

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Programa de Pós-Graduação em Música
Instituto de Artes – São Paulo

Ana Lúcia M. T. Kobayashi

A ESCOLA DE COMPOSIÇÃO DE CAMARGO GUARNIERI

São Paulo

2009

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Programa de Pós-Graduação em Música
Instituto de Artes – São Paulo

Ana Lúcia M. T. Kobayashi

A ESCOLA DE COMPOSIÇÃO DE CAMARGO GUARNIERI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, na área de concentração musicologia/etnomusicologia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Dorotéa Kerr

São Paulo

2009

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

C229e Kobayashi, Ana Lúcia M. T.
A escola de composição de Camargo Guarnieri / Ana Lúcia M. T. Kobayashi. - São Paulo : [s.n.], 2009.
228 f.

Bibliografia

Orientador: Profa. Dra. Dorotéa Kerr

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Composição (Música) - Brasil. I. Escola de Composição Camargo Guarnieri. II. Guarnieri, Camargo, 1907-1993. III. Kerr, Dorotéa. IV. Título

CDD – 781.610981

Agradecimentos

- À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), cujo auxílio financeiro foi essencial para a realização desta pesquisa.
- À Prof^ª. Dr^ª. Dorotéa Kerr, pela atenção despendida desde a minha iniciação científica, pela orientação nesta pesquisa e por todo incentivo e aprendizado.
- Aos ex-alunos de Camargo Guarnieri, Antonio Ribeiro, Achille Picchi, Eduardo Escalante, Júlio César Figueiredo, Kilza Setti e Sérgio Vasconcellos-Corrêa, pela atenção e colaboração para esta pesquisa por meio de seus depoimentos e empréstimos de materiais.
- Aos docentes, funcionários e colegas do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP pelo aprendizado e aconselhamento.
- Ao Hugo Cogo, amigo e grande incentivador.
- Ao Guilherme Gama, pela revisão do *Abstract*.
- Aos meus pais, Sueli e Minoru, a quem eu devo tudo o que sou.
- Ao Rafael, companheiro, amigo e conselheiro, e que acompanhou de perto o desenvolvimento desta pesquisa me ajudando nos momentos mais difíceis.
- Às minhas três famílias, Teixeira, Kobayashi e Alberto, por sempre me acompanharem e acreditarem no meu potencial.

Resumo

A Escola de Composição de Camargo Guarnieri foi criada por volta de 1950 com o objetivo de dar orientação a jovens compositores dentro da estética nacionalista. Camargo Guarnieri, assim como sua Escola, foi influenciado pelos ideais de Mário de Andrade, que defendia a idéia de que a música brasileira deveria estar baseada no estudo do folclore. Nesta pesquisa, por meio de uma narrativa histórica e de abordagem metodológica qualitativa, pretendeu-se apresentar um panorama do funcionamento da Escola de Composição de Camargo Guarnieri investigando as atividades relacionadas ao ensino musical do compositor, sua formação cultural e musical, assim como o contexto histórico no qual a Escola está inserida. De maneira não institucionalizada e funcionando em torno da figura de seu mestre, a Escola de Composição de Camargo Guarnieri formou, durante mais de 40 anos de ensino, cerca de 31 compositores bastante atuantes nacional e internacionalmente. Em 1950, com a publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, Guarnieri se envolveu na disputa por espaço no meio musical brasileiro entre nacionalistas e vanguardistas. Entre as conseqüências da publicação do documento estão as generalizações a respeito da maneira de ensinar composição de Guarnieri, principalmente a crença de que o compositor impunha o nacionalismo aos seus alunos.

Palavras chave: Camargo Guarnieri, Escola de Composição, Nacionalismo

Abstract

The School of Composition of Camargo Guarnieri was created by the 1950 to give orientation to young composers under the nationalist aesthetic. Camargo Guarnieri and his School were influenced by Mario de Andrade's ideals, which proposed a Brazilian music based on the folklore. His activity as a teacher has not been deeply studied as his compositions have received more emphasis. In this study, based in a qualitative approach, we intended to obtain a panorama of the Camargo Guarneri's School by investigating the composer's activities related to his music teaching, his culture and musical background, and the historical context in which his School is inserted. In a non-institutional manner, and functioning around the figure of its master, the School of Composition of Camargo Guarnieri trained, during more than 40 years of teaching, around 31 composers, all of which were very active in a national and international level. In 1950, with the publication of *Open Letter to Brazilian Musicians and Music Critics*, Guarnieri involved himself in a dispute between nationalists and vanguardists over influence in the Brazilian musical environment. Among the consequences of the document's publication, there have been a few generalizations about Guarnieri's teaching methods, such as the belief that the composer compelled his students to compose nationalistic music.

Keywords: Camargo Guarnieri, School of Composition, Nationalism

Lista de figuras

Figura 1: Classe de piano do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo	25
Figura 2: Camargo Guarnieri cumprimentando Juscelino Kubitschek, acompanhado por Clóvis Salgado	29
Figura 3: Mário de Andrade, Lamberto Baldi e Camargo Guarnieri	43
Figura 4: Alunos de composição de Camargo Guarnieri: Pérsio Rocha, Almeida Prado, Lina Pires de Campos, Guarnieri, Marisa Tupinambá, Osvaldo Lacerda, Nilson Lombardi e Sérgio Vasconcellos-Corrêa	51
Figura 5: Côro de cocos nº4	64
Figura 6: Vapor de seu Tertulio	64
Figura 7: Despedida	65
Figura 8: Faz hoje um ano	65
Figura 9: Romance Sertanejo	65
Figura 10: Correção a lápis de Camargo Guarnieri	66
Figura 11: Correção a lápis de Camargo Guarnieri	66
Figura 12: Esquema escrito a lápis por Guarnieri na parte superior do exercício.....	74
Figura 13: Esquema formal escrito a lápis por Guarnieri	74
Figura 14: Correções a lápis feitas por Guarnieri	75
Figura 15: Correções a lápis feitas por Guarnieri	75
Figura 16: Cartaz do concerto promovido por Camargo Guarnieri em 1962	79
Figura 17: Indicação a lápis na parte superior do exercício feita por Camargo Guarnieri	80
Figura 18: Camargo Guarnieri em seu estúdio	81

Lista de anexos

Anexo I: Carta Aberta (1941).....	137
Anexo II: Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil (Camargo Guarnieri).....	139
Anexo III: Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil (Koellreutter).....	143
Anexo IV: <i>NOVOS COMPOSITORES BRASILEIROS</i>	145
Anexo V: <i>COLABORARÁ COM O MINISTRO DA EDUCAÇÃO O COMPOSITOR CAMARGO GUARNIERI</i>	147
Anexo VI: <i>MEDIDA ACERTADA</i>	149
Anexo VII: <i>QUADRO DA VIDA MUSICAL BRASILEIRA</i>	151
Anexo VIII: <i>MILAGRE NO RIO</i>	154
Anexo IX: <i>CAMARGO GUARNIERI PRETENDE A REFORMA DO ENSINO MUSICAL</i> ..	156
Anexo X: <i>CRÍTICA SINCERA DA SITUAÇÃO DO ENSINO MUSICAL NO BRASIL</i>	159
Anexo XI: <i>REFORMA DO ENSINO MUSICAL</i>	165
Anexo XII: <i>COMPOSITORES JOVENS NO T. MUNICIPAL</i>	167
Anexo XIII: <i>COMPOSITORES JOVENS NO TEATRO MUNICIPAL</i>	168
Anexo XIV: <i>SÃO PAULO APLAUDE SEUS JOVENS COMPOSITORES</i>	170
Anexo XV: <i>JOVENS COMPOSITORES</i>	175
Anexo XVI: <i>PELO MUNDO DA MÚSICA</i>	177
Anexo XVII: <i>MÚSICA BRASILEIRA PODE SER ATONALISTA – DIZ LACERDA</i>	180
Anexo XVIII: <i>SEGUNDO PRÊMIO DO CONCURSO DE COMPOSIÇÃO “CIDADE DE SANTOS”</i>	183
Anexo XIX: Entrevistas.....	185

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo I	
1. Camargo Guarnieri e o ensino musical.....	24
2. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade	38
3. Mário de Andrade e a Escola de Composição de Camargo Guarnieri	44
4. Resultados da Escola de Composição de Camargo Guarnieri.....	50
Capítulo II – Aspectos técnicos do ensino composicional de Camargo Guarnieri.....	60
Capítulo III – Discussões em torno de uma <i>Carta Aberta</i>.....	85
Considerações finais	113
Referências bibliográficas.....	118
Bibliografia.....	125
Anexos.....	137

INTRODUÇÃO

Quando se fala em Escola de Composição de Camargo Guarnieri é necessário que se faça distinção entre os significados do termo *escola*. Os dicionários e enciclopédias apontam dois significados do termo. O mais comum designa um estabelecimento de ensino, com lugar físico, institucionalizado, o segundo significado remete a um grupo de discípulos em torno de um professor que se esforçam para propagar, desenvolver e difundir a doutrina de seu mestre.

Dante Tringali também entende o termo *escola* de duas formas, “uma formalizada, funcionando como um estabelecimento de ensino, outra difusa, não formalizada, operando como um pólo cultural” (1994, p. 9). Este autor, no livro *Escolas Literárias*, que trata especificamente das que funcionam como pólo cultural, caracteriza a *escola* como um movimento social, no qual seus adeptos objetivam uma mudança (1994, p. 11). Segundo Tringali, “toda escola compreende uma filosofia de vida, uma estética e uma poética. [...] Toda escola tem sua perspectiva específica que a constitui e define. [...] Ela inventaria e sistematiza traços invariantes básicos, onde continua havendo lugar para as variantes individuais” (1994, p. 7 - 8).

A Escola de Composição de Camargo Guarnieri encaixa-se na segunda definição do termo, ou seja, foi formada por alunos que seguiram, durante espaços variados de tempo, os seus ensinamentos sobre em composição.

Atribui-se aos primeiros anos da década de 50 o início das atividades da Escola de Composição de Camargo Guarnieri. Apesar de ter lecionado composição antes desta data¹, a intensificação dessa atividade coincidiu, cronologicamente, com a publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* em novembro de 1950². Nesse documento, Guarnieri manifestou violentamente o seu descontentamento com a difusão da técnica de composição dodecafônica, com o intuito, segundo Abreu, de “impedir que a música brasileira viesse a se

¹ Como por exemplo, Eunice Catunda.

² Muitos autores apontam a Escola de Composição de Camargo Guarnieri como uma consequência direta da publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*. Mas pode ser apenas uma coincidência cronológica. Em novembro de 1950 Guarnieri estava com 43 anos e já era um compositor maduro, portanto, seria natural que sentisse vontade de passar seus conhecimentos adiante.

diluir num universalismo impessoal”. (2001, p. 47). Camargo Guarnieri acreditava que a música deveria ser baseada no estudo e no aproveitamento do folclore brasileiro, noção que refletia a influência do pensamento nacionalista de Mário de Andrade, com quem teve contato por 17 anos. O compositor paulista se autodenominava um compositor nacional e, segundo ele, seu desejo de compor música brasileira existia antes mesmo de ter conhecido Mário de Andrade. O compositor teve aulas com Ernani Braga (1888-1948), Sá Pereira (1888-1966) e Lamberto Baldi (1895-1979), que também estavam envolvidos no movimento nacionalista, e o encontro com o poeta veio a fortalecer os seus conceitos (SILVA, 1998, p. 3). Com a publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, Guarnieri desejava alertar os jovens compositores do que considerava o “perigo” da técnica dodecafônica, que, segundo ele, ao ser utilizada por compositores que careciam de uma boa base técnica musical, resultaria em obras que consistiriam em simples manipulação de notas destituídas de propostas estéticas (VERHAALEN, 2001, p. 48).

A Escola Paulista de Composição³, assim chamada pelo compositor, foi uma atividade exercida por mais de 40 anos com intuito de oferecer uma orientação musical a jovens compositores. Guarnieri costumava reivindicar sua iniciativa como sendo a única existente no Brasil: “Eu sou o único músico do Brasil que tem uma escola de composição. 90% dos alunos estudam de graça. Os que têm talento e não podem pagar, não pagam. Os que têm dinheiro, pagam e bastante” (apud MARIZ, 1997, p. 279) e em outra ocasião afirmou que era o “[...] único compositor que há muitos anos, chova ou faça sol, com ou sem trovoadas, mantenho religiosamente um curso de composição” (apud ABREU, 2001, p. 47). Essa afirmação não correspondia à verdade. Afirmando ser o único compositor a possuir uma escola de composição, Guarnieri não reconhecia o trabalho de tantos outros professores. O que pode ser considerado como peculiar no ensino de Guarnieri é o seu posicionamento ideológico.

³ Esta denominação é mencionada por Guarnieri no prefácio do livro *Momentos de Música Brasileira* de Lea Vinocur Freitag (1985).

Observando a trajetória da Escola de Guarnieri, aparentemente, nota-se uma semelhança na maneira de ensinar durante o tempo de seu funcionamento. Apesar de adequar o estudo de acordo com a necessidade de cada aluno, Guarnieri manteve uma estrutura fixa, quase que um “currículo”, pelo qual todos deveriam passar. Segundo Antonio Ribeiro, ex-aluno do compositor, Guarnieri não se lembrava da data exata de início da sua Escola de Composição e nem quem teria sido seu primeiro aluno, mas acredita-se que mais de 30 compositores passaram pelas suas mãos, dos quais podemos citar Achille Picchi, Alceo Bochino, Adelaide Pereira da Silva, Antonio Ribeiro, Ascentino Theodoro Nogueira, Aylton Escobar, Domenico Barbieri, Eduardo Escalante, José Antonio de Almeida Prado, Júlio César Figueiredo, Kilza Setti, Marlos Nobre, Nilson Lombardi, Osvaldo Lacerda, Raul do Valle, Sérgio Vasconcellos Corrêa.

A principal pergunta que norteia esta pesquisa é: *O que foi a Escola de Composição de Camargo Guarnieri?* A partir desta pergunta e dos primeiros levantamentos bibliográficos, outras perguntas derivadas surgiram: O que significa a formação de uma escola de composição? Como foi a inserção da Escola de Composição de Camargo Guarnieri no cenário musical brasileiro?

A partir das questões levantadas, estabeleceu-se o objetivo geral desta pesquisa, que é o de compreender o funcionamento da Escola de Composição de Camargo Guarnieri. A partir desse objetivo também serão investigadas as condições de surgimento e desenvolvimento da Escola, assim como possíveis mudanças ocorridas durante o seu funcionamento, mudanças estas que podem ser de ordem ideológica ou prática, ou seja, mudanças na maneira de ensinar o ofício da composição.

Em 2007 comemorou-se os 100 anos do nascimento de Camargo Guarnieri, e a sua produção musical, segundo José Eduardo Martins, tende a ser um dos temas mais procurados por alunos dos Programas de Pós-graduação em música no Brasil. Segundo Martins, “isto se

deve ao fato de, em pertencendo à trindade nacionalista junto a Villa-Lobos e Francisco Mignone, Guarnieri ter-se destacado pela profunda ciência composicional, prevalecendo sobre os seus ilustres colegas no segmento do esmero da feitura criativa” (1993, p. 34).

Dados coletados durante a pesquisa *Rumos da Análise Musical* (2006), coordenada por Dorotéia Machado Kerr, Any Raquel Carvalho e Sônia Ray, que teve como objetivo fazer um mapeamento e um balanço avaliativo da produção realizada pelos Programas de Pós-graduação em Música na área de Análise Musical, pode-se corroborar a afirmação de Martins. A pesquisa investigou quais os caminhos que a disciplina estava seguindo no Brasil e discutiu suas tendências e propósitos. Ao observar os compositores abordados nos trabalhos, pode-se perceber uma ênfase na música brasileira. Foram, no total, 272 trabalhos sobre compositores brasileiros e 67 abordando compositores estrangeiros - dentre esses, 63 eram europeus, ressaltando que mais de um compositor pode ser abordado em cada trabalho. Os compositores mais pesquisados são justamente os citados por José Eduardo Martins: Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993).

A partir do levantamento desses trabalhos acadêmicos que têm como objeto de pesquisa a produção musical de Guarnieri percebe-se que a maioria tem como objetivo a interpretação de algumas de suas obras, principalmente as de piano solo e piano e orquestra. E apesar do aumento de pesquisas sobre Guarnieri, observa-se que a maior parte delas dedica-se à sua obra musical, e pouco foi dedicado à sua capacidade de formar outros compositores. Essas dissertações que visam à interpretação musical seguem mais ou menos um modelo: Apresentação de dados biográficos do compositor e análises de suas obras com o intuito de subsidiar a interpretação musical. A maioria cita seu papel como formador de gerações de músicos e o seu alcance na música brasileira, mas não se detém no estudo de sua atividade como professor de composição, deixando de lado uma importante faceta da carreira de Guarnieri, que esta pesquisa procura realçar.

Justifica-se a necessidade da realização de um estudo sobre a Escola de Composição de Camargo Guarnieri tomando de empréstimo uma citação de José Maria Neves no Prefácio ao livro *Camargo Guarnieri, expressões de uma vida* de Marion Verhaalen (2001):

Essa sua faceta [de Guarnieri], tão importante, está a merecer exame mais detalhado e aprofundado, inclusive para que saiba até que ponto a forte personalidade do compositor influenciou seus discípulos. De fato, de todos os professores de composição que atuaram no Brasil, Guarnieri parece ter sido o único que formou uma verdadeira escola, com todas as conseqüências advindas disso. Fica o tema para o aprofundamento necessário.

O estudo detalhado da Escola de Composição de Camargo Guarnieri contribuirá para o enriquecimento do conhecimento sobre as atividades musicais realizadas no Brasil, principalmente em São Paulo. Esta pesquisa é o reconhecimento de uma atividade duradoura do compositor, encarada pelo mesmo como missão.

Para a realização desta pesquisa foram levantados diversos tipos de documentos, tais como livros, teses, dissertações, artigos acadêmicos e de jornais, dicionários, catálogos e cadernos de exercício de ex-alunos de Camargo Guarnieri. Concomitantemente com o levantamento desses documentos, foram realizadas entrevistas com alguns dos ex-alunos de Guarnieri: Achille Picchi, Antonio Ribeiro, Eduardo Escalante, Júlio César Figueiredo, Kilza Setti e Sérgio Vasconcellos-Corrêa.

Alguns dos estudos levantados podem ser destacados, tais como, *O tempo e a música* (2001), organizado por Flávio Silva e *Camargo Guarnieri: Expressões de Uma Vida* (2001) de Marion Verhaalen, ambos dedicados inteiramente à vida e a obra de Guarnieri. O livro de Verhaalen, cujo original em inglês foi publicado em 2005, foi traduzido para o português pela viúva do compositor, Vera Silvia Camargo Guarnieri. Autora da introdução do livro, Vera Silvia declarou que Guarnieri, ao ler o capítulo biográfico, “pouco antes de sua morte, [...], declarou que jamais alguém escrevera com tamanha fidelidade sobre sua vida” (2001, p.9). Pode-se considerar, então, o livro como uma espécie de biografia autorizada do compositor. Em *Camargo Guarnieri: Expressões de Uma Vida*, além da biografia do compositor, são

apresentados um catálogo de suas obras, reprodução de documentos (fotos e cartas), pequenas análises e comentários sobre as obras de Guarnieri. Verhaalen, no texto biográfico sobre o compositor, destaca seus primeiros anos de vida, suas primeiras obras, a consolidação das idéias nacionalistas por meio do convívio com Mário de Andrade, sua carreira nacional e internacional, o período em que estudou na Europa, os principais acontecimentos da sua vida pessoal e profissional e considerações sobre o seu estilo composicional. Destaca-se o prefácio escrito por José Maria Neves, citado anteriormente, no qual destaca a importância da Escola de Composição de Camargo Guarnieri. Mas, apesar da importância apontada por Neves, Marion Verhaalen, por ter outros objetivos, não dedicou nenhuma passagem de seu livro à Escola de Camargo Guarnieri, e cita poucas vezes seu trabalho como professor.

O livro organizado por Flávio Silva, *O tempo e a música* (2001), é a reunião de diversos textos sobre Camargo Guarnieri. Este livro foi idealizado em 1986 por Vasco Mariz e concluído por Flávio Silva. Guarnieri chegou a acompanhar o início da organização do livro, mas faleceu antes deste ser publicado. *O tempo e a música* difere do livro de Verhaalen principalmente pelo teor dos artigos, que trazem discussões acerca das obras e dos feitos de Guarnieri. O único artigo de caráter biográfico é *Camargo Guarnieri – O homem e os episódios que caracterizam sua personalidade* de Maria Abreu. O artigo traz os principais acontecimentos e os aspectos mais importantes da vida de Guarnieri. Os demais artigos trazem discussões acerca da polêmica causada pela publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* (Flávio Silva), a opção estética da obra de Guarnieri (Jorge Coli, João Caldeira Filho e Antônio Leal de Sá Pereira) e a correspondência entre Mário de Andrade e Camargo Guarnieri (Flávia Toni e Lutero Rodrigues). O livro também traz um catálogo das obras de Guarnieri, assim como artigos que tratam especificamente dessas (Vasco Mariz, Osvaldo Lacerda, Belkiss Carneiro de Mendonça, Mário Ficarelli, Paulo Castagna, Eurico Nogueira França, Ricardo Tachuchian, Laís de Souza Brasil e Lutero Rodrigues).

Entre os artigos de *O tempo e a música*, está *Meu professor Camargo Guarnieri* de Osvaldo Lacerda, um dos primeiros alunos do compositor. Este texto foi encomendado por Vasco Mariz em 1987, mas com o atraso da publicação, veio a público somente em 1996 na *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*. Este artigo é o único que trata exclusivamente da Escola de Composição de Guarnieri e que mais detalhadamente descreve o compositor como professor e suas atividades com os alunos. A partir do texto de Lacerda podem-se conhecer as atividades didáticas de Guarnieri, as fases do processo didático desenvolvido nas aulas, a maneira de ensinar do compositor, sua adesão ao nacionalismo e a personalidade do professor. Este artigo é a principal fonte de informação sobre a Escola de Camargo Guarnieri. Mesmo partindo de um ângulo pessoal, o texto teve um papel de guia para esta pesquisa.

Também de autoria de Lacerda é o artigo publicado na revista *ARTEunesp* em 1993, *O professor Camargo Guarnieri*. O texto, de duas páginas, é um breve resumo do artigo mencionado anteriormente, e não apresenta novos dados sobre a Escola. O autor declara que o texto é “[...] resumidamente, alguns comentários sobre a sua [Guarnieri] maneira de ensinar” (1993, p. 285).

Apesar de não tratar exclusivamente da Escola de Composição de Camargo Guarnieri, Eduardo Escalante, também ex-aluno do compositor, publicou o artigo *Camargo Guarnieri: O mestre, o músico, o homem* na *Revista da Academia Brasileira de Música* em janeiro de 2000. O artigo traz um panorama da vida de Guarnieri dando um pequeno destaque para a sua atividade como professor. Escalante acredita que a sua maneira de ensinar estava “embasada numa estrutura pedagógica consciente e consistente, fruto de suas próprias reflexões e pesquisas, de sua própria vivência e análise do que deveria se priorizar em termos de técnica composicional [...]” (2000, p. 28). Observa-se que esse procedimento não difere dos adotados

por outros professores, já que parece evidente que o modo de ensinar de cada um provém de suas experiências.

Outra fonte de dados sobre a Escola de Camargo Guarnieri e seus discípulos são os artigos publicados em diversos jornais nacionais. Os artigos de maior importância para esta pesquisa foram os publicados logo após os concertos promovidos por Guarnieri com obras de seus alunos em 1953 e 1962. Sobre o concerto de 5 de novembro de 1953, João Caldeira Filho escreveu em *O Estado de São Paulo* que

Esse concerto é consequência do movimento que aquele artista despertou no País, ha três anos, com sua “Carta Aberta aos músicos e Críticos do Brasil” visando a uma tomada de consciência nacional “diante do descabro cosmopolita reinante”, principalmente sob a influência da técnica dodecafônica. Vários jovens artistas se reuniram sob a orientação do ilustre compositor patricio e após três anos de trabalho apresentam os primeiros resultados de uma orientação deliberadamente nacionalista, arraigada na maneira de ser e na sensibilidade musical do nosso povo.

E após breves comentários sobre cada uma das obras apresentadas, Caldeira Filho apresentou como o resultado mais importante do concerto a criação de uma escola brasileira de composição.

Novamente por iniciativa de Guarnieri, outro concerto com obras de seus alunos foi realizado no Teatro Municipal em 30 de junho de 1962, quase dez anos após o primeiro. Caldeira Filho, em 4 de julho deste ano, publicou em *O Estado de São Paulo* uma crítica bastante favorável ao concerto, afirmando que

Esse programa, como se vê, representa considerável avanço quanto à primeira audição de 1953. Podemos afirma que o concêrto em apreço, superando a desigualdade de valor de obras de principiantes e de “seniors”, responde com fatos a uma suposta crise da composição musical brasileira. Esta mostrou esplêndida vitalidade graças a êsse grupo de jovens mercedores de todo o nosso respeito. O estudo por êles feito é de composição e não de aplicação de processos (1962).

A “aplicação de processos” mencionada por Caldeira Filho refere-se à técnica dodecafônica, que era criticada por criar “músicas de tabela”, como costumavam atacar os defensores do nacionalismo. Assim, evidencia-se o posicionamento desfavorável do autor ao dodecafonismo.

Outro trabalho a ser apontado é a tese de André Cavazotti e Silva, intitulada *The sonatas for violin and piano of M. Camargo Guarnieri: perspectives on the style of a Brazilian nationalist composer*, na qual afirmou que a forma de ensinar composição de Guarnieri era direcionada ao nacionalismo, o qual tentou inculcar em seus alunos (1998, p. 6)⁴.

O autor também apontou que Guarnieri

criou e explorou seu próprio estilo nacionalista dentro das formas e procedimentos do estilo neoclássico. Seu emprego dos gêneros clássicos – como a sinfonia, o concerto, o quarteto de cordas, a canção – e as formas clássicas – especialmente a forma sonata e tema com variações – recorda a prática de diversos trabalhos de compositores na França durante a década de 1920 (1998, p. 1).

Outra dissertação que cita o trabalho de Guarnieri como professor de composição é *As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias* (2001) de Lutero Rodrigues. O autor expõe brevemente alguns dados retirados do artigo *Meu professor Camargo Guarnieri* de Osvaldo Lacerda, destacando o material utilizado nas aulas e os primeiros passos dos alunos. Guarnieri utilizava dois livros como material básico para as suas aulas: *Melodias registradas por meios não mecânicos* (1946), organizado por Oneyda Alvarenga e *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) de Mário de Andrade, seu mentor intelectual. O primeiro é “uma compilação de melodias folclóricas publicadas pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo, que incluía os temas recolhidos por Guarnieri, na Bahia, em 1937” (RODRIGUES, 2001, p.35). Publicado em 1928, o *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade tornou-se uma espécie de “normas de conduta”, um manual para compositores. Segundo Picchi, este livro influenciou cerca de três gerações de compositores, e teve um papel importante para Guarnieri que, “através de concepções próprias diretamente decalcadas no Ensaio, funda uma “escola” de composição, levada adiante com um importante grupo de compositores – a maioria de São Paulo -, que chega até nossos dias ainda mantendo cânones vivos e atuantes” (PICCHI, 1996, p. 11).

⁴ Todas as traduções são da autora desta dissertação.

Quanto à metodologia da atual pesquisa, procurou-se desenvolver um trabalho de caráter qualitativo por ser seu material, sobretudo, documentos textuais (livro, dissertação, artigos acadêmicos e de jornais, cartas e outros) ou entrevistas que foram transformadas em textos após a transcrição. Para alcançar os objetivos propostos, a escolha da abordagem qualitativa parece ser a mais indicada, pois “além de empregar textos como material empírico, [...] trata das construções da realidade – suas próprias construções e, especialmente, das construções que encontra no campo ou nas pessoas que estuda” (FLICK, 2004, p. 27). A escolha pelos métodos qualitativos, também chamados de compreensivo-interpretativos (TURATU, 2003, p. 195), deveu-se ao próprio objeto de estudo desta pesquisa, a Escola de Composição de Camargo Guarnieri. Segundo Chauí, o objeto da pesquisa qualitativa “são as significações ou os sentidos dos comportamentos, das práticas e das instituições realizadas ou produzidas pelos seres humanos” (apud TURATU, 1995, p. 159).

A Escola de Composição de Camargo Guarnieri também será tratada como um *estudo de caso*. Esse tipo de pesquisa caracteriza-se pelo estudo aprofundado de uma situação específica, podendo ser uma instituição de ensino ou uma pessoa, por exemplo. Segundo Chizzotti,

O estudo de caso é uma caracterização abrangente para designar uma diversidade de pesquisas que coletam e registram dados de um caso particular ou de vários casos a fim de organizar um relatório ordenado e crítico de uma experiência, ou avaliá-la analiticamente, objetivando tomar decisões a seu respeito ou propor uma ação transformadora (2003, p. 102).

Concomitantemente com o levantamento de material textual foram realizadas entrevistas com alguns dos ex-alunos de Guarnieri. Não foi possível determinar quem e quantos seriam entrevistados, pois essas entrevistas dependeram de alguns fatores, como a disponibilidade e interesse dos ex-alunos em contribuir para essa pesquisa por meio de seus depoimentos pessoais. A escolha foi feita por meio de alguns critérios, tais como o tempo de permanência na Escola, a continuidade do estilo difundido por esta (pelo menos por algum período), e, principalmente, a disponibilidade para as entrevistas.

