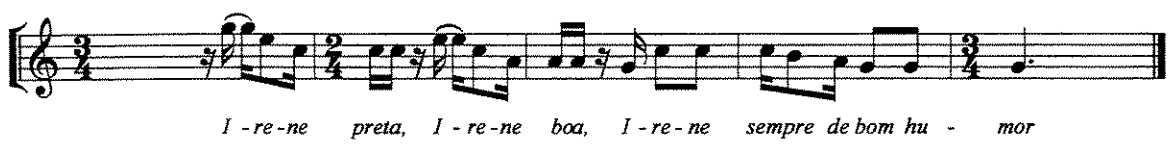
vozes. Em algumas o efeito é tão marcante que se tem a sensação de estar ouvindo as "terças-caipiras", já citadas por Mário de Andrade[37].



Rosalina, 1970 (linhas de soprano e contralto)



Irene no céu, 1931 (linhas de soprano e contralto)

Às vezes, até a própria melodia era construída por intervalos de terças.

Irene no céu, 1931 (linha de soprano, que é repetida, em seguida, por tenor)

As exceções para este procedimento são encontradas apenas em *Egbê-gi* (1936), na qual a melodia em escala pentatônica é acompanhada por um ostinato baseado no intervalo de quinta, e nas peças mais tardias do compositor, onde o procedimento composicional mostra-se mais inovador; *Não é Joe, não é Joana* (1970), é toda formada pela relação de quartas e *Madrigal do Amor* (1972), beira a atonalidade.

---

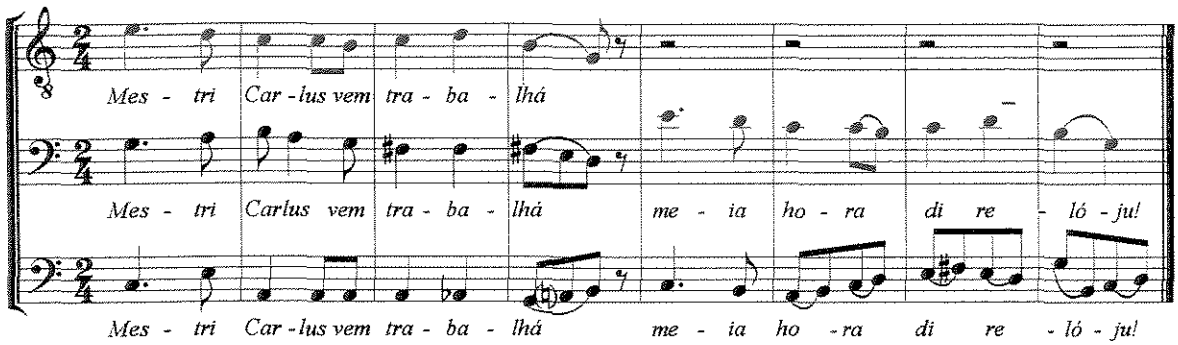
[37] cf. a citação na p. 25 deste trabalho.

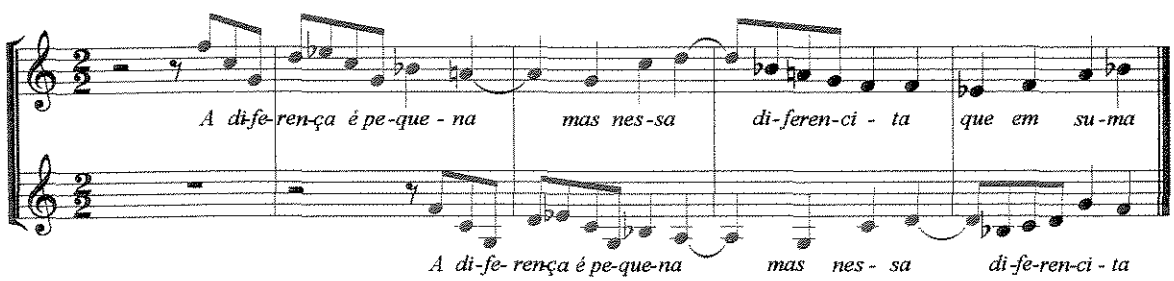
Quanto à **harmonia**, o poeta alerta que esta não é um problema da música nacional, pois, segundo ele, os processos de harmonização ultrapassam nacionalidades. Assim sendo, as constâncias citadas por Mário de Andrade viriam da parte melódica, resumindo-se à utilização dos modos e escalas do folclore brasileiro, e a uma concepção polifônica, a qual o poeta chamou de "simultaneidade sonora". A idéia estaria baseada na junção/sobreposição de melodias, estas sim, possuidoras de caráter nacional.

Guarnieri justifica tal procedimento com outros argumentos quando advoga que o tratamento polifônico dilui a possível superioridade rítmica que a música brasileira possa ter sobre os outros elementos fundamentais (melodia e harmonia).

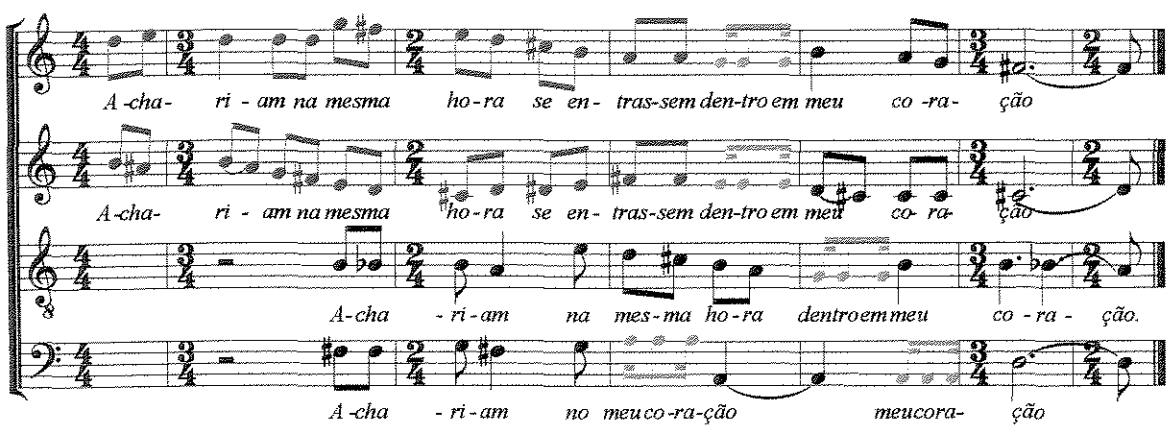
Na discussão anterior já ficou demonstrada a preferência de Guarnieri pelo modalismo (apesar de isso não se traduzir numa regra). Entretanto, no que tange à polifonia, o compositor é categórico: o tratamento polifônico está presente em **todas** as 13 peças analisadas. Aliás, está presente também nas peças sacras para coro *a cappella*. Existe apenas uma exceção (*Louvação ao Senhor*), na qual a homofonia predomina em prol da obtenção de um efeito timbrístico característico.

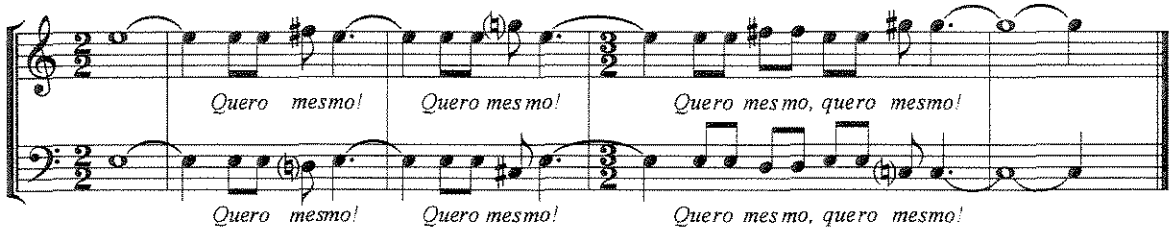
É justamente este tratamento polifônico que dá à música de Guarnieri uma sonoridade um pouco mais intrincada, chegando a ocasionar, às vezes, uma certa dificuldade de assimilação quando comparada com outras peças de caráter nacionalista.

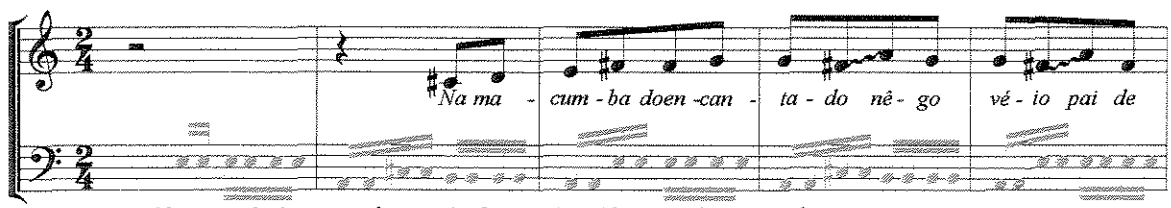
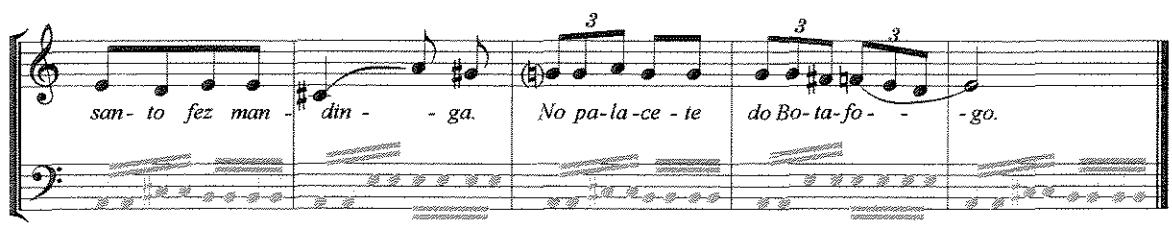
O contraponto está sempre presente e, na maioria das vezes, é livre, mesclando imitações (melódicas e rítmicas), movimentação contrária e, às vezes, espelhada entre as vozes.

Mestri Carlus, 1931 (imitação melódica)



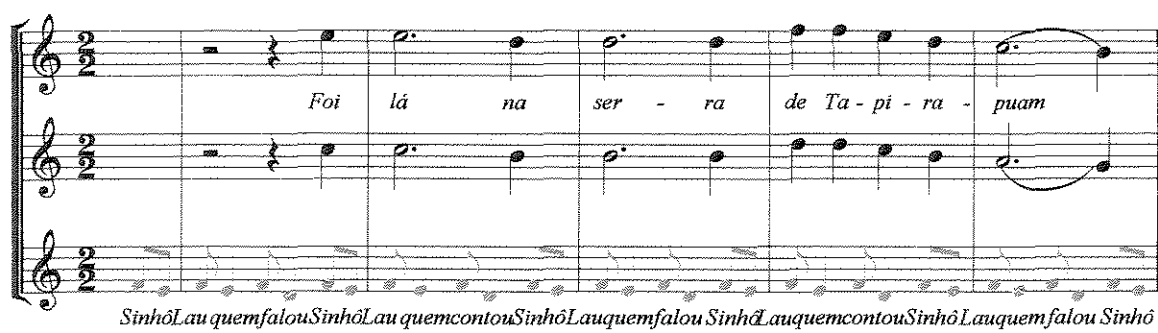
Não é Joe, não é Joana, 1970 (imitação melódica nas linhas de soprano e contralto)



Canção, 1930 (movimento contrário e imitação rítmica)

Madrigal do Amor, 1972 (movimento espelhado entre soprano e baixo)

Os ostinatos são, também, bastante freqüentes nas obras analisadas:



Macumba do pai Zuzé, 1931 (linhas de contralto e baixo)



Sinhô Lau, 1931

Ao abordar a **forma**, Mário de Andrade não é claro ao indicar o uso desta ou daquela estrutura formal, mas cita a "melodia acompanhada", as "formas binárias simples" (estróficas e variações temáticas) e "suítes de danças brasileiras" com exemplos de formas nacionais. Talvez o faça muito mais pela verificação da existência de padrões deste tipo na música folclórica, do que por convicção.