As entrevistas foram semi-estruturadas e realizadas a partir de um roteiro provisório, podendo sofrer modificações no decorrer da pesquisa de acordo com as necessidades desta. Poderia se restringir em uma quantidade menor ou maior de perguntas dependendo do andamento da entrevista. O roteiro provisório foi:

1. Como era a sua relação com Camargo Guarnieri?
2. Como era o professor Guarnieri?
3. Como eram as suas aulas?
4. Quais os procedimentos utilizados por ele?
5. Quais os fatores positivos e negativos em se ter aula com Camargo Guarnieri?
6. Para você, o que significou a Escola de Composição de Camargo Guarnieri?

Este roteiro foi baseado em um modelo proposto por Paulo Costa Lima em seu livro *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia* (1999). Segundo o autor, a vantagem da entrevista não está apenas na

identificação de pontos consensuais nos diversos depoimentos, mas também a perspectiva que cada um pode oferecer para a construção de uma espécie de painel, que com sua diversidade possa envolver o objeto de múltiplas formas. (Lima, 1999, p. 33).

O método de gravação das entrevistas utilizado foi o proposto por Marshall e Rossman em *Disigning Qualitative Reaserch* (2006). A utilização de gravador durante a entrevista, segundo os autores, permite ao entrevistador estar mais atento ao entrevistado e consideram que a transcrição manual durante a entrevista impediria o entrevistador de responder adequadamente ao entrevistado (MARSHALL; ROSSMAN, p. 348). Mas os autores sugerem que o entrevistador tome notas por duas razões: 1) Tomar notas durante a entrevista permite ao entrevistador formular novas perguntas onde for necessário checar algo dito anteriormente; 2) As anotações facilitarão análises posteriores. E acrescentam que esse procedimento pode se tornar um *feedback* para o entrevistado sobre quando algo importante foi dito. (MARSHALL; ROSSMAN, p. 349). Após a realização das entrevistas, estas foram transcritas integralmente.

O processo de análise dos dados foi iniciado com a coleta dos mesmos, e foram adotados os procedimentos analíticos propostos por Marshall e Rossman (2006), que compreendem sete fases:

1. Organização dos dados – a organização de todo o material coletado é indispensável, pois facilita o manejo dos dados durante a análise. Para esta pesquisa, os textos foram separados e arquivados por tipos, tais como: livros, teses e dissertações, artigos acadêmicos, artigos de jornais, entrevistas, cadernos e outros.
2. Imersão nos dados - após a organização do material, é necessária a leitura e a releitura dos mesmos para torná-los familiares ao pesquisador.
3. Geração de categorias e temas – consiste na identificação de temas salientes, idéias recorrentes e padrões a partir dos dados coletados.
4. Codificação dos dados – é a representação formal do pensamento analítico. Os códigos são aplicados nas categorias e temas levantados na fase anterior. Para o presente estudo foi adotado o código no formato de palavras chaves.
5. Oferecer interpretações – segundo os autores, “interpretação traz significado e coerência aos temas, padrões, categorias, desenvolve ligações e uma cronologia que faz sentido e é convidativo à leitura” (2006, p. 162).
6. Busca por explicações alternativas – nesta fase o pesquisador procura dar explicações alternativas que fogem das aparentes. Segundo Marshall e Rossman, explicações alternativas sempre existem. O pesquisador deve “identificar e descrevê-las, e depois demonstrar como a explicação oferecida é a mais plausível” (2006, p. 162).
7. Escrita do relatório – esta foi a última fase desta pesquisa, a elaboração da dissertação. Aqui foram apresentados os resultados obtidos durante o processo analítico e as possíveis respostas para as perguntas levantadas para a pesquisa.

A dissertação será dividida em três capítulos: O primeiro capítulo abordará os trabalhos de Guarnieri relacionados ao ensino musical, a relação entre o compositor e Mário de Andrade, assim como a influência deste na Escola de Composição de Guarnieri e os resultados da formação desta. No capítulo seguinte serão apresentados os aspectos técnicos do funcionamento da Escola de Guarnieri, como o seu método de ensino e atividades propostas. E para finalizar, o capítulo três tratará das polêmicas e preconceitos em torno da Escola de Composição de Camargo Guarnieri.

CAPÍTULO I

1. Camargo Guarnieri e o ensino musical

Camargo Guarnieri (1907–1993) dedicou-se ao ensino musical desde cedo. Iniciou sua carreira de professor com 21 anos quando ingressou no corpo docente do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, assumindo o cargo de professor de piano e de acompanhamento. Mais tarde, em 1931, assumiu também a classe de composição do maestro italiano Lamberto Baldi⁵ (1895–1979), que havia se transferido para o Uruguai para assumir o cargo de diretor do Serviço Oficial de Difusão da Rádio Elétrica (VERHAALLEN, 2001, p. 25). Guarnieri, no ano seguinte, foi nomeado chefe do Departamento de Piano.

O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo surgiu em um momento de efervescência cultural, social e econômica devido ao enriquecimento do estado através do cultivo do café. Segundo Elizabeth Azevedo, “todo tipo de iniciativa comercial, industrial ou cultural tinha o seu lugar, desde as mais populares até aquelas direcionadas a uma elite segura de si e desejosa de deixar sua marca na paisagem da cidade” (2006, p. 1). O Conservatório foi criado em 1906 nos moldes do Conservatório de Paris, tido, na época, como um dos mais prestigiados. Funcionou, primeiramente, na rua Brigadeiro Tobias, e, posteriormente, em 1909, o Conservatório mudou-se para a Avenida São João. A instituição ganhou prestígio e contou com alunos como Francisco Mignone (1887-1986) e Mário de Andrade (1893-1945).

Camargo Guarnieri permaneceu no Conservatório até 1932, mas voltou a lecionar na instituição em 1960, quando aceitou o cargo de professor de piano, orquestração e composição. Nesse mesmo ano, no dia 23 de novembro, segundo Verhaalen, a cúpula do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo reuniu-se para eleger, unanimemente, Guarnieri como diretor da instituição (2001, p. 49). O compositor permaneceu apenas 10 meses no cargo. Seu pedido de exoneração deveu-se à incompatibilidade da estrutura da instituição com a sua vontade de estabelecer um currículo que preparasse, de forma mais

⁵ Lamberto Baldi foi professor de Guarnieri entre 1926 e 1930.

equilibrada, tanto instrumentistas quanto compositores (VERHAALEN, 2001, p. 50). Em seu discurso de exoneração, Guarnieri declarou que

Hoje, após dez meses de administração, concluo que não é mais possível prosseguir a menos que ponha em jogo minha dignidade de cidadão e minha honorabilidade de artista. [...] O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em suas atuais condições, é simplesmente inadmissível. Vícios de origem corroem-lhe as entranhas. A indisciplina, o desrespeito são seus esteios. Intrigas, maquinações as mais estúpidas povoam os seus corredores (apud ABREU, 2001, p. 48).

Os vícios de origem mencionados por Guarnieri referem-se à grande ênfase que era dada ao ensino de piano, a que o compositor denominava “pianomania” ou, como chamava Mário de Andrade, “pianolatria”. A ênfase sobre o ensino de piano no Conservatório não era recente, vinha desde o início da sua fundação quando o departamento de piano fora estruturado por Luigi Chiafarelli (1856–1923)⁶. Segundo Fucci Amato, o piano começou a ganhar destaque no Brasil a partir do Segundo Império (2007, p.2), e a partir do século XX, o instrumento, teve um papel importante no surgimento de professores, recitais, lojas de música e a criação de conservatórios, desempenhando, assim, um papel sócio-histórico (FUCCI AMATO, 2007, p. 3). O piano passou a ser um símbolo de *status* social, e ficou ligado à boa formação das moças da época que, em busca de um bom casamento, tinham entre suas habilidades, além de cozinhar e costurar, tocar piano. Uma evidência da procura do piano por moças pode ser vista na foto a seguir, na qual figuram o compositor acompanhado de sua classe de piano em 1930, turma formada exclusivamente de mulheres.



Figura 1: Classe de piano (1930) do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (SILVA, 2001, p. 348)

⁶ Proveniente de Isernia (Itália), Luigi Chiafarelli transferiu-se para o Brasil em 1880. Foi um dos mais importantes professores de piano no país, formando pianistas como Guiomar Novaes e Antonieta Rudge.

Segundo Márcia Camargos, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo “em vez de apostar nos instrumentistas de cordas, sopranos e tenores para possibilitar a constituição de uma orquestra e fornecer intérpretes às produções do Teatro Municipal, inaugurado em 1911 na mesma área, a direção da casa rendeu-se à pianolatria” (CAMARGOS, 2006). É questionável atribuir a falta de instrumentistas de orquestra e cantores a uma simples escolha do Conservatório pelo ensino do piano. A grande demanda de alunos desse instrumento parece dever-se mais ao momento de prestígio do piano e o Conservatório acompanhou essa tendência e atendeu à demanda. A crítica de Guarnieri à falta de outros instrumentistas que não os pianistas também pode ser vista como uma demonstração de sua própria insatisfação por não poder contar com mais orquestras no país.

A oportunidade para estudar na Europa veio quando Guarnieri recebeu, em 1938, uma bolsa de estudos do governo brasileiro para estudar na França. Mas esse período não foi muito longo. Devido à Segunda Guerra Mundial, foi forçado a retornar ao Brasil em novembro de 1939. Sem o seu posto de regente do Coral Paulistano⁷ e sem o seu cargo no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, o compositor encontrava-se em situação financeira difícil. Assim, em 1942, Guarnieri viu-se tentado a aceitar o convite do diretor do Conservatório Dramático e Musical do Panamá, Alfredo de Saint-Malo (1898 – 1984), para lecionar composição pelo período de dois anos (VERHAALEN, p. 39). Em entrevista ao *Diário de Notícias*, Guarnieri declarou que

Foi uma 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, onde se viveu a maior parte da vida, onde realizamos nossa obra. [...] Quando se vive como eu, premido pelos imperativos econômicos, uma proposta como esta é como um presente do céu (apud DANTAS, 1942).

É interessante observar a reação da imprensa brasileira a esse convite. A *Folha da Noite* aproveitou a notícia para manifestar seu desagrado com a partida de outros artistas

⁷ À frente do Departamento de Cultura de São Paulo entre 1936 e 1939, Mário de Andrade concedeu a direção do Coral Paulistano à Camargo Guarnieri.

brasileiros para o exterior, como Guiomar Novaes, Francisco Mignone e Dinorá de Carvalho. E declarou que “nesse andar, a grande música brasileira se transferirá definitivamente para o norte do Continente” (apud VERHAALLEN, p. 40). João Itiberê da Cunha manifestou sua indignação em artigo publicado pelo *Correio da Manhã* em 16 de abril de 1942, declarando que

Camargo Guarnieri é um padrão de glória para o Estado em que nasceu e para a Pátria a que pertence. Mereceria tratamento carinhoso. Devia ter pelo menos garantida a subsistência na sua terra de nascimento.

Não a tem. Sua vida é aleatória. Cheia de pontos de interrogação no que concerne às questões financeiras...

[...] Mas, se os governos de São Paulo e o Federal nada fazem pelo ilustre artista patricio – 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 da sua erudição de profissional e de virtuose. O que nós perdemos por imprevidência e falta de patriotismo, ganham os panamenhos à nossa custa (apud VERHAALLEN, p. 39).

Basílio Itiberê da Cunha culpava o governo por não fornecer o suporte financeiro necessário ao compositor. Afirmações como essa eram comuns entre músicos e artistas em geral, que se achavam no direito de contar com o auxílio governamental para darem expressão a sua arte. O projeto nacionalista, que ainda estava em conflito com a preferência do público pela música e cultura européia, visava à criação de uma linguagem artística nacional, mas para tal os nacionalistas acreditavam que a presença do Estado era primordial para a divulgação da música nacional, assim como com o custeio dos gastos e com a criação de um circuito de música nacional. Segundo essa visão, caberia ao Estado a responsabilidade sobre a criação artística, fornecendo subsistência ao artista, e, para a divulgação de suas obras, enviando-o, preferencialmente, para o exterior, arcando ainda com sua manutenção.

O ano de 1930 marcara a transição entre a política caracterizada pela autonomia das províncias para a centralização do poder com a ascensão de Getúlio Vargas. Alessandra Lisboa afirmou que

Essa ruptura dos moldes administrativos tradicionais fez-se acompanhar de uma revolução cultural que guiou a idéia de construção da Nação Brasileira, pautada por idéias de identidade, coletividade e progresso. Esse conjunto de

idéias, que aos poucos tomou forma no país a partir da implantação do regime republicano, acabou por se tornar a forma ideológica que expressava o contexto da época. Essas idéias, que a historiografia cunha de ideologia nacionalista, manifestaram-se na política, economia e cultura nacionais, com força e influência (2005, p. 13).

Assim, de um estado centralizado e forte podiam-se esperar medidas de caráter nacional que refletissem as novas condições sociais e econômicas. No governo Vargas, a educação revestiu-se da idéia de universalidade – de ser direito de todos – e a música passou a ter um papel de destaque, pois, sendo vista como uma arte ligada à coletividade, poderia ser usada como um fator de coesão nacional. Uma das primeiras medidas tomadas pelo governo foi a reforma do Instituto Nacional de Música. Luciano Gallet foi nomeado diretor da instituição para transformar o ensino musical voltado para a formação de intérpretes da música romântica européia para um ensino que visasse à formação de músicos capacitados para a criação de “música brasileira”.

A Revolução de 1930 também trouxe uma nova oportunidade para Villa-Lobos. Em 1931, o compositor foi convidado por Anísio Teixeira, secretário de educação do Distrito Federal, para coordenar a implantação do canto orfeônico⁸, que passou a ser obrigatório nas escolas brasileiras.

Com relação ao convite do Conservatório do Panamá, Camargo Guarnieri recusou o convite e aceitou, em troca, o convite da União Pan-Americana, pelo qual passaria seis meses nos Estados Unidos como hóspede do Departamento de Estado Norte-Americano⁹. Guarnieri julgou ser uma boa oportunidade para conhecer o meio musical norte americano e também divulgar suas obras naquele país. Nos Estados Unidos, Guarnieri teve algumas de suas obras executadas e teve a oportunidade de reger a Orquestra Sinfônica de Boston. Foi também nesse

⁸ “[...] modalidade de canto coletivo surgida na Europa [...] pensado para ser um alfabetizador musical de grandes massas populares, em contrapartida ao ensino profissionalizante ministrado em conservatórios, escolas de música especializadas e também em instituições de ensino regular particular, como liceus e colégios ligados a ordens religiosas” (LISBOA, 2005, P. 12).

⁹ Destaca-se que durante os anos de 1933 e 1945 o governo norte-americano caracterizava-se pela Política da Boa Vizinhança (*Good Neighbor Policy*), que consistia na troca de investimentos e tecnologia pelo apoio à política norte-americana.

período que o compositor recebeu seu primeiro prêmio internacional: o *Concerto n.º. 1 para violino e orquestra* (1940) foi premiado no concurso *The Edwin A. Fleischer Music Collection*.

Passado 14 anos de sua ida para os Estados Unidos, a próxima atividade relacionada ao ensino musical de Camargo Guarnieri foi a sua nomeação, em 1956, ao cargo de Assistente Técnico de Música do Ministério de Educação e Cultura pelo então Ministro Clóvis Salgado¹⁰ (1906 – 1978) no governo de Juscelino Kubitschek. Sua função seria a de auxiliar ou assessorar Clóvis Salgado com os problemas relativos à música e o ensino desta.



Figura 2: Camargo Guarnieri cumprimentando Juscelino Kubitschek, acompanhado por Clóvis Salgado (VERHAALEN, 2001, p. 49)

A nomeação teve grande repercussão na imprensa, que publicou diversos artigos discutindo os problemas que Camargo Guarnieri teria que enfrentar. Com relação ao Ministro e as razões pelas quais aceitou o cargo, o compositor declarou que

O ministro [...] é um homem esclarecido e de grande cultura. Gosta muito de música e está altamente interessado em efetuar uma grande melhora no ensino musical e no desenvolvimento e aperfeiçoamento do bom gosto artístico no Brasil. Aliás, foi somente porque vi seu real interesse e uma grande oportunidade de contribuir para o progresso de nossa arte, que resolvi aceitar o convite, embora já sobrecarregado de trabalho (apud BRISOLLA, 1956).

¹⁰ O Ministro Clóvis Salgado foi o responsável pela inclusão da educação no Plano de Metas (1956/61) do governo do presidente Juscelino Kubitschek. Para a educação, meta de número 30, foram previstas diversas medidas administrativas relacionadas a todos os níveis de ensino e foi “posta como essencial para viabilizar a formação de mão-de-obra e a criação de um ambiente favorável ao projeto desenvolvimentista” (ROTTA, 2007, p. 130).

Pela imprensa, aqueles que estavam descontentes com a situação do ensino musical no Brasil, elogiaram o Ministro Clóvis Salgado por nomear um compositor e não um político, diplomata, médico ou engenheiro para o cargo. Em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, Renzo Massarani fez um apelo: “Não pediremos ao ministro e a Camargo uma imediata revolução, mas um trabalho em profundidade, severamente estudado e corajosamente realizado” (1956).

Em entrevistas aos jornais *Correio do Povo*, *A Gazeta* e *Correio da Manhã*, Guarnieri apontou, no seu modo de ver, os principais problemas da educação musical do país. Mesmo tendo sido nomeado para um cargo relacionado ao ensino público, Guarnieri não criticou somente este, mas também o ensino particular de música.

Com relação à iniciação musical, Guarnieri julgava que esta deveria ser feita desde a escola primária e somente por professores especializados, pois julgava o ensino de crianças mais complexo do que o de adultos. Guarnieri também fez críticas severas às bandas rítmicas formadas nas escolas, porque, segundo o compositor, as crianças somente poderiam tocar em bandas rítmicas depois de terem um conhecimento prévio de solfejo rítmico, teoria e após desenvolverem senso auditivo. No artigo *Crítica sincera da situação do ensino musical no Brasil*, publicado em 1956 no jornal *A Gazeta*, Guarnieri afirmava que não acreditava que as crianças fossem verdadeiramente iniciadas musicalmente por meio das bandinhas rítmicas, mas que apenas repetiam os padrões rítmicos por imitação. Dessa forma, a criança, segundo o compositor, ficaria fatigada e passaria a não gostar mais de música.

Guarnieri recordava-se com pesar de sua iniciação musical com Benedito Flora. O compositor declarou que

Na primeira semana, Benedito Flora nos ensinou a desenhar uma semibreve e passamos a aula toda fazendo semibreves. Na semana seguinte aprendemos a mínima. Muito fácil! Na terceira semana ele ensinou a semínima. Que trabalho difícil! Na quarta semana ele misturou tudo... Não voltei mais e durante o horário das aulas ficava brincando em um grande jardim perto de sua casa [...] (apud VERHAALLEN, p. 20).

É interessante observar que o próprio Guarnieri mostrava que aulas teóricas podiam ser excessivamente enfadonhas e adotando-se sua sugestão, é de se prever um resultado inverso ao que o compositor desejava. A criança ao ser submetida às aulas de solfejo, teoria e percepção, sem atividades práticas, seria levada à desistência.

Guarnieri julgava necessária a abolição do *manosolfa*¹¹ e a tendência de se praticar exclusivamente obras de caráter patriótico. Pode-se perceber que as críticas de Guarnieri faziam referência à prática do canto orfeônico. De acordo com as suas convicções, o compositor acreditava que “a educação musical tem a finalidade de desenvolver o amor pela música e não criar falsos teóricos que, embora conheçam os valores das notas, nunca ouviram um Beethoven ou um Mozart, quanto mais um compositor recente” (apud BRISOLLA, 1956). A solução apontada por Guarnieri seria dar atenção aos processos de ensino a fim de evitar a rejeição do aluno pela música em consequência da severidade dos professores, e promover audições de obras comentadas pelos próprios alunos com a orientação do professor, visto que, segundo Guarnieri, “a participação ativa do aluno é o fator mais importante do aprendizado” (apud BRIZOLLA, 1956). Ao se referir a Beethoven e Mozart, Guarnieri mantinha a tradição musical de ensino que colocava, acima de tudo, o ensino da música culta europeia e dos mais recentes compositores que a cultivavam.

Quanto às escolas especializadas, Guarnieri criticou a existência de grande quantidade de conservatórios e escolas, principalmente em São Paulo. Esses conservatórios faziam do ensino apenas um comércio. Acreditava que o país estava sofrendo de “pianomania”, ou seja, só se estudava piano enquanto outros instrumentos eram deixados de lado.

Como afirmou Mário de Andrade em seu discurso de paraninfo de 1935, “[...] desta miserável mutação de música em comércio, pois o freguês pede virtuosidade, o ensino musical tem se preocupado em nos dar virtuosos. Não se ensina música no Brasil, vende-se

¹¹ “[...] sistema que alia sinais manuais às notas musicais” (FONTERRADA, 2003, p. 144).

virtuosidade” (1975, p. 189). Mário de Andrade acreditava que com a virtuosidade, tida como o domínio sobre a habilidade técnica, o artista desvalorizava a obra e seu compositor. E aquele que buscava o dinheiro e o aplauso, segundo o poeta, tinha função social mínima.

Segundo Guarnieri, quanto à admissão de novos alunos, os conservatórios apenas se preocupavam com critérios quantitativos e não qualitativos o que fazia com que muitos alunos se interessassem apenas em obter o diploma e, com isso, não se dedicavam o suficiente ao estudo da música. Com essa postura, Guarnieri parecia assumir que somente os mais capacitados, revelados pela demonstração de interesse, teriam o direito de estudar música. A obtenção de diploma também era uma forma de ascensão social, uma maneira de se destacar dos demais. Com relação à comercialização do ensino musical, Pierre Bourdieu afirma que

[...] é preciso lembrar a existência de um capital cultural e que este capital proporciona lucros diretos, primeiramente no mercado escolar, é claro, mas também em outros lugares e também lucros de distinção. [...] o lucro da distinção é o lucro que proporciona a “diferença”, o distanciamento, que separa do comum (apud FUCCI AMATO, 2007. p. 5 – 6).

No artigo *Crítica sincera da situação do ensino musical no Brasil*, Camargo Guarnieri criticou os compêndios de solfejo utilizados nos conservatórios, por não apresentarem interesse artístico e não abordarem os problemas rítmicos que a música mais recente apresentava. Ainda com relação ao currículo, Guarnieri declarou que as escolas deveriam adotar um programa mais flexível, a fim de adaptá-los de acordo com as necessidades de cada aluno e, contraditoriamente, novamente propôs que a teoria viesse antes da prática, ao afirmar que o aluno só deveria ser iniciado no instrumento depois que fosse capaz de escrever um ditado melódico de duas, três ou quatro vozes.

Guarnieri defendia a utilização de um currículo flexível, mas como mostrado anteriormente, acreditava que a teoria deveria vir antes da prática. Esse modo de ensino não parecia adaptável às necessidades de cada aluno.

No mesmo artigo, Guarnieri abordou outro aspecto que considerava um problema do ensino musical: a sobrevivência das orquestras. O esforço que essas realizavam para se manterem ativas devia-se, segundo o compositor, a dois fatores: a falta de auxílio oficial e a falta de instrumentistas. Como os alunos privilegiavam o estudo do piano, faltavam outros instrumentistas, principalmente de sopro. A solução para esse problema seria estabelecer a gratuidade do ensino desses instrumentos e estimular o estudo por meio de professores especializados, visto que no Brasil era muito comum “um flautista ensinar clarinete, ou um clarinetista ensinar fagote ou corno” (GUARNIERI apud FRANÇA, 1956). Segundo sua visão, a disseminação da cultura musical deveria acontecer, principalmente, por meio das orquestras, o que revela sua preocupação com a formação das mesmas, e que estas deveriam ser apoiadas pelo governo.

Quanto ao ensino da composição, Guarnieri declarou-se muito insatisfeito. Não compreendia um professor de composição que não fosse compositor ele mesmo, pois a assistência desse ao aluno era de grande importância, “capaz de sugerir diversos caminhos, quando um aluno está em dificuldades com alguns problemas e é capaz de esquecer as regrinhas rançosas de velhos tratados, em favor de uma solução de ordem estética. [...] Um mau professor destrói um futuro compositor, embotando-lhe as idéias, atrofiando-lhe a fantasia” (GUARNIERI apud FRANÇA, 1956).

Outro curso ineficiente para Guarnieri era o da regência. O compositor questionou como era possível um aluno adquirir a técnica de regência orquestral sem ter uma orquestra diante de si, o que era a prática comum visto que os conservatórios ou escolas raramente possuíam uma. Da maneira que a regência orquestral era ensinada, ou seja, com o professor ao piano e o aluno imaginando a orquestra, “o equilíbrio da sonoridade e a expressão do gesto, que são tão importantes ao regente, nunca, dessa maneira, serão alcançados”

(GUARNIERI apud CRÍTICA SINCERA DA SITUAÇÃO DO ENSINO MUSICAL NO BRASIL, 1956).

A ausência de formação em pedagogia de Camargo Guarnieri não invalida sua experiência na área de ensino. As críticas de Camargo Guarnieri ao ensino musical no Brasil baseavam-se em sua experiência docente e em suas observações sobre educação musical adquiridas nas viagens internacionais que realizou como convidado de diversas escolas e orquestras, principalmente nos Estados Unidos. No Brasil, como membro do Conselho de Orientação Artística, atuava como parecerista das atividades dos conservatórios do estado de São Paulo. Muitos dos problemas citados por Guarnieri advinham, principalmente, do modelo de ensino adotado, baseados nos conservatórios europeus, com disciplinas voltadas para o ensino de instrumentos. As modificações propostas por Guarnieri não visavam à modificação dos modelos das instituições existentes, mas à reforma interna delas, modificando apenas o aspecto curricular.

Como parte dos afazeres de seu cargo no Ministério de Educação e Cultura, Camargo Guarnieri apresentou um plano de ação inicial: a reforma do ensino musical superior. A fim de adotar um sistema utilizado em outros países, o compositor elaborou um projeto que foi apresentado a Clóvis Salgado, e que foi assim descrito:

Aqui no Brasil, infelizmente os estudantes apenas conseguem um diploma em música depois de completado o colegial pois os Conservatórios não possuem cursos de humanidades. Então, o aluno é obrigado a terminar o segundo grau para depois entrar na Faculdade de Música, e isso demora muito. Propus, em meu projeto, que os estudantes fizessem o que é costumeiro nos Estados Unidos, Europa e Rússia. Frequentariam o Conservatório das 7 da manhã às 6 da tarde, estudando música e todas as outras matérias do currículo escolar (apud VERHAALLEN, p. 28).

Antes de enviar o projeto ao Congresso, foi nomeada uma comissão de reforma do ensino musical designada pelo Ministério de Educação e Cultura, do qual faziam parte

Camargo Guarnieri, Andrade Muricy (1895 – 1984)¹², Otavio Bevilacqua (1887 – 1959)¹³ e Moacyr Liserra (1905 – 1971)¹⁴. O objetivo dessa comissão era avaliar e melhorar o projeto por meio da análise dos currículos dos conservatórios. Em artigo publicado pelo *Correio do Povo*, em 18 de Julho de 1957, anunciou-se que a comissão de reforma que, a partir dessa data passou a contar com a participação do pianista Arnaldo Estrela (1908 – 1980)¹⁵, já estava trabalhando na elaboração do projeto.

Após o aperfeiçoamento do texto do projeto, Guarnieri sugeriu que esse fosse enviado a todas as escolas de música, a fim de receber sugestões. Segundo o compositor, “[...] os resultados foram desanimadores – recebemos apenas duas respostas, ambas negativas” (apud VERHAALLEN, p. 49). Questionado sobre sua atuação no cargo, Guarnieri declarou que “fiz pouco, pois o plano que elaborei dirigia-se às escolas. E estas, cujos professores e diretores estão sempre plenamente satisfeitos com seu desempenho, não se deram ao trabalho de pensar sobre o assunto” (apud ABREU, 2001, p. 47). A permanência de Camargo Guarnieri no cargo de Assessor Técnico em Música terminou em 1960, sem que a sua pretendida reforma se realizasse. Não foi possível encontrar mais notícias sobre o andamento do projeto que, provavelmente, foi deixado de lado.

Guarnieri também lecionou no Conservatório de Santos, São Paulo, e em duas universidades públicas: Universidade Federal de Goiás e Universidade Federal de Uberlândia. A incorporação dos cursos de música às universidades brasileiras deu-se, em sua maioria, na década de 1960, época da implantação de um modelo de universidade em que o ensino e

¹² Crítico musical e literário, José Cândido de Andrade Muricy escreveu para os jornais *A Folha* e *Jornal do Commercio*. Lecionou História da Música e Estética Musical na Escola Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi professor no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, e ministrava aulas de Estética Musical no Conservatório Brasileiro de Música.

¹³ Professor e crítico musical, lecionou no Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Comissionado, viajou pela Europa a fim de conhecer os métodos utilizados no ensino musical.

¹⁴ Flautista, membro fundador da Orquestra Sinfônica Brasileira e da Orquestra Sinfônica Nacional. Entre suas obras didáticas figura *A flauta – Origem, evolução e arte de tocá-la* (1944).

¹⁵ Pianista brasileiro de renome, lecionou na Escola de Música da UFRJ.

pesquisa são associados. O currículo adotado nos cursos superiores de música não era muito diferente dos utilizados pelos conservatórios, ou seja,

disciplinas estanques, aulas particulares de instrumentos, ênfase no adestramento musical, crença na idéia de que aprendizado musical resume-se à capacidade de adquirir manejo da linguagem musical, ausência de pesquisa – conforme tradição advinda do ensino de música da tradição centro-européia (KERR, Dorotéa Machado; CARVALHO, Any Raquel; RAY, Sônia, 2006, p. 2).

Os professores que passaram a atuar no ensino superior de música foram selecionados com base em suas atividades profissionais como instrumentistas, solistas ou docentes, possuindo ou não diploma de curso superior, e quando o possuisse esse podia ser de qualquer modalidade.

Assim, mesmo sem formação acadêmica, Camargo Guarnieri integrou o corpo docente da Universidade Federal de Uberlândia¹⁶ entre 1965 e 1990. Nessa instituição lecionou Harmonia, Composição, História da Música e Piano.

Ao mesmo tempo, dava aulas também na Universidade Federal de Goiás cujo Instituto de Artes fora criado em 1960. Nessa instituição, Guarnieri, em 1967, começou a ministrar aulas de Piano, Análise Formal das Invenções de Bach, Contraponto e Apreciação Musical, e, posteriormente, a partir de 1974, o compositor passou a professor titular do quadro permanente da universidade. Segundo Rosa, mesmo após completar 70 anos de idade, o compositor continuou freqüentando a universidade, ministrando cursos de Contraponto e Organização do Conjunto de Cordas (2005, p. 23).

Em 1987 a Universidade Federal de Goiás concedeu a Camargo Guarnieri o título de Doutor *honoris causa*. No documento *Justificativa da proposta para a concessão do título de doutor honoris causa ao maestro Camargo Guarnieri*, Dalva Albernaz do Nascimento, diretora do Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás, ao apresentar uma breve biografia do compositor, finalizou o documento declarando que “é importante ressaltar o fato

¹⁶ O Conservatório Musical de Uberlândia foi criado em 1957. e surgiu como a primeira faculdade isolada no processo de criação da Universidade Federal de Uberlândia.

de ser ele o único compositor brasileiro que mantém um curso de Composição com o intuito de formar artistas conscientes da problemática da música nacional quanto à estética, às formas, à linguagem e aos meios de realização” (apud ROSA, 2005, p. 117).

Ao mesmo tempo em que Guarnieri se dedicava a diversas atividades, como compositor, regente, professor de diversas instituições, assessor técnico, também se dedicava às aulas particulares de composição. Tendo em vista seus ideais estéticos e na crença de sua responsabilidade como compositor, estabeleceu no início da década de 1950 a sua Escola de Composição, influenciada e baseada nas teorias de Mario de Andrade e na sua experiência musical, com o intuito de formar artistas conscientes da problemática da música brasileira e de fornecer meios para que jovens compositores pudessem se expressar musicalmente. Por mais de 40 anos e de forma ininterrupta, Guarnieri lecionou composição a dezenas de compositores, que vieram a se tornar bastante atuantes no cenário musical.

2. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade

A relação de amizade, respeito e admiração entre Camargo Guarnieri e Mário de Andrade certamente influenciou a carreira do primeiro. A convivência com o poeta repercutiu em suas composições, maneira de pensar a criação musical e na forma de repassar suas crenças estéticas aos alunos de composição.

Mário de Andrade foi apresentado à Camargo Guarnieri pelo pianista Antônio Munhoz no dia 28 de Março de 1928. Na ocasião, o compositor tocou suas mais recentes obras, *Dança Brasileira* e a *Canção Sertaneja*. Mário de Andrade ficou impressionado, e identificou na música de Guarnieri as suas teorias, publicadas, naquele mesmo ano, no livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*¹⁷. Esse livro, dentro os demais escritos de Mário de Andrade sobre música, foi o que ganhou maior repercussão. Nele, o autor procurou direcionar principalmente os compositores para a implantação de seu projeto de criação de uma música caracteristicamente brasileira, tornando o *Ensaio* uma espécie de “manual” de como ser um compositor nacional.

O projeto de Mário de Andrade consistia na busca da identidade nacional a ser obtida por meio de pesquisa de caráter científico das tradições populares. Com o estudo dos processos de criação da cultura popular, o compositor, utilizando-se das técnicas da música culta, fazia a transposição dos elementos folclóricos para a música erudita. O compositor seria o responsável pelo desenvolvimento da arte de caráter nacional através da música culta visando à equiparação com a produção europeia, tida como símbolo de desenvolvimento.

A ênfase na criação da linguagem nacional baseada no folclore não foi uma invenção de Mário de Andrade - era uma tendência que se desenvolvia na Espanha com Manuel de Falla (1876-1946), na Rússia com Modest Mussorgski (1839-1881) e na Hungria com Bela Bartók (1881-1945), por exemplo.

¹⁷ É provável que Camargo Guarnieri tenha vivenciado a finalização do *Ensaio sobre a música brasileira*. Talvez, razão pela qual este se faz tão presente na sua Escola de Composição.

Para Mário de Andrade, o Brasil só se tornaria importante, nação reconhecida entre as demais nações tidas por ele como desenvolvidas, a partir da formação de tradição cultural peculiar. Essa tradição, como dito anteriormente, viria com o desenvolvimento da cultura brasileira e se daria por meio da música culta, erudita, projeto montado e a ser levado adiante pelos intelectuais e voltado para a elite (e para formação de elite cultural). Apesar de ser baseado na música folclórica, Mário de Andrade considerava a cultura popular como material bruto, que precisaria de lapidação para ser inserida na música de concerto.

Depois do primeiro encontro, Mário de Andrade passou a apoiar Guarnieri, que estava com 21 anos, tanto em críticas quanto em artigos publicados em jornais. Apoiar o compositor paulista era uma forma de por em prática o seu projeto nacionalista. Mário de Andrade ajudou a lançar Camargo Guarnieri no cenário musical, sempre escrevendo em defesa e divulgação de sua obra. Como exemplo desse auxílio, pode-se citar um trecho de um artigo publicado em 1929.

Desde que Camargo Guarnieri publicou a *Dansa Brasileira*, o ano passado, chamei a atenção sobre êle. As peças que seguiram essa *Dansa*, principalmente a *Canção Sertaneja* confirmavam o talento extraordinário do rapaz. Agora, nem bem um ano passou, Camargo Guarnieri publica esta *Sonatina*, uma obra importante. [...] Uma das censuras que oralmente se tem feito a Camargo Guarnieri é que êle “vai indo muito depressa”. Tenho prazer agora em converter essa censura em elogio. De fato: Camargo Guarnieri vai indo muito depressa. Quando festejei, faz um ano, o aparecimento da *Dansa Brasileira*, via bem as promessas do autor mas não imaginava que elas se realizassem tão cedo. Já estão se realizando (ANDRADE, 1963, p. 183-184).

A convivência de 17 anos¹⁸ entre os dois foi fundamental para a vida e a carreira de Guarnieri que, apesar de desentendimentos, sempre mostrou sua gratidão a Mário de Andrade.

Em depoimento, revelou que

Devo toda a minha formação humanística a Mário de Andrade. Ele foi meu exemplo de caráter, honestidade e bondade. Quando o conheci, meus conhecimentos eram primários. Ele traçou um plano para desenvolver minha cultura geral e, além disso, me emprestava seus livros pois naquela época eu não tinha meios para compra-los. Assim, aprendi a amar os livros, a respeitar os que realmente sabem, a ser honesto comigo mesmo, a ser franco e leal.

¹⁸ Camargo Guarnieri foi apresentado a Mário de Andrade em 1928 e amizade entre os dois perdurou até o falecimento do poeta em 1945.

Este tem sido o lema de minha vida e o melhor exemplo que tive foi Mário de Andrade. (apud VERHAALEN, 2001, p. 25)

Camargo Guarnieri não teve uma educação formal, cursara apenas um ano do primário e teve que abandonar os estudos para ajudar na barbearia do pai (ABREU, 2001, p. 35). Para contribuir com sua instrução, Mário de Andrade fez um pacto com o maestro italiano Lamberto Baldi (1895-1979), que na época era professor de Guarnieri, para que os dois cuidassem de sua formação: enquanto Baldi seria o responsável pela formação musical, Mário de Andrade cuidaria da sua formação cultural.

Camargo Guarnieri foi aluno de Lamberto Baldi por cinco anos, o que, segundo Verhaalen, garantiu-lhe uma formação musical firme e completa (VERHAALEN, 2001, pg. 22). Baldi iniciou seus estudos musicais em Orvieto (Itália), sua cidade natal e, posteriormente, estudou em Florença com o compositor Ildebrando Pizzetti (1880 – 1968). Transferiu-se para o Brasil, em 1927, contratado pela Sociedade Filarmônica de São Paulo, e permaneceu no país até 1931, data de sua partida para o Uruguai, onde assumiu, entre os anos de 1932 e 1942, a direção da Orquestra Sinfônica do SODRE. Segundo Buscacio,

Baldi portava uma especificidade perante a maioria dos agentes musicais europeus, que reforçavam a referência estrangeira como padrão do ideal civilizatório. Baldi, sem negar a importância da erudição e da técnica, buscou valorizar a produção musical dos artistas brasileiros, o que o tornou bem quisto entre intelectuais, tais como Mario de Andrade. (2006, p. 4)

Baldi era considerado por Mário de Andrade um excelente músico, tendo sido o único regente estrangeiro a se interessar pela produção musical brasileira naquele momento (ANDRADE, 1991, p. 8). Sá Pereira também reconhecia a superioridade de Baldi como professor de composição, afirmando que este

soube submeter o seu aluno [Camargo Guarnieri] a uma severa disciplina de contraponto, sem todavia lhe tyranizar o espírito com o torniquete da idolatria estéril pelas coisas feitas, incitando-o ao contrário a procurar uma solução nova, um estilo pessoal, aproveitando e fortalecendo as tendências nacionalistas já tão pronunciadas do aluno” (2001, p. 24).

A aceitação de Baldi por Mário de Andrade e por outros músicos ligados ao nacionalismo deveu-se principalmente ao fato do maestro italiano apoiar a divulgação da música brasileira, o que interessava àqueles que visavam o desenvolvimento da tradição culta brasileira como parte do projeto nacionalista.

Com relação às aulas de Lamberto Baldi, Camargo Guarnieri dizia que

Baldi era uma pessoa incrível, homem de grande inteligência. Sua maneira de ensinar era integrada: Eu estudava harmonia, contraponto, fuga e orquestração simultaneamente, consultando a literatura musical, mas minha composição era livre. Ele jamais colocou obstáculos em meu caminho. Apenas revia uma passagem e dizia: “Não gosto disso, corrija!” Uma das primeiras coisas que fez foi me colocar na Orquestra, onde eu tocava todos os instrumentos de teclado – piano, xilofone, celesta... Eu passava o dia todo estudando, tocando na Orquestra e à noite jantava com ele. As aulas eram depois da refeição. Éramos oito alunos e todos estudávamos desse modo” (VERHAALLEN, 2001, pg. 22).

Camargo Guarnieri freqüentava a casa de Mário de Andrade todas as quartas-feiras à noite, onde juntamente com dois escritores, José Antonio Ferreira Prestes (1918–1931)¹⁹ e Fernando Mendes de Almeida (1908–1968)²⁰, discutiam sobre diversos assuntos, como filosofia, estética, sociologia, literatura e arte. Após o jantar discutiam os assuntos baseados nos livros que foram recomendados por Mário de Andrade, que “lançava todo o tipo de controvérsias para desafiá-los e ajudá-los a desenvolver e defender suas próprias teorias” (VERHAALLEN, p. 24). Um fato curioso, lembrado por Guarnieri, era um aviso existente em todas as prateleiras do estúdio de Mário de Andrade: *Não empreste livro. A casa é sua. Venha ler aqui.* Mas ele os emprestava a Guarnieri, que não tinha condição de comprá-los.

Mas apesar da grande influência exercida sobre Camargo Guarnieri, não foi Mário de Andrade que impôs o nacionalismo musical ao compositor. É conhecido que o desejo de Camargo Guarnieri compor o que se chamava ou viria a se chamar música brasileira era

¹⁹ Mário de Andrade sofreu com o suicídio de Ferreira Prestes. Julgava-se culpado por não o ter auxiliado o suficiente (LEBENSZTAYN, 2008, p. 22). Prestes inspirou Mário no poema *ah! Vatimbora rapaz morto!* e dedicou-lhe o livro *Música, doce Música*.

²⁰ Professor, procurador, escritor e jornalista, lecionou História da Música e da Literatura no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foi procurador do Departamento Jurídico da Prefeitura durante a gestão de Mário de Andrade no Departamento de Cultura de São Paulo, trabalhou na Discoteca Pública Municipal e foi professor de Direito da Faculdade do Largo São Francisco e do Instituto Mackenzie.

anterior ao seu contato com Mário de Andrade. O compositor teve aulas com Ernani Braga, Sá Pereira e Lamberto Baldi, que também estavam envolvidos no movimento nacionalista, e o encontro com o poeta, segundo Silva, só fortaleceu os seus conceitos (1998, p. 3). Ainda segundo Silva, “seria mais adequado considerar que, a partir de 1928, tendências guarnierianas, já delineadas, passaram a ganhar em técnica, consistência e profundidade, graças, sobretudo, a Baldi e Mário” (SILVA, 1999, P. 194).

Camargo Guarnieri se autodenominava um compositor nacional, e parecia estar nos moldes preconizados por Mário de Andrade. Suas primeiras composições traziam a marca da cultura popular que fora vivenciada em sua cidade natal, Tietê, interior de São Paulo. Para Guarnieri, a música deveria ser baseada no estudo e no aproveitamento do folclore, definido pelo compositor como “a alma do povo, a maneira como o povo canta, não o povo da cidade, mas o caipira lá do fundo do mato, que nunca viu rádio ou televisão” (1982, p. 8). É importante mencionar que os folcloristas acreditavam que recursos como o rádio e, mais tarde, a televisão eram prejudiciais para a manutenção das características próprias do povo.

Guarnieri acreditava que o artista brasileiro deveria se interessar pelo que é nacional, e não via razão na composição de música que não fosse brasileira. Em uma entrevista feita por Silveira Peixoto, em 1941, posteriormente publicada em *Cronologia Tieteense* (1980) de Benedito Pires de Almeida, Guarnieri declarou que a música brasileira é a “manifestação artística que encerra e consubstancia a expressão da nossa alma, e que se forma com os elementos específicos do nosso folclore” (apud ALMEIDA, 1980, p. 147). E continuando sobre a função do compositor, declarou que

se é verdade que o artista é uma conseqüência do meio ambiente, de que ele recebe influências decisivas, o compositor brasileiro deve ser o que imprime à sua obra os característicos do seu povo, aí evidenciando a sensibilidade da nossa gente. A mensagem que ele, esse compositor, aí deixa, deve ser compreendida e sentida pelo brasileiro – e compreendida e sentida em toda a intensidade e de maneira diferente daquela pela qual a compreende e sente o estrangeiro (apud ALMEIDA, 1980, p. 147).

Esta citação de Guarnieri mostra reflexos dos discursos de Mário de Andrade, que, apesar de não ter sido o responsável pela estética do compositor, incutiu neste o seu projeto nacionalista.



Figura 3: Mário de Andrade, Lamberto Baldi e Camargo Guarnieri (SILVA, 2001, p. 345).

3. Mário de Andrade e a Escola de Composição de Camargo Guarnieri

Atribui-se aos primeiros anos da década de 1950 o início das atividades da Escola de Composição de Camargo Guarnieri. Em depoimento, Antonio Ribeiro, ex-aluno de Guarnieri, declarou que o próprio compositor não se lembrava da data exata de início da sua Escola e nem quem teria sido seu primeiro aluno. Mas é sabido que, apesar de ter lecionado composição antes desta data, a intensificação dessa atividade, coincidentemente, deu-se após a publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* em novembro de 1950. Nesse documento, Guarnieri manifestou violentamente o seu descontentamento com a difusão da técnica dodecafônica com o intuito, segundo Abreu, de “impedir que a música brasileira viesse a se diluir num universalismo impessoal”. (2001, p. 47).

Com a chegada de Koellreutter (1915 – 2005)²¹ em 1937 e a disseminação da técnica dodecafônica entre os jovens compositores, Guarnieri notou que as convicções de Mário de Andrade estavam sendo deturpadas e sentiu a necessidade de fazer um alerta para o perigo da nova técnica, que, segundo ele, seria um refúgio para compositores que careciam de base técnica musical. Enquanto, para Guarnieri, ser compositor era o resultado de um longo processo de estudo da harmonia, de formas musicais, de contraponto e de todas as bases teóricas necessárias para a aquisição de técnica composicional, Koellreutter defendia a liberdade criadora. O compositor alemão muitas vezes era acusado de fazer seus alunos a comporem peças complexas sem terem a bagagem teórica necessária. A acusação, provavelmente infundada, é justificada com a menção de que Koellreutter era mais um professor de estética do que técnica, e que muitos de seus alunos já possuíam excelente técnica composicional antes de terem aulas com ele, como Cláudio Santoro e Guerra-Peixe.

²¹ Compositor, regente, flautista e professor. Nasceu em Freiburg, Alemanha. Foi o líder do movimento *Música Viva* (1939) que tinha como objetivo divulgar a música contemporânea. Entre seus alunos figuravam Cláudio Santoro e Guerra-Peixe.

Na *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, que Guarnieri disse ser “um apelo patriótico”, pode-se observar que o compositor baseou-se, muitas vezes, no *Ensaio sobre a música brasileira*, principalmente quando enfatizou que o caminho “certo” da música é aquele que se baseia no estudo e no aproveitamento do folclore e que o compositor tem o dever de contribuir para o aprimoramento da cultura brasileira.

No *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário de Andrade chamava o compositor para o seu dever, para cumprir o seu papel social, ou seja, “nacionalizar a nossa manifestação” (1962, p. 20). Para tanto, o compositor deveria passar por três fases: a fase da *tese nacional* que se caracterizava pelo estudo, valorização e emprego sistemático dos elementos folclóricos; a segunda fase, chamada de *sentimento nacional*, que era uma conseqüência da fase anterior, e na qual o compositor teria incorporado a “brasilidade” podendo, assim, compor mais livremente; e a última fase seria a *inconsciência nacional*, ou seja, o compositor havia estabelecido a sua linguagem através das fases anteriores, tendo total liberdade criativa.

Os reflexos do pensamento de Mário de Andrade podem ser percebidos em diversas falas de Guarnieri. Enquanto este, com relação ao papel do compositor mencionado anteriormente, declarou que

O compositor, antes de ser um indivíduo, é um ser social condicionado a fatores de tempo, raça e meio. Eliminar, por esnobismo ou por mera atitude intelectual, esses fatores, introduzindo em sua obra estímulos alienígenas dos quais o compositor não participou como ser humano, é produzir obra híbrida, artificial. Sou e quero ser um compositor nacional do meu país. 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 (2001, p. 15).

Mário de Andrade anteriormente publicara que “o homem é um ser social. O criador só verdadeiramente é artista se concorre para o desenvolvimento dessa humanidade a que pertence” (1995, p. 57) e 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, si não for gênio, é um inútil, um nulo” (1962, p. 19).

A questão da função social do artista era ponto chave do projeto nacionalista de Mário de Andrade. Era de responsabilidade do artista a criação de linguagem caracteristicamente brasileira que viria a se manifestar na alta cultura.

Pode-se pensar que Camargo Guarnieri, pelo seu envolvimento com Mário de Andrade, seria fiel ao pensamento do amigo, mas diferenças podem ser encontradas. Flávio Silva, em seu artigo *Camargo Guarnieri e Mário de Andrade*, aponta diversos pontos de discordância entre os dois. Entre as divergências ocasionais, Silva lembrou das críticas feitas por Mário de Andrade à aproximação de Guarnieri com o atonalismo na década de 1930. Como exemplo dessas críticas, pode-se citar o episódio da *Sonata n° 2 para violino e piano* (1933) de Camargo Guarnieri (1999, p. 185). Em carta, Mário de Andrade havia feito críticas severas com relação às dissonâncias utilizadas pelo compositor.

No segundo tempo, me horroriza desde logo essa vontade do mal, essa perversão que hoje reputo incontestável que é a dissonância pela dissonância. Que quer dizer, meu Deus! esse elemento acompanhante iniciado pela mão direita e que com uma malvadeza sadista se prolonga e muda de notas com uma malvadeza insuportável durante duas páginas. O que é isso! Não é musicalmente nada. Tecnicamente são dissonâncias. Mas você levado pela mania da dissonância, do cromatismo, da alteração que acabou dissolvendo a função harmônica da dissonância, perdeu totalmente as estribeiras [...] (apud TONI, 2001, p. 206).

Em resposta, Guarnieri tentou se justificar alegando que Mário de Andrade havia analisado a peça a partir de um manuscrito, sem a indicação de dinâmicas, e a sensação das dissonâncias dependeria da intensidade com que fossem tocadas.

Outro momento de discordância entre Mário de Andrade e Guarnieri, apontado por Silva, foi a criação do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo em 1935, do qual o primeiro foi chefe entre os anos de 1936 e 1939. Assumindo a direção do Coral Paulistano, Guarnieri passou a ser o subalterno de Mário de Andrade, o que, na visão do compositor, era prejudicial à amizade.

Como diferenças mais profundas, Silva aponta o desinteresse de Guarnieri em pesquisar o folclore brasileiro de forma sistemática (1999, p. 186). Seu único empreendimento

do gênero foi participar da 1ª Conferência Afro-Brasileira realizada na Bahia em 1937, como representante oficial do Departamento de Cultura de São Paulo. Dessa viagem surgiram obras importantes do compositor, como por exemplo, a *Dansa Negra* (1946)²². Mas a viagem à Bahia em 1937 foi a única experiência do tipo feita por Guarnieri, que não se interessou mais por essa atividade e permaneceu estudando o folclore de forma pouco sistemática (SILVA, 1999, p. 186).

Silva também aponta que Mário de Andrade costumava criticar Stravinsky e Tchaikovski, compositores por quem Guarnieri nutria admiração, ao passo que este, fazia restrições à Shostakovich, que Mário considerava “[...] o compositor vivo mais consciente da música que deve e quer fazer” (SILVA, 1999, p. 187).

Por tanto, Silva acredita que

quanto à fidelidade de Mário de Andrade alardeada por Guarnieri, pode-se estimar que o compositor [...] selecionou, na multiplicidade daquele pensamento, os aspectos que mais lhe convinham e que foram por ele considerados como a expressão da verdade do amigo e mentor. Essa reiterada afirmação de fidelidade ocorre, ao que parece, sobretudo após a morte de Mário; antes, Guarnieri podia dele divergir, mas não depois. A dívida do compositor para com o amigo desaparecido era tal que o impedia de fazer qualquer crítica e obrigava-o à incondicional e irrestrita defesa de suas idéias [...] (1999, p. 194).

Após a publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, como um meio de validar o que fora publicado, Camargo Guarnieri intensificou o seu ensino composicional, agora com interesse essencialmente ideológico, buscando, em primeiro lugar, formar compositores conscientes da problemática da música brasileira. As teorias de Mário de Andrade influenciaram a sua Escola de Composição de maneira direta, já que essa foi “diretamente calcada no *Ensaio*, tendo sido este “livro-texto” usado por muitos anos pelo compositor em aulas, conferências e debates, como o apoio de suas idéias” (PICCHI, 1996, p. 35).

²² Esta obra foi pensada a partir da visita de Guarnieri, acompanhado por Jorge Amado, a uma cerimônia de candomblé.

Camargo Guarnieri, como poderá ser visto mais detalhadamente no capítulo seguinte, utilizava o livro de Mário de Andrade, primeiramente, como fonte de material para os exercícios propostos aos alunos. As melodias contidas na segunda parte do livro eram utilizadas na composição de *tema com variações, invenções* e música coral. A leitura do *Ensaio* era obrigatória a todos os alunos, mas, segundo Sérgio Vasconcellos Corrêa, ex-aluno de Guarnieri, como forma de aprendizado e não como imposição estético-ideológica (1977, p.6).

Segundo ex-alunos de Guarnieri, os pensamentos de Mário de Andrade eram freqüentemente lembrados. Seus conselhos e ensinamentos eram repassados pelo compositor em conversas durante as aulas. Assim, mesmo sem terem tido contato direto com o autor do *Ensaio*, os alunos de Guarnieri acabaram sendo influenciados em diversos graus. Osvaldo Lacerda, um dos primeiros alunos de Guarnieri, declarou que não foram os escritos de Mário de Andrade que o levaram a querer compor música brasileira, “mas foram eles que me deram uma consciência plena do papel que o compositor brasileiro deve desempenhar na arte e na sociedade” (apud MARIZ, 1983, p. 77). Pode-se perceber que as teorias de Mário de Andrade transparecem em seus discursos, como em entrevista concedida ao Centro Cultural de São Paulo, em que Lacerda afirmou que

[...] não tem sentido o compositor brasileiro não dá contribuição nenhuma para o mundo se ele faz música germânica, se ele faz uma música de caráter francês, etc. ele tem de fazer música de caráter brasileiro. Agora, para fazer essa música de caráter brasileiro ele precisa pesquisar, precisa ter muita humildade, precisa de se entrosar com nosso povo (LACERDA, 1994, p. 12).

A admiração de Guarnieri por Mário de Andrade também é encontrada em outros ex-alunos. Sérgio Vasconcellos Corrêa adotou o *Ensaio sobre a música brasileira* como sua “bíblia” e estudou seus escritos a fim de se aprofundar nos conceitos que lhe eram passados por Guarnieri. Corrêa afirmou que

Ainda hoje, mesmo não concordando com muitas posturas estéticas do Mário, continuo um defensor intransigente do nosso maio esteta musical. Ele

continua a ser o meu conselheiro. Aquele que é capaz de apontar para as mazelas da arte precavendo-nos dos mesmos enganos por que outros passaram. É o professor sempre disponível. É o pensador que nos obriga a maturar, ao mesmo tempo em que é o matuto que nos força a pensar (apud MARIZ, 1983, p. 81).

Os escritos de Mário de Andrade também levaram Almeida Prado à conscientização da chamada música brasileira, levando-o a questionar o porquê da existência da mesma. O compositor, ao seu modo de ver, acredita que a música brasileira é a utilização da essência do folclore, não somente a musical, mas também todas as manifestações populares, que ele denominou “psicologia popular”. Inclui também o estudo da flora, fauna e ruídos da natureza, assim como a televisão, o rádio, revistas, e outros, tudo aquilo que ele chama de “folclore urbano” (apud MARIZ, 1983, p. 84).

Marlos Nobre, também ex-aluno de Guarnieri, apontou Mário de Andrade como resposta para as suas dúvidas, representando um marco em sua formação musical.

Lendo Mário de Andrade, eu me dei conta, deslumbrado, da existência da “música brasileira”, isto é, de que não havia em princípio a separação da música popular e da clássica ou tradicional, mas sim, cabia aos compositores amalgamá-las em um todo resultante. Quer dizer, para mim era a solução de um problema que me angustiava (apud MARIZ, 1983, p. 82).

4. Resultados da Escola de Composição de Camargo Guarnieri

Dentre as atividades relacionadas ao ensino musical de Camargo Guarnieri a formação de sua Escola de Composição parece ser a mais significativa. Segundo Caldeira Filho

O compositor patricio teve a hombridade e a honestidade artística de utilizar sua capacidade criadora para fecundar os talentos jovens; sem essa dignificante atitude, estariam eles condenados a um autodidatismo problemático como processo educativo e sempre tardio nos resultados. Por tudo isso, não se pode desconhecer a transcendente importância que esse concerto assume em nossa história musical. É o início de uma nova era em que o músico brasileiro abandona afinal a sua torre de marfim. E Camargo Guarnieri, aceitando a missão de Mestre, ha de conseguir certamente a realização da mais cara das suas ambições: ver os nomes dos seus discípulos atravessarem em breve as nossas fronteiras “para levar a outros povos a mensagem fraternal de uma música brasileira, alegre e esperançosa, que contribuirá para a felicidade de todos os seres” (1953).

Por meio de pesquisa bibliográfica e entrevistas, pôde-se obter uma lista de ex-alunos de Camargo Guarnieri. Alguns permaneceram sob sua orientação por mais de uma década, outros, um ano ou menos, conforme o quadro abaixo:

Aluno	Nascimento/Falecimento	Período de estudos
1. Achille Picchi	1952	1983-1989
2. Alceo Bocchino	30/11/1918	1946
3. Adelaide Pereira da Silva	1928	
4. Antonio Ribeiro	15/04/1971	1990 - 1992
5. Arlete Marcondes Machado		
6. Ascendino Theodoro Nogueira	09/10/1913 - 2002	
7. Aylton Escobar	1943	
8. Brenno Blauth	1931 – 1993	1963
9. Dinorá de Carvalho	01/06/1895 – 28/02/1980	
10. Domenico Barbieri	1930 - 1994	
11. Edmundo Villani-Côrtes	08/11/1930	1963-1965
12. Eduardo Escalante	1937	1967
13. Eunice Catunda	1915 - 1990	1942 - 1945
14. José Antônio de Almeida Prado	08/02/1943	1960 - 1965
15. José Benedito de Camargo		
16. Júlio Cezar de Figueiredo	02/01/1950	1981-1987
17. Kilza Setti	26/01/1932	1954-1960
18. Lina Pires de Campos	18/06/1918 - 2003	1958
19. Marcelo Homem de Mello		
20. Marisa Tupinambá	1945	
21. Marlos Nobre	18/02/1939	1961
22. Nilson Lombardi	03/01/1926 – 09/04/2008	1954 - 1969

23. Osvaldo Lacerda	23/03/1927	1952 - 1962
24. Oliver Toni	1926	1951 - 1955
25. Pêrsio Moreira da Rocha		
26. Raul do Valle	27/03/1936	
27. Ricardo Prado	1958	
28. Sérgio Kuhlmann		
29. Sérgio O. de Vasconcellos Corrêa	1934	1956 - 1968
30. Silvio Luciano de Campos		
31. Silvio Luciano de Campos Filho		

Como podemos observar, além do mérito que Camargo Guarnieri merece como compositor, não se pode negar a sua importância na formação de novos compositores. Foram cerca de quatro gerações que passaram pelos seus ensinamentos, sendo que muitos desses alunos tornaram-se ou são compositores de destaque e continuam ativos no cenário musical brasileiro. Mas Guarnieri diferenciava discípulo de aluno, sendo o primeiro aquele que advogava os seus ideais estéticos. Segundo Picchi, “não que ele não desse aula para outras pessoas que não advogassem, mas ele absorvia como Escola Guarnieri só aqueles que tinham esse ponto, como ele tinha” (2008, p. 2).