Diante de uma diversidade tão grande de informações, resta apenas verificar se há na música de Guarnieri (que, como ele próprio afirmou, tinha "alucinação" pela forma), uma certa recorrência de alguns dos padrões citados pelo poeta.

Nas peças analisadas é comum observar uma mistura dos padrões anteriores, que pode ter na flexibilidade das afirmações de Mário de Andrade a justificativa para este fato. Das 13 peças, seis apresentam uma estrutura de melodia acompanhada (na maioria das vezes por alguma espécie de ostinato). São elas: *Macumba do Pai Zuzé, Mestri Carlus, Sinhô Lau, Egbê-gi, Coisas deste Brasil* (no segundo movimento) e *Não é Joe, não é Joana.*

As formas binárias também são relativamente freqüentes, aparecendo em 4 peças (*Sinhô Lau, Nas ondas da praia, Rosalina* e *Coisas deste Brasil: 1º e 2º movimentos*). A forma de canção estrófica pode ser observada em *Canção, O saci pulou no meio.*

Um outro procedimento (citado por Mário de Andrade como estrutura formal) é recorrente nestas composições: o recitativo. Na verdade, o que é mais comum é uma espécie de estrutura narrativa na qual o recitativo surge como uma espécie de personagem da estória, que fala em primeira pessoa. Esta estrutura pode ser observada em 4 das 13 peças (*Irene no céu, Macumba do pai Zuzé, Coco do Major* e *Madrigal do amor*).

De qualquer maneira, o que transparece em relação à forma é a ausência de uma relação direta entre as orientações de Mário de Andrade e as estruturas

formais utilizadas por Guarnieri nestas peças. Existem pontos de convergência, mas não são suficientemente significativos para que se possa afirmar que houve uma orientação precisa neste quesito.

Mário de Andrade tece, ainda, algumas considerações a respeito de uma certa "obsessão brasileira pela binaridade"[38] e, de fato, **todas** as peças analisadas estão em compasso binário, como a grande maioria das danças folclóricas brasileiras.

Nem todos os padrões citados por Mário de Andrade foram verificados nestas peças de Guarnieri, mas há, sem dúvida, uma relação muito estreita entre o que está escrito no *Ensaio* e o que se observa, na prática, nas obras originais para coro *a cappella* do compositor. Esta relação já estava anunciada nas próprias palavras, já citadas, de Camargo Guarnieri ao afirmar que *"quando eu comecei a ler um livro que se chama 'Ensaio sobre a música brasileira', que eu considero a Bíblia do nacionalismo musical, eu passei a utilizá-lo como orientação muito precisa"*.[39]

4.4. Sistematização dos procedimentos composicionais

Para esta sistematização foram utilizados os procedimentos de análise já citados anteriormente, incluindo-se no conjunto de obras, as quatro peças sacras, desprezadas no item anterior por não possuírem caráter nacional.

Segundo os parâmetros de análise citados na introdução deste capítulo, as obras originais para coro *a cappella* de Camargo Guarnieri apresentaram:

4.4.1 - Linearidade:

a) **relação texto-melodia sempre presente:** quer seja pela adequação da mesma ao caráter do texto, ou à sua entonação, ou até, à inserção de "personagens"

---

[38] Mário de ANDRADE, *Ensaio sobre a música brasileira*, p.67.
[39] ENTREVISTA com Camargo Guarnieri, 1982b (fita cassete).

entre as vozes, quando o texto assim o pedia, esta relação é forte e permeia **todas** as obras analisadas;

b) **construção melódico-intervalar baseada em graus conjuntos:** como profundo conhecedor da voz humana, Guarnieri sempre procurava deixar as vozes o mais melodiosas possível para que não apenas a entoação fosse facilitada, mas a própria afinação do coro fosse mais justa. Solicitado a falar sobre o assunto, em entrevista a Osvaldo Lacerda, Guarnieri afirmou:

> *"(...) Quando escrevo para coro, seja ele de vozes brancas ou agrupamentos mistos, procuro sempre trabalhar em sentido polifônico, tentando sempre que o contraponto seja por graus conjuntos. A vantagem desse processo é que a afinação é mais perfeita, sobretudo quando há emprego de acordes dissonantes."* [40]

Este tipo de construção vai se diluindo um pouco nas obras mais tardias do compositor, nas quais fatores alheios à prática nacionalista pregada por Mário de Andrade (construção por quartas, atonalismo) vêm diluir a tendência palestriniana de Guarnieri;

c) **condução das vozes aos pares:** predominantemente em terças, nas peças de caráter nacionalista e por movimento contrário, nas sacras;

d) **contraponto livre e bem trabalhado:** em **todas** as peças, o contraponto se faz presente. É sempre rico a ponto de, em alguns momentos, ter-se a sensação de estar ouvindo uma peça concebida nos moldes da polifonia renascentista (principalmente nas obras sacras);

e) **prosódia sempre perfeita:** Guarnieri ajusta com precisão todos os recursos melódicos, rítmicos e harmônicos para favorecer a prosódia. É praticamente impossível não se compreender o texto de qualquer peça sua.

---

[40] Osvaldo LACERDA, *As obras corais*, In: SILVA (no prelo).

4.4.2 - Verticalidade:

a) **relação texto-harmonia estreita:** Em obras como *Egbê-gi*, *Coisas deste Brasil* ou *Louvação ao Senhor*, a harmonia parece ter sido concebida especificamente para valorizar o conteúdo do texto ou o caráter transmitido por ele, isto é, a harmonia favorece a criação de um ambiente sonoro que coincide com a temática da peça. Por outro lado, peças como *Não é Joe, não é Joana* e *Madrigal do Amor*, apresentam concepção musical mais distanciada do texto. Entretanto, na maioria das obras analisadas observa-se uma concordância entre conteúdo do texto e concepção harmônica;

b) **cadências finais conduzindo a acordes maiores:** esta peculiaridade é observada em todas as peças analisadas; mesmo quando elas não se definem como tonais, há uma grande cadência final que leva a uma acorde maior. A única exceção é a peça *Em memória de meu pai* que, talvez pelo próprio contexto em que foi escrita (falecimento do pai do compositor) cadencia em mi menor;

c) **harmonia elástica:** É comum Guarnieri não se definir harmonicamente (ora modal, ora tonal, ora beirando o atonal). Esta, por assim dizer, dissolução da característica harmônica é dada principalmente pelo uso constante de cromatismos que acaba levando a uma certa dualidade;

d) **caráter modal ligeiramente predominante:** apesar de não ser uma constância, há uma tendência ao modalismo. Exceção feita às peças mais tardias (*Não é Joe, não é Joana* e *Madrigal do amor*), que tendem para uma escrita atonal.

4.4.3 - Tempo:

a) **relação texto-ritmo estreita nas peças nacionalistas:** nas obras sacras esta característica não pode ser observada. Nas de caráter nacional, o ritmo é incisivo sem, entretanto, destoar dos demais padrões musicais. Mesmo as

síncopas, não são repetidas por muito tempo evitando, assim, a previsibilidade. A estrutura rítmica dá o caráter da peça (alegre, brincalhão, selvagem, lírico), mas não o acentua em excesso. Há, sim, uma combinação de todos os parâmetros musicais para atingir um objetivo;

b) **opção por compassos binários nas peças não-sacras:** em **todas** as peças a fórmula de compasso inicial é binária. Nas obras sacras há variação;

c) **andamentos bem variados:** não há um padrão para os andamentos (variam de acordo com o texto). As peças sacras têm andamentos de moderado a lento;

d) **presença significativa de ostinatos:** das 13 peças não sacras, 6 apresentam alguma espécie de ostinato (rítmico/melódico) como base da construção da mesma.

4.4.4 - Forma:

a) **relação texto-forma estreita na maioria das peças:** apesar de livre, a forma para Guarnieri sempre foi fator de coesão da obra. Forma e texto estão, certamente, relacionados uma vez que esse último é quem direciona a construção melódica, rítmica e harmônica na maioria das peças que o utilizam;

b) **inexistência estruturas formais recorrentes:** há uma ligeira predileção por formas binárias mas nada que possa ser sistematizado como um procedimento comum à escrita para coro *a cappella* de Guarnieri;

c) **utilização de recitativos em algumas peças:** este recurso surge normalmente em função do texto, para dar maior força à narrativa.

4.4.5 - Timbre:

a) **textura densa na maioria das peças:** em função da concepção contrapontística, a textura torna-se intrincada com freqüência. A escrita de Guarnieri é praticamente horizontal e, associando-se isso a uma característica rítmica mais incisiva, a sonoridade torna-se naturalmente mais densa;

b) **efeitos timbrísticos ocasionais:** apenas em algumas peças nota-se uma preocupação com a obtenção de determinados efeitos sonoros. Pode-se observar em *Louvação ao Senhor*, uma espécie de pintura musical, na qual o compositor preocupa-se em conseguir efeitos sonoros que se relacionem com o conteúdo de determinadas palavras: por exemplo, 5as sobrepostas para a palavra 'trombeta'. Em *Nas ondas da praia*, o compositor insere sinais de dinâmica e escalas ascendentes e descendentes que visam aproximar a linha melódica do barulho das ondas do mar, numa referência ao conteúdo do texto.

CONCLUSÃO

Conclusão

Esta dissertação teve por objetivo estudar a obra coral de Camargo Guarnieri. Partindo de um entendimento de sua personalidade, formação e trajetória como músico, passou-se a um trabalho de resgate de sua obra para coro através do levantamento e catalogação da mesma. Posteriormente, através da revisão e edição de partituras, produziu-se o material necessário para elaborar uma sistematização da linguagem coral guarnieriana, em suas obras originais para coro *a cappella*.

Traçar um perfil biográfico que não se configurasse como uma repetição das informações que constam dos livros de referência, foi tarefa bastante trabalhosa. Para tanto foi necessário apoiar-se nas entrevistas e depoimentos que o compositor deu ao longo de sua vida, bem como em depoimentos de pessoas que conviveram com Guarnieri e acompanharam sua trajetória musical.