Figura 4: Alunos de composição de Camargo Guarnieri: Pêrsio Rocha, Almeida Prado, Lina Pires de Campos, Guarnieri, Marisa Tupinambá, Osvaldo Lacerda, Nilson Lombardi e Sérgio Vasconcellos-Corrêa (VERHAALLEN, 2001, p. 58).

Pela tabela de alunos, pode-se perceber que a intensificação dos trabalhos de Camargo Guarnieri como professor de composição realmente deu-se a partir da década de 1950. Dos

alunos apresentados, Alceo Bocchino e Eunice Katunda tiveram aulas antes do início da década mencionada. Não foi possível encontrar dados sobre alguns compositores, mas, a partir da data de composição de algumas obras apresentadas no concerto promovido por Guarnieri em 1953, pode-se supor uma margem do período de seus estudos. Como por exemplo, Silvio Luciano de Campos poderia ter iniciado seus estudos de composição por volta de 1948, data de sua peça para piano solo *Ponteio*. Ascendino Teodoro Nogueira também figurou entre os alunos com obras apresentadas no concerto mencionado, sua obra *Sodade*, para coro, data de 1949. Arlete Marcondes Machado também apresentou uma obra datada de 1950.

Pode-se, então, a partir do concerto realizado em 1953, determinar uma primeira geração de compositores formados por Guarnieri: Arlete Marcondes Machado, Ascendino Theodoro Nogueira, Osvaldo Lacerda, Oliver Toni e Silvio Luciano de Campos. Como se pode perceber, foram deixados de lado, Eunice Katunda, e Alceo Bocchino. Eunice Katunda, após o período de estudos com Guarnieri, veio a integrar o grupo *Música Viva*, liderado por Koellreutter, com quem passou a ter aulas e Alceo Bocchino não se considerava aluno de Guarnieri por ter tido poucas aulas e por não trazer, segundo ele, nenhuma marca de seu professor. Com relação às suas aulas, Bocchino declarou que

[...] o Camargo, realmente foi uma orientação muito boa. Ele me deu algumas aulas, mas não me considero um aluno, porque um aluno traz a marca do professor, e eu realmente não sou assim muito ligado à ele. Provavelmente, em alguma coisa sim, o contraponto, por exemplo (apud BARK, 2002, p. 287).

Assim, são casos isolados, que não configuram a formação de uma Escola de Composição.

A maioria dos alunos de Guarnieri concentrou-se nas duas primeiras décadas de funcionamento de sua Escola de Composição. Acredita-se que entre as décadas de 1950 e 1960, estudaram com o compositor, aproximadamente 20 alunos. Apesar de não se ter o período exato em que estudaram composição com Camargo Guarnieri, pode-se ter uma

margem por meio de depoimentos de ex-alunos e de artigos que fazem menção aos seus estudos com o compositor durante essas décadas. Como exemplo, pode-se citar o caso de Dinorá de Carvalho. São poucas as fontes bibliográficas que citam a compositora como aluna de Guarnieri. Não há menção sobre esse fato na dissertação *Canções de Dinorá de Carvalho: uma análise interpretativa* (1996) de Flávio Cardoso de Carvalho traz uma biografia da compositora, mas, Sérgio Vasconcellos-Corrêa e Eduardo Escalante afirmaram que esta teve aulas com Guarnieri por volta da década de 1960.

Os alunos de Camargo Guarnieri das décadas de 1950 e 1960 tiveram espaço na imprensa nacional. No acervo do compositor, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros, foram encontrados diversos artigos de jornais referentes aos seus alunos: são críticas, entrevistas, notificações de premiação em concursos, publicados em periódicos como *O Estado de São Paulo*, *Correio Paulistano*, *Anhembí*, *Jornal do Commercio*, *A Gazeta*, *A Tribuna*, *Folha de São Paulo* e *Shopping News de São Paulo*. Esses não são periódicos que circulavam apenas dentro do estado de São Paulo, mas também de circulação no Rio de Janeiro.

A maioria dos artigos é referente aos dois concertos promovidos por Camargo Guarnieri apresentado somente com obras de seus alunos. A seguir transcrevo alguns trechos de críticas publicadas em jornais por ocasião do concerto realizado em 5 de novembro de 1953.

Acreditamos plenamente atingidos os objetivos visados pelo maestro Camargo Guarnieri, embora seja defensável uma orientação indiferente ao nacionalismo. As obras apresentadas se desenvolvem dentro de sadia ambientação nacional, apoiadas na temática, processos e peculiaridades da nossa música mas sempre livres no desenvolvimento, no alcance expressivo, na estruturação formal e vazadas numa linguagem moderna, atual, erudita mas nem por isso menos adequada para o fim do propósito, nem menos eficiente na veiculação expressiva. Em dose variável, todas elas apresentam séria e qualificada contribuição à criação musical brasileira (CALDEIRA FILHO, 1953)

Caldeira Filho, no mesmo artigo citado, também fez breves comentários sobre as obras apresentadas e afirmou que o auditório do Instituto de Educação Caetano de Campos, local do concerto, estava lotado.

Arlete Marcondes Machado apresentou 10 variações sobre “Mucama bonita”, de 1950, cujos contrastes expressivos se apóiam em paralela variedade de escrita. Silvio Luciano de Campos conseguiu um momento de profunda emoção com “Ponteio”, de 1948. De Osvaldo Lacerda ouvimos “Toada”, de 1953, muito bem caracterizada nos seus elementos melódicos e harmônicos, e “15 variações sobre “Mulher rendeira”, também de 1953, peça bem trabalhada contendo trechos felizes como escrita pianística e muito rica em sugestões de cor. Todas essas peças, para piano, foram apresentadas pelo esplendido pianista Fritz Jank cuja sensibilidade bem depressa lhes assimilou o conteúdo expressivo.

A cantora Zilda Médici Hamburger, acompanhada por Fritz Jank, deu a seguir: “Acalanto” e “Estrela distante”, de Silvio Luciano de Campos, muito agradáveis, principalmente a primeira, pela fluência melódica; o original “Eu bem sei”, de G. Olivier Toni; e de Osvaldo Lacerda, “Modinha”, possuidora de bela linha melódica e “Trovas de amigo”, rica de efeitos, embora vocalmente audaciosa e difícil pelos intervalos empregados.

Na segunda parte o Quarteto S. Paulo, de que fazem parte Gino Alfonsi, Alexandre Schaffman, J. Oelsner e C. Corazza executou o Quarteto n. 1, de ^a Teodoro Nogueira, peça que foi classificada em recente concurso realizado em Genebra. Seus três movimentos, “Cômodo”, “Cantando” e “Vivo”, revelam inegável força criadora, coerência na disposição dos elementos, agradável trabalho polifônico e uma tendência para tratar de maneira original e tradicional conjuntos de arcos (1953).

Em artigo publicado em 15 de novembro de 1953 no *Correio Paulistano*, Iná de Melo declarou que

Tendo o concerto despertado interesse excepcional nos meios artísticos da capital bandeirante, excedendo mesmo as expectativas formuladas, ao auditório do Instituto Caetano de Campos compareceu uma verdadeira assembléia dos mais representativos nomes da arte e da cultura paulista, fato esse que vem ainda tornar mais evidente a significação do empreendimento levado a efeito pelo maestro Camargo Guarnieri, qual seja o de congregar em torno de sua cátedra um pugilo de jovens artistas e encetar com eles uma decisiva batalha para a consolidação da escola musical brasileira com suas características inconfundíveis, erudita em seus meios de expressão, sugestiva pela autenticidade de seus elementos, espiritualmente elevada pela natureza dos sentimentos despertados; contendo os requisitos garantidos de sua universalidade (apud LACERDA, 2001, 63).

E no *Anhembi* de janeiro de 1954 leu-se

De certo modo, a criação desse curso, nessas condições e com tais propósitos, por mestre de tal valor, é tão importante para o Brasil de hoje

como foi no Brasil do segundo império a criação do Conservatório por Francisco Manuel da Silva. Talvez mesmo a fundação de 1950 supere a do século passado, porque então tratava-se unicamente de formar músicos, e hoje trata-se de formar o músico brasileiro, o que tem atrás de si toda uma época criadora nacional, toda a existência de um Mário de Andrade e a franqueza de uma tomada de atitude frente a problemas cruciantes da hora presente. Certo, é possível discordar das idéias de Camargo Guarnieri ou discutir a legitimidade de seus princípios, pois em arte e em estética, não é a sensibilidade que se condiciona a princípios, e sim estes àquela, do que é prova justamente a posição assumida pelo jovem mestre. Tal possibilidade não invalida, porém, o valor da iniciativa, nem torna menos largos os caminhos generosos que ele começa a abrir aos moços compositores. Há agora fé, há orientação, há disciplina, há trabalho. Só quem passou pelo autodidatismo, e é o caso de quase todos os artistas nacionais, pode dar o exato valor ao fator direção. Isso, “orientação”, é o que Camargo Guarnieri agora oferece ao Brasil. Será pouco? (apud LACERDA, 2001, p. 63).

Faz-se necessário um esclarecimento a respeito da comparação feita pelo autor do artigo citado acima. A Escola de Composição de Camargo Guarnieri e o Conservatório de Música²³ não podem ser comparados porque este é, desde sua fundação, uma instituição voltada para o ensino musical, principalmente de instrumentistas, enquanto a Escola de Guarnieri encaixa-se num segundo significado do termo, ou seja, era um agrupamento de discípulos que propagava, desenvolvia e difundia a doutrina de um mestre.

Nota-se nos autores dos artigos referentes ao concerto dos alunos de Guarnieri a aceitação do nacionalismo como o caminho “certo” para a música brasileira e a convicção da necessidade da formação e consolidação de uma música que reflita as características do país. Lacerda afirmou que foram feitas restrições em artigos de autoria de músicos contrários a essa visão (2001, p. 64), mas ainda não foi possível localizar os artigos.

Um segundo concerto foi promovido por Camargo Guarnieri em 1962 no Teatro Municipal de São Paulo. Andrade Muricy no *Jornal do Commercio* declarou que

Um dos acontecimentos marcantes da vida paulista, neste mês de julho, foi a apresentação no Teatro Municipal, de um grupo de jovens compositores brasileiros da Escola Camargo Guarnieri, a única verdadeira escola de composição que existe no Brasil dos nossos dias (1962).

²³ O Conservatório de Música foi fundado em 1848 por Francisco Manuel da Silva. Atualmente é a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

No concerto figuraram obras corais, para piano solo e para conjuntos de câmara, todas compostas entre 1960 e 1962, com exceção de *Padre Francisco* de 1952, de Osvaldo Lacerda.

Com relação às obras corais, Dinorá de Carvalho observou que

Em tôdas essas páginas, [...] ressalta-se a espontaneidade dos seus autores. Como ainda se encontram na fase experimental, é perfeitamente natural que se mantenham discretos na tentativa de música coral. Os temas folclóricos foram aproveitados e desenvolvidos numa simplicidade acariciante (apud MURICY, 1962).

Quanto às obras para piano solo, Caldeira Filho sintetizou:

As **Nove Variações sobre “Ciranda, Cirandinha”**, de Marisa Tupinambá, pareceram-nos equilibradamente contrastantes em caráter, interessante como escrita e promissora liberdade de linguagem. Pérsio M. Rocha, elaborou bem a sua **Valsa no. 2** e Lina Pires de Campos, em **Sete Variações sobre “Mucama Bonita”**, apoiou-se num conceito avançado e fecundo da forma tratada. Sérgio Vasconcelos Correa, em **Seresta**, mostrou-se elegantemente “torturado”, como convém ao gênero. Nilson Lombardi tratou com inegável poder de síntese expressiva as cinco peças do **Ciclo Miniatura**, de encantadora singeleza, e mostrou-se ainda original como realização no **Ponteio no. 3** (1962).

As obras de câmara de Osvaldo Lacerda que encerraram o concerto também foram elogiadas por Dinorá de Carvalho.

As “Variações e Fuga” para quinteto foram escritas em 1962, baseando-se o autor no tema de “Canôa Virou”. É um trabalho estrutural bem planejado, de equilíbrio formal, utilizando um material nôvo com recursos técnicos dentro da atmosfera da música nacional. Destaca-se uma dolente “Modinha”, de traços polifônicos na 4ª variação. Escrever um quinteto para sôpros é, por si só, um trabalho ingrato. Tão precisa realização merece realmente inúmeros encômios. [...]A “Sonata para viola e piano” foi composta em 1962, com os movimentos: Decidido – Cantante – Alegro. Essa Sonata é uma obra construída livremente, de equilibrado tratamento contrapontista, muito inteligente no domínio de idéias, com originais invenções pessoais e felizes de elementos novos (apud MURICY, 1962).

Mas, aparentemente, o ponto alto do concerto ficou a cargo de *Quatorze Variações sobre “Xangô”* de Almeida Prado. Este, com 19 anos, chamou bastante a atenção dos críticos, que não somente elogiaram a sua obra, mas destacaram o seu futuro promissor como compositor. Odette Faria publicou que Almeida Prado era “excepcionalmente bem dotado, musicalmente falando. Cheio de audácia, imaginação e fantasia. E entregue esse talento à mão

de Mestre, lícito é esperar dele um compositor que venha nos enriquecer nesse campo”

(1962). Dinorá de Carvalho o apontou como promessa para a música,

[...] que, com apenas 19 anos de idade, desponta como a maior revelação de compositor do ano. Em apenas dois anos de estudos com o maestro Camargo Guarnieri, apresentou as difíceis “Variações” sôbre o tema “Xangô”. Esse trabalho se destaca, em algumas variações, pela harmonização de marcada ousadia; outras, por feliz achado de elementos novos, nutridos de vivo rítmico. É uma página de acentuado caráter generosamente trabalhada, digna de admiração.

E Caldeira Filho revelou que

As **Quatorze Variações sôbre “Xangô”**, de J. A de Almeida Prado, revelaram o poder criador digno de nota desse jovem que ainda não chegou a casa dos vinte. Destacam-se nelas: um trabalho composicional realizado com surpreendente liberdade de criação; alguma pesquisa do timbre pianístico como fator expressivo; e, se não nos enganamos, sugestões de outras formas nacionais, numa coexistência pacífica que alargou o âmbito expressivo do tema. O jovem autor é dotado de grande imaginação – transbordante musicalidade.

Camargo Guarnieri, em ambos os concertos, designou importantes intérpretes, que eram bem quistos no cenário musical brasileiro, para interpretar as obras de seus alunos. A qualidade dos pianistas Fritz Jank e Eudóxia de Barros foram bastante elogiados pela crítica, o mesmo acontecendo com o Coral Paulistano e o Quarteto São Paulo. Os críticos não colocaram todas as obras em um mesmo patamar, afirmando que elas eram diferentes em valor, mas sem desprezá-las, justificando essa diferença com a idade dos compositores, que variava entre 17 e 30 anos, e com o tempo de estudo de cada um deles. Caldeira Filho, comparando os dois concertos promovidos por Guarnieri, termina seu artigo de 4 julho de 1962 da seguinte maneira:

Esse programa, como se vê, representa considerável avanço quanto à primeira audição de 1953. Podemos afirma que o concêrto em apreço, superando a desigualdade de valor de obras de principiantes e de “seniors”, responde com fatos a uma suposta crise da composição musical brasileira. Esta mostrou esplêndida vitalidade graças a êsse grupo de jovens mercedores de todo o nosso respeito. O estudo por êles feito é de composição e não de aplicação de processos. De resto, não se notou nenhum exclusivismo técnico e a grande variedade de expressão daquele grupo de peças é prova de que foi respeitada a personalidade dos alunos, o que lhes permitiu afirmações realmente “pessoais”. A grande importância do fato é que os jovens compositores estão aprendendo a lidar com as idéias musicais

e com o material sonoro específico, o que supõe nêles a animadora crença da existência de idéias e de música. Há formação construtiva. Honestamente, e inteligentemente, dá-lhes Camargo Guarnieri a indispensável base de “métier”. Cada um poderá depois seguir o próprio caminho (1962).

Os jornais não traziam somente críticas dos concertos, mas também traziam a público as conquistas dos alunos de Camargo Guarnieri, como as premiações conquistadas em diversos concursos de composição. *A Tribuna* de 22 de Junho de 1966 apresentou o resultado do Concurso de Composição *Cidade de Santos*, no qual os dois primeiros lugares foram concedidos a Marlos Nobre, com a obra *Dengues da mulata desinteressada*, e à Adelaide Pereira da Silva, com *É tão pouco o que desejo*. Em 24 de Dezembro de 1962, o jornal *A Gazeta* publicou os resultados de dois concursos de composição. O primeiro, *Três Canções sobre temas folclóricos paulistas*, sob os auspícios da Associação Brasileira de Folclore, teve como ganhadores três alunos de Guarnieri, Adelaide Pereira da Silva, Nilson Lombardi e Almeida Prado. O segundo, patrocinado pela Prefeitura Municipal de São Paulo, através da Secretaria de Educação e Cultura, agraciou Osvaldo Lacerda em 1º lugar, seguido por Sérgio Vasconcellos Corrêa e Pêrsio Moreira da Rocha. Também foi divulgada nos jornais a concessão de uma bolsa de estudos para Osvaldo Lacerda pela *John Guggenheim Memorial Foundation*. Esta bolsa era oferecida anualmente a estudantes sul-americanos, com idade entre 30 e 40 anos, que haviam se destacado em qualquer campo das atividades humanas. Cláudio Santoro foi o primeiro brasileiro a receber a bolsa, mas não pode usufruí-la. Seu visto de entrada nos Estados Unidos foi negado porque Santoro era filiado ao partido comunista.

Camargo Guarnieri orientou dezenas de compositores durante mais de 40 anos de ensino composicional. É de se prever que nem todos seguiram a orientação estética do professor, mas os que se manifestaram em escritos ou em entrevistas reconhecem a importância das aulas de Guarnieri em suas carreiras. Várias características comuns podem ser observadas, como o gosto pela polifonia e pela forma, estas bastante enfatizadas e trabalhadas pelo professor Camargo Guarnieri.

CAPÍTULO II

Este capítulo tratará dos aspectos técnicos do funcionamento da Escola de Composição de Camargo Guarnieri. As fontes mais importantes foram as entrevistas realizadas com ex-alunos do compositor, que possibilitaram o levantamento de grande número de dados referentes as suas aulas de composição, tais como o seu método de ensino, as atividades propostas e a atitude de Guarnieri como professor, entre outros.

A maneira de ensinar composição musical de Camargo Guarnieri, segundo Eduardo Escalante, era “fruto de suas próprias reflexões e pesquisas, de sua própria vivência e análise do que deveria se priorizar em termos de técnica composicional” (2000, p. 28). Pode-se observar que muitos dos aspectos de seu ensino são semelhantes aos adotados por seus antigos professores Sá Pereira, Ernani Braga, Lamberto Baldi, Charles Koechlin e, principalmente, Mário de Andrade, que parece ter sido a influência mais forte.

Segundo artigo sobre o concerto realizado com obras de alunos de Guarnieri publicado no *Jornal do Commercio* em 10 de outubro de 1962 “torna-se evidente que aqueles jovens estudam com Camargo Guarnieri não somente porque o consideram competente, mas em conseqüência da profunda admiração pelo criador dos Ponteios”. No decorrer das entrevistas, os ex-alunos de Guarnieri afirmaram que dentre as razões pelas quais o escolhiam como professor de composição estavam a preferência pela estética adotada na Escola, a admiração para com o compositor, que possuía, segundo eles, uma técnica de composição bastante consolidada e pelo prestígio de Guarnieri. Alguns dos ex-alunos de Guarnieri também afirmaram que o próprio compositor, reconhecendo sua competência, costumava declarar: “Vocês podem não gostar da minha música, mas não podem dizer que ela é mal feita”.

Segundo Júlio Cesar Figueiredo, seu primeiro contato com o compositor não deixou uma impressão muito agradável, pois, ao ser apresentado, o compositor declarou que só o aceitaria como aluno se ele tivesse talento. Essa rispidez de Guarnieri era devido ao fato de ser, freqüentemente, assediado por pessoas que não estavam interessadas em estudar seriamente. O compositor utilizava essa aspereza como um filtro dos candidatos, de forma que, apenas os que estavam realmente interessados permaneciam (FIGUEIREDO, 2008, p. 2).

Kilza Setti, aluna de Guarnieri entre 1954 e 1960, declarou que, ao cumprimentar o compositor após um concerto, “seu jeito bem diferente dos maestros *estrelas* (e ele já era ganhador de vários prêmios no exterior) me causou boa impressão” (2009, p. 2) e ao tomar conhecimento de uma bolsa de estudos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo²⁴ para estudar composição com Camargo Guarnieri se candidatou a vaga e foi selecionada. Terminada a vigência da bolsa, continuou estudando com o compositor.

Guarnieri dizia que, antes de aceitar um aluno, realizava um balanço dos seus conhecimentos teóricos. Só aceitava um aluno depois de avaliá-lo rigorosamente. O teste mencionado pelo compositor era aplicado em todos os pretendentes e, no que pode ser observado na bibliografia existente sobre o assunto e nas entrevistas realizadas, poderia ser aplicado basicamente de duas maneiras.

A primeira forma de aplicação do teste consistia na harmonização de uma melodia folclórica ou uma composição baseada em um tema pré-determinado. A tarefa poderia ser realizada na hora, ou estipulava-se um prazo para que o candidato entregasse a composição, como aconteceu com Osvaldo Lacerda que, na ocasião de seu “teste”, teve que entregar algumas variações sobre o tema *Mulher rendeira* (LACERDA, 1996, p. 56).

O segundo tipo de teste consistia em ter aulas com Guarnieri durante três meses, para que os conhecimentos do candidato a aluno fossem avaliados. Segundo Antonio Ribeiro, durante esses três meses, não era permitido revelar a ninguém que se estava estudando com Guarnieri, pois era considerado apenas um período de teste. O compositor também não cobrava por essas aulas iniciais, pois, segundo ele, o aluno poderia se sentir no direito de dizer que ele já era seu professor (RIBEIRO, 2007, p.1). Mesmo depois de aceitar um aluno, Camargo Guarnieri afirmava que a pessoa passava “a ser aluno do professor depois de dois ou três anos de convivência, de ligação, daí sim começa a entrosar. Antes, é bobagem” (GUARNIERI, 1982, p. 9). Segundo Sérgio Vasconcellos Corrêa, algumas pessoas que tiveram apenas duas ou três aulas com Guarnieri se diziam ser seus alunos. Corrêa declarou

²⁴ O concurso foi patrocinado pela Comissão de festejos do IV Centenário da cidade de São Paulo.

que “as pessoas ainda não entenderam o que significa uma escola. Você fazer duas, três aulas com um professor não significa que você é aluno da escola dele”, para tanto, você deve trazer as características desta (2008, p. 2).

Passado o período de testes, a primeira fase do estudo da composição com Camargo Guarnieri consistia no aprimoramento da polifonia. Eram solicitados ao aluno exercícios de contraponto, *invenções* a duas e três vozes e composição de *Tema com variações*. Guarnieri não empregava o *cantus firmus* de forma tradicional, para os exercícios de contraponto eram utilizadas apenas melodias folclóricas. Esse material era retirado principalmente de dois livros: *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) e *Melodias registradas por meios não-mecânicos*. Nesse último, Guarnieri privilegiava as melodias que foram recolhidas por ele na Bahia em 1937, data em que participara da 1ª Conferência Afro-Brasileira como representante oficial do Departamento de Cultura de São Paulo. Segundo Verhaalen, o compositor permaneceu no estado por quinze dias recolhendo temas da cultura popular (2001, p. 34). Essas melodias, juntamente com as coletadas em pesquisa de campo por Mário de Andrade (1893 – 1945), Oneyda Alvarenga (1911 – 1984) e Martin Braunwieser (1901 – 1991), formam o livro *Melodias registradas por meios não-mecânicos*, publicado pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo em 1946, e que contém 570 melodias folclóricas.

Entretanto, parece que a obra de Mário de Andrade que mais influenciou Camargo Guarnieri foi o *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928. Essa obra é dividida em duas partes: na primeira, Mário de Andrade caracterizou o que entendia por música brasileira, suas características e como ela deveria ser composta e dedicou a segunda parte à exposição de 122 melodias populares coletadas em diversos lugares do país. O livro tornou-se uma espécie de “normas de conduta”, um manual para os compositores. Segundo Achille Picchi,

[...] é um livro polêmico e fundamental para a criação musical brasileira. Sua influência se estendeu por, pelo menos, três gerações de compositores e músicos brasileiros. [...] ele é, de certo modo, um livro de psicologia da música, pois trata tanto do comportamento do compositor como do caráter da música nacional, muitas vezes referendado no folclore (1996, p. 11).

Segundo Eduardo Escalante, ex-aluno de Guarnieri, o desenvolvimento composicional do aluno acontecia lentamente, “seguindo pelos mais diversos agrupamentos instrumentais, penetrando pelos gêneros e formas – das mais simples às mais complexas [...]” (2000, p. 28). Guarnieri acreditava que o compositor nascia feito e por isso o aluno não precisava concluir os seus estudos teóricos (contraponto, harmonia, análise, etc.) para depois se dedicar à composição livre, os dois eram realizados concomitantemente (MÚSICA BRASILEIRA PODE SER ATONALISTA – DIZ LACERDA, 1962). Por essa razão, os alunos estudavam, simultaneamente, composição com Guarnieri e as matérias complementares com Osvaldo Lacerda, que acabou se tornando seu assistente.

Dentre os ex-alunos de Guarnieri que passaram pelas aulas complementares de Osvaldo Lacerda estiveram Almeida Prado, Raul do Valle, Lina Pires de Campos, Nilson Lombardi, Sérgio Vasconcellos Corrêa (LACERDA apud GONZAGA, 1984, p. 182). Antonio Ribeiro lembra que só foi aceito como aluno de Guarnieri porque havia completado seus estudos musicais com Lacerda na Escola Municipal de Música.

O início dos estudos com *Tema e variações* permitia, segundo Osvaldo Lacerda, que o aluno extraísse “[...] várias conclusões de uma só premissa, a rerepresentar um mesmo elemento sob novas e interessantes roupagens, a fazer muito com pouco” (LACERDA, 1996, P. 56). Para Lacerda, ao compor variações sobre um tema brasileiro “o futuro compositor vai assimilando, consciente ou inconscientemente, as constâncias rítmico-melódicas próprias da música nacional, que posteriormente servirão de base para as suas criações” (apud JORNAL DO COMMERCIO, 1962). Essa frase parece resumir o princípio mais importante para os compositores propugnado por Mário de Andrade, ou seja, o estudo e a assimilação das características da música folclórica permitiriam que, posteriormente, as obras compostas saíssem “brasileiras”.

Quanto à utilização da *invenção*, segundo Lacerda, “constitui um meio ideal para libertar o aluno do rigor do contraponto escolástico, e prepará-lo para a composição da fuga” (LACERDA, 1996, P. 57). Essa prática ocorria ao piano, mas também com outras combinações de instrumentos, o que permitia que o aluno fosse introduzido na escrita idiomática dos diversos instrumentos. Para Lacerda, quatro benefícios decorriam do estudo da *invenção*: “dá desenvoltura à escrita polifônica; ensina o desenvolvimento temático; aumenta a familiaridade com a melódica brasileira; e ensina o manejo de diversos instrumentos” (1996, p. 57).

A seguir, pode-se observar alguns dos temas utilizados por Camargo Guarnieri em suas aulas. As melodias apresentadas foram retiradas de um dos cadernos de Julio César Figueiredo, ex-aluno de Guarnieri na década de 1970. Todas as melodias pertencem ao *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) de Mário de Andrade.



Figura 5: Chôro de cocos nº 4



Figura 6: Vapor de seu Tertulio



Figura 7: Despedida

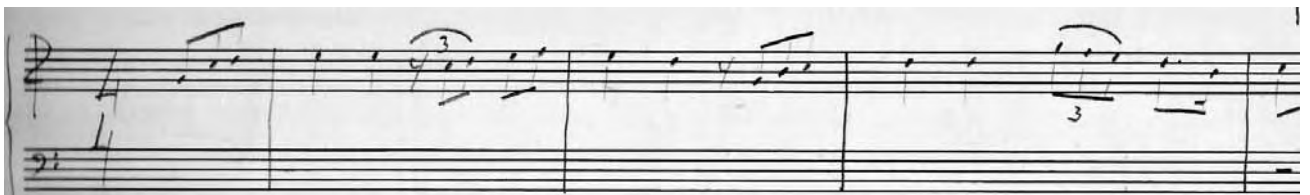


Figura 8: Faz hoje um ano

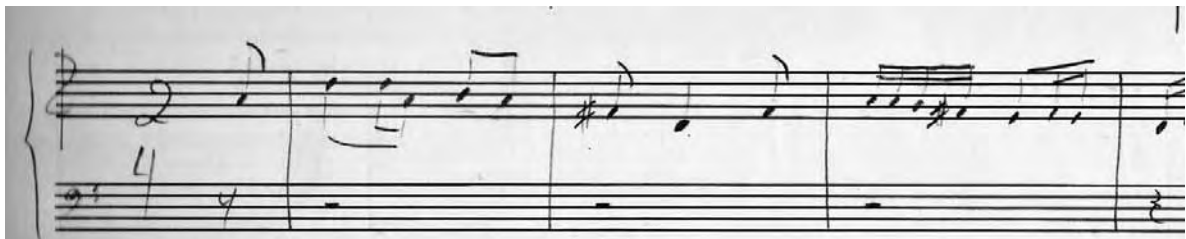


Figura 9: Romance Sertanejo

Segundo Figueiredo, Guarnieri costumava afirmar que, da mesma forma que Paul Hindemith fez uma espécie de redução de regras na teoria da harmonia, ele também tinha feito uma redução de regras de contraponto (2008, p. 3). Essas regras, utilizadas nos exercícios, tinham o intuito de auxiliar o aluno. Eram dez regras básicas, que, no decorrer do estudo, Guarnieri acrescentava outras. Essas regras não diferiam substancialmente das regras do contraponto tradicional como ainda é ensinado hoje. Segundo Guarnieri, o seu modo de ensinar contraponto vinha mais de sua própria experiência do que dos ensinamentos dos seus professores (apud LACERDA, 1996, p. 59-60). As regras costumavam ser ditadas oralmente por Guarnieri da seguinte maneira:

1. Utilizar acordes perfeitos maiores e menores somente.

2. Trabalhar o contraponto por grau conjunto.
3. Não utilizar mais do que três 3^{as} ou 6^{as} seguidas.
4. Não utilizar acorde 6/4 nem qualquer outro acorde dissonante.
5. Usar movimentos diretos com parcimônia.
6. Usar, de preferência, movimento contrário e oblíquo.
7. Saltos são permitidos quando imitando o canto dado.
8. Salto de 8^a é permitido quando em andamento lento.
9. 5^{as} e 8^{as} diretas ou ocultas são proibidas.
10. A 8^a direta só é permitida quando se processa por semitom diatônico.

A seguir pode-se observar duas correções feitas por Camargo Guarnieri no caderno de Julio César Figueiredo; aparentemente, o compositor sugeriu o contraponto por grau conjunto.



Figura 10: Correção a lápis de Camargo Guarnieri



Figura 11: Correção a lápis de Camargo Guarnieri

Segundo Figueiredo, nas invenções a três vozes, Guarnieri sugeria ao aluno privilegiar as vozes extremas: se o tema estivesse no soprano ou no contralto, o contraponto principal

deveria estar no baixo e se o tema estivesse no baixo, o contraponto principal deveria estar no soprano.

O gosto que Guarnieri manifestava pelo contraponto relacionava-se diretamente aos ensinamentos que recebera de Mário de Andrade. Segundo o compositor

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 evitar as harmonizações por acordes, pois esses viriam a acentuar mais violentamente ainda essa rítmica, o que daria a esta uma superioridade desequilibrada entre os elementos fundamentais da nossa concepção musical: ritmo, melodia e harmonia. [...] E, concebida polifonicamente, a música brasileira, pela própria exigência de elasticidade e entrelaçamento das linhas melódicas, poderá disfarçar a violência dos seus ritmos sem que esses deixem de permanecer como base construtiva e de fundo dinâmico da criação (apud ALMEIDA, 1942, p. 475 - 476).

Esse apego à polifonia foi reforçado pelo contato com Charles Koechlin (1867-1950)²⁵, o qual foi professor de harmonia de Guarnieri em 1938 e 1939 na França. Segundo Escalante, na escola do compositor francês “[...] destacava-se, como fundamento básico, a prioridade da polifonia, a prática do contraponto, o apego intransigente à forma” (ESCALANTE, 2000, p. 26).

Segundo pesquisas de Flávia Toni, as aulas de Koechlin transcorriam basicamente da mesma forma: o professor enviava pelo correio os exercícios para que Guarnieri os preparasse para a aula seguinte (2007, p. 114). Curiosa é uma citação de um trecho de uma carta endereçada à Zuleica Guedes em que Guarnieri declarou que, logo no início de suas aulas com Koechlin, buscou no professor francês elucidar algumas dúvidas que não havia conseguido explicação até então:

Quando fui à Europa, como prêmio de viagem, depois de passar por um concurso público, escolhi Paris como porto seguro para as minhas atividades. Em Paris, procurei o grande músico (digo assim, por considerar este termo o maior, quando é usado com propriedade) Chalés Koechlin. Quando fui procurá-lo, em vez de fazer como qualquer outro compositor o

²⁵ Nascido em Paris, Charles Koechlin passou a dedicar-se a música a partir de 1889, depois de ter seguido carreira militar. Estudou no Conservatório de Paris com Taudou, Massenet, Fauré e Gédalge. Foi professor particular de composição, conferencista e crítico musical, tendo publicado artigos nos periódicos *Humanité*, *La Revue Musicale*, *Revue Internationale de Musique* e *Pensée* (TONI, 2007, p. 111)

faria, disse-lhe que queria estudar harmonia com ele. Perguntou-me: o senhor já estudou? Respondi-lhe: Não! Desejo aprender desde o começo. E assim fiz, minha amiga. Começamos desde o comecinho, estudando intervalos, os acordes de 3 sons (as tríades), de 4 sons (tétrades), enfim tudo, tudo. Fiz isso porque sentia algumas dúvidas que no Brasil ninguém havia me ensinado. Depois de algum tempo ele me conheceu melhor daí tomamos outro rumo no estudo, mas eu já havia aproveitado tudo quanto desejava da grande sabedoria dele (apud TONI, 2007, p. 122).

O apego à forma, característica principal atribuída aos chamados neoclássicos, também se tornou uma características das obras de Guarnieri, provavelmente desenvolvido através dos estudos com Baldi e Koechlin. O neoclassicismo buscava a clareza, o equilíbrio formal e o retorno às técnicas composicionais dos períodos barroco e clássico. Segundo Castagna, o neoclassicismo “fornecia uma base que se adaptava perfeitamente às propostas nacionalistas brasileiras, principalmente pelo fato de grande parte das melodias folclóricas brasileiras ainda conservar aspectos derivados do classicismo luso-brasileiro, sobretudo na nitidez e simplicidade formal” (2003, p. 9).

Guarnieri acreditava que a música não podia ser separada da forma, e que esta, é “elemento fundamental, por ser condição de inteligibilidade” (CALDEIRA FILHO, 2001, p. 18), e essa noção, conseqüentemente, foi repassada aos seus alunos. Segundo Caldeira Filho

para um espírito assim tão lúcido e reflexivo [Guarnieri], a forma é uma necessidade de expressão, é o elemento integrante e coordenador, com propósito de inteligibilidade, de tudo aquilo que ele utiliza como material de construção da obra de arte musical. Seu conceito de forma não visa tão somente a uma planificação; estende-se ao som, ao timbre, às durações porque ele submete tudo isso a uma configuração de íntima tendência plástica (1968, p. 86)

A preocupação de Guarnieri com a perfeição formal era constante. O compositor costumava declarar que as suas obras poderiam aparentar, para um leigo, serem uma mistura de notas sem ordem, mas que nenhuma delas poderia ser modificada naquele contexto. Guarnieri era bastante rígido com a questão formal da obra. Segundo Figueiredo, ao entregar um obra para edição, Guarnieri costumava ficar “desesperado”, pois não queria entregar antes de ter a certeza de que nada estava faltando e se estava do jeito que ele queria (2008, p. 4).

Guarnieri exigia que a obra do aluno tivesse coerência, que fizesse sentido e que existisse um equilíbrio entre as partes, não somente utilizando as formas tradicionais. E esse apego à forma foi um dos importantes ensinamentos deixados por Guarnieri - todos os compositores que foram seus ex-alunos mantiveram essa preocupação com a estruturação de suas obras.

Retomando a 1ª fase de estudos com Guarnieri, o aluno, concomitantemente com o estudo de *Tema com variações e invenções*, era guiado a compor música vocal, gênero bastante valorizado pelo compositor (LACERDA, 2001, p. 58). Segundo Lacerda, as primeiras obras corais dos alunos deveriam conter melodias folclóricas, pois estas facilitariam a composição, [...] “porque já contêm, em si, sugestões de ritmo, de harmonia, de contraponto, de ambientação, e até da própria estrutura da obra. O trabalho, assim realizado com Guarnieri, transcendia a simples harmonização ou arranjo, e se transformava numa verdadeira recriação” (1996, p. 58). De modo geral, Guarnieri não permitia que os alunos fizessem citação direta de melodias folclóricas a não ser em obras corais, nas invenções e nas variações sobre um tema. Ele reiterava sempre que os alunos deveriam estudar o folclore de maneira a ficarem impregnados de suas características para que, posteriormente, a sua composição surgisse como uma criação própria e não uma simples apropriação da cultura popular. Esse processo de criação musical é reflexo do *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, que, como mencionado anteriormente, pregava que o compositor primeiramente precisaria passar pelo estudo sistemático do folclore para que se tornasse apto a compor obras nacionais.

Um dos conselhos dados por Guarnieri com relação à música coral era a utilização de linhas melódicas construídas por graus conjuntos. Segundo Lacerda, esta era uma técnica vinda do século XVI, “[...] que a voz humana pode e deve entoar saltos melódicos, mas que se afeiçoa mais à entoação de graus conjuntos e que, sabendo-os usar, o compositor pode se dar

ao luxo de escrever as mais rebarbativas dissonâncias, que o coro as conseguirá cantar sem maiores sustos” (1996, p. 60).

Com relação às canções, no início, era Guarnieri que escolhia as letras e sugeria que, primeiramente, o aluno lesse muito o texto da música, que o declamasse inúmeras vezes para que a música pudesse brotar do texto (CORRÊA, 1977), da mesma maneira que Mário de Andrade, em seu livro *Aspectos da Música Brasileira*, apontara:

Em geral os nossos compositores não compõem canções pelo processo mais lógico de as compor. Não apenas, mas raramente, eles são enganados por um defeito ou problema estético que o texto lhes desperta, como freqüentemente se percebe que são vítimas de uma frase melódica que o texto fez nascer nêles. E é a frase melódica surgida, que os decide a compor. Não adquiriram o conhecimento íntimo do texto, não se apropriaram dêle totalmente, e já estão compondo. O resultado é necessariamente desastroso para o desenvolvimento da canção, de cujo conceito e prática se depreende que texto e melodia são igualmente importantes. [...] O sistema ideal de compor canções eruditas será portanto o compositor escolhido um texto, aprende-lo de-côr e repeti-lo muitas e muitas vezes, até que êsse texto se dilua, por assim dizer, num esqueleto rítmico-sonoro. Rítmico no sentido de suas frases e pelo movimento dos seus versos. Sonoro pela côr das suas vogais e ruídos de suas consoantes [...] Por tanto (e aqui eu poderia citar inúmeras canções eruditas nossas) levados a compor pela invenção duma frase inicial bonita ou expressiva, os nossos compositores são freqüentemente enganados, e criam canções bem começadas. Mas apenas isso. O resto fica sem razão-de-ser, principalmente por não terem decorado o texto, ou pelo menos se apropriado visceralmente dêle (1991, P. 47-48).

Guarnieri incentivava seus alunos a lerem o que considerava o melhor da poesia brasileira, como as obras de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, entre outros. (LACERDA, 2001, p. 66). A exigência da utilização de bons textos para a composição de obras vocais vinha também da influência de Mário de Andrade, que afirmara que “é incontestável que o canto de câmara, em que o texto precisa ser claramente entendido, exige por isso mesmo, poesias de valor” (1991, p. 45).

Superada a fase inicial, depois de trabalhar com os exercícios mencionados anteriormente, o aluno passava para o estudo das formas mais complexas, como *suites*, *sonatas* e *fugas* para diversas formações instrumentais. Eventualmente, Guarnieri solicitava a

composição de uma peça livre, com o intuito de verificar “o quanto da técnica, que antes era aplicada a uma forma específica, sobrava, por assim dizer [...]” (RIBEIRO, 2007, p. 3).

Para a escrita orquestral, Guarnieri solicitava que os alunos estudassem métodos de diversos instrumentos com o intuito de assimilarem as possibilidades técnicas e o que era, ou não, possível de se executar (LACERDA, 1996, p. 60). Também incentivava os alunos a transcrever peças, tanto de compositores conhecidos como as do próprio aluno. Iniciar o estudo da orquestração por meio da realização de transcrições era mais por conveniência, porque a partir da peça composta, o aluno poderia se preocupar unicamente com os recursos dos instrumentos para os quais estava escrevendo (LACERDA, 1996, p. 59). Julio César Figueiredo afirma que realizou diversas transcrições para orquestra de obras de Alberto Nepomuceno e de Guarnieri, obras que, posteriormente, foram tocadas pela orquestra da USP²⁶ (FIGUEIREDO, 2008, p. 4). Guarnieri afirmou que tocava as obras dos seus alunos na orquestra da USP porque estava cansado “de escrever para os compositores brasileiros pedindo música para orquestra de cordas, mas não mandam, então eu reclamo. Recebo cartas, telefonemas, desaforados, dizendo que protejo meus alunos. Não, estou dando aulas para eles através da orquestra, eles estão aprendendo” (GUARNIERI, 1982, p.33). Assim, além de levar um repertório novo aos concertos, Guarnieri acabava por ensinar e incentivar os seus alunos.

Outro processo pelo qual os alunos deveriam passar era a vivência da prática orquestral junto a uma orquestra. Guarnieri levava os alunos para os ensaios das orquestras que regia para que pudessem ter a perspectiva não só do ouvinte, mas também do executante. Costumava providenciar uma partitura para o aluno, para que esse acompanhasse a orquestração da obra. Segundo Sérgio Vasconcellos Corrêa, “você aprendia como ele ensaiava [...] e em caso de qualquer dúvida, perguntávamos diretamente para o músico”

²⁶ criada para Camargo Guarnieri, a orquestra da Universidade de São Paulo surgiu em 28 de novembro de 1975, (VERHAALLEN, 2001, p. 53).

(2008, p. 2). Esta característica do ensino de Guarnieri provavelmente foi transmitida por seu professor Lamberto Baldi, maestro italiano, com quem estudou durante cinco anos no Brasil (1926-1930). Nesse período Guarnieri integrou a orquestra de Baldi para tocar piano e celesta. Ainda sobre a maneira de lecionar de seu professor, Guarnieri dizia que

Baldi era uma personalidade incomum. Homem de grande inteligência. Sua maneira de lecionar abarcava a música em sua totalidade. Com ele estudei harmonia, contraponto, fuga, orquestração, literatura musical em si mesma; enquanto isso, meu trabalho de composição fluía livremente. Ele jamais colocou obstáculos em meu caminho. Ele me fez participar da sua orquestra tocando os instrumentos de teclado: piano, celesta. Eu ensaiava e estudava durante o dia. Após o ensaio, almoçávamos juntos e depois eu ainda recebia aulas (apud ABREU, p. 39).

Outra atividade proposta por Guarnieri em suas aulas de composição era a análise musical. Seu intuito era fazer com que o aluno entrasse em contato com as composições de artistas, independentemente de correntes estéticas; assim, ele entendia que mantinha separadas as suas orientações estéticas das aulas de técnica composicional. Como exemplo, Guarnieri pediu que Antonio Ribeiro analisasse os *Prelúdios e Fugas* de Shostakovich (1950 - 1951), a Eduardo Escalante pediu *Ludus Tonalis* (1942) de Paul Hindemith e *Wozzeck* (1914 – 1922) de Alban Berg a Sérgio Vasconcellos Corrêa. Segundo Antonio Ribeiro, dentre as obras das quais Guarnieri solicitava a análise, incluíam-se até mesmo obras seriais, mas as que foram compostas por ele e afirmou que

Ele, como era um compositor de natureza neoclássica do ponto de vista da estrutura, é claro que se fixava mais nisso. Então quando ele manda analisar alguma coisa - um Hindemith, por exemplo -, era sempre um compositor que também tivesse algo a ver com essa manutenção das formas tradicionais clássico-românticas (2007, p. 6).

Guarnieri não aceitava um aluno que não tivesse boa formação musical, portanto, não solicitava o aluno a análise das sinfonias de Beethoven, por exemplo, pois estaria implícito de que o aluno já conhecia as obras. Segundo Ribeiro, ele indicava obras que não fossem comuns (2007, p. 6).

Um aspecto importante das aulas de Guarnieri, segundo seus ex-alunos, era a orientação que dava para o planejamento das obras. O planejamento de uma composição evitaria o desperdício de tempo e trabalho, segundo dizia. Guarnieri “possuía uma extraordinária faculdade de previsão, aliada a uma enorme prática, o que permitia, com o simples exame de meia dúzia de compassos, dizer ao aluno quais os melhores caminhos a

serem seguidos e quais os que deveriam ser evitados [...]” (LACERDA, 1996, p. 60). Sérgio Vasconcellos Corrêa afirmou que o treino foi tão efetivo que, ainda hoje, não sabe compor de outra maneira: primeiramente faz um planejamento, e se por acaso ele se afastar um pouco do previsto, refaz o plano e procura fazer com que aquilo seja coerente do começo ao fim (1977, p. 19).

Talvez esse cuidado com o planejamento da obra não tivesse sido parte da técnica composicional de Guarnieri desde as suas primeiras obras. Esse ponto pode ter sido apontado ou reforçado por Mário de Andrade. Entre as cartas trocadas entre o compositor e o poeta pode-se perceber a crítica deste com relação ao que chamou de “descontrole” da obra de Guarnieri. Em uma carta para Mario, o compositor afirmou:

Quando escrevo, nunca faço porque quero, sempre uma força, uma vontade maior me obriga a isso. Nesse primeiro impulso, nem penso na forma. Naturalmente quando já estou escrevendo, de acordo com as possibilidades do material (temático) é que se vai processando o desenvolvimento e conseqüentemente determinando a forma. [...] Quando comecei a escrevê-la, confesso a você, eu não pensei que com a continuação ela se tornasse uma sonata (apud TONI, 2001, p. 209).

Em resposta a essa declaração, Mário de Andrade, em uma carta de 22 de agosto de 1934, contestou e explicou o que para ele significava inspiração:

O fenômeno da criação artística não se processa inteiro dentro do subconsciente. A subconsciência fornece o moto lírico, a inspiração, o telegrama cifrado. Tudo o mais se processa na inteligência, e sei que também em você é assim. Mas, sempre sua frase implica que quando você principia compondo ainda não sabe bem o que fazer, e isso acho perigosíssimo. Acho que diante duma inspiração dada, suponhamos, um motivo, um tema, etc., você deve imediatamente analisar as possibilidades desse material adquirido, e resolver imediatamente sobre o que vai fazer, e mesmo, em linhas gerais, qual a forma que a criação vai ter (apud TONI, 2001, p. 214).

A seguir podemos observar dois planejamentos sugeridos a Figueiredo por Camargo Guarnieri. O primeiro foi feito para uma invenção a duas vozes e o segundo para a exposição de uma invenção a três vozes:

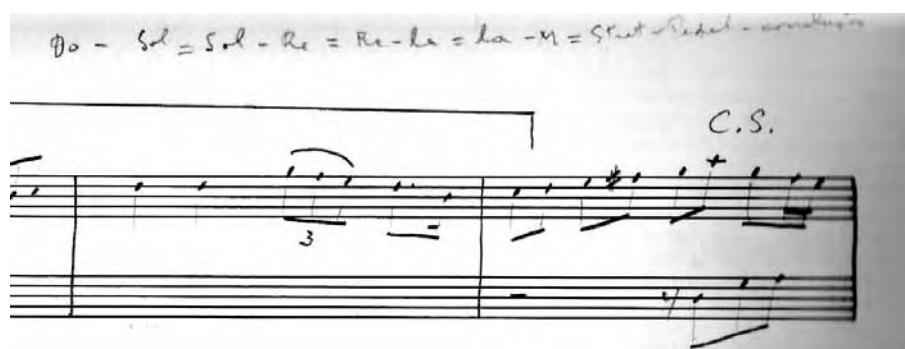


Figura 12: Esquema escrito a lápis por Guarnieri na parte superior do exercício

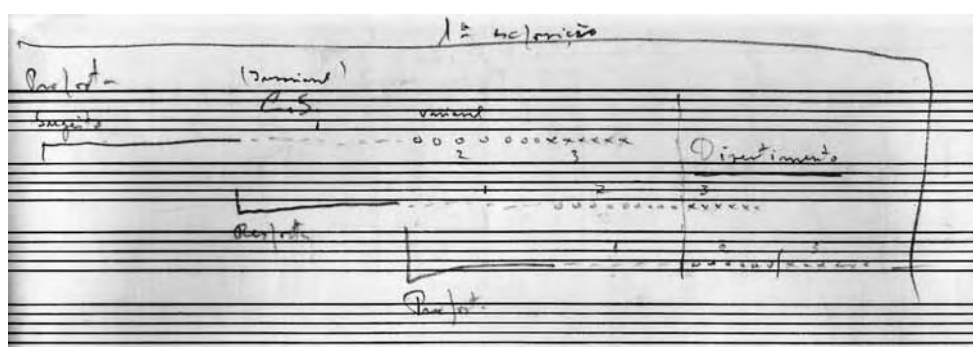


Figura 13: Esquema formal escrito a lápis por Guarnieri

Quanto à correção dos exercícios e das peças, depende-se, a partir dos depoimentos de seus ex-alunos, que Guarnieri atuava de duas maneiras diferentes. Lacerda afirma que Guarnieri costumava avaliar as composições tocando-as ao piano, mas quando se tratava de uma obra orquestral, examinava-a sentado em sua poltrona (1996, p. 59). A correção passava por diversos aspectos, incluindo melodia, ritmo, harmonia, contraponto, estrutura, técnica instrumental. Quando se tratava de uma obra vocal, corrigia a prosódia, as limitações da tessitura vocal e a colocação das vogais. O que Guarnieri menos modificava era a harmonia, que considerava de cunho muito pessoal. Ao aluno era permitido o uso do tonalismo, modalismo e do atonalismo livre, mas não tolerava, segundo Lacerda, o uso do tonalismo “muito óbvio” (LACERDA, 1996, p. 59). Olivier Toni lembrou que as correções de Guarnieri eram em sua maioria de caráter contrapontístico, e solicitava ao aluno a não pensar em acordes para compor (COELHO; LIAN; ALMEIDA PRADO; TONI; VALLE; VILLANI-CÔRTEZ, 2007).

Nas figuras seguintes, pode-se observar algumas correções feitas por Guarnieri no caderno de Júlio César Figueiredo, nas quais ele modificou o ritmo e a melodia de trechos de uma invenção a duas vozes retirada do caderno de exercícios de Júlio César Figueiredo.



Figura 14: Correções a lápis feitas por Guarnieri



Figura 15: Correções a lápis feitas por Guarnieri

Ao mesmo tempo em que Guarnieri era cuidadoso e preciso em suas correções, também possuía, segundo Corrêa, uma didática “sui generis” (2008, p. 2). Villani-Côrtes comentou que em uma de suas aulas, Guarnieri pediu-lhe a composição de um ponteio, mas não explicou o que era um ponteio. Em outras ocasiões, dizia – “Isso está errado, vá para casa e conserte”. Mas não dizia exatamente o que era para ser corrigido. Segundo Sérgio Vasconcellos Corrêa, os alunos seguiam por tentativa, até acertarem. Achille Picchi afirmou que reescreveu sua primeira sinfonia cinco vezes: quando mostrava o trabalho, Guarnieri irritava-se e chegou a rasgar suas partituras sem apontar o problema da obra (2008, p. 7). Essa didática fazia com que os alunos buscassem sozinhos as respostas e, quando (ou se) as encontravam, ficavam muito satisfeitos. Segundo Corrêa, quando o aluno voltava para a aula seguinte entusiasmado com a sua descoberta, “ele [Guarnieri] dava risada. Ele sabia que você ia descobrir” (2008, p. 8).

É bem possível que as duas maneiras de ensino ocorressem simultaneamente. Poderia se pensar que, com o passar do tempo, Guarnieri tivesse modificado e se tornado mais áspero, mas ao verificar as datas em que os alunos tiveram aula, todos eles passaram, de um jeito ou de outro, pelas mesmas experiências em diversos espaços de tempo.

Segundo Escalante, Guarnieri dizia sempre que “a técnica da composição é uma prática alcançada com a escrita diária, ininterrupta” (apud ESCALANTE, 1980). Conforme lembranças de Lacerda, o compositor aconselhava seus alunos a escreverem pelo menos um exercício de contraponto diariamente e que nunca deveriam jogar fora uma idéia musical, pois esta poderia servir para uma composição posterior (LACERDA, 1996, p. 64).

Guarnieri não tinha o costume de elogiar seus alunos. Quando algo “servia” ou estava “bom” era uma enorme satisfação. Sérgio Vasconcellos Corrêa comentou que o pavor dos alunos de Guarnieri era o seu lápis preto número 1. Ao levar uma composição, o aluno ficava apreensivo quando o compositor pegava o seu lápis, e Guarnieri não tinha dó de riscar a partitura.

Como possuía um temperamento forte, em diversas ocasiões o compositor teve reações não agradáveis. Quando um aluno lhe trazia um trabalho que não lhe agradava, Guarnieri costumava rasgar a partitura, como aconteceu com Picchi, ou fazer críticas severas, situando a obra do aluno como uma música de categoria “D”. Antonio Ribeiro, entretanto, reconhecia que Guarnieri tinha como objetivo com essas reações fazer com que o aluno criasse mecanismos de defesa às críticas. Ribeiro afirmou que o compositor costumava dizer que se o aluno não conseguisse agüentar as críticas de seu professor, não seria capaz de receber as críticas de outras pessoas (2007, p. 7). E segundo Corrêa, Guarnieri costumava dizer que um compositor precisa ter fibra, pois sem ela, acabaria desistindo (CORRÊA, 2008, p. 7). Atitude parecida tinha Mário de Andrade com Guarnieri, e, durante o período em que o

poeta o orientou, muitas vezes o criticou apenas com o intuito de que Guarnieri fortalecesse sua autoconfiança e pudesse defender seu ponto de vista (VERHAALLEN, 2001, p. 24).

Apesar de bastante rigoroso com os alunos e parco em elogios, Guarnieri sempre incentivava os trabalhos dos alunos. Promoveu, por algumas vezes, concertos contendo somente obras de seus alunos. O primeiro deles aconteceu em 5 de novembro de 1953 no Auditório do Instituto de Educação Caetano de Campos, poucos anos após o início do funcionamento da Escola de Composição de Camargo Guarnieri. Com relação a esse concerto, assim escreveu Caldeira Filho no jornal *O Estado de São Paulo*:

Esse concerto é conseqüência do movimento que aquele artista despertou no País, ha três anos, com sua “Carta Aberta aos músicos e Críticos do Brasil” visando a uma tomada de consciência nacional “diante do descalabro cosmopolita reinante”, principalmente sob a influência da técnica dodecafônica. Vários jovens artistas se reuniram sob a orientação do ilustre compositor patricio e após três anos de trabalho apresentam os primeiros resultados de uma orientação deliberadamente nacionalista, arraigada na maneira de ser e na sensibilidade musical do nosso povo (1953).

Nas notas de programa, Guarnieri declarou

Apresentam-se hoje, ao público de São Paulo, cinco jovens compositores a que tive a satisfação de ajudar a desenvolver, guiando-lhes a sensibilidade e o talento criador para o imenso mundo da música brasileira.

Se por ventura é grande o prazer que eles experimentam de transmitir ao nosso povo o resultado de um trabalho fecundo, maior ainda é a minha alegria de sentir frutificar, sob a minha orientação, mais um filão do tesouro inexaurível que constitui a música nacional do Brasil.

Seria mais do que fingida modéstia não declarar aqui que este dia é realmente importante para a música do Brasil. É a primeira vez que um compositor brasileiro, de orientação deliberadamente nacionalista, reúne em torno de si, de forma organizada, alguns jovens patricios, para com eles constituir o embrião de uma escola nacional de composição. O fruto que hoje se colhe não é produto do acaso: em 7 de novembro de 1950, há precisamente três anos, dirigi uma “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, conclamando-os para a defesa da música brasileira, ao mesmo tempo que os convidava para um amplo e profundo debate a respeito do destino das artes em nosso país. Muitos ouviram e responderam ao meu apelo. Infelizmente, o melhor daquilo com que eu sonhava não pôde ser ainda realizado. Mas, aquele documento, nascido de uma tomada de consciência diante do descalabro cosmopolita reinante, não podia morrer no silêncio. Cabia-me, mais do que a qualquer outra pessoa, dar uma resposta concreta e objetiva ao meu próprio chamado.

Estes cinco músicos que tomam conscientemente o caminho de uma música nacional, que é patrimônio do povo do Brasil, representam o melhor fruto produzido pela “Carta aberta” que tive a honra de escrever.

Eles apenas iniciam uma bela e difícil jornada no mundo da música, mas eu acredito no seu triunfo.

Minha ambição mais profunda é que as suas obras sejam amadas e compreendidas pelo povo, representem um estímulo para novos esforços e sirvam de instrumento para uma compreensão mais perfeita entre todos os homens.

Um dia, e não tardará muito esse dia, estes nomes atravessarão as nossas fronteiras para levar a outros povos a mensagem fraternal de uma música brasileira, alegre e esperançosa, que contribuirá para a felicidade de todos os seres (apud LACERDA, 2001, p. 62-63).