Fatos da história recente, na qual esta trajetória se insere, ainda não foram suficientemente discutidos e analisados, e este texto não teve por objetivo aprofundá-los. Sabe-se que muito ainda terá que ser dito sobre Guarnieri e sobre os fatos históricos que envolveram sua trajetória musical até que se esgote o assunto. Espera-se, apenas, ter sido possível propiciar a abertura de novas discussões.

Algumas considerações relevantes puderam ser extraídas da sua trajetória musical, como por exemplo, o fato de que desde a infância, Camargo Guarnieri foi direcionado a traçar uma trajetória musical imbuído da "missão" de tornar-se um grande músico. Isto fez com que ele dedicasse sua vida à música e dela esperasse um reconhecimento que, na maioria das vezes, não correspondeu às suas expectativas. É possível perceber uma certa mágoa presente em grande parte de suas declarações, como se tudo que ele tivesse feito

pela música brasileira fosse parte de um "grande plano" para o país, que acabou não se concretizando.

Sua importância para a música brasileira, entretanto, é indiscutível. Aliando as suas raízes interioranas ao contato intenso com Mário de Andrade e à obediência constante aos preceitos do *Ensaio sobre a música brasileira*, Guarnieri desenvolveu suas obras sob o prisma do nacionalismo, tornando-se um dos maiores representantes desta corrente estética. Criou a chamada "Escola Paulista de Composição", na qual sempre procurou transmitir aos seus alunos uma sólida formação musical, treinando-os exaustivamente, nas técnicas composicionais da música ocidental e fez sempre questão de trabalhar em suas aulas com motivos/melodias folclóricas por acreditar que desse contato surgiria a verdadeira música nacional.

Defendeu o nacionalismo até as últimas conseqüências, agindo como o grande responsável por levar adiante a bandeira levantada por Mário de Andrade, chegando a se considerar a própria personificação da alma brasileira. Sob esta bandeira publicou a *Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil* (talvez o mais polêmico manifesto da história da música brasileira) e viu, como um reflexo de suas opiniões na *Carta*, sua música ser tachada de retrógrada. Apesar deste relativo isolamento, continuou ativo como compositor, professor e regente até bem próximo de seu falecimento.

Com base neste levantamento, pautado sempre nos depoimentos do compositor e de seus contemporâneos, acredita-se ter sido possível delinear alguns traços de sua personalidade e trajetória musical. Camargo Guarnieri foi um homem que viveu intensamente, lutou muito pelo que acreditava e perseguiu seus objetivos incansavelmente. Não sem razão era tido como dono de uma personalidade forte e, por vezes, intransigente. Soube apaixonar-se por tudo o que fazia e com a ânsia dos apaixonados, escreveu uma música carregada

de sentimento e brasilidade, a qual, infelizmente, ainda permanece desconhecida e pouco executada em nossas salas de concerto.

A catalogação das obras corais pretendeu trazer uma versão atualizada da produção coral de Guarnieri, diminuindo a distância entre a obra e os intérpretes. Pode-se constatar que esta produção está dispersa em vários acervos públicos e particulares. A maioria das peças está em manuscrito e guardada em condições inadequadas. Por isso tudo a dificuldade de acesso a toda a obra de Guarnieri é muito grande, mas tal quadro poderá ser revertido com a iminente doação do acervo do compositor ao Instituto de Estudos Brasileiros – IEB/USP (processo em fase de final de conversação). De qualquer forma, o catálogo resultante deste trabalho, bem como os manuscritos revisados serão doados aos grandes acervos públicos de partituras a fim de facilitar este acesso.

A revisão dos manuscritos das peças originais para coro *a cappella* de Guarnieri revelou algumas divergências entre cópias existentes - escritas por copistas ou reproduções do manuscrito - sendo que, das onze peças revisadas, dez sofreram algum tipo de alteração. A maioria delas foi alterada em aspectos que não descaracterizam substancialmente a peça como, por exemplo, colocação de pausas, pequenas correções de texto, inserção de ligaduras ou pontos de aumento.

Quatro peças foram alteradas significativamente em aspectos importantes para a manutenção da fidelidade à escrita do compositor. Em três delas, não foi possível localizar o manuscrito do autor e nas cópias mais difundidas, pode-se detectar, entre outras coisas, notas copiadas com alturas erradas e ausência de alguns acidentes. A revisão possibilitou, ainda, editar a peça *Canção* - até então considerada inacabada - pois foi encontrado no acervo do compositor um trecho escrito separadamente que se encaixava perfeitamente na versão incompleta.

Após a análise das peças originais para coro *a cappella* constatou-se que Camargo Guarnieri foi fortemente influenciado pelas diretrizes do *Ensaio sobre a*

música brasileira e pelo pensamento de Mário de Andrade. A linguagem coral guarnieriana que se pode extrair das peças analisadas revela, entre outras coisas, alguns procedimentos constantes em todas as obras analisadas, como por exemplo, o **emprego cuidadoso da prosódia correta**, o **uso constante de contraponto** livre, a **utilização de texto de autores que valorizam o nacional** e a **utilização de fórmulas de compasso binárias** nas obras não-sacras.

Há, ainda, uma predominância de melodias modais, construídas por graus conjuntos, que são conduzidas, quase sempre, aos pares. A harmonia é bastante flexível e o uso de cromatismos faz com que as dissonâncias sejam entoadas sem grandes dificuldades. Guarnieri demonstra também, uma nítida preocupação em relacionar o texto com todos os outros elementos musicais (melodia, harmonia, ritmo, forma) o que faz com que música e letra façam parte de uma mesma idéia, atribuindo-lhes força e expressividade.

A comparação dos procedimentos composicionais de Guarnieri detectados na análise destas peças corais com os resultados dos estudos feitos sobre a obra pianística (Maria José Carrasqueira e Belkiss Carneiro de Mendonça), sinfônica (Ricardo Tacuchian), coral (Osvaldo Lacerda), para canto (Vasco Mariz) e estudos gerais (José Maria Neves, Luís Heitor Correia de Azevedo, Nilson Lombardi e Renato Almeida) demonstra a recorrência de vários dos padrões citados. Isto atesta em favor da coesão existente nas obras de Guarnieri, em suas mais diversas formações.

No conjunto destes estudos foi possível observar uma concordância absoluta no que diz respeito à **coerência formal, concepção polifônica, riqueza contrapontística, harmonia elástica**, ao **caráter nacionalista** e ao **uso freqüente de cromatismos**. Dentre aqueles que analisaram a obra vocal, foi unânime a observação relativa ao **respeito à prosódia**. Assim, a presente análise, aliada à opinião destes outros estudiosos, delineia um compositor que, coerente em seus

princípios estilísticos, soube transportá-los à prática de maneira consistente e evidente.

Mesmo pouco expressiva numericamente, a obra original para coro *a cappella* de Camargo Guarnieri é fruto de sua maneira de conceber a música brasileira nas suas mais diferentes possibilidades e, como tal, constitui-se em amostra representativa de sua obra, merecendo, portanto, ser conhecida e executada. Espera-se que este estudo contribua para isso.

Após a conclusão deste trabalho fica a certeza de que a historiografia musical brasileira precisa, cada vez mais, ser objeto de pesquisa dos programas de pós-graduação. As obras dos nossos compositores estão se deteriorando e, arquivadas em condições inadequadas, em pouco tempo muitas delas estarão perdidas para sempre. Serão necessários muitos trabalhos que abordem estas fontes primárias de pesquisa para que seja possível compreender mais profundamente a música brasileira.

Delineia-se ainda, a necessidade do surgimento efetivo de um mercado editorial brasileiro que possa publicar estas peças, com revisão e edição de pessoas que se dediquem ao estudo da linguagem musical brasileira, a fim de valorizar o que temos de melhor, possibilitando fornecer este rico material a todos os interessados.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Referências Bibliográficas

85 ANOS de memória e arte. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 fev. 1992. p.20.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.36.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de história da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguet, 1948. p.165-70.

ALMEIDA PRADO, José Antônio. (Instituto de Artes, UNICAMP). Comunicação pessoal, 1997.

ALOCUÇÃO de Camargo Guarnieri (disco). *Arquivo da Palavra - Homens Ilustres do Brasil*, nº 4. São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga, CCSP, 1973, 78 rpm, mono.

ANDRADE, Mário de. Camargo Guarnieri. *O Estado de São Paulo*, 28 jan. 1940. p. 4.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3.ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976. p.147, 154, 182-4.

_____. *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. p.71-2.

_____. *Introdução à estética musical*. São Paulo: Hugitec, 1995. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni.

_____. *Melhores poemas*: seleção de Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Global, 4 ed., 1997, p.39.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p. 331-47.

BANDEIRA, Manuel. Carta endereçada a Camargo Guarnieri. Acervo da Fundação Camargo Guarnieri. 21 jan. 1951.

_____. *Mário de Andrade:* cartas a Manuel Bandeira. São Paulo: Ediouro, s.d.

_____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 25 ed., 1993, p.142, 152, 281 e 447.

BARBIERI, Domênico. Camargo Guarnieri e o ano de 1928: fronteira catalográfica. *Revista Música*, v.4, n.1, p.19-29, 1993.

BEVILACQUA, Otávio. Composição de Camargo Guarnieri. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1941. p. 7.

BRASIL, Ministério das Relações Exteriores. Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica. *Catálogo de Obras*: Camargo Guarnieri. Brasília, 1977.

CARLINI, Álvaro. *Cachimbo e maracá:* o catimbó da Missão (1938). São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993. p.14.

CAMARGO Guarnieri: meio século de nacionalismo. *Caderno de Música*. São Paulo, v.7, p.8-10, jun./jul. 1981.

CORRÊA, Sérgio O. de Vasconcellos. Análise do coral "Em memória de meu pai" de Camargo Guarnieri. *Revista Música*. São Paulo, v.4, n.1, p.05-18, 1994.

COLI, Jorge. O 'nacional' e o 'popular' In: *Camargo Guarnieri :* vida e obra. Rio de Janeiro: IBAC (no prelo).

COPLAND, Aaron. The composers of south america. *Modern music*. v.19, n.2, p. 75-82, 1942.

CUNHA, João Itiberê da. Composições de Camargo Guarnieri. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 abr. 1941. p.11.

_____. Música. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1942. p.9.

DANTAS, Ondina (D'Or). Música: Camargo Guarnieri. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 17 abr. 1942. p.9.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira. São Paulo: Art Editora Ltda., v.1. 1997. p.332.

ENGER, Jacqueline. Vida, vinho, amores, caminhos. Música, maestro! *O Estado de São Paulo*, 03 fev. 1987. Caderno 2, p.3.

ENTREVISTA com Camargo Guarnieri (fita cassete). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura - Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), 28 jan. 1982a.

_____(fita cassete). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura - Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), 18 mai. 1982b.

_____(vídeo). São Paulo: Museu da Imagem e do Som - Setor de História Oral, 100min., colorido, VHS Pal-M, 24 ago. 1990.

ESCOBAR, Aylton. (Escola de Comunicações e Artes, USP). Comunicação pessoal, 1999.