Na primeira parte do concerto foram apresentadas as obras para piano solo, interpretadas por Fritz Jank: *10 Variações sobre “Mucama Bonita”* (1950) de Arlete Marcondes Machado; *Ponteio* (1948) de Sílvio Luciano de Campos; *Toada* (1953) e *15 Variações sobre “Mulher rendeira”* (1953) de Osvaldo Lacerda. Na segunda parte foram apresentadas as canções *Acalanto* (1944) e *Estrela distante* (1949) de Sílvio Luciano de Campos; *Eu bem sei* (1952) de Olivier Toni; *Modinha* (1953) e *Trovas de amigo* (1952) de Osvaldo Lacerda, todas interpretadas pela cantora Zilda Médici Hamburger e o pianista Fritz Jank. Nesta parte do concerto também foi apresentado o *Quarteto n.º 1* (1952) de Ascendino Teodoro Nogueira, interpretado pelo Quarteto São Paulo que, na ocasião, era formado por Gino Alfonsi, Alexandre Schaffman, Johannes Oelsner e Calixto Corazza. O concerto foi encerrado com o Coral Paulistano, sob a regência de Miguel Arquerons, interpretando *O Vapor de Tertulino* (1951) e *Sodade* (1951) de Arlete Marcondes Machado; *Onde vais, Helena?* (1953) de Olivier Toni; *Maria mulé* (1950), *Toada do violeiro* (1949) e o *Capim da Lagoa* (1949) de Sílvio Luciano de Campos; *Boi tungão* (1953) e *Ó mana, deixa eu ir* (1953) de Osvaldo Lacerda; *Sodade* (1949) e *Eu não sou parede, não!* (1953) de Ascendino Teodoro Nogueira.

O segundo concerto com obras dos seus alunos, promovido por Guarnieri, aconteceu em 30 de Junho de 1962 no Teatro Municipal²⁷. O concerto foi denominado “Festival de

²⁷ Segundo Sérgio Vasconcellos Correia, o concerto apresentado no Teatro Municipal foi repetido posteriormente no Rio de Janeiro e em Vitória do Espírito Santo (1977, p. 4).

Jovens Compositores Brasileiros” e contou com a participação da pianista Eudóxia de Barros, do Coral Paulistano, dirigido pelo maestro Miguel Arqueros, do violista Johanes Olsner e do Quinteto de Sopros do Municipal, composto do flautista Salvador Cortese, oboista Walter Bianchi, clarinetista Leonardo Righi, fagotista Gustavo Busch e trompista Silvio Oliani. As obras apresentadas foram: *Onde vais, Helena?* (1961) e *Valsa n.º 2* (1962) de Pérsio Moreira da Rocha; *Subi pelo tronco* e *Nove Variações sobre “Ciranda, cirandinha”* (1962) de Marisa Tupinambá; *Orubá, Orubá* (1960), *Suíte infantil* (1961) e *Seresta* (1961) de Sérgio Vasconcellos Corrêa; *Ponteio n.º 3* de Nilson Lombardi; *Catorze variações sobre “Xangô”* (1962) José Antonio de Almeida Prado; *João Cambuete* (1962) e *Sete variações sobre “Mucama Bonita”* (1961) de Lina Pires de Campos; *Padre Francisco* (1952), *Variações e fuga para quinteto de sopros* (1962) e *Sonata para viola e piano* (1961) de Osvaldo Lacerda.

Enquanto esse concerto era elaborado, Nilson Lombardi e Sérgio Vasconcellos Corrêa propuseram a gravação das obras para piano que seriam apresentadas, para que estas fossem preservadas. Com a ajuda de Guarnieri, foi lançado um disco comercial pela *Ricordi* com o nome de *Eudóxia de Barros apresenta jovens compositores paulistas*.



Figura 16: Cartaz do concerto promovido por Camargo Guarnieri em 1962 (VERHAALEN, 2001, p. 59)

Posteriormente, mais um concerto com obras de alunos de Guarnieri foi realizado no dia 4 de outubro de 1962 no Auditório do Palácio da Cultura, no Rio de Janeiro. As obras apresentadas eram de autoria de Marisa Tupinambá, Pécio M. Rocha, Lina Pires de Campos, Sergio Vasconcellos Corrêa, Nilton Lombardi e J. A Almeida Prado, todas interpretadas pela pianista Eudóxia de Barros.

Outra preocupação de Camargo Guarnieri era o aprimoramento da cultura geral e musical dos alunos. Antonio Ribeiro recordou-se que, quando não possuía alguma partitura ou livro que Guarnieri julgasse interessante, o professor ligava para a *Ricordi* e solicitava o material para que o aluno fosse buscar (2007, p. 9). Não indicava somente livros sobre música, mas também sobre e de literatura. Na figura a seguir podemos observar a indicação feita por Guarnieri do tratado *Música Prática* (1482) de Bartolomeo Ramos de Pareja (1440 – 1522).

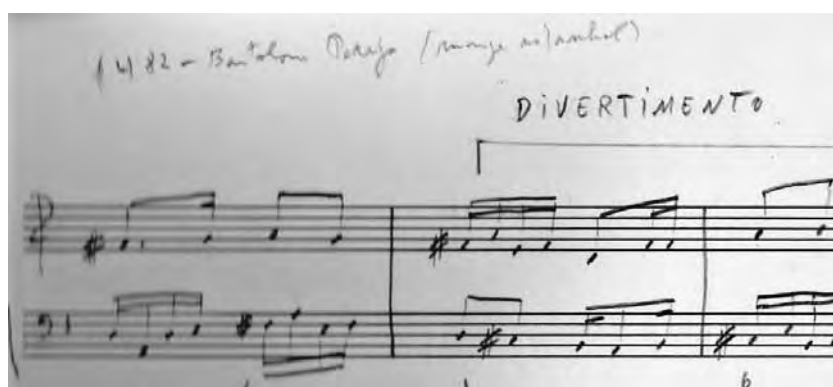


Figura 17: Indicação a lápis na parte superior do exercício feita por Camargo Guarnieri

Guarnieri preocupava-se, como fizera seu mentor Mario de Andrade, em formar o compositor de uma maneira completa, e suas aulas e os seus ensinamentos extravasavam as portas do seu estúdio. Uma ocasião que para Ribeiro valia como uma aula era o almoço de sábado. Todas as semanas, Guarnieri almoçava na *Cantina do Romeu*, localizada no mesmo edifício de seu estúdio, e lá sempre apareciam ex-alunos, amigos, maestros e intérpretes das suas obras. Frequentemente juntavam-se dez ou doze pessoas ao redor da mesa, conversando

sobre música, literatura, e assuntos diversos. Ribeiro considerava essas ocasiões como momentos muito interessantes de aprendizagem (2007, p. 9).

A Escola de Composição de Camargo Guarnieri não era institucionalizada, tratava-se de aulas particulares ministradas em seu estúdio em São Paulo, localizado na Rua Pamplona nº. 825, no edifício Saratí. As aulas de composição aconteciam semanalmente e com duração variada, que dependia dos trabalhos trazidos pelos alunos. Se a composição não estivesse do agrado de Guarnieri, a aula durava alguns minutos, o compositor mandava o aluno refazer o trabalho em casa; mas quando se tratava de uma obra orquestral, mais elaborada, complexa, a aula poderia durar horas. Ex-alunos afirmaram nas entrevistas que as aulas poderiam durar até mesmo um período inteiro, manhã ou tarde. Guarnieri gostava que os alunos assistissem às aulas uns dos outros para que também assimilassem as orientações que ele estava passando.

Guarnieri nunca se recusava a marcar uma aula e jamais chegava atrasado. Guarnieri se dividia entre suas aulas particulares de composição e suas atividades como compositor, regente e professor em diversas instituições, conforme apresentado no capítulo anterior.



**Figura 18: Camargo Guarnieri em seu estúdio
(Acervo particular de Sérgio Vasconcellos Corrêa)**

Alguns ex-alunos afirmaram que, freqüentemente, Guarnieri não cobrava por suas aulas de composição. Encarava o ensino como uma missão, uma forma de gratidão pela ajuda que recebera de seus professores, que também não lhe cobraram pelas aulas. Segundo o

compositor, se o aluno pudesse pagar, pagava, mas se não pudesse não fazia questão, a sua preocupação era dar uma base técnica e fornecer meios para que o aluno se expressasse musicalmente.

As lembranças dos ex-alunos apontam que Camargo Guarnieri era bastante rígido com seus alunos. No início dos estudos ele era quem determinava tudo, os temas dos exercícios, as letras das canções, a instrumentação a ser utilizada. Segundo Lacerda, com o passar do tempo, Guarnieri tornava-se mais maleável, até que as aulas se transformassem em um agradável diálogo. E os alunos que não agüentaram as primeiras aulas, acabavam desistindo do curso, perdiam, assim, segundo Lacerda, “uma excelente oportunidade de se aprimorar na composição” (1996, p. 61). Os alunos entrevistados declararam que, passado o período inicial dos estudos, Guarnieri tornava-se um “pai” para eles. Segundo Escalante, após o falecimento de seu pai, os conselhos de Guarnieri eram muito importantes (2009, p. 1).

Grande admirador, Lacerda mencionou que para ele a simples presença de Camargo Guarnieri transmitia ao aluno segurança e uma grande vontade de se elevar artisticamente (LACERDA, 1996, p. 61). Corrêa concordou ao afirmar que Guarnieri fazia com que a pessoa adquirisse autoconfiança, contribuindo na busca do aluno por sua linguagem própria, e afirmou que muitos costumam dizer que os alunos de Guarnieri eram suas cópias, mas que ao comparar a produção musical de cada aluno não se encontrava semelhanças, “cada um tem a sua linguagem, a sua maneira de ser. Mas todos sempre deram uma grande importância ao aspecto polifônico da música, que, aliás, é uma característica da música contemporânea” (2008, p. 6).

Quando Guarnieri julgava que um aluno estava pronto como compositor, presenteava-o com um cachimbo, uma espécie de “diploma” (CORRÊA, 1977). Apesar dos compositores terem se dividido em diversas tendências musicais, todos os alunos herdaram as duas

principais características da Escola de Composição, “[...] o profundo conhecimento do ofício composicional e a exuberância na expressão”. (MAH, 2002, p.9).

Conforme mencionado no capítulo anterior, Guarnieri não possuía formação acadêmica, freqüentara apenas um ano do ensino primário. Parece que sua didática surgiu de sua experiência, a partir da observação das atividades de seus professores. O compositor possuía uma didática própria, baseada em sua experiência e não tinha dúvidas de que sua maneira de ensinar formaria o compositor. Sérgio Vasconcellos Corrêa brincou em entrevista que se o professor Guarnieri não tivesse existido, precisaria ser inventado (2008, p.7). Sobre o ensino de composição de Guarnieri, Jorge Coli apontou que “o interesse pedagógico que o autor de *Pedro Malazarte* desenvolveu está muito longe desse ensino massificado, por meio de corais imensos, ideologicamente marcados, que Villa-Lobos instituía na escola secundária. Guarnieri trabalha com músicos formados: pedagogia de alto nível, para elites, portanto” (2001, p. 28).

O que se percebeu pelas entrevistas e depoimentos é que Guarnieri levava o ofício da composição muito a sério e acreditava que a formação de um compositor era tarefa de grande responsabilidade. Não se conformava em ver que, muitas vezes, composição era ensinada por quem não era compositor. Em artigo publicado no *Correio da Manhã* em 11 de Março de 1956, Guarnieri declarou que

O ensino de composição no Brasil, no momento, é precário. Não compreendo um professor de composição que não seja compositor. Se é um mal ensinar piano sem ser pianista, muito maior será esse mal no caso da composição, pois trata-se de orientar e formar o artista criador. No ensino da composição a assistência do professor é de grande importância. O professor-compositor é capaz de sugerir diversos caminhos, quando um aluno está em dificuldades com alguns problemas e é capaz de esquecer as regrinhas rançosas dos velhos tratados, em favor de uma solução de ordem estética. Deveria ser proibido o ensino de composição ministrado por indivíduos não capacitados. Um mau professor destrói um futuro compositor, embotando-lhe as idéias, atrofiando-lhe a fantasia (apud FRANÇA, 1956).

Como encarava o ensino como uma missão, na década de 1980, Guarnieri declarou estar “profundamente feliz por ter dado essa contribuição à música [...]” (ESCALANTE,

1980), mas se incomodava por sentir que era o único que se empenhava a ensinar composição e formar artistas conscientes da problemática da música brasileira. Declarou, em 1982, que não desejava mais lecionar (Guarnieri, 1982, p. 4), mas essa vontade de parar nunca se concretizou. Guarnieri só cessou as aulas de composição quando seu estado de saúde passou a impedir o seu trabalho. Seu último aluno foi Antonio Ribeiro, que recebeu orientações de Guarnieri até o final de novembro de 1992, dois meses antes de o compositor vir a falecer.

CAPÍTULO III

Neste capítulo discute-se o contexto no qual se insere a Escola de Composição de Camargo Guarnieri, contexto marcado por embates ideológicos e políticos. Esses embates refletiram-se no desenvolvimento de sua Escola de Composição e sobre sua repercussão no cenário musical brasileiro. Como mencionado anteriormente, a intensificação das atividades de Camargo Guarnieri como professor de composição ocorreu, aparentemente, após a publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* em 1950. Política e economicamente esse período caracterizava-se pelos conflitos gerados pela Guerra Fria, no qual Estados Unidos e União Soviética, as duas grandes potências, estavam em conflito não armado em torno de domínio sobre outros países, domínio que residia na adesão ao capitalismo ou ao comunismo. Esse panorama acabava refletindo na produção intelectual e artística, “com tomadas de posição a favor dessa ou daquela ideologia. Cada campo se julgava depositário do bem e da verdade; o adversário era devidamente satanizado” (SILVA, 2001, p. 95).

Na música, o nacionalismo era o principal foco de debate. Tendo passado por diversas transformações no decorrer das décadas de 1940 e 1950, as discussões acerca do nacionalismo aconteciam não apenas internamente aos adeptos dessa corrente, mas, e principalmente, de forma ideológica, na disputa de espaço no meio musical brasileiro com os vanguardistas.

Nesse contexto Camargo Guarnieri publicou a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*. Este documento teve sua redação finalizada, provavelmente, em 7 de novembro de 1950, data que aparece ao final do documento. Segundo Silva, a *Carta Aberta* foi publicada parcialmente em 16 de novembro de 1950 pelo jornal *A Gazeta* e publicada integralmente em 17 de novembro de 1950 no jornal *O Estado de São Paulo* (2001, p.

Camargo Guarnieri, então com 43 anos de idade, no início do documento, expôs sua motivação para a publicação:

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. (apud SILVA, 2001, p. 143).

Observa-se que Guarnieri invoca sua responsabilidade, principalmente como compositor, e não como professor, para mostrar que a técnica dodecafônica era “errônea” por ser formalista e por levar à desintegração da música caracteristicamente brasileira. Como será visto mais adiante, a discussão sobre a utilidade do dodecafonismo fora anteriormente debatida principalmente por Cláudio Santoro (1919-1989) e Guerra-Peixe (1914-1993). A invocação de sua responsabilidade tinha origem nas idéias de Mário de Andrade, que, em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928), chamava a atenção dos compositores para desenvolverem atividade responsável, que no caso, significava a composição de música nacional. A função social do artista, que seria justamente a busca pela formação da nação por meio do desenvolvimento da alta cultura com características nacionais, era a idéia central do pensamento de Mário de Andrade. Guarnieri, baseado em seu mentor intelectual, acreditava que

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. No caso de países jovens como o Brasil, essa responsabilidade aumenta, porque não se trata apenas de enriquecer o acervo universal da música, senão de afirmar a música nacional brasileira. (2001, p. 15).

Quando Guarnieri se refere ao “músico” quer dizer o “compositor”, ou seja, a discussão gira sempre em torno da criação musical, deixando de lado a contribuição do intérprete. Essa importância dada ao compositor é, provavelmente, reflexo da idéia de Mário de Andrade, que acreditava que o intérprete²⁸ ideal seria

²⁸ Mário de Andrade diferencia três tipos de interpretações: “a *passiva*, que procura aderir fielmente a visão inicial do criador [...], a *traidora*, que projeta na obra o temperamento e a criatividade do executante [...] e quando intérprete da obra é o próprio compositor. Neste caso [...] o conhecimento detalhado da obra pode representar um entrave para a execução” (SOUZA, 2005 p. 26).

[...] o puramente receptivo, aquele que ‘disposto a amar’ soubesse se despojar dos ídolos de toda espécie, das verdades transitórias, dos preconceitos adquiridos através dos anos, da veneração descabida, para se nortear, sobretudo, pela compreensão exata do passado (SOUZA, 2005, p. 26).

Segundo a sua concepção, o intérprete deveria desaparecer diante da obra, para que esta fosse admirada em si pelo ouvinte. E, ainda, Guarnieri transformava a música nacional ou nacionalista como parte da chamada música universal, tão cara aos compositores do período, para imporem seu estilo e formas de compor como transcendentais ao ambiente local.

A menção à “orientação atual dos jovens compositores” referia-se aos ensinamentos propagados por Hans-Joachim Koellreutter (1915–2005), compositor e professor alemão, que chegou ao Brasil em 1937 fugido do nazismo. A partir das atividades que veio a desenvolver, Koellreutter tornou-se um grande agitador do meio musical brasileiro, atuando sobre o ensino da música, apresentando novas idéias musicológicas e disseminando novas técnicas da música contemporânea. Foi o fundador e o líder do movimento *Música Viva*, criado em 1939, que atuou principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. O objetivo principal do grupo era movimentar a atividade musical por meio da divulgação da música contemporânea e a música do passado pouco conhecida.

Observa-se que os integrantes iniciais do *Música Viva*²⁹ eram, em parte, pertencentes ao movimento nacionalista. De início, esse intercâmbio servia porque os nacionalistas consideravam que a fundação do grupo *Música Viva* era útil para combater o domínio da música romântica européia contra a qual também lutavam e por acreditarem, naquele momento, que a música brasileira contemporânea, que seria divulgada pelo grupo e por Koellreutter, seriam as obras associadas ao movimento nacionalista, como a produção musical de Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez (EGG, 2005, p. 61). Koellreutter, ao perceber que só teria apoio para seus ideais de renovação entre os

²⁹ No primeiro número do boletim *Música Viva* (maio de 1940) constava o nome dos integrantes do grupo: Alfredo Lange, Hans-Joachim Koellreutter, Basílio Itiberê, Egídio de Castro e Silva, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Otávio Bevilacqua, Werner Singer (EGG, 2005, p. 60).

nacionalistas, que representavam o modernismo daquele momento, espertamente, para conseguir espaço no cenário musical brasileiro, tentou conciliar esses interesses conflitantes.

Uma das primeiras iniciativas do *Música Viva* foi a criação de um boletim mensal que circulou a partir de 1940. No primeiro boletim publicado pode-se observar como o grupo pretendia movimentar o cenário musical:

“Música Viva” realizará concertos e audições com programas especiais e de acordo com as finalidades do grupo.

“Música Viva” realizará conferências e discussões sobre temas atuais.

“Música Viva” publicará obras contemporâneas e composições inéditas da literatura clássica.

“Música Viva” encarregar-se-á da divulgação e da execução das obras que publicar, no Brasil e no estrangeiro.

“Música Viva” realizará um intercâmbio de composições contemporâneas entre o Brasil e outros países.

“Música Viva” publicará mensalmente uma folha musical para servir às finalidades do grupo e apoiar todo movimento tendente a desenvolver a cultura musical. Ela [sic] quer informar, ajudar, defender e criticar numa base positivo [sic] e objetiva (apud EGG, 2004, p. 39).

Entre os primeiros concertos realizados pelo grupo pode-se observar a ausência de obras ligadas à vanguarda mais radical e ao dodecafonismo. Dentre as obras mais recentes encontravam-se apenas as ligadas ao neoclassicismo ou ao nacionalismo, tanto brasileiros como europeus; ou seja, um repertório que não fugia aos princípios do grupo e que também não entraria em conflito com os interesses dos integrantes nacionalistas.

Para atingir seus objetivos, Koellreutter mesclava textos e obras de nacionalistas e vanguardistas, modificando aos poucos as características do grupo *Música Viva*. A partir do 3º Boletim do grupo, pode-se observar a introdução de textos sobre a técnica dodecafônica. E, ao mesmo tempo, os ideais pretendidos por Koellreutter começaram a ganhar força a partir de suas aulas, arrebanhando jovens compositores que passariam a defender a música de vanguarda juntamente com seu mestre. A partir de 1944, com os nacionalistas já desligados do *Música Viva*, o movimento contava com um grupo mais coeso que veio a adotar uma postura mais crítica em relação ao nacionalismo (EGG, 2005, p. 69). Segundo Egg,

ao invés de um nacionalismo baseado em citações de canções folclóricas e construído com uma técnica composicional neoclássica, como vinha sendo praticado durante a década de 1930, o grupo *Música Viva* defendia uma pesquisa das características técnicas do folclore musical que deveriam ser associadas às técnicas modernas de composição (2005, p. 69).

Com relação à citação anterior, é necessário frisar que o nacionalismo, propagado por Mário de Andrade, não era baseado unicamente em citação do folclore. Esta seria apenas uma fase inicial, pela qual o compositor deveria passar, com o objetivo de compreender as características da música folclórica. É freqüente a simplificação dos princípios nacionalistas à mera e permanente citação temática. Mas bastava aos críticos apontar, ou pelo menos deixar subentendida, que o uso da melodia folclórica era feita quase que totalmente, sem trabalho composicional.

Aparentemente, por terem seguido pressupostos ideológicos diferentes, pode-se imaginar uma inimizade logo de início entre Camargo Guarnieri e Koellreutter, mas o que se observa é uma relação cordial antes da publicação da *Carta Aberta*. Desde sua chegada no Brasil, Koellreutter tornou-se próximo do compositor paulista, e sobre esse relacionamento de amizade com o músico alemão Guarnieri declarou que

Conheci Koellreutter aqui em São Paulo. Ele apareceu como flautista e eu o ajudei muito. Arrumei inúmeros concertos para ele. Inclusive o acompanhei, declinando do cachê que teria direito a receber como acompanhante. Na época em que morava em Santo Amaro adoeceu, e fui eu quem arrumou um médico para cuidar dele. Éramos muito amigos (apud SILVA, 1999, p. 201).

Guarnieri e Koellreutter fizeram um concerto com obras para piano e flauta em 29 de novembro de 1941, concerto no qual foi estreado o *Improviso* para flauta solo de Guarnieri, dedicada inicialmente à Koellreutter³⁰, e que teria sido inspirada em obra análoga de 1938 do compositor alemão.

O adoecimento mencionado por Guarnieri refere-se à intoxicação por chumbo sofrida por Koellreutter logo nos primeiros meses de sua estada no Brasil. Para garantir a sua subsistência, Koellreutter trabalhara, entre outros lugares, como gravador de partituras em

³⁰ A dedicatória desta obra foi passada posteriormente a Moacir Lissera.

chapas de chumbo, o que lhe rendera a intoxicação. Sobre esse período Koellreutter declarou que “... era muito amigo do Camargo. [...] durante um período em que estive gravemente doente, quem me visitou quase diariamente foi Camargo Guarnieri. Fomos muito amigos nessa época” (apud TOURINHO, 1999).

Demonstrações de admiração podem ser encontradas na carta aberta de Camargo Guarnieri publicada na revista *Resenha Musical* em 1941 endereçada à Koellreutter. Nesta carta Guarnieri comentou a obra *Música de Câmara*³¹, de autoria do músico alemão:

Acho que a escolha da poesia foi muito acertada e você a musicou muito bem. A imprecisão do assunto poético se uniu perfeitamente ao seu atonalismo. Nessa peça, tudo é indefinido. A linha musical do primeiro verso é feliz, ondula e se inflexiona de acordo com a palavra, como as que se seguem. Sua felicidade é completada com a escolha do conjunto instrumental. A variedade de timbre, o seu emprego, tudo isso, cria uma atmosfera muito particular. Até o tambor militar, sempre empregado como reforço, ou então, marcador de ritmo, na sua peça atinge uma expressão, ou melhor, é expressivo. [...] Você é um artista nato. Creio em você. Se isso não fosse verdade, jamais teria escrito essas linhas (apud SILVA, 2001, p. 123 e 124).

Mas, na mesma carta, e junto com os elogios, Guarnieri também fez restrições ao uso da atonalidade na obra. O compositor paulista acreditava que as obras atonais eram mais intelectuais do que belas, e que não lhe proporcionavam prazer estético. A partir de 1932, Camargo Guarnieri passou pelo o que ele próprio chamava de “namoro com o atonalismo”. Nesse período suas composições passaram a refletir os seus estudos das obras de Schoenberg, Berg e Hindemith, por exemplo, mas não durou muito tempo – até 1934 - quando Guarnieri declarou que sua sensibilidade não era compatível com o atonalismo.

Em artigos publicados em diversos periódicos, Koellreutter manifestou sua admiração por Camargo Guarnieri declarando que “quando falo compositor de verdade, lembro logo, é claro, um Camargo Guarnieri, um Villa-Lobos” (apud SILVA, 2001, p. 124) e

o que admiro, sobretudo, nas composições de Guarnieri, é a sinceridade absoluta com que são escritas. Sente-se nelas a personalidade do criador. Camargo Guarnieri vive para a música, pensando unicamente em arte, não admitindo quaisquer concessões (apud SILVA, 2001, p. 124).

³¹ *Música de Câmara* foi composta para canto, viola, corno inglês, clarineta baixo e tambor militar.

Mas, assim como Guarnieri, também fez restrições a sua obra, como se pode observar em artigo publicado na revista *Leitura* em 1945:

Guarnieri, neste *Quarteto*³², trai-me, e trai a música. O *Quarteto* é uma composição bem-sucedida, realmente, mas poderia ser de *qualquer*. Acho que Guarnieri neste ponto de sua produção artística, não tem mais o direito de parecer ou de procurar parecer *qualquer*. (apud SILVA, 2001, p. 124).

Observando-se que a relação entre Camargo Guarnieri e Koellreutter era amigável, e suas discordâncias, publicadas em textos, eram feitas de maneira polida e sem agressões, o que teria levado Guarnieri a publicar a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* em 1950, rompendo, definitivamente, com Koellreutter? Tendo o grupo *Música Viva* atuado desde 1939, por que Guarnieri teria esperado tanto tempo para se manifestar contrariamente à técnica dos doze sons?

O compositor, em sua *Carta Aberta*, declarou que estava esperando

que se criassem condições mais favoráveis para um pronunciamento coletivo dos responsáveis pela nossa música a respeito desse importante 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 por esse motivo porque este documento tem um caráter tão pessoal (apud SILVA, 2001, p. 145).

A publicação da *Carta Aberta* pode, até mesmo, ser considerada como tardia, visto que o grupo *Música Viva* já havia se desagregado. Compositores anteriormente pertencentes ao grupo, como Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, ícones maiores do movimento, haviam se desligado do *Música Viva*, e passaram a rejeitar o dodecafonismo para dedicarem-se ao nacionalismo.

Flávio Silva considera a *Carta Aberta* como “a erupção e o ponto culminante de uma polêmica iniciada por Santoro e continuada por Guerra-Peixe” (2001, p. 96). Cláudio Santoro,

³² O quarteto mencionado trata-se do *Quarteto de cordas n° 2* de Guarnieri, o qual foi premiado pela Chamber Music Guild.

aluno de Koellreutter desde 1940, foi o primeiro compositor brasileiro a empregar a técnica dodecafônica, mas, a partir de 1946 quando se filiou ao Partido Comunista, Santoro passou a tender ao nacionalismo, procurando deixar sua obra coerente com seu posicionamento político e ideológico. Em contato com músicos engajados no movimento comunista durante a sua estada na Europa (1947–1948), Santoro afirmou sua crença na necessidade de uma música mais acessível ao povo, e ao constatar que a música européia tendia a um serialismo cada vez mais formalista tornou-se descrente dessa música (NEVES, 1981, p. 101).

Em maio de 1948, Santoro participou do II Congresso de Compositores e Críticos Musicais realizado em Praga, do qual saíram as normas do realismo-socialista. Desse congresso surgiu um manifesto que apontava para uma crise causada pela oposição entre a música erudita e a música popular. O texto criticava a complexidade em que a música erudita havia chegado, causando o distanciamento do público, e que a banalidade da música popular, tomando espaço da música erudita, estava tornando-a uma mercadoria. Como solução para a crise, o Congresso propôs que os compositores deveriam evitar o subjetivismo e exprimir em suas obras as características das massas populares. Suas obras também deveriam representar a cultura nacional de seu país por meio, principalmente, da música vocal. E como último ponto para solucionar a crise, foi proposto que os compositores, musicólogos e críticos deveriam trabalhar “prática e ativamente para liquidar com o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas” (apud SILVA, 2001, p. 135).

A adesão de Cláudio Santoro às propostas do Congresso marcou o início de uma série de modificações no grupo *Música Viva*. Sobre o seu abandono do dodecafonismo, Santoro declarou que “[...] cheguei à conclusão de que a arte que eu fazia, abstrata, estava desligada da realidade porque estava afastada das fontes de origem, o meu povo. [...] Por esta razão, achei que deveria abandonar a corrente dodecafônica, a qual fui o primeiro brasileiro a seguir [...]” (apud SILVA, 2001, p. 138).

Santoro, apesar da modificação em seu estilo composicional, reforçou que este novo nacionalismo era diferente daquele praticado até aquele momento no Brasil. A principal crítica de Santoro aos nacionalistas tradicionais, digamos assim, era a falta de base ideológica, fazendo com que os compositores, pela falta de conteúdo e de engajamento político, caíssem no exotismo, na imitação dos nacionalistas europeus e sem atingirem o povo (EGG, 2004, p. 102).

Cláudio Santoro, em seu artigo *Progresso em Música*, publicado em 1951 na revista *Para Todos*, condenou o uso do atonalismo, declarando que

Desconheço elementos atonais na nossa música. Não me consta que o atonalismo tenha origens na classe operária, creio mesmo ser completamente alheio e antagônico aos seus anseios. Atonalismo é uma ideologia da burguesia, porque não tem parentesco com a nossa música popular que é por excelência tonal ou modal (apud EGG, 2004, p. 104).