FIALKOW, Ney. *The Ponteios of Camargo Guarnieri*. John Hopkins University. The Peabody Institute. 1996. Tese de doutorado.

FONTOVA, José Maria. Evocación Argentina. *Presença de Villa-Lobos* (MEC - Museu Villa-Lobos), v. 3, p. 171-87, 1969.

GALVÃO, Patrícia. Rebaixou-se o maestro Koellreuter aos princípios musicais de Moscou, *Fanfulla*, 24 out. 1952.

GIRON, Luís Antônio. Nacionalismo embrulhou recepção da obra. *Folha de São Paulo*, 15 jan. 1993. Ilustrada, p. 3.

GUARNIERI, Mozart Camargo. Mestre Mário. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v.9, p.15. 1943.

_____. Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil. *O Estado de São Paulo*. 17 nov. 1950. p.4.

GUARNIERI, Vera Sílvia Camargo. Comunicação pessoal. 1997.

GUERRA-PEIXE, César. Que "ismo" é esse, Koellreutter. *Revista Fundamentos*. São Paulo, ano V, n.31, 1952.

HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos:* uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1987. p. 44.

JOE, Jimi. Camargo Guarnieri: 1907-1993. *O Estado de São Paulo*. 15 jan. 1993. Caderno 2, p. 2.

LACERDA, Osvaldo Costa de. O professor Camargo Guarnieri. *Revista Música*, v.4, n.1, p.30-3, 1993.

_____. Por exemplo...os corais. In: *Festival Camargo Guarnieri*. São Paulo, 1994. *Programa de Concerto*, SESC, São Paulo, p.18-19.

_____. As obras corais. In: *Camargo Guarnieri*: vida e obra. Rio de Janeiro: IBAC (no prelo).

LAKATOS, Eva Maria & MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Atlas, 1992.

LOMBARDI, Nilson. *Camargo Guarnieri:* obra, vida e estilo. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 1984. Dissertação de Mestrado.

MARIZ, Vasco. *A Canção brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.240-8.

_____. *História da música no Brasil*. 4.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994, P.146.

_____. As obras vocais. In: *Camargo Guarnieri:* vida e obra. Rio de Janeiro: IBAC, no prelo.

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

MASSARANI, Renzo. Amigo Camargo Guarnieri. *A manhã*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1950. p.8.

MATOS, Gregório. *Obra poética*: edição de James Amado, Rio de Janeiro: Record, v.1, 1990, p.637 e 1164.

_____. *Poemas escolhidos*: seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1975, p.29 e 100.

MENDONÇA, Belkiss Carneiro de. Octogésimo Aniversário de Camargo Guarnieri: comentários sobre a obra pianística. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*. São Paulo: S. B. de Musicologia, 1986. p.25-46.

MORAES, Manuel. Dodecafonismo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1950. p.9.

MORAES, Maria José Dias Carrasqueira de. *A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano*. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 1994. Dissertação de Mestrado.

MURICY, Andrade. Pelo mundo da música: obras de Camargo Guarnieri em primeira audição. *Jornal do Comércio*, Rio de Janiero, 30 abr. 1941. p.2.

MÚSICA. *Diário de São Paulo*, 13 jan. 1940. p.6.

NACIONALISMO, de Mário a Guarnieri, O. *Folha de S. Paulo*, 14 fev. 1982, p. 50.

NATALE, Denise. Com o lápis na mão, fazendo música e contas. *Folha de S. Paulo*, 25 set. 1978. Ilustrada, p. 21.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981. p.19, 25, 83, 192.

OEA, Union Panamericana. Compositires de America. Washigton D.C., v.4, 1958.

PEIXOTO, Silveira. Música. *Folha da Manhã*, 13 jan. 1940. p.5.

PICCHI, Achille Guido. *Mário metaprofessor de Andrade*. Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, 1996. Dissertação de Mestrado.

QUATRO peças de Camargo Guarnieri. *A Gazeta*, 13 jan. 1940. p.5.

REBELO, Paulo César Martins. *The cello and piano works of Camargo Guarnieri*. Ohio State University, 1996. Tese de doutorado.

RODRIGUES, Lutero. O compositor Camargo Guarnieri. *Apollon Musagette*, Curitiba, n.4, p.7,1991.

_____ . Camargo Guarnieri (I). *Apollon Musagette*, Curitiba, v.9, p.10, 1993.

_____ . Maestria e obras-primas. In: *Festival Camargo Guarnieri*. São Paulo, 1994. *Programa de Concerto*, SESC, São Paulo, p.16-17.

SÁ PEREIRA, Antônio de. Estudo sobre a "Sonatina" de Camargo Guarnieri. *Diário de S. Paulo*, 08 set. 1929. p. 13.

SEMANA Camargo Guarnieri. Universidade de São Paulo, 1987. Programa de Concerto.

SILVA, Flávio. Abrindo uma Carta aberta In: *Camargo Guarnieri*: vida e obra. Rio de Janeiro: IBAC (no prelo).

_____. (org.) *Camargo Guarnieri*: vida e obra. Rio de Janeiro: IBAC (no prelo).

SQUEFF, Ênio. Variações sobre o mesmo tema, In: SQUEFF, E. & WISNIK, J.M. *O nacional e o popular na cultura brasileira:* música. São Paulo: Brasiliense, 1982, p.43-55.

SOUZA BRASIL, Laís de. Piano e orquestra. In: *Camargo Guarnieri*: vida e obra. Rio de Janeiro: IBAC (no prelo).

TACUCHIAN, Ricardo. O sinfonismo guarnieriano. In: *Camargo Guarnieri*: vida e obra. Rio de Janeiro: IBAC (no prelo).

TONI, Olivier. É o dodecafonismo o resultado direto de uma civilização velha e decadente. *Diário de São Paulo*, 1 dez. 1950.

THOMPSON, Virgil. "Excellence from Brazil". *New York Herald Tribune*, 08 mar. 1943.

VALLE, Raul do. (Instituto de Artes, UNICAMP). Comunicação pessoal, 1997.

VERHAALEN, Marion. *The Solo Piano Music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri.* Columbia University, N.Y., 1971. Dissertação de Mestrado.

_____. *Camargo Guarneiri:* compositor brasileiro. Trad. Vera Sílvia Camargo Guarnieri. , s.d., p. 20, 29-32, 51-2.

VILLA-LOBOS, Heitor. Conceitos. *Presença de Villa-Lobos* (MEC - Museu Villa-Lobos), v. 3, p. 107-8, 1969.

WOLFF, Marcus Straubel. *Modernismo nacionalista na música brasileira:* Camargo Guarnieri e Oscar Lorenzo Fernandes nos anos 30 e 40. Rio de Janeiro: Depto. de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1991, p.3.

Partituras originais para coro a cappella *de Camargo Guarnieri*

Ave Maria coro SATB. New York: Broude Brothers Limited, 1974, 3p.

Ave Maria coro SATB e órgão *ad libitum*. manuscrito, 1962, 3p.

Canção coro SATB. manuscrito, 1930, 30p.

Coco do Major coro SATB. New York: Mercury Music Corporation, s.d., 10p.

Coisas deste Brasil coro SATB. cópia feita à mão, s.d.11p.

Egbê-gi coro SAATBB. New York: Music Press, s.d., 8p.

Em memória de meu pai coro SATB. manuscrito, 1973, 3p.

Irene no céu coro SATB. São Paulo: Ricordi, 1935, 6p.

Louvação ao Senhor coro SATB. manuscrito, 1944, 2p.

Macumba do pai Zuzé coro SATB. cópia feita à mão, s.d., 10p.

Madrigal do amor coro SATB, manuscrito, 1972, 8p.

Mestri Carlus coro TBrB. manuscrito, 1932, 4p.

Nas ondas da praia coro 4 vozes iguais. Rio de Janeiro: Editora Musical Brasileira, s.d., 5p.

Não é Joe, não é Joana coro SATB. manuscrito, 1970, 6p.

Rosalina coro SATB, cópia feita à mão, s.d., 4p.

Saci pulou no meio, O coro SATB, manuscrito, 1952, 2p.

Sinhô Láu coro SAA. New York: Music Press, 1949, 6p.

Melodias recolhidas por outros autores

ANDRADE, Mário de. *Mestre Carlos* (partitura) canto. In: *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. p.71-2.

QUERINO, Manuel Raimundo. *Egbê-gi* (partitura) canto. In: A raça africana e seus costumes na Bahia. CONGRESSO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA, 5, 1916, Salvador. *Anais*... p.617-75.

ANEXOS

Anexo A - Prêmios, títulos e distinções[41]

s.d. Governo do Estado de São Paulo: comenda da *Ordem do Ipiranga.*

s.d. Coral Paulistano, São Paulo, SP: batuta em ouro e ébano, com a inscrição "Ao nosso Maestro com grande saudade" (provavelmente concedida em virtude da sua viagem para a França, em 1937).

s.d. Faculdade de Educação Artística Marcelo Tupinambá, São Paulo, SP: medalha com a inscrição "Homenagem ao Emérito Compositor Brasileiro".

1933 Departamento de Cultura, Municipalidade de São Paulo, SP: distinção como regente coral.

1934 Instituto de Música da Bahia, Salvador, BA: diploma de Professor Honorário.

1937 Departamento de Cultura, Municipalidade de São Paulo, SP: prêmios no Concurso de composição para as obras *Coisas deste Brasil,* para coro misto e *Flor do Tremembé,* para 15 instrumentos solistas e percussão.

" Departamento de Cultura, Prefeitura de São Paulo, SP: diploma do Congresso da Língua Nacional Cantada.

1938 Governo do Estado de São Paulo: bolsa de estudos para Europa (Paris)

" Coral Paulistano, São Paulo, SP: placa de prata.

1942 Concurso Fleisher Music Collection, Filadélfia, EUA: primeiro lugar com o *Concerto nº 1, para violino e orquestra.*

1944 Concurso Chamber Music Guild e RCA Victor Recording Company: primeiro lugar, com o *Quarteto de Cordas nº 2.*

---

[41] Esta lista foi confeccionada a partir das informações fornecidas pela Sra. Vera Sílvia Camargo Guarnieri, viúva do compositor, e tem como base os documentos encontrados no acervo do compositor. Alguns destes documentos, entretanto, trazem informações incompletas no que tange a datas, procedências e/ou local da premiação.

1944 Prêmio Luiz Alberto Rezende, São Paulo, SP: primeiro lugar, com a *Sinfonia nº 1.*

1945 Academia Brasileira de Música: primeiro ocupante da cadeira nº 23, que tem, como patrono, Leopoldo Miguez.

1946 Prêmio Alexandre Levy, Prefeitura Municipal de São Paulo, SP: primeiro lugar, com o *Concerto nº 2 , para piano e orquestra.*

1947 Concurso "Sinfonia das Américas", Detroit, EUA: Prêmio Reichold para a *Sinfonia nº 2* (classificou-se em segundo lugar entre 800 candidatos).

" Orquestra Sinfônica Municipal, São Paulo, SP: placa de prata em *Homenagem pela vitória alcançada no Concurso Internacional "Sinfonia das Américas".*

1949 Prefeitura do Distrito Federal: medalha com a inscrição "Em reconhecimento às beneméritas contribuições prestadas à cultura e arte".

1950 Instituto de Belas Artes, Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS: diploma de *Professor Honoris Causa.*

1952 Concurso IV Centenário de São Paulo, SP: primeiro lugar, com a *Sinfonia nº 3.*

" Secretaria da Educação e Cultura, Municipalidade de São Paulo: homenagem pela estréia mundial da ópera *Pedro Malazarte.*

" Instituto Brasileiro de Artes, Porto Alegre, RS: placa de prata com a inscrição "Homenagem dos formandos ao seu paraninfo".

1953 Concurso Internacional de Composição "Rainha Elizabeth", Bruxelas, Bélgica: medalha concedida por sua participação como membro do júri.

" Ministère de l'Education Nationale, França: comenda, roseta e colar concedidos pelo Officel de l'Académie de la Republiquem *Fraçaise.*

1954 Prefeitura Municipal de Tietê, SP: medalha de *Honra ao Mérito.*

1954 Conservatório Carlos Gomes, São Paulo, SP: diploma com a inscrição "Homenagem dos diplomados ao seu paraninfo".

1955 Governo do Estado de Minas Gerais: *Medalha de Honra da Inconfidência Mineira.*

1957 Associação Venezuelana de Autores e Compositores, Caracas, Venezuela: diploma de honra como *Membro Honorário* da referida associação.

" Festival Latino-Americano, 2º Concurso de Música Latino-Americana, Caracas, Venezuela: *Prêmio José Angel Lamas*, diploma pelo primeiro lugar obtido com a obra *Choro, para piano e orquestra.*

1958 TV Record, São Paulo, SP: troféu pelos 25 anos da TV Record.

" Casa Ricordi Brasileira, São Paulo, SP: *Homenagem* prestada com entrega de medalha de ouro.

1959 Governo do Estado de São Paulo: *Medalha de Valor Cívico.*

1960 Associação Paulista de Críticos Teatrais - APCT, São Paulo, SP: *Melhor Obra Sinfônica de 1959*, obtida pela cantata *Seca.*

" Prefeitura Municipal, Caltanisseta, Sicília, Itália: comenda e medalha de ouro por ocasião de sua visita à cidade natal de seu avô.

1961 Conservatório Dramático e Musical de Piracicaba, Piracicaba, SP: diploma concedendo-lhe o título de *Doutor Honoris Causa.*

1962 Orquestra Nacional de Cuba, Havana, Cuba: *Diploma de Honra.*

1963 Concurso Internacional de Regência "Dimitri Mitropoulos", Nova Iorque, EUA: medalha por sua participação como membro do júri.

" Associação Paulista de Críticos Teatrais - APCT, São Paulo, SP: *Melhor Obra Sinfônica de 1962*, obtida pela obra *Concertino, para piano e orquestra.*

" Associação Paulista de Críticos Teatrais - APCT, São Paulo, SP: *Melhor Obra de Câmara de 1962*, obtida pelo *Quarteto de Cordas nº 3.*

1963 União Legionária Estadual, São Paulo, SP: *Diploma de Honra ao Mérito* concedido pelos relevantes serviços prestados à pátria.

1964 Associação Paulista de Críticos Teatrais - APCT, São Paulo, SP: *Melhor Obra Sinfônica de 1963*, obtida pela *Sinfonia nº 4.*

" 2º Concurso Internacional de Piano "Vianna Motta", Lisboa, Portugal: medalha por sua participação como presidente do júri.

1965 Associação Paulista de Críticos Teatrais - APCT, São Paulo, SP: *Melhor Obra Câmara de 1964*, obtida pela obra *Seresta, para piano e orquestra.*

" Moinho Santista, São Paulo, SP: medalha de ouro e diploma pela conquista do *Prêmio Moinho Santista.*

" Prefeitura Municipal de Santos, Santos, SP: *Homenagem* prestada com entrega de placa de prata.

" Metropolitan Washington Board of Trade, Washington, EUA: diploma e *Certificate of Award.*

1966 Conselho Nacional de Educação, Ministério da Educação, Brasil: título de *Notório Saber.*

" República do México: *Medalha de Mérito e Cultura "Benito Juarez".*

" Concurso Internacional de Piano "Vianna Motta", Lisboa, Portugal: membro do júri.

" Sociedade Geográfica Brasileira, São Paulo, SP: Medalha *"Marechal Cândido Mariano da Silva Rondon".*

" Casa Ricordi Brasileira, São Paulo, SP: Homenagem prestada com entrega de placa de prata.

1967 Ordem dos Músicos do Brasil: troféu.

1968 Associação Brasileira de Folclore: *Diploma de Honra.*

1971 Academia de Música de Viena: diploma de coordenador do *Curso de Interpretação Pianística.*

" Concurso Internacional de Piano "Vianna Motta", Lisboa, Portugal: membro do júri.

" Delta Omicron International Music Fraternity, Milwaukee, EUA: diploma de honra com a inscrição *"Certify that M. Camargo Guarnieri is a National Patron of D.O.I.M. F."*.

" Associação Paulista de Críticos Teatrais - APCT, São Paulo, SP: *Prêmio Hors Concours* de 1970.

1972 Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul: *Homenagem* com entrega de condecoração e medalha.

1973 Faculdade de Música de Campinas, Campinas, SP: *Homenagem* com entrega de placa de prata.

" 1º Concurso Nacional de Música Erudita, Uberlândia, MG: certificado como presidente do júri.

1975 Secretaria de Estado da Educação e da Cultura, Curitiba, PR: *Homenagem* com entrega de placa de ouro e prata.

1976 Faculdade de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG: *Homenagem* com entrega de placa de prata.

" Prefeitura Municipal de Uberlândia, MG: *Homenagem* com entrega de placa de prata.

" Clube Amigos da Boa Música, Bauru, SP: *Gratidão e Homenagem*, com entrega de placa de prata e diploma de Brigadeiro Honorário.

1977 Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA, São Paulo, SP: *Melhor Obra Sinfônica*, obtida pela *Sinfonia nº 5.*

" Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA, São Paulo, SP: *Grande Prêmio da Crítica pelo Conjunto da Obra.*

1977 Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG: placa de prata em comemoração aos 70 anos do compositor.

" IBM do Brasil: placa e troféu "pela passagem de seus 70 anos".

" Casa Ricordi Brasileira, Musicália S.A. & Cultura Musical, São Paulo, SP: placa de prata como *Homenagem* pelo 70º aniversário.

" Câmara Municipal, Tietê, SP: título de *Cidadão Honorário de Tietê.*

" Associação Paulista de Revisores, São Paulo, SP: *Diploma de Mérito por 70 anos de amor ao Brasil.*

" Instituto Nacional de Música (INM) - Fundação Nacional de Arte (Funarte) - Ministério da Educação e Cultura (MEC), Brasil: placa de prata pelos méritos de sua autoridade musical e em comemoração de seu 70º aniversário.

" Rotary Clube de Tietê, Tietê, SP: *Homenagem,* com entrega de placa de prata.

" Departament of Music, Alverno College, Milwaukee, EUA: *Citation of Honour.*

" Club Atlético Paulistano, São Paulo, SP: *Homenagem,* com entrega de placa de ouro.

" 4º Concurso de Piano de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, SP: *Homenagem dos participantes,* com entrega de Certificado de Honra e placa de prata.

" Instituto de Artes, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO: *Homenagem,* com entrega de placa de prata.

" Poderes Executivo e Legislativo, Uberlândia, MG: *Título de Cidadania Uberlandense.*

1978 Colônia Japonesa, São Paulo, SP: *Medalha de Honra ao Mérito nos 70 Anos da Imigração Japonesa no Brasil.*

1978 Município e Câmara Municipal, Itu, SP: *Homenagem*, com entrega de placa de prata.

" Faculdade Mozarteum, São Paulo, SP: diploma conferindo-lhe o título de *Professor Honoris Causa.*

" Sociedade Recreativa de Tietê, Tietê, SP: placa de prata em comemoração à *2ª Semana Camargo Guarnieri.*

" Instituto de Música de São Paulo, São Paulo, SP: *Homenagem dos Formandos*, com entrega de placa de prata.

1979 Governo do Estado de São Paulo: *Medalha Mário de Andrade.*

" Concurso Internacional de Piano "Vianna Motta", Lisboa, Portugal: membro do júri.

" Equipe de Canto Lírico de Araraquara, Araraquara, SP: *Homenagem*, com entrega de placa de ouro e prata.

" Conjunto Instrumental do Instituto de Artes, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO: *Homenagem e Gratidão,* com entrega de placa de prata.

" Câmara Municipal, Poços de Caldas, MG: placa de prata.

" Coral Camargo Guarnieri, Poços de Caldas, MG: *Homenagem ao Patrono* (recebeu um troféu por ano, de 1979 a 1992).

1980 Companheiros das Américas, EUA: diploma em reconhecimento aos serviços prestados à música.

" Prefeitura Municipal de Vargem Grande do Sul, SP: *Homenagem*, com entrega de placa de prata.

1981 Festival Internacional de Música Contemporânea, Moscou, URSS: diploma em reconhecimento à cooperação.

1981 Coro Imaculada Conceição, Mauá, SP: *Homenagem*, com entrega de placa de prata.

1983 Concurso Internacional Robert Casadesus, Cleveland, EUA: presidente do júri.

" Rádio Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, RJ: *Prêmio Rádio Jornal do Brasil.*

1984 Shell Brasil S.A., Rio de Janeiro, RJ: *Prêmio Shell para a Música Erudita.*

" Comissão Organizadora do 2º Congresso Paulista de Endodontia: *Diploma de Honra ao Mérito.*

" Alunos de composição de Camargo Guarnieri: *Homenagem pelo seu Jubileu Musical*, com entrega de placa de prata.

" Conservatório Musical de Ituiutaba, Ituiutaba, MG: *Homenagem*, com entrega de placa de ouro e prata.

" Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG: *Homenagem e Agradecimentos*, com entrega de placa de prata.

" Doutorandos da Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP: *Agradecimentos*, com entrega de placa de prata.

1985 Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA, São Paulo, SP: *Melhor Obra Vocal*, obtida pela cantata *Cinqüentenário da USP.*

" Ballet Vitória Régia, Bauru, SP: *Homenagem*, com entrega de placa de ouro e prata.

" Faculdade Sagrado Coração de Jesus, Bauru, SP: *Homenagem*, com entrega de placa de prata.

1986 Rádio MEC - Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro RJ: troféu.

1987 Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO: título de *Doutor Honoris Causa.*

1987 República de Portugal: título de *Comendador da Ordem do Mérito.*

" IBM do Brasil: placa comemorativa do centenário de Villa-Lobos e dos 80 anos de Camargo Guarnieri.

" Campus da USP, Bauru, SP: *Homenagem*, com entrega de placa de prata.

" Concurso Nacional de Piano, Goiânia, GO: medalha de ouro por sua participação como membro do júri.

" Instituto de Artes, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO: *Homenagem* nos seus 80 anos, com entrega de placa de prata.