Logo após a saída de Santoro do *Música Viva*, Guerra-Peixe e Eunice Katunda (1915-1990) também se afastaram de Koellreutter, passando a defender a criação da nacionalidade por meio da pesquisa do folclore brasileiro.

Mas, apesar do grupo *Música Viva* ter aderido às propostas do Congresso de Praga, passando a se chamar *Seção Brasileira da Federação Internacional de Compositores e Musicólogos Progressistas*, Koellreutter continuou a defender a liberdade de criação e de pesquisa estética, no que foi bastante criticado pelos dissidentes do grupo.

Como mencionado, Guerra-Peixe, aluno de Koellreutter desde 1944, também abandonou a técnica dodecafônica. Sua mudança de posição aconteceu de maneira gradual, passando, posteriormente, a fazer duras críticas à técnica. A partir de 1949 adotou um estilo composicional baseado no folclore nacional e mudou-se para o Recife para pesquisar a cultura popular. Guerra-Peixe abandonou a técnica dos doze sons por julgá-la ineficiente para expressar as características do povo e por ser demasiadamente difícil de compreensão. Mas diferentemente de Santoro, que procurava seguir os princípios do Partido Comunista, Guerra-

Peixe procurava seguir os preceitos de Mário de Andrade, priorizando a valorização da cultura popular e desprezando a vanguarda.

A repercussão da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* foi grande. Sua divulgação deu-se em âmbito nacional em uma época em que a música erudita tinha espaço na imprensa. O que se seguiu foi uma forte manifestação contrária e também favorável ao documento por diversas pessoas do meio musical, tanto de compositores como de intérpretes e críticos.

Tendo Guarnieri atacado diretamente o dodecafonismo e, conseqüentemente, seu maior propagador no Brasil, Koellreutter propôs a realização de um debate público para que as idéias expostas na *Carta Aberta* pudessem ser discutidas. Com relação ao convite, Guarnieri declarou que o assunto realmente demandava um debate público, mas que esse deveria ser feito através da imprensa, pois do contrário só resultaria em confusão.

Em declaração ao *Diário de São Paulo*, Koellreutter afirmou que

Não me causou surpresa a carta-aberta de Camargo Guarnieri, que considero um documento de baixo nível intelectual. Essas campanhas são muito freqüentes e comuns, e o nacionalismo, inúmeras vezes, já serviu de cartaz para a mediocridade. Aliás, é interessante, nesta polêmica, observar como dois elementos se mostram de acordo com o manifesto de Guarnieri: de um lado, os mediócras; de outro os “zhdanovianos” (apud NEVES, 1982, p. 125).

A acusação de mediocridade foi utilizada tanto para os compositores nacionalistas quanto para os dodecafonistas. Os nacionalistas acusavam os dodecafonistas de comporem música através de tabelas, escondendo a deficiência da técnica composicional. Por sua vez, os ligados à técnica dos doze sons acusavam os nacionalistas de meros arranjadores de melodias folclóricas. Mas Koellreutter atacava Guarnieri em “seu baixo nível intelectual” o que poderia significar muito mais do que simplesmente a sua capacidade como compositor. As acusações trocadas eram, certamente, infundadas. A ligação sugerida por Koellreutter entre os

“zdanovianos”³³ e os nacionalistas deve-se ao fato de que ambos defendiam a música de características nacionais, baseadas na pesquisa do folclore.

Como resposta, em 28 de dezembro de 1950, Koellreutter publicou uma *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, na qual criticava a falta de cuidado com o uso da terminologia musical por parte de Guarnieri e defendendo o dodecafonismo como sendo a garantia de uma “liberdade absoluta de expressão e a realização completa da personalidade do compositor” (NEVES, 1982, p. 127).

Tanto as manifestações a favor quanto as contrárias a *Carta Aberta* de Guarnieri podem ser observadas em dois importantes estudos sobre o assunto, *Abrindo uma Carta Aberta* (2001) de Flávio Silva e *Música Contemporânea Brasileira* (1981) de José Maria Neves. Na visão de Jorge Coli,

a *Carta* foi um episódio um pouco bizarro. O menos militante, o mais sofisticado e discreto dos compositores, o camerista laureado é que escreve manifesto-panfleto de grande violência, cujo impacto foi forte e desencadeou a polêmica apaixonada que se sabe. Até hoje suas seqüelas sobrevivem, e as tomadas de posição diante do problema incidem sobre diferentes interpretações da história (2001, p. 30).

E diferentes interpretações da história podem ser observadas nos textos de Silva e Neves, que apesar de tratarem do mesmo assunto, claramente assumem posições contrárias.

A posição tomada por Neves pode ser observada já no título do capítulo dedicado ao compositor alemão, *Koellreutter, o apóstolo*. O termo apóstolo refere-se a alguém que dissemina uma doutrina, por tanto, Neves acreditava que o compositor alemão foi o responsável pela introdução da música de vanguarda no Brasil, recrutando seguidores. Segundo Neves, a chegada de Koellreutter no Brasil fora definitiva para a renovação do meio musical do qual se tornou “o líder absoluto da nova geração de compositores brasileiros, que poderiam assim libertar-se da orientação unilateral e exclusivista do nacionalismo” (1981, p.

³³ Compositores ligados às teorias de Andrei Jdanov (1896-1948), defensor do realismo socialista.

84). Após tecer uma breve narrativa sobre as composições e atividades exercidas por Koellreutter no país, Neves concluiu que

ele foi o visionário que pretendeu colocar a música brasileira em pé de igualmente [sic] com a música internacional, foi o apóstolo que teve a ilusão de poder converter ao novo credo os adeptos da tradição e do academismo. Não há dúvida de que o “Música Viva” (não como grupo em si, mas como idéia de renovação) não teria existido sem o apoio de instituições e de pessoas, como não há dúvida de que nenhum outro músico brasileiro (ou estrangeiro radicado no Brasil) reunia todas as qualidades que fizeram de Koellreutter o papa do modernismo musical brasileiro (1981, p. 88).

Não se pode negar a importância de Koellreutter para a música brasileira, mas o que se pode discutir são as afirmações de Neves de que sem a vinda do músico para o país os jovens compositores estariam fadados a permanecerem “presos” ao nacionalismo. Quando analisou a introdução do atonalismo na música brasileira, Neves concluiu que a falta de experiências dos compositores nacionalistas nesse campo devia-se ao comodismo, pois estes estariam “perfeitamente satisfeitos com os recursos musicais oferecidos pela tradição, seja porque as formas de expressão tradicionais permitiam-lhes maior aproximação com o público, ou por faltar-lhes curiosidade e inconformismo intelectual [...]” (1981, p. 79).

Ao tratar da publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* de Guarnieri, Neves deu ênfase às declarações contra o documento e contra o compositor paulista e, novamente, pôs em dúvida a capacidade intelectual de Guarnieri e dos adeptos do nacionalismo. Ao comparar as duas “cartas abertas”, Neves classificou a de autoria de Guarnieri como um ataque descontrolado e apaixonado e a de Koellreutter como uma declaração mais centrada e racional. E ao analisar as manifestações de apoio a Guarnieri afirmou que todas traziam o mesmo discurso apaixonado do compositor paulista e sem que suas acusações fossem aprofundadas. Considerou que “os depoimentos que contestam as teses de Guarnieri buscam maior aprofundamento na reflexão sobre todos estes problemas, maior clareza expositiva, o que por si só demonstra a diferença de nível existente entre os adeptos de uma e de outra corrente” (1981, p. 128).

Resumindo, o que Neves deixou transparecer em trechos como os citados acima é que os nacionalistas eram incapazes de desenvolver argumentos para a defesa de seus pontos de vista, conseguindo se manifestar apenas por meio de gritos apaixonados. E isso não ocorreria com os “defensores da liberdade de criação”, que seriam mais racionais e intelectualizados. Tendo mais clareza em suas convicções, analisaram com mais rigor os ataques de Guarnieri deixando-o “na situação delicada de quem deve explicar o texto e os pretextos de seu manifesto” (1981, p. 133). Parece que um dos focos da discussão, segundo Neves, era mesmo a questão da capacidade intelectual dos integrantes de um lado – os nacionalistas, de baixa capacidade – enquanto os modernistas eram os mais intelectuais. O debate partiu, assim, para a desqualificação de seus integrantes.

O texto de Flávio Silva - *Abrindo uma Carta Aberta* - apresenta uma outra posição. Apesar de ter sido escrito 20 anos depois do livro de José Maria Neves e adotando, de maneira geral, um discurso mais neutro tentando conciliar os dois pontos de vista, Silva deixou transparecer sua defesa a Guarnieri buscando por explicações que levaram o compositor a publicar o documento. Silva acredita que a repercussão da *Carta Aberta* deveu-se, também,

à importância do premiadíssimo Camargo Guarnieri numa época em que os nomes de Guerra-Peixe e de Santoro apenas despontavam para um público maior, Lorenzo Fernandez havia falecido, Mignone era festejado sobretudo no Rio de Janeiro e Villa-Lobos ocupava um lugar relativamente menor no cenário da música brasileira, passados os faustos orfeônicos do Estado Novo (2001, p. 95).

Silva reconhece que a *Carta Aberta*

traz afirmações que oscilam entre o equivocado e o absurdo, como a identificação entre abstracionismo e charlatanismo; a aprovação à tese de Glinka [...] que reduz compositor a arranjador, a crítica às “culturas decadentes, que se decompõem de maneira inevitável (2001, p. 96).

Esses equívocos teriam sido, segundo Silva, aproveitados por seus oponentes, dificultando a defesa do compositor. A publicação do documento também teria ajudado a criar a imagem de um Guarnieri dogmático.

Diferentemente de José Maria Neves, Silva não concorda que o meio musical teria se dividido em “duas facções opostas: os adeptos do nacionalismo e os defensores de [sic] liberdade criadora ilimitada” (NEVES, 1982, p. 121) como afirmara o autor de *Música Contemporânea Brasileira*. Silva chega a acusar Neves de omitir declarações que poderiam comprometer a defesa de Koellreutter e do *Música Viva* ou que acabariam com a sua idéia da existência de apenas duas frentes de combate.

Como exemplificação, pode-se observar a falta de menção de Neves aos textos publicados por Guerra-Peixe após a publicação da *Carta Aberta*, que se tornaram mais agressivos com o dodecafonismo e com o seu antigo professor Koellreutter. Ao comentar o documento de autoria de Guarnieri, Guerra-Peixe declarou que, apesar de alguns exageros, a *Carta Aberta* foi uma atitude corajosa. Afirmou que a técnica dos doze sons não era compatível com a busca da formação de uma música nacional e seguiu aconselhando aos dodecafonistas a pararem de se queixar do marasmo musical brasileiro e que comesçassem a estudar o folclore musical (apud SILVA, 2001, p. 153).

No seu artigo *Música e dodecafonismo*, publicado na revista *Fundamentos* em 1952, Guerra-Peixe, comentando a afirmação de Koellreutter de que Villa-Lobos teria sido o único compositor brasileiro revolucionário a participar de um movimento de renovação no plano internacional, declarou com ironia:

Mas a participação de Villa-Lobos nesse movimento é devida a quê? Às imitações iniciais dos compositores românticos do velho continente? Não! Ao seu nacionalismo exuberante e desbravador da matéria popular, esqueceu-se de acrescentar o “ilustre” mestre germânico (apud SILVA, 2001, p. 153).

No ano seguinte, na mesma revista, Guerra-Peixe publicou o artigo “*Que ismo é esse, Koellreutter?*”, texto no qual seguiu com as acusações feitas anteriormente por Rossini Guarnieri, que havia publicado o artigo *Koellreutter, charlatão e plagiário* na revista *Fundamentos*, acusando o compositor alemão de plagiar o livro *A música e a sociedade* de Elie Siegmeister em seu artigo *Aspectos econômicos da música* (1948) publicado na mesma

revista. Guerra-Peixe, em seu artigo, seguiu comparando o texto mencionado de autoria de Koellreutter com o texto *Música e músicos modernos* de Fernando Lopes Graça, demonstrando que o compositor alemão teria apenas substituído algumas palavras para adequá-lo ao contexto brasileiro:

Lopes Graça, em *Música e músicos modernos*, p. 170, referindo-se à música espanhola, aponta “o seu movimento criador dos últimos trinta ou quarenta anos como um dos mais vivos e prometedores da música européia deste século”.

Koellreutter: “O movimento criador dos últimos quarenta anos, no Brasil, tornou-se um dos mais vivos e prometedores da música latino-americana.”

Lopes Graça: “A semente lançada à terra por Pedrell, Albéniz e Granados frutificou magnificamente em duas gerações: aquela a que Adolfo Salazar chamou a ‘geração dos mestres’, e que compreende, como figuras de maior relevo, Manuel de Falla, Turina e Conrado del Campo, e a ‘nova geração’, que além de homens já passantes dos cinquenta, como Oscar Esplá, reúne as melhores esperanças e as melhores certezas da jovem música espanhola, personificadas num Roberto Erhard, num Manuel Brancafort”, etc....

Koellreutter: “A semente lançada à terra por Ernesto Nazareth, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Luciano Gallet, frutificou magnificamente em duas gerações de compositores: a “geração dos mestres” – que libertou definitivamente a música brasileira da influência européia e cujas figuras de maior relevo são Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri – e a ‘geração dos novos’, que reúne as melhores esperanças da música nacional: Cláudio Santoro e Guerra-Peixe.”

Ora, não é verdade que a geração anterior tenha libertado definitivamente a música brasileira da influência européia. O que o professor Koellreutter pretende, com essa adaptação fora da realidade musical nacional, é fazer crer aos ingênuos que a música brasileira não necessita ser nacionalista, porque ela já é, por estes tempos, suficientemente nacional... ainda que dodecafonicamente!... (apud SILVA, 2001, p. 154).

Flávio Silva lamenta que, como José Maria Neves, outros autores tenham omitido o artigo de Guerra-Peixe em seus textos. Silva acredita que a intenção desses autores é manter Koellreutter ao abrigo dos ataques de Guerra-Peixe, fazendo com que Guarnieri seja transformado em “agente do mal” (2001, p. 154).

Faz-se uma diferença importante entre os textos Silva e Neves. O primeiro não divide as manifestações sobre a *Carta Aberta* de Guarnieri apenas em contrárias e a favor da mesma, mas identifica um terceiro grupo, heterogêneo em suas crenças estético-político-ideológicas, que elogia, mas também faz restrições a certos aspectos encontrados no documento. Para

exemplificação, pode-se citar a declaração de Jorge Wilhelm, ligado ao *Música Viva*, que concordou que o folclore é uma rica fonte de inspiração, mas criticou o ataque ao formalismo apenas do grupo dodecafonista brasileiro, devendo ter sido estendido aos formalistas de qualquer estética. Ligado ao movimento nacionalista, Francisco Mignone declarou que

Não podemos e nem devemos cercar outras orientações e inclinações estéticas. O campo da arte é tão vasto e livre que permite, por vezes, até incursões lá por esses caminhos que nós chamamos esotéricos, abstratos ou empíricos. Pessoalmente tenho por máxima: só resiste e é duradouro o que tem valor intrínseco e reflete um estado de alma que sofre, vive e se alegra das transitoriedades da vida terrena. Num país onde existe um CAMARGO GUARNIERI, não é possível deixar de dizer: a música brasileira vai indo muito, muitíssimo bem. O resto não passa de esperneamentos... mas é tão bom ver os outros espernear. Você não acha? (apud SILVA, 2001, p. 102).

A posição de Silva é denunciada em um pequeno trecho de seu artigo, onde declara que

Muito embora seus dois mais destacados discípulos houvessem abandonado o barco dodecafônico, outros espíritos indefesos, ou ingênuos, ou equivocados, precisavam ser acordados ou alertados, ainda mais porque a dialética de Koellreutter era, realmente, perigosa (2001, p. 104).

Como pode ser observado, José Maria Neves e Flávio Silva tomaram posicionamentos diferentes em relação ao mesmo assunto e o mérito do trabalho de ambos deve ser reconhecido por terem levantado vasta documentação sobre a *Carta Aberta*, documento que, evidentemente, foi um marco na disputa de espaço no meio musical brasileiro.

Voltando agora para a discussão a respeito das repercussões causadas pela publicação da *Carta Aberta*, faz-se necessário alguns esclarecimentos com relação à associação do documento com o realismo socialista. Essa associação é feita a partir de algumas semelhanças superficiais, como a aproximação do vocabulário da *Carta Aberta* com textos como *A tendência ideológica da música soviética* de Jdanov que, juntamente com textos anteriores, levaram à convocação do II Congresso de Compositores e Críticos Progressistas em 1948. Em seu artigo, Jdanov declarou que os compositores formalistas atrasam o desenvolvimento musical, enfatizou a aproximação dos artistas com o povo, propôs uma aproximação com a

herança clássica, da qual o compositor deveria retirar o melhor para o aprimoramento da música soviética. Todos esses pontos foram abordados na *Carta Aberta*, como neste trecho:

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 (apud SILVA, 2001, p. 144).

É interessante observar, também, que Camargo Guarnieri utilizou a mesma citação de Glinka utilizada por Jdanov: “... a música, cria-a o povo, e nós, os artistas, somente arranjamos”. Assim como aponta Egg, “a própria pobreza teórica do texto coincidia com os discursos do PCB no momento, que na estratégia da Guerra Fria preferia divulgar textos panfletários e polêmicos, em detrimento de outros com maior profundidade de análise teórica” (2004, p. 117).

Por essas coincidências, segundo os seus críticos, a *Carta Aberta* foi considerada um reflexo do realismo socialista, recém chegado ao Brasil. Chegou-se a considerar que Rossini Guarnieri, irmão do compositor paulista, filiado ao Partido Comunista, seria o verdadeiro autor do documento. José Maria Neves escreveu que “este texto 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 [...]” (1981, p. 124). Essa suspeita nunca foi provada, e é provável que a *Carta Aberta* não seja de autoria de Rossini, mas a sua influência na redação do documento é apontada por Flávio Silva, que demonstra como o irmão de Guarnieri poderia ter interferido.

Apesar das semelhanças entre a *Carta Aberta* de Guarnieri e textos do realismo socialista, a carta de Guarnieri não chega a ser um manifesto comunista. Acredita-se que a publicação do documento foi a forma encontrada pelo compositor de marcar seu posicionamento em um momento em que o nacionalismo ganhava forças.

Mesmo que Mário de Andrade e Camargo Guarnieri tenham discordado em alguns pontos, Flávio Silva acredita que a *Carta Aberta*, entre outros motivos, foi uma defesa

daquele que foi seu mestre intelectual, cujo pensamento estaria sendo deturpado (1999, p. 196). Jorge Coli afirma que

[...] a *Carta aberta* só podia corresponder a uma convicção profunda, fiel às concepções de Mário de Andrade, o amigo maior, falecido havia apenas cinco anos, fiel à trajetória que o compositor seguira sempre sem hesitar. Essa convicção é inabalável em Guarnieri e se exprime diante de uma brasilidade musical ameaçada pelas atividades efervescentes do “Música Viva” (2001, p. 30).

Uma diferente análise a respeito dessa relação entre a *Carta Aberta* e Mário de Andrade pode ser encontrada na dissertação de mestrado de André Egg, intitulada *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra-Peixe*. O autor propõe que, no geral, a *Carta Aberta* é oposta ao pensamento de Mário de Andrade. Tomando como base o trecho do documento em que se lê “[...] 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”, Egg acredita que a diferença entre a condenação do dodecafonismo e a valorização do folclore difere das propostas de Mário de Andrade. Enquanto esse afirmava que a grandeza de um país estava na construção de uma tradição culta baseada nas tradições populares, Guarnieri acreditava que a grandeza do Brasil estaria no próprio folclore (2004, p. 119).

Eis a diferença fundamental. Enquanto Mário considera o dodecafonismo (e a arte pela a arte, o formalismo, etc.) uma inutilidade, um desserviço diante da tarefa de construir a Música Brasileira, Guarnieri o considera um ameaça à própria cultura brasileira, já dada pelo folclore (EGG, 2004, p. 119).

Prosseguindo com sua análise, o autor acredita que o único ponto que reflete o pensamento de Mário de Andrade está no seguinte trecho:

Eles [os que compõem por imitação das novidades estrangeiras] 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. (apud SILVA, 2001, p. 144).

O autor demonstra que, nesse trecho, Guarnieri mostra-se discípulo de Mário de Andrade, “[...] que acreditava considerava que ser nacional era a maneira correta de se tornar grande num mundo cosmopolita” (2004, p. 119).

No que concerne à diferença na formação da Música Brasileira, é possível que tenha havido uma interpretação diferente, tomando por literal a colocação “expressão viva do nosso caráter nacional”. Acredita-se que Guarnieri quis dizer que a música folclórica seria a fonte do caráter brasileiro, justamente porque, logo a seguir, mencionou que esta estaria à espera de estudo e divulgação, ou seja, à espera de adaptação para a música culta. Interpretando o trecho dessa maneira, Guarnieri não foge aos preceitos de Mário de Andrade, pelo contrário, afirma as convicções do poeta de que a música brasileira deveria buscar inspiração no folclore e transportá-la para a música culta.

Assim, também é necessário ressaltar outros pontos que se assemelham ao pensamento de Mário de Andrade, como a crença na música baseada no estudo e no aproveitamento artístico-científico do nosso folclore e na responsabilidade do compositor na formação de uma música brasileira caracterizada.

Observou-se que a *Carta Aberta* deu margem a várias interpretações, e que causou discussões não só no âmbito musical, mas também no político. Flávio Silva apresenta três motivações para a publicação da *Carta Aberta*. Uma, como mencionado anteriormente, poderia ser a percepção de que, naquele momento, os princípios de Mário de Andrade estavam sendo deturpados; outro motivo seria a crença de Guarnieri em um ensino musical tradicional, enquanto o grupo *Música Viva* pregava um ensino menos acadêmico. E o terceiro motivo, seria o temperamento do compositor paulista. Carlos Kater afirma que o documento

“[...] teria por meta essencial aglutinar os nacionalistas sob a bandeira da orientação stalinista, os adversários históricos e os dissidentes radicais do Música Viva, arregimentando um contingente capaz de limitar os avanços progressivos da empresa pedagógica e de dinamização sociocultural capitaneada por Koellreutter com notável sucesso” (2001, p.126).

Entre os motivos apresentados, a questão do ensino musical parece ser o de mais fácil identificação. No caso, o ensino da composição, principalmente, parecia perturbar Guarnieri. O aumento da influência de Koellreutter entre os jovens compositores e a conseqüente perda de alunos para o músico alemão deve ter incomodado Camargo Guarnieri. Com relação a essa perda de alunos, o compositor, em entrevista, declarou que

eu tinha alguns alunos que estavam trabalhando harmonia elementar comigo e que, com a chegada de Koellreutter aqui, passaram a escrever ópera! Então eu comecei a pensar: alguém está louco. Porque não é possível: uma pessoa que está no início do beabá de repente começa a escrever sonetos, romances! (1981, p. 10).

Segundo Guarnieri, a sua *Carta Aberta*

visava somente dois pontos: a defesa do patrimônio artístico nacional e a proibição do ensino de música baseado na técnica dodecafônica como lastro de estudo, de cultura. Depois que o músico adquirir os seus conhecimentos básicos da técnica tradicional [...] então que estude e pesquise o que quiser, inclusive o dodecafonismo, que para mim é como goma de mascar: só tem gosto quando a gente começa a mastigar (apud SILVA, p. 104).

Guarnieri era adepto do ensino de caráter tradicional quando se tratava de composição musical, ou seja, o aluno deveria passar pelo longo processo de aprendizagem de teoria musical, harmonia, contraponto e análise. Talvez o compositor paulista acreditasse que Koellreutter oferecia em pouco tempo o que ele acreditava que levaria anos para um aluno aprender. Um recorte de jornal localizado no Instituto de Estudos Brasileiros mostra a pauta de um curso que seria ministrado por Koellreutter. O que nota-se é a abordagem de muitos aspectos composicionais em um curso de aproximadamente um mês de duração. Transcreve-se a seguir o recorte:

CURSO DE COMPOSIÇÃO DODECAFÔNICA

O professor H. J. Koellreutter realizará na Escola Livre de Música – rua Sergipe n. 271 – de 1 de Julho a 1 de agosto próximos, um curso de Composição Dodecafônica, constando de Seminários de Composição (12 aulas de 90 minutos) e de Seminários de Estética e Análise (9 aulas e 3 sabatinas). O prof. Koellreutter seguirá, no seu Curso, o programa seguinte:

I – “A série dodecafonica” – construção e articulação estrutural – séries simples e qualificativas – modos e variantes – classificação dos intervalos – expressão e emprego – função formal.

II – “A melodia” – leis fundamentais – o ritmo – elementos melódico-lineares e harmônicos – pontos de apoio – relação de segundas – elasticidade melódica e rítmica – técnica de ornamentação.

III – “O contraponto” – contraponto atonal de 2 a 4 vozes – imitação e cânone – elasticidade estrutural – polifonia vocal.

IV – “A harmonia” – principio da atonalidade – classificação dos acordes – sons fundamentais – condução das vozes – bifonia fundamental – falsa relação – relações harmônicas – flutuação harmônica – técnica de “mistura” e “organum” – zonas tonais e cadências.

V – “A forma” – elementos construtivos – motivo, proposição e frase – elementos conjuntivos e disjuntivos – variação permanente – expressão e forma – formas livres.

VI – “Composição livre”.

VII – “Orquestração”.

VIII – “Estética” – evolução histórica da música dodecafônica – música dodecafônica tonal e atonal – cromatismo diatônico – ciência e arte – conceito de linguagem – conteúdo e forma – novos aspectos da música dodecafônica – a estrutura.

IX – “Análise” – Schoenberg, Concerto para piano e orquestra op. 42 – Alban Berg. Concerto para violino e orquestra – Anton Webern. Sinfonia op. 21 – Luigi Dallapiccola, *Sex Carmina Alcaei*.

X – “Audições” – Alban Berg, “Wozzek” (gravação) – Obras de Schoenberg, Webern, Krenek, J. C. Paz, Liebermann, Dallapiccola, P. Boulez, H. J. Koellreutter e outros.

As conseqüências da publicação da *Carta Aberta* não foram sentidas de imediato por Guarnieri. Até o final da década de 1950, o nacionalismo manteve-se como a tendência dominante na composição brasileira. Mas, segundo Neves, com o falecimento de Villa-Lobos em 1959 e a introdução de novos movimentos de renovação musical, o nacionalismo começou a perder forças. (1981, p. 145-146). Assim, “[...] aparece na música brasileira um sincronismo claro com a pesquisa criativa desenvolvida nos diferentes países do mundo: os jovens compositores brasileiros seguirão praticando o serialismo integral, a aleatoriedade, a arte-total, a eletroacústica” (NEVES, 1981, p. 147). A partir desse momento, e segundo as idéias dos que procuravam percorrer o caminho dessas novas tendências, Guarnieri passou a representar o que havia de mais retrógrado na música brasileira, afirma Lutero Rodrigues em artigo publicado no *Apollon Mussagete* em 1993.

Segundo acredita Picchi, Guarnieri não era um homem polêmico, mas teria sido

usado para levantar a polêmica do nacional na música e nas artes, que foi, enfim, da esquerda brasileira, da sedimentação do nacional que começou com o Mário de Andrade, com o Oswald de Andrade, com o movimento de 22 e que caminhou até 1960, até a vanguarda. Então, ele foi o usado. Koellreutter e ele, por exemplo, não eram pessoas antagônicas, mas eram símbolos de coisas antagônicas, que foram usadas pelo movimento nacional contra o movimento não nacional. E o Guarnieri se viu no meio do caminho (2008, p. 4).

Os cursos de música criados nas universidades abrigavam, também, professores/compositores que eram preferencialmente integrantes dos grupos de renovação; esses professores também contribuíram para que Guarnieri passasse a ter a sua obra julgada e depreciada antes mesmo de ser ouvida (RODRIGUES, 1993). E isso não se deu somente com Guarnieri - a partir da década de 1960, ser nomeado compositor nacionalista passou a ser pejorativo.

Questionado posteriormente sobre sua polêmica *Carta Aberta*, Guarnieri declarou que

Se eu fosse escrever a carta aberta hoje, não seria tão violento como naquela época. Foi uma atitude de desaforo, de repente eu dei um arranco e saiu tudo aquilo. Eu era contra o Koellreutter, contra o que ele estava fazendo, introduzindo a música atonal no Brasil entre a juventude (1982, p. 26).

Flávio Silva aponta que, provavelmente logo após a publicação da *Carta Aberta*, Guarnieri se deu conta dos exageros e equívocos cometidos. Em carta a Luis Renato Cavalheiro, datada de 16 de dezembro de 1950, ou seja, um mês após a publicação do documento no jornal *O Estado de São Paulo*, declarou que “[...] pretendo escrever um livro sobre o dodecafonismo, através do qual apresentarei as razões fundamentais da minha *Carta aberta*. Espero, com esse livro, responder a todas as conjecturas e interrogações surgidas por motivo de minha atitude” (apud SILVA, 2001, p. 110). Esse projeto não foi, entretanto, realizado.

O desgaste e o rompimento da relação entre Camargo Guarnieri e Koellreutter vieram como conseqüências lógicas do embate. Passado anos, o músico alemão lamentou a perda da amizade de Guarnieri em entrevista ao *Caderno de Música* em 1981:

A controvérsia estética entre o mestre Guarnieri e eu poderia ter sido muito fecunda e não precisaria ter tomado os aspectos de um conflito pessoal. Senti profundamente a ruptura da amizade que me ligou ao Guarnieri, cujo valor de artista eu, pessoalmente, nunca deixei de reconhecer. Sempre admirei em Camargo Guarnieri o compositor, cuja produção artística, embora de tendências estéticas diferentes e até opostas, traz a marca de um estilo de cunho próprio, o que, para mim, é o mais importante critério de valor (apud SILVA, 2001, p. 110).