" Centro de Música Brasileira, São Paulo, SP: título de *Sócio Honorário*, concedido "por relevantes serviços prestados à causa da música brasileira".

" Poder Legislativo, Uberlândia, MG: *Diploma de Honra* "em reconhecimento aos benefícios prestados ao Município".

" Prefeitura Municipal, Tietê, SP: *Homenagem*, com entrega de placa de prata.

" Orquestra de Câmara de Blumenau, Blumenau, SC: *Homenagem pelos 80 anos de Camargo Guarnieri*, com entrega de diploma e placa de prata.

" Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG: título de *Doutor Honoris Causa.*

1989 Universidade de São Paulo, São Paulo, SP: título de *Maestro Emérito.*

1990 República de Portugal: *Diploma e Comenda de Mérito.*

" Fundação Transbrasil: placa de prata com a inscrição "Em reconhecimento à sua inestimável colaboração à Música".

1991 Transbrasil - BMG-Ariola: *Homenagem*, com entrega de medalha e disco de prata.

1991 Departamento de Música, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG: placa de prata.

1992 República de Portugal: *Ordem Militar de Sant'lago da Espada*, com entrega de comenda, colar e diploma.

" Organização dos Estados Americanos, Washington, EUA: *Prêmio Gabriela Mistral.*

" Prefeitura Municipal de São Paulo, São Paulo, SP: inauguração do *Espaço Cultural "Toada à moda paulista"*, praça pública com teatro ao ar livre, com entrega de placa comemorativa em reconhecimento da cidade à obra do compositor.

Anexo B - Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil

"Considerando as minhas grandes responsabilidades, como compositor brasileiro, diante de meu povo e das novas gerações de criadores na arte musical, e profundamente preocupado com a orientação atual da música dos jovens compositores que, influenciados por idéias errôneas, se filiam ao Dodecafonismo - corrente formalista que leva à degenerescência do caráter nacional de nossa música - tomei a resolução de escrever esta carta-aberta aos músicos e críticos do Brasil.

Através deste documento, quero alertá-los sobre os enormes perigos que, neste momento, ameaçam profundamente toda a cultura musical brasileira, a que estamos estreitamente vinculados.

Esses perigos provêm do fato de muitos de nossos jovens compositores, por inadvertência ou ignorância, estarem se deixando seduzir por falsas teorias progressistas da música, orientando a sua obra nascente num sentido contrário ao dos verdadeiros interesses da música brasileira.

À sombra de seu maléfico prestígio se abrigaram alguns compositores moços de valor e grande talento, como Cláudio Santoro e Guerra Peixe, que, felizmente, após seguirem essa orientação errada, puderam se libertar dela e retomar o caminho da música baseada no estudo e no aproveitamento artístico-científico do nosso folclore. Outros jovens compositores, entretanto, ainda dominados pela corrente dodecafonista (que desgraçadamente recebe o apoio e a simpatia de muitas pessoas desorientadas), estão sufocando o seu talento, perdendo contato com a realidade e a cultura brasileiras, e criando uma música cerebrina e falaciosa, inteiramente divorciada de nossas características nacionais.

Diante dessa situação que tende a se agravar dia-a-dia, comprometendo basilarmente o destino de nossa música, é tempo de erguer um grito de alerta para deter a nefasta infiltração formalista e anti-brasileira que, recebida com tolerância e complacência hoje, virá trazer, no futuro, graves e insanáveis prejuízos ao desenvolvimento da música nacional do Brasil.

É preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo, em Pintura; ao Hermetismo, em Literatura; ao Existencialismo, em Filosofia; ao Charlatanismo, em Ciência.

Assim, pois, o Dodecafonismo (como aqueles e outros contrabandos que estamos importando e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira-brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição do nosso caráter nacional.

O Dodecafonismo é assim, de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se descompõem de maneira inevitável; é um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática da música - é tudo o que quiserem - mas não é música! É um requinte de inteligências saturadas, de almas secas, descrentes da vida; é um vício de semi-mortos, um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo o que há de novo, dinâmico e saudável no espírito de nosso povo.

Que esta pretensa música encontre adeptos no seio de civilizações e culturas decadentes, onde se exaurem as fontes originais do folclore (como é o caso de alguns países da Europa); que essa tendência deformadora deite as suas raízes envenenadas no solo cansado de sociedades em decomposição, vá lá! Mas que não encontre acolhida aqui, na América nativa e especialmente em nosso Brasil, onde um povo novo e rico de poder criador tem todo um grandioso porvir nacional a construir com suas próprias mãos! Importar e tentar adaptar no Brasil essa caricatura de música, esse método de contorcionismo cerebral anti-artístico, que nada tem de comum com as características específicas de nosso temperamento nacional, e que se destina apenas a nutrir o gosto pervertido de pequenas elites de requintados e paranóicos, reputo um crime de lesa-Pátria! Isso constitui, além do mais, uma afronta à capacidade criadora, ao patriotismo, e à inteligência dos músicos brasileiros.

O nosso país possui um folclore musical dos mais ricos do mundo, quase que totalmente ignorado por muitos compositores brasileiros que, inexplicavelmente, preferem carbonizar o cérebro para produzir música segundo os princípios aparentemente inovadores de uma estética esdrúxula e falsa.

Como macacos, como imitadores vulgares, como criaturas sem princípios, preferem importar e copiar nocivas novidades estrangeiras simulando, assim, que são 'originais', 'modernos' e 'avançados', e esquecem, deliberada e criminosamente, que temos todo um amazonas de música folclórica - expressão viva do nosso caráter nacional - à espera de que venham também estudá-lo e divulgá-lo para engrandecimento da cultura brasileira. Eles não sabem, ou fingem não saber, que somente representaremos um autêntico valor, no conjunto dos valores internacionais, na medida em que soubermos preservar e aperfeiçoar os traços fundamentais de nossa fisionomia nacional em todos os sentidos.

Os nossos compositores dodecafonistas adotam e defendem essa tendência formalista e degenerada da música porque não se deram ao cuidado elementar de estudar os tesouros da herança clássica, o desenvolvimento autônomo da música brasileira e suas raízes populares e folclóricas. Eles, certamente, não leram estas sábias palavras de Glinka: "... a música, cria-a o

povo, e nós, os artistas, somente a arranjamos..." (que vale para nós também) - e muito menos meditaram nesta opinião do grande mestre Honegger sobre o Dodecafonismo: "... as suas regras são por demais ingenuamente escolásticas. Permitem ao NÃO MÚSICO escrever a mesma música que escreveria um indivíduo altamente dotado...".

Mas o que pretende, afinal, essa corrente anti-artística que procura conquistar principalmente os nossos jovens músicos, deformando a sua obra nascente?

Pretende, aqui no Brasil, o mesmo que tem pretendido em quase todos os países do mundo: atribuir valor preponderante à Forma; despojar a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade; arrancar-lhe o conteúdo emocional; desfigurar-lhe o caráter nacional; isolar o músico (transformando-o num monstro de individualismo) e atingir o seu objetivo principal que é justificar uma música sem Pátria e inteiramente incompreensível para o povo.

Como todas as tendências de arte degenerada e decadente, o Dodecafonismo, com suas facilidades, truques, e receitas de fabricar música atemática, procura menosprezar o trabalho criador do artista, instituindo a improvisação, o charlatanismo, a meia-ciência como substitutos da pesquisa, do talento, da cultura, do aproveitamento racional das experiências do passado, que são as bases para a realização da obra de arte verdadeira.

Desejando, absurdamente, pairar acima e além da influência de fatores de ordem social e histórica, tais como o meio, a tradição, os costumes e a herança clássica; pretendendo ignorar ou desprezar a índole do povo brasileiro e as condições particulares do seu desenvolvimento, o Dodecafonismo procura, sorrateiramente, realizar a destruição das características especificamente nacionais da nossa música, disseminando entre os jovens a 'teoria' da música de laboratório, criada apenas com o concurso de algumas regras especiosas, sem ligação com as fontes populares.

O nosso povo, entretanto, com aguda intuição e sabedoria, tem sabido desprezar essa falsificação e o arremedo de música que consegue produzir. Para tentar explicar a sua nenhuma aceitação por parte do público, alegam alguns dos seus mais fervorosos adeptos que 'o nosso país é muito atrasado', que estão 'escrevendo música para o futuro' ou que 'o Dodecafonismo não é **ainda** compreendido pelo povo porque sua obra não é suficientemente divulgada...'.

É necessário que se diga, de uma vez por todas, que tudo isso não passa de desculpa dos que pretendem ocultar aos nossos olhos os motivos mais profundos daquele divórcio.

Afirmo, sem medo de errar, que o Dodecafonismo jamais será compreendido pelo grande público porque ele é essencialmente cerebral, anti-popular, anti-nacional, e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo.

Muita coisa ainda precisaria ser dita a respeito do Dodecafonismo e do pernicioso trabalho que seus adeptos vêm desenvolvendo no Brasil, mas urge terminar esta carta que já se torna longa demais.

E ela não estaria concluída, se eu não me penitenciasse publicamente perante o povo brasileiro por ter demorado tanto em publicá-la. Esperei que se criassem condições mais favoráveis para um pronunciamento coletivo dos responsáveis pela nossa música a respeito desse grande problema que envolve intenções bem mais graves do que, superficialmente, se imagina. Essas condições não se criaram e o que se nota é um silêncio constrangido e comprometedor. Pessoalmente, acho que o nosso silêncio, neste momento, é conivência com a contrafação dodecafonista. É esse o motivo porque este documento tem um caráter tão pessoal.

Espero, entretanto, que os meus colegas compositores, intérpretes, regentes e críticos manifestem, agora, sinceramente, a sua autorizada opinião a propósito do assunto. Aqui fica, pois, o meu apelo patriótico.

São Paulo, 7 de novembro de 1950.

Camargo Guarneiri"

Anexo C - Carta-resposta de Koellreutter:

"Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil"

"Consciente de minhas responsabilidades perante a nova geração de compositores, em especial diante daqueles que me foram confiados, e perante o país a cujo desenvolvimento cultural venho dedicando todos os meus esforços profissionais, movido ainda pelo profundo respeito que tenho pelo espírito criador do homem e pela inabalável fé na liberdade do pensamento, venho responder, de público, à 'Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil' que o Sr. Camargo Guarnieri fez publicar, com data de 7 de novembro de 1950.

Vejamos de início o que é o tão falado Dodecafonismo, atacado pelo Sr. Camargo Guarnieri com tanta veemência e com uma terminologia pouco apta a um documento artístico. Dodecafonismo não é um estilo, não é uma tendência estética, mas sim o emprego de uma técnica de composição criada para a estruturação do atonalismo, linguagem musical em formação, lógica conseqüência de uma evolução e da conversão das mutações quantitativas do cromatismo em qualitativas, através do modalismo e do tonalismo. Não tende, por um lado, como toda outra técnica de composição, a outro fim a não ser o de ajudar o artista a expressar-se e, servindo, por outro lado, à cristalização de qualquer tendência estética, a técnica dodecafônica garante liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor.

Ela não é mais nem menos 'formalista', 'cerebralista', 'anti-nacional' ou 'anti-popular' que qualquer outra técnica de composição baseada em contraponto e harmonia tradicionais. É errôneo, portanto, o conceito de que o Dodecafonismo 'atribua valor preponderante à forma ou despoje a música de seus elementos essenciais de comunicabilidade'; que 'lhe arranque o conteúdo emocional'; que 'lhe desfigure o caráter nacional' e que possa 'levar à degenerescência do sentimento nacional'. O que leva à 'degenerescência do sentimento nacional', o que se torna um 'vício de semimortos' e 'um refúgio de compositores medíocres' e não contribui em absoluto para a evolução cultural de um povo, pelo contrário, é fonte de sucessos fáceis e improvisações , é o nacionalismo em sua forma de adaptação de expressões vernáculas. Essa tendência, tão comum entre nós, é responsável por uma música que lembra o estado premental de 'sensação', próprio ao homem primitivo e à criança, e que, com as suas formas gratuitas emprestadas ao colorismo russo-francês, não consegue encobrir sua pobreza estrutural e a ausência de potência criadora. O verdadeiro nacionalismo é um característico intrínseco do artista e de sua obra. Quando, porém, essa tendência se reduz a uma atitude apenas, leva tanto ao formalismo quanto qualquer outra corrente estética.

Entende-se por formalismo a conversão da forma artística numa espécie de auto-suficiência. Ao contrário do que afirma o Sr. Camargo Guarnieri, o que me parece alarmante é a situação de estagnação mental em que vive amodorrado o meio musical brasileiro, de cujas instituições de ensino, com seu programa atrasado e ineficiente, não tem saído, nestes últimos anos, nenhum valor representativo. Eis a expressão, essa sim, de uma 'política de degenerescência cultural' e não a ânsia estética, o trabalho sincero dos jovens dodecafonistas brasileiros que lutam corajosamente por um novo conteúdo e uma nova forma e que jamais desprezaram o folclore de sua terra, estudando-o e assimilando-o em sua essência. Esses jovens dodecafonistas brasileiros desbravam as regiões do inexplorado à procura de uma nova realidade na arte. Escrevem música que não admite outra lógica a não ser a que nasce da própria substância musical.

É verdade que essa música, apesar de toda a sua perfeição estrutural, demonstra algo de instável e fragmentário, característicos de uma crise que resulta do conflito entre forma e conteúdo, a fonte mais importante do desenvolvimento e do progresso nas artes. E é justamente nisso, no alto grau de veracidade e no realismo de sua arte, que consiste o valor humano e artístico do trabalho desses jovens compositores.

Quando aos conceitos finais dos últimos parágrafos da Carta Aberta do Sr. Camargo Guarnieri, não merecem resposta por serem incompetentes e tendenciosos. Em lugar de demagogia falaciosa de sua carta, o Sr. Camargo Guarnieri deveria ter feito uma análise serena e limpa dos problemas relativos aos jovens musicistas do Brasil, se é que realmente isto lhe interessa. O nacionalismo exaltado e exasperado que condena cegamente e de maneira odiosa a contribuição que um grupo de jovens compositores procura dar à cultura musical do país conduz apenas ao exacerbamento das paixões que originam forças disruptivas e separam os homens.

A luta contra essas forças que representam o atraso e a reação, a luta sincera e honesta em prol do progresso e do humano na arte é a única atitude digna de um artista.

H. J. Koellreutter

Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1950."

Anexo D

Endereços dos acervos de partituras citados no Cap. 2

AM *(Arquivo Municipal - Seção Técnica de Arquivo Artístico)*
Rua da Consolação, 1024 - Centro - São Paulo/SP
01302-000 tel: (0xx11) 255.8075

CCBB *(Centro Cultural Banco do Brasil - Acervo "Mozart de Araújo")*
Rua 1º de Março, 66 - Centro - Rio de Janeiro/RJ
20010-000 tel: (0xx21) 808.2000

CCSP *(Centro Cultural São Paulo - Discoteca "Oneyda Alvarenga")*
Rua Vergueiro, 1000 - Paraíso - São Paulo/SP
01504-000 tel: (0xx11) 3277-3611 r. 244

Coralusp *(Acervo de Partituras do Coral Universidade de São Paulo)*
Av. Prof. Luciano Gualberto, travessa J, 374 - 4º and. - Cid. Universit. - São Paulo/SP
05508-900 tel: (0xx11) 818.3930 telefax: (0xx11) 815.5363

ECA *(Seção de Multimeios da Biblioteca da Esc. Comunicações e Artes da USP)*
Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443 - Cid. Universit. - São Paulo/SP
05508-900 tel: (0xx1) 818.4071 fax: (0xx11) 818.4304

FBN *(Fundação Biblioteca Nacional -Divisão de Música)*
Rua da Imprensa, 16 - 12º and. - Centro - Rio de Janeiro/RJ
20030-120 tel: (0xx21) 262.6280

FCG *(Fundação Camargo Guarnieri)*
Rua Pamplona, 825 ap.83 - Jardins - São Paulo/SP
01405-001 tel: (0xx11) 289.0342

IA-UNICAMP *(Biblioteca do Instituto de Artes da UNICAMP)*
Rua Elis Regina - Cid. Universit. "Zeferino Vaz" - Barão Geraldo - Campinas/SP
13081-970 tel: (0xx19) 788.7027 ou 788.8106

Anexo E - Quadros comparativos dos procedimentos composicionais

Obras sacras originais para coro a cappella

OBRA	***FORMA***		***TEMPO***			
	estrutura	**forma/texto**	**fórmula de compasso**	**andamento**	**caract. rítimicas**	**ritmo/texto**
Ave Maria (37)	*AB*	*SIM*	*quaternário (4/4)*	*lento*	*irrelevantes*	-
Louvação ao Senhor	*AB*	*SIM*	*binário (2/2)*	*moderato*	*irrelevantes*	-
Ave Maria (62)	*única*	-	*quaternário (4/4)*	*lento*	*irrelevantes*	-
Em memória de meu pai	*ABABA*	*SIM*	*ternário (3/4)*	*moderato*	*irrelevantes*	-

OBRA	***VERTICALIDADE***		***LINEARIDADE***			
	carac. harmônica	**cadência final**	**prosódia**	**carac. melódicas**	**melodia/texto**	**homofon./polifon**
Ave Maria (37)	*tonal (poderia ser em hipolídio)*	*mi Maior (IV-I)*	*perfeita*	*preferência por graus conjuntos*	*SIM*	*ctpto livre e rico*
Louvação ao Senhor	*centro em sol*	*sol Maior (V-I)*	*perfeita*	*espécie de "word-paithing". Associação das palavras ao movimento melódico*	*SIM*	*homofônica o tempo todo. Preocupação com os efeitos sonoros*
Ave Maria (62)	*modal*	*lá Maior (napolitana)* *($II_{\flat}$-V- I)*	*perfeita*	*graus conjuntos e saltos compensados*	*SIM*	*ctpto livre e rico*
Em memória de meu pai	*modal*	*mi menor (VII-I)*	*perfeita*	*graus conjuntos e saltos compensados*	*SIM*	*ctpto livre e rico*

Obras não-sacras originais para coro a cappella

OBRA	FORMA		TEMPO			
	estrutura	**forma/texto**	**fórmula de compasso**	**andamento**	**caract. rítimicas**	**ritmo/texto**
Canção	*canção estrófica*	*SIM*	*binário (2/4)*	*alterna rápido e lento*	*lembra o pontear da viola*	*SIM*
Irene no céu	*narrativa: inclui melodia acompanhada, "recitativos" e coro homofônico*	*SIM*	*binário (2/4)*	*lento (como Irene)*	*"sincopado nacionalista": presença de ♪♪♪*	*SIM*
Macumba do Pai Zuzé	*narrativa: inclui melodia acompanhada, "recitativos" e ctpto.*	*SIM*	*binário (2/4)*	*alterna andamentos rápidos e lentos*	*ostinatos e síncopas*	*SIM*
Sinhô Lau	*ABA + coda*	-	*binário (2/2)*	*rápido*	*ostinato*	-
Mestri Carlus	*duas partes distintas: canção estrófica e melodia acompanhada*	*SIM*	*binário (2/4)*	*alterna andamento rápido e tranqüilo*	*lembra "toada de mesa" seguida por um acompanhamento em ostinato rítmico*	*SIM*
Nas ondas da praia	*ABA*	*SIM*	*binário (2/4)*	*oscila como o movimento das ondas*	*alterna subdivisões em ♪ e tercinas que lembram o movimento do mar*	*SIM*
Egbê-gi	*forma única, quase melodia acompanhada por ostinato*	–	*binário (2/4)*	*"ritmado e selvagem"*	*ostinato*	*SIM*
Coisas deste Brasil: ***a) Reprov.*** ***b) Caram.*** ***c) Gente***	*peça em 3 movimentos:* *a) ABAB* *b) AABA* *c) forma única*	–	*todos binários (2/4)*	*a) rápido* *b) um pouco mais lento* *c) intermediário*	*a) presença de síncopas* *b) ostinato* *c) síncopas*	*SIM*

OBRA	FORMA		TEMPO			
	estrutura	forma/texto	fórmula de compasso	andamento	caract. rítimicas	ritmo/texto
Coco do Major	*lembra um coco, mas não é rígido. Trabalha com uma espécie de forma estrófica que alterna recitativo e coro*	*SIM*	*binário (2/2)*	*varia entre rápido e moderado*	*síncopa*	*SIM*
O saci pulou no meio	*canção estrófica*	*SIM*	*binário (2/4)*	*rápido*	*caráter motórico na parte A e mais ritmado no refrão*	*SIM*
Não é Joe, não é Joana	*melodia acompanhada por ostinato*	–	*binário (2/2)*	*rápido*	*ostinato em oposição à melodia*	*SIM*
Rosalina	*ABA*	-	*binário (2/2)*	*moderato*	*imitação*	-
Madrigal do amor	*narrativa*	*SIM*	*binário (2/2)*	*rápido*	*contraponto*	-

OBRA	VERTICALIDADE		LINEARIDADE			
	carac. harmônica	cadência final	prosódia	carac. melódicas	melodia/texto	homofon./polifon.
Canção	*tonal (ré Maior)*	*ré Maior (V-I)*	*perfeita*	*graus conjuntos*	*SIM*	*refrão: homofôn.; estrofes: polifôn.*
Irene no céu	*tonal (dó Maior)*	*dó Maior (V-I)*	*perfeita*	*saltos de 3^{as} e gr. conjuntos*	*SIM*	*contraponto*
Macumba do Pai Zuzé	*jogo modal/tonal*	*lá Maior (V- I)*	*perfeita*	*preferência por graus conjuntos*	*SIM*	*ctpto. quase sempre*
Sinhô Lau	*centro em ré*	*dó (sem terça)*	*perfeita*	*gr. conj. e 3^{as} entre as vozes*	*SIM*	*ctpto. sempre*
Mestri Carlus	*centro em dó*	*dó Maior (iv-I)*	*perfeita*	*preferência por gr. conj. E saltos compensados (a melodia original não é de Guarnieri)*	*SIM*	*ctpto. sempre*

OBRA	VERTICALIDADE		LINEARIDADE			
	carac. harmônica	cadência final	prosódia	carac. melódicas	melodia/texto	homofon./polifon.
Nas ondas da praia	*centro em ré*	*ré Maior (V-I)*	*perfeita*	*preferência pelas 3as "caipiras"*	*SIM*	*contraponto*
Egbê-gi	*centro em mi♭*	*mi♭ Maior (IV-I)*	-	*preferência por gr. conj. e saltos de 3ª (a melodia original não é de Guarnieri)*	*SIM*	*melodia em oposição a ostinato*
Coisas deste Brasil	*a) modal* *b) modal* *c) tonal*	*a) mi Maior (V-I)* *b) lá Maior (III♭ -I)* *c) ré Maior (V-I)*	*perfeita*	*preferência por gr. conj. e saltos para notas do acorde*	*SIM*	*a) ctpto.* *b) ostinato* *c) ctpto.*
Coco do Major	*modal*	*ré Maior 7+ (III-I)*	*perfeita*	*presença de saltos não compensados*	*SIM*	*homofônica/ctpto.*
O saci pulou no meio	*modal*	*ré Maior (IV-I)*	*perfeita*	*graus conjuntos e saltos compensados*	*SIM*	*homofônica/ctpto.*
Não é Joe, não é Joana	*harmonia por 4as*	*si♭ Maior(IV-I)*	*perfeita*	*melodia tortuosa, sem saltos compensados*	*SIM*	*ctpto. sempre*
Rosalina	*modal*	*mi Maior (V-I)*	*perfeita*	*preferência por gr. conj.*	*SIM*	*contraponto*
Madrigal do amor	*sem definição*	*lá Maior 7+ (vi-I)*	*Perfeita*	*gr. conj. e saltos tortuosos*	-	*contraponto*

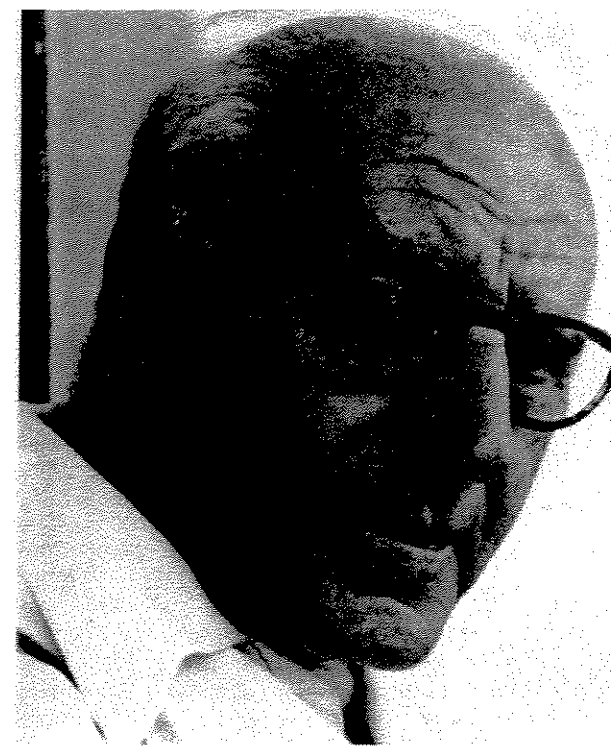
Procedimentos composicionais em diferentes tipos de composições

TIPO DE OBRA	ANALISTA	FORMA	TEMPO	VERTICALIDADE	LINEARIDADE
canção	*Vasco Mariz*	*caráter nacional*		*harmonia elástica*	*polifonia/ctpto* *prosódia perfeita*
coro* a cappella** ***(original)	*Déborah Rossi*	*coerência formal* *caráter nacional*	*rítmica acentuada* *ostinatos* *ligação texto-ritmo* *prefer. compassos binários* *síncopas*	*harmonia elásticas* *cromatismo* *preferência pelo modal (nas mais antigas)* *finalizações em ac. Maiores*	*polifonia/ctpto* *imitações* *prosódia perfeita* *poucos saltos* *ligação texto-melodia*
coro	*Oswaldo Lacerda*	*coerência formal* *caráter nacional*	*ostinatos* *ligação texto-ritmo*	*harmonia elástica*	*polifonia/ctpto* *imitações* *prosódia perfeita* *independência da vozes*
geral	*Nilson Lombardi*	*coerência formal* *caráter nacional* *concisão*		*harmonia elástica*	*polifonia/ctpto* *poucos saltos*
geral	*J.M.Neves*	*caráter nacional*	*rímica acentuada*	*harmonia clara*	*polifonia/ctpto*
geral	*Luís Heitor*	*coerência formal*		*cromatismo*	*polifonia/ctpto* *desenvolvimento temático*
geral	*Renato Almeida*	*caráter nacional*	*rítmica acentuada*	*harmonia elástica*	*polifonia*
piano	*Belkiss Mendonça*	*coerência formal* *caráter nacional*	*rítmica acentuada*		*polifonia/ctpto*
	M.J.Carrasqueira	*coerência formal* *caráter nacional* *concisão*	*rítmica acentuada* *síncopas*	*harmonia elástica* *cromatismo*	*polifonia*
sinfonias	*Ricardo Tacuchian*	*coerência formal* *caráter nacional* *concisão*	*rímica acentuada*	*harmonia elástica* *cromatismo*	*polifonia*

ICONOGRAFIA

Camargo Guarnieri ensaiando a orquestra no Teatro Municipal de São Paulo.
Coleção Camargo Guarnieri

Gécia Arruda Camargo Guarnieri, mãe do compositor.
Coleção Camargo Guarnieri



Miguel Guarnieri, pai do compositor.
Coleção Camargo Guarnieri

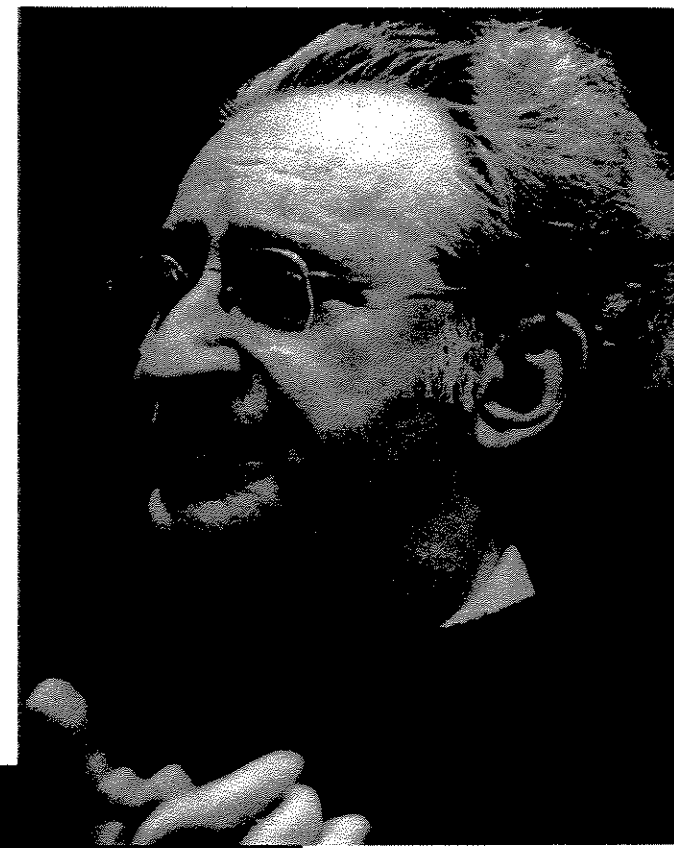
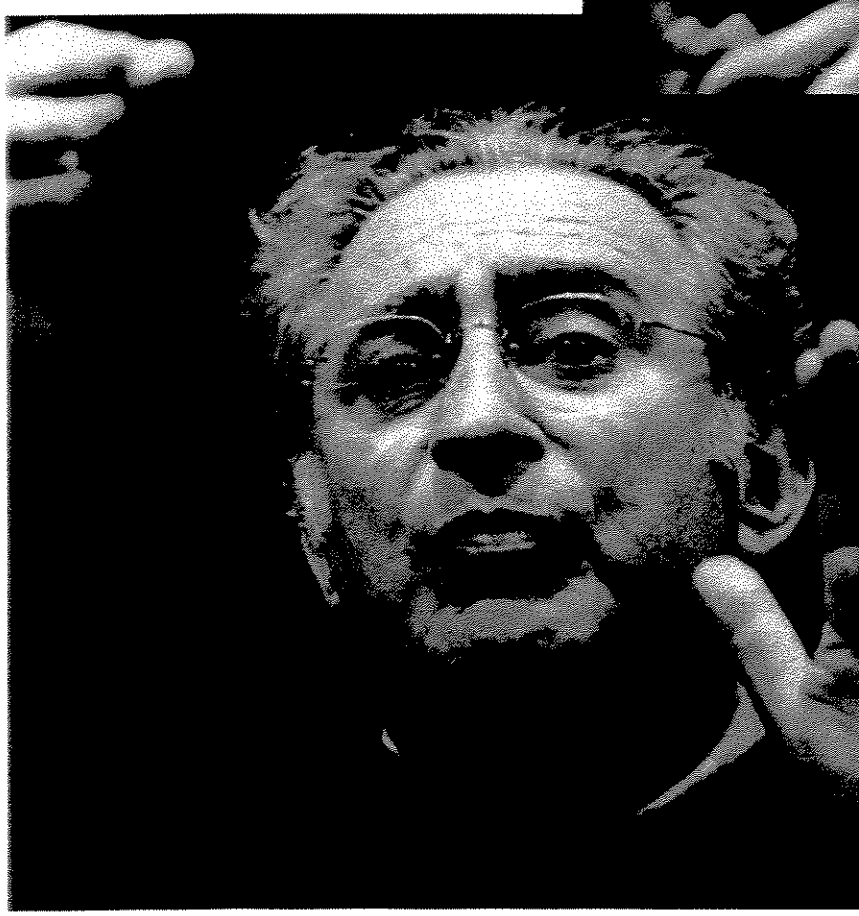
"Os dois mestres foram meus pais espirituais. Jamais os esquecerei, pois deles recebi todo o apoio que necessitava e ajuda incondicional".

(Camargo Guarnieri, 1982)

Mário de Andrade, Lamberto Baldi e Camargo Guarnieri (São Paulo, 1942)
Coleção Camargo Guarnieri

Camargo Guarnieri com a pianista Lídia Simões, nos EUA, em 1942. Coleção Camargo Guarnieri

O compositor em seu estúdio (São Paulo, 1957). Coleção Camargo Guarnieri

"Tudo quanto faço brota duma necessidade interior de me libertar de algo e transferir aos outros a mensagem que trago em meu interior. Tenho sido muito criticado, mas o meu consolo é que a peneira do tempo é implacável e resolverá pondo tudo no seu lugar certo".

(Camargo Guarnieri, 1980)