Por ocasião das comemorações dos 70 anos de Camargo Guarnieri, o Curso Internacional de Férias de Teresópolis promoveu um concerto em sua homenagem. Koellreutter propôs ao compositor paulista a realização de um concerto com obras dos dois. Segundo Koellreutter “[...] ele aceitou, fizemos, depois almoçamos e conversamos. Mas não ficamos amigos” (apud TOURINHO, 1999).

Silva aponta como consequência positiva da *Carta Aberta* o aumento da dedicação de Guarnieri ao ensino da composição musical. A Escola de Composição de Camargo Guarnieri é muitas vezes referida como um meio de justificar tudo aquilo que foi publicado. Mas, poder-se-ia dizer que a criação de sua Escola também foi uma maneira de provar (para Koellreutter, talvez?) que também era capaz de reunir em torno de si alunos de composição.

Apesar de reconhecida no cenário musical brasileiro, a Escola de Composição de Camargo Guarnieri parece ser freqüentemente associada a certas generalizações e idéias preconcebidas sobre a sua forma de trabalhar. Entre elas está a noção de que Guarnieri obrigava seus alunos a comporem música nacionalista. Essa noção pode ser encontrada em estudos como a dissertação *Abertura e impasses: a música no pós-modernismo e um estudo sobre a música erudita brasileira dos anos 1970 e 1980* de autoria de Paulo de Tarso Salles, em que o autor declara que

A exigência de um suposto “caráter nacional”, preso aos ditames da melodia de caráter folclórico e às técnicas do neoclassicismo, pode sem dúvida ser vista como componente marcante da personalidade de Guarnieri, sobretudo em sua atuação como professor de composição (2002, p. 222).

Em entrevista concedida ao IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística da Secretaria Municipal de Cultura), Guarnieri afirmou que sempre procurava fazer

com que os seus alunos conhecessem as obras de outros compositores de valor reconhecido, de todas as correntes estéticas, procurando manter separadas as orientações estéticas das técnicas de composição. Na mesma entrevista, disse, também, que procurava não influenciar ninguém diretamente, buscando intervir o mínimo possível na composição do aluno, apontava os defeitos e qualidades da composição para que o próprio aluno os corrigisse. Sérgio Vasconcellos Corrêa confirma que Guarnieri não obrigava o aluno a seguir suas orientações. Mesmo não gostando de uma obra, deixava que o aluno compusesse livremente. Mas, mesmo não impondo suas idéias, com a convivência os alunos sentiam-se sob forte influência. O compositor, em conversas, sempre expunha seu ponto de vista sobre a música brasileira baseado em Mário de Andrade. Camargo Guarnieri solicitava aos alunos que lessem o *Ensaio sobre a música brasileira* e trabalhassem os temas contidos no livro, o que, segundo ele, era apenas como aprendizado e não como imposição estético-ideológica. Em conformidade com seu pensamento nacionalista expresso na *Carta*, Guarnieri queria formar alunos conscientes da problemática da música brasileira (CORRÊA, 1977).

A liberdade para a composição foi afirmada, novamente, por meio das entrevistas realizadas. Júlio César Figueiredo afirmou que “a liberdade era total”, mas que, como qualquer ser humano, Guarnieri tinha dias em que estava mais disposto a ouvir determinadas coisas. Em um momento poderia criticar uma obra muito complexa e em um segundo momento criticar a banalidade de outra.

Às vezes ele dizia: *Isto está muito complicado*. Porque naquele momento ele queria algo um pouco mais leve. Mas, em um outro momento, em uma outra aula, eu levava alguma coisa um pouco mais banal e ele dizia: *Isso aqui está muito banal*. E eu acostumei a trabalhar com ele assim: eu sempre levava duas. Quando ele ouvia uma e dizia que estava muito banal eu mostrava a outra. *Ah, essa aqui sim*. E acontecia o inverso também. Aliás, nas obras dele é possível encontrar coisas extremamente densas, ou usando um termo dele, coisas “azedas”, e eu falo azeda em termos de sonoridade dissonante, densa, e tem coisas extremamente doces, quase tonais. São momentos (FIGUEIREDO, 2008, p. 5).

Antonio Ribeiro declarou que, nas correções, Guarnieri nunca disse “isso não está brasileiro”. Ainda segundo Ribeiro, Guarnieri, tendo como mentor intelectual Mário de Andrade, Guarnieri acabava influenciando os alunos em diversos graus, mas de maneira subliminar. A correção dele passava por todos os outros parâmetros, mas não pelo da “brasilidade”. Segundo declaração de Corrêa, “Guarnieri não influenciou estética nacionalista em ninguém. Eu fui estudar com ele porque eu já era, não nacionalista, mas nacional. [...] Eu escolhi o Guarnieri porque a linha que ele seguia era a linha que eu queria seguir. E não me arrependo” (2008, p. 3).

A polêmica gerada pela *Carta Aberta* foi, provavelmente, a que mais contribuiu para a generalização de que Camargo Guarnieri obrigava seus alunos a comporem música nacionalista, visto que o cerne do texto era a defesa do nacionalismo e a crítica ao uso indiscriminado do dodecafonismo. Corrêa acusa os alunos de Koellreutter de terem contribuído a criar essa imagem de Guarnieri. Os que tomavam o lado de Koellreutter eram politicamente engajados e isso era o que os diferenciava dos alunos de Guarnieri. O compositor não discutia política com os alunos, e costumava dizer que os músicos não deveriam se envolver com esse assunto. Segundo Corrêa, Guarnieri aconselhava: *Enquanto eles fazem política, vocês fazem música e quando eles acordarem vocês fizeram uma obra e eles ainda tem a deles por fazer* (2008, p. 6).

Mas outro ponto pode, também, ter contribuído para tal suposição. Segundo Osvaldo Lacerda, em seu artigo *O professor Camargo Guarnieri*, o compositor paulista era extremamente rígido com os alunos no começo do curso, “ele é que determinava o que e como deveria ser feito” (1993, p. 286). Aos poucos ia concedendo liberdade ao aluno e, em vez de corrigir, passava a orientar e sugerir. Muitos alunos provavelmente não tiveram a paciência de esperar e acabaram desistindo do curso (1993, p. 286). Talvez esses alunos “impacientes”, não familiarizados com a didática e com sua atitude, possam ter contribuído

para taxar Guarnieri como um professor intransigente e autoritário. Para elucidar esse preconceito, Lacerda afirma que “o que aí existe é simplesmente uma grande confusão de causa e efeito. A realidade é esta: não é pelo fato de os alunos estudarem com Guarnieri que compõem música brasileira, mas é por comporem música brasileira que estudam com Guarnieri” (LACERDA, 2001, p. 60), invertendo a situação e chamando a atenção para o fato de que o movimento nacionalista ultrapassava a figura de Guarnieri. A afirmação de Lacerda pode ser confirmada por meio das entrevistas realizadas com os ex-alunos de Guarnieri. Todos afirmaram que se identificavam com a corrente nacionalista antes de iniciar os estudos com o compositor. Um caso interessante é o de Eduardo Escalante, que é argentino, naturalizado brasileiro, mas que passou a se dedicar à pesquisa do folclore brasileiro a partir da década de 1960.

Mas apesar do nacionalismo não ser uma imposição era o direcionamento da Escola de Guarnieri. Guarnieri acreditava que era necessário manter uma identidade com a música brasileira e defendia o nacionalismo, pois julgava que o folclore do país ainda era pouco explorado (FIGUEIREDO, 2008, p. 5). O compositor “acreditava firmemente de que um compositor brasileiro deveria fazer musica de caráter brasileiro, mesmo que fosse muito estilizado. Para usar um neologismo, que a impressão de brasilidade fosse muito sutilizada” (RIBEIRO, 2007, p. 7).

Assim, a questão pedagógica precisa ser entendida dentro do quadro da disputa nacional versus universal, em um momento em que esse último parece ser o mais favorecido a partir da década de 1960. A atuação de Guarnieri como compositor e como professor de composição passou a ser desconsiderada por razões tanto políticas quanto musicais. Sendo possuidor de uma personalidade forte e fiel às suas convicções estéticas durante toda a sua carreira, a partir da polêmica causada pela divulgação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* seu trabalho, em geral, passou a ser menosprezado. Passou-se, então, a divulgar

idéias preconcebidas sobre sua forma de ensino: autoritarismo, ligação extrema com nacionalismo que se revelava na obrigação de seus alunos comporem música brasileira.

O que se pode observar é que, primeiramente, Camargo Guarnieri criou a sua Escola de Composição por princípios ideológicos, com intuito de dar continuidade ao plano formulado por Mário de Andrade. No início, provavelmente, os princípios do nacionalismo eram seguidos com mais rigidez pelos alunos. Mas, no decorrer dos anos, essa cobrança deve ter sido atenuada, mas sem ser abandonada. O caminho percorrido pelos alunos continuava o mesmo: estudo do contraponto baseado em melodias folclóricas, trabalho com tema e variações, leitura obrigatória do *Ensaio sobre a Música Brasileira*, e todas as outras fazes descritas no segundo capítulo desta dissertação. O que possivelmente tenha mudado foi a sua maneira de abordagem, visto que, nas décadas que se seguiram, o embate entre vanguardistas e nacionalistas foi aos poucos deixando de ser a questão central de discussão no meio musical brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pergunta que norteou esta pesquisa foi *O que foi a Escola de Composição de Camargo Guarnieri?* Buscou-se o entendimento e a discussão sobre o funcionamento da mesma por meio do confronto dos dados coletados, entrevistas e bibliografia. Assim, foram identificados alguns pontos que foram analisados.

Primeiramente foi discutido o trabalho de Camargo Guarnieri relativo ao ensino musical. O compositor atuou como professor de piano, contraponto, análise, harmonia, orquestração e composição em diversas instituições, como conservatórios e universidades públicas. Também foi discutida a atuação de Camargo Guarnieri no cargo de Assistente Técnico de Música do Ministério de Educação e Cultura entre o final da década de 1950 e o início de 1960. O trabalho de Camargo Guarnieri nessas instituições e junto ao governo deu ao compositor larga experiência pedagógica, mas que ainda era ligada à tradição dos conservatórios. Em suas críticas ao ensino musical brasileiro não propôs nenhum modelo novo de instituições, mas apenas pretendia que o modelo existente fosse reformulado.

Mário de Andrade, que trabalhou junto com Camargo Guarnieri no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, exerceu grande influência sobre o compositor e a sua Escola de Composição. A convivência de 17 anos parece ter sido decisiva em algumas das posturas tomadas por Guarnieri. A semelhança entre os discursos mostrou que, apesar de Mário de Andrade, não ter sido o responsável pelo gosto de Guarnieri pela música brasileira, incutiu neste o seu projeto nacionalista, ou seja, construir uma tradição cultural brasileira através da arte culta que pudesse vir a ser reconhecida internacionalmente como desenvolvida. Assim como preconizava Mário de Andrade, Guarnieri defendia a construção da música brasileira por meio do estudo científico do folclore, ou seja, incorporar as constâncias da música popular de maneira que, sem a necessidade de citação direta do folclore, a obra, naturalmente, saísse “brasileira”.

Segundo os depoimentos de ex-alunos de Camargo Guarnieri, o pensamento de Mário de Andrade estava freqüentemente presente em suas aulas, mas por meio das conversas com o professor e pela utilização do livro *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Esse livro, tido por Guarnieri como a “bíblia” da composição musical brasileira, era leitura obrigatória para os alunos e também servia como fonte de melodias folclóricas a serem trabalhadas em exercícios.

Camargo Guarnieri teve, ao longo de mais de 40 anos de ensino particular de composição, cerca de 31 alunos. Muitos permaneçam sob sua orientação por vários anos, mas muitos não levaram o nacionalismo adiante, tendo seguido, posteriormente, diversas correntes estéticas. Mas, segundo seus depoimentos, as aulas com Guarnieri foram importantes para as suas carreiras como compositores. Pode-se observar que, em grande parte, os ex-alunos apresentam algumas características em comum, como o gosto pela forma e pela polifonia, ambas provenientes dos ensinamentos de Guarnieri.

Observando os aspectos técnicos da Escola de Composição de Camargo Guarnieri, apresentados no capítulo II, identificaram-se, entre as características principais, as suas possíveis origens. Uma das mais importantes foi Mário de Andrade. Seu pensamento pode ser identificado em diversas atividades propostas por Camargo Guarnieri aos seus alunos de composição, tais como o trabalho de contraponto baseado em melodias folclóricas, a maneira de se compor canções que deveria partir do texto e o planejamento da obra. Observaram-se, também, outras influências de antigos professores de Guarnieri, como o apego à forma, que poderia ter sido reforçado por Charles Koechlin, e a maneira de ensinar orquestração, que colocava o aluno em contato direto com os músicos da orquestra, atitude que também era tomada por Lamberto Baldi.

Foi por meio de sua formação cultural e musical que Camargo Guarnieri formulou sua forma de ensinar composição, que não visava somente à técnica, mas, também, a formação

mais completa do aluno, tentando fazer com que este se conscientizasse da problemática da criação da música brasileira, ou seja, um meio de continuar o projeto nacionalista idealizado por Mário de Andrade.

A Escola de Composição de Camargo Guarnieri surgiu em meio à disputa por espaço no meio musical brasileiro entre nacionalistas e vanguardistas. A discussão gerada pela publicação da *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* em 1950 não envolvia somente questões musicais, mas também políticas. A divulgação desse documento foi tida como um meio de Guarnieri justificar a sua posição perante a música de vanguarda. Acusando a técnica dodecafônica de inimiga da nação e defendendo o aproveitamento científico do folclore brasileiro, Guarnieri se envolveu em um debate que teve reflexos negativos sobre sua carreira de compositor e professor. Camargo Guarnieri teve sua produção desconsiderada e foi associado a uma imagem de dogmático e retrógrado.

A partir do levantamento de dados sobre Camargo Guarnieri, sua Escola de Composição e o período no qual ela se insere, observou-se que o compositor paulista levava seu trabalho muito a sério. Era rígido com seus alunos, pois desejava que estes adquirissem boa técnica de composição, independentemente da corrente estética escolhida por eles posteriormente. Guarnieri se sentia responsável pela formação de novos compositores brasileiros e encarava sua Escola como uma missão.

Assim, com esta pesquisa, espera-se ter contribuído para o aumento do conhecimento a respeito dos acontecimentos musicais no Brasil. Tendo sido abordada a formação cultural e musical de Camargo Guarnieri que se fez sentir em sua Escola de Composição, assim como o levantamento dos aspectos técnicos de seu ensino e por meio da discussão do período inicial do funcionamento da Escola de Guarnieri, considera-se atingidos os objetivos propostos aqui.

O estudo da Escola de Composição de Camargo Guarnieri não está encerrado. Um trabalho mais específico da produção dos ex-alunos do compositor paulista poderia ser feito a

fim de se expandir a fronteira da Escola de Guarnieri, visto que grande parte dos compositores que estiveram sob a orientação do compositor paulista se encontra ativa no meio musical brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maria. Camargo Guarnieri – O homem e episódios que caracterizam a sua personalidade. In: SILVA, Flávio (org). *O tempo e a música*. São Paulo: Funarte, 2001. p. 33 – 55.

ALMEIDA, Benedito Pires de. *Cronologia Tieteense*. São Paulo: Milese Editora Ltda, 1980.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 2ª Ed., 1942.

ALVARENGA, Oneyda (org). *Melodias registradas por meios não-mecânicos*. São Paulo, Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1946.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1991.

_____. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.

AZEVEDO, E. R. . Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. *Revista On-line do Arquivo Público do Estado* (São Paulo), v. 16, p. 1-5, 2006.

BARK, Josely Maria Machado. *Alceo Bocchino: Sonatina para piano – análise crítica e interpretativa*. 2002. 335f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

BRISOLLA, Cyro Monteiro. Camargo Guarnieri pretende a reforma do ensino musical. *Correio do Povo*, Rio de Janeiro, 01/04/1956.

BUSCACIO, Cesar Maia. A Música Brasileira: um estudo da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1935). In: XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2006, Brasília. Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música. Brasília, 2006. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sessao05/04COM_MusHist_0504-160.pdf>. Acesso em 05 Fevereiro 2009.

CAMARGOS, Márcia. Conservatório Dramático Musical, 100 anos entre a glória e o descaso. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 Fevereiro 2006. Disponível em <<http://www.estado.com.br/editorias/2006/02/26/cad47392.xml>>. Acesso em 02 Fevereiro 2009.

CALDEIRA FILHO, João. Novos compositores brasileiros. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07/11/1953.

_____. Compositores jovens no Teatro Municipal. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04/07/1962.

_____. Camargo Guarnieri – Uma trajetória. In: SILVA, Flávio (org). *O tempo e a música*. São Paulo: Funarte, 2001. p.

_____. *A Aventura da Música*. São Paulo: Ricordi, 1968.

CASTAGNA, Paulo. *Impressionismo, Modernismo e Nacionalismo no Brasil*. Apostila do curso História da Música Brasileira, 2003.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. São Paulo: Cortez, 2003.

COELHO, João Marcos; LIAN, Henrique; ALMEIDA PRADO, José Antonio de; TONI, Olivier; VALLE, Raul; VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. *O mestre Guarnieri*. Campinas, SP – Espaço Cultural CPFL, 2007. Anotações da mesa redonda.

COLI, Jorge. O “nacional” e o “popular”. In: SILVA, Flávio (org). *O tempo e a música*. São Paulo: Funarte, 2001. p. 25-31.

CORRÊA, Sergio Vasconcellos. *Sérgio Vasconcellos Corrêa: depoimento* [07/10/1977]. Entrevistador: Valderson C. S. Souza. São Paulo: Estúdio Particular, Rua Barão de Goiânia, 07/10/1977. 1 fita cassete. Entrevista concedida a Valderson C. S. Souza.

_____. Sérgio Vasconcellos-Corrêa: depoimento [28/04/2008]. Entrevistador: Ana Lúcia Kobayashi. Guarujá: residência do compositor, 28/04/2008. mp3. Entrevista concedida à Ana Lúcia Kobayashi.

CRÍTICA SINCERA DA SITUAÇÃO DO ENSINO MUSICAL NO BRASIL. *A Gazeta*, São Paulo, 03/05/1956.

CURSO DE COMPOSIÇÃO DODECAFÔNICA. *A manhã*, Rio de Janeiro, 20/06/1952.

DANTAS, Ondina. Música: Camargo Guarnieri. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16/04/1942.

EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical do Brasil nos anos 1940 e 1950: O compositor Guerra-Peixe*. 2004. 236f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

_____. O grupo música Viva e o nacionalismo musical. In: *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*, Curitiba, 2005. Disponível em:

<<http://www.anais.embap.br/index2.html#artigos>>. Acesso em 20 ago. 2008.

_____. A Carta Aberta de Camargo Guarnieri. *Revista Científica FAP*, Curitiba, v. 1, p. 1-12, 2006. Disponível em:

<http://www.musica.ufg.br/mestrado/artigos_seletivo/ANDRE_EGG.pdf>. Acesso em 7 ago 2008.

ESCALANTE, Eduardo. Camargo Guarnieri: O mestre, o músico, o homem. *Revista Brasileira de Música*, p. 24-29, jan 2000.

_____. Quem fala com estrelas. *Folha da Tarde*, São Paulo, 25/06/1980.

FIGUEIREDO, Julio César. *Julio César Figueiredo*: depoimento [01/04/2008]. Entrevistador: Ana Lúcia Kobayashi. São Paulo, 2008. mp3. Entrevista concedida a Ana Lúcia Kobayashi.

FLICK, Uwe. *Uma introdução à Pesquisa Qualitativa*. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FONTEERRADA, M. T. O. . *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 1a.. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2005. v. 1. 345 p.

FREITAG, Lea Vinocur. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Quadro da vida musical brasileira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11/03/1956.

FUCCI AMATO, R. C. O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 17., 2007, São Paulo. Anais A pesquisa em música e sua interação na sociedade. São Paulo: ANPPOM/ IA-UNESP, 2007. p. 01-11.

GONZAGA, Maria Tereza. *As canções de câmara de Osvaldo Lacerda*. 1997. 224 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

GUARNIERI, Camargo. *Depoimento do Maestro Camargo Guarnieri*. Entrevista concedida ao IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística) da Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, 1982, 2 fitas cassetes. Entrevistadores: Eduardo Escalante, Arnaldo Contier, Renato de Moraes, Maria Vichnia e Helio Ziskind.

_____. Depoimento. In: SILVA, Flávio (org). *O tempo e a música*. São Paulo: Funarte, 2001. p. 15-16.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.

KERR, Dorotéa Machado; CARVALHO, Any Raquel; RAY, Sônia. Rumos da Análise Musical no Brasil – relatório final, 2006.

LACERDA, Osvaldo. O professor Camargo Guarnieri. *ARTEunesp*. No. 9, p. 285-286, 1993.
_____. Osvaldo. Meu professor Camargo Guarnieri. *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, Goiânia, n. 3, ano 3, p. 54-71, 1996.
_____. Osvaldo. Meu professor Camargo Guarnieri. In: SILVA, Flávio (org.) *O tempo e a música*. São Paulo: Funarte, 2001, p. 57-71.
_____. *Osvaldo Lacerda*: depoimento [20/04/1994]. Entrevistador: José Antonio de Almeida Prado. São Paulo: Centro Cultural São Paulo – sala Paulo Emílio S. Gomes, 20/04/1994. 1 fita cassete. Entrevista concedida ao Centro Cultural São Paulo – divisão de pesquisas.

LEBENSZTAYN, Ieda. A compreensão da vida e da arte de Mário de Andrade: suas cartas. *Estudos Avançados*, São Paulo, v.22, n. 62, jan./abr. p. 357-364, 2008.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*. 1999. Disponível em <<http://www.paulolima.ufba.br/>>. Acesso em 22 de Março de 2007.

LISBOA, Alessandra Coutinho. Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador. 2005. 183f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

MAH, Márcia (coord.). *Nilson Lombardi: obra completa*. Sorocaba: TCM, 2002.

MARIZ, Vasco. *Vida Musical, artigos publicados no suplemento Cultura de O Estado de São Paulo (1984 – 1991) além de ensaios e conferências diversas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
_____. *Três musicólogos brasileiros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MARSHALL, C; ROSSMAN, G. *Designing Qualitative Reaserch*. London: Sage, 2006.

MARTINS, José Eduardo. “In Memoriam” de Camargo Guarnieri. *Revista Música*, v.4, n. 1, p. 34-37, 1993.

MASSARANI, Renzo. Milagre no Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13/03/1956.

MURICY, Andrade. São Paulo aplaude seus jovens compositores. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22/07/1962.

MÚSICA BRASILEIRA PODE SER ATONALISTA – DIZ LACERDA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28/10/1962.

MUSICISTAS BRASILEIROS NO MUSEU DE ARTES E TÉCNICAS POPULARES. *A Gazeta*, São Paulo, 22/12/1962.

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

PELO MUNDO DA MÚSICA. *Folhetim do Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10/10/1962.

PICCHI, Achille Guido. *Mário Metaprofessor de Andrade*. 1996. 104 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, São Paulo.
_____. *Achille Picchi: Depoimento* [16/09/2008]. Entrevistador: Ana Lúcia Kobayashi. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 16/09/2008. mp3. Entrevista concedida à Ana Lúcia Kobayashi.

RIBEIRO, Antonio. Depoimento [29/11/2007]. Entrevistador: Ana Lúcia Kobayashi. São Paulo: Escola Municipal de Música, 29/11/2007. mp3. Entrevista concedida à Ana Lúcia Kobayashi.

RODRIGUES, Lutero. *As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias*. 2001. 148 f. Dissertação (Mestrado em Artes/Música) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo.
_____. *Camargo Guarnieri. Apollon Mussagete*, Curitiba, 1993.

ROSA, Consuelo Quireze. *Camargo Guarnieri em Goiânia*. 2005. 160f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

ROTTA, Edeimar. *Desenvolvimento regional e políticas sociais no noroeste do estado do Rio Grande do Sul*. 2007.338f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Serviço Social, Porto Alegre.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e um estudo de caso sobre a música brasileira nos anos de 1970 e 1980*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

SÁ PEREIRA, Antonio Leal de. Mozart Camargo Guarnieri – uma esplêndida afirmação da música brasileira. In: SILVA, Flávio (Org.). *O tempo e a música*. São Paulo: Funarte, 2001.

SEGUNDO PRÊMIO DO CONCURSO DE COMPOSIÇÃO “CIDADE DE SANTOS”. *A Tribuna*, Santos, 02/06/1966.

SILVA, André Cavazotti e. *The Sonatas for violin and piano of M. Camargo Guarnieri: perspectives on the style of a brazilian nationalist composer*. 1998.184f. Dissertação (Doutorado) – Boston University School for the Arts.

SILVA, Flávio (org.) *O tempo e a música*. São Paulo: Funarte, 2001.
_____. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. *Latin American Review*, vol. 20, n. 2, p. 184 – 212, 1999.

SOUZA, Gilda de Mello e. *A idéia e o figurado*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TONI, Flávia. A correspondência. In: SILVA, Flávio (org.) *O tempo e a música*. São Paulo: Funarte, 2001. p. 197-320.
_____. Mon cher eleve: Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 45, p. 107-122, 2007.

TOURINHO, Irene. Encontros com Koellreutter: sobre suas histórias e seus. *Estudos Avançados*. São Paulo, vol. 13, n. 36, 1999. Disponível em <
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141999000200011>.
Acesso em 26 Abril 2009.

TRINGALE, Dante. *Escolas Literárias*. São Paulo: Musa, 1994.

TURATO, Egberto Ribeiro. *Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa*. Petrópolis: Vozes, 2003.

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2001.
_____. *Camargo Guarnieri, Brazilian Composer. A study of his creative life and works*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Maurício Zamith. *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira*. 2000. 190f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 2ª Ed., 1942.

ALVARENGA, Oneyda (org). *Melodias registradas por meios não-mecânicos*. São Paulo, Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1946.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

_____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1991.

_____. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. *Música e jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1956.

AUDIÇÃO DE OBRAS DOS ALUNOS DE C. GUARNIERI HOJE, NO T. MUNICIPAL. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30/06/1962.

AZEVEDO, E. R. . Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. *Revista On-line do Arquivo Público do Estado (São Paulo)*, v. 16, p. 1-5, 2006.

BARBIERI, Domenico. Camargo Guarnieri e o ano de 1928 – Fronteira Catalográfica. *Revista Música*, v. 4, n. 1, p. 19-29, 1993.

BARK, Josely Maria Machado. *Alceo Bocchino: Sonatina para piano – análise crítica e interpretativa*. 2002. 335f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

_____. Marlos Nobre: *Concertante do Imaginário para piano e orquestra de cordas op. 74 – estudo analítico e interpretativo*. 2006. 248f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual de Campinas.

BEVILACQUA, O. Assessor técnico. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24/03/1956.

BRISOLLA, Cyro Monteiro. Camargo Guarnieri pretende a reforma do ensino musical. *Correio do Povo*, Rio de Janeiro, 01/04/1956.

BUSCAIO, César Maia. A Música Brasileira: um estudo da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934-1935). In: Anais do XVI Congresso da ANPPOM, Brasília, 2006. Disponível em:

<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sessao05/04COM_MusHist_0504-160.pdf>. Acesso em 20 ago. 2008.

CALDEIRA FILHO, João. Novos compositores brasileiros. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07/11/1953.

_____. Compositores jovens no Teatro Municipal. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 04/07/1962.

_____. Camargo Guarnieri – Uma trajetória. In: SILVA, Flávio (org). *O tempo e a música*. São Paulo: Funarte, 2001. p.

_____. *A Aventura da Música*. São Paulo: Ricordi, 1968.

CAMARGO GUARNIERI: MEIO SÉCULO DE NACIONALISMO. *Caderno de Música*, n.7, p. 8-10, jun/jul. 1981.

CAMARGO GUARNIERI NA CIDADE DE UBERLÂNDIA. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, 27/09/1966.

CAMARGOS, Márcia. Conservatório Dramático Musical, 100 anos entre a glória e o descaso. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 Fevereiro 2006. Disponível em <<http://www.estado.com.br/editorias/2006/02/26/cad47392.xml>>. Acesso em 02 Fevereiro 2009.

CARRASQUEIRA DE MORAES, Maria José Dias. *A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano*. 1994. 137f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. *Mozart Camargo Guarnieri: a história recontada em torno de um concerto (15-10-1965)*. 2001. 115f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. *Canções de Dinorá de Carvalho: uma análise interpretativa*. 1996. 328 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

CASTAGNA, Paulo. *Impressionismo, Modernismo e Nacionalismo no Brasil*. Apostila do curso História da Música Brasileira, 2003.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa em ciências humanas e sociais*. São Paulo: Cortez, 2003.

COELHO, João Marcos; LIAN, Henrique; ALMEIDA PRADO, José Antonio de; TONI, Olivier; VALLE, Raul; VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. *O mestre Guarnieri*. Campinas, SP – Espaço Cultural CPFL, 2007. Anotações da mesa redonda.

COMPOSITORES JOVENS NO T. MUNICIPAL. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01/07/1962.

CONTIER, Arnaldo. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol.1, no. 1, out/nov/dez 2004. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf>>. Acesso em 7 ago. 2008.

CORRÊA, Sergio Vasconcellos. *Sérgio Vasconcellos Corrêa: depoimento* [07/10/1977]. Entrevistador: Valderson C. S. Soouza. São Paulo: Estúdio Particular, Rua Barão de Goiânia, 07/10/1977. 1 fita cassete. Entrevista concedida a Valderson C. S. Souza.

_____. Sérgio Vasconcellos-Corrêa: depoimento [28/04/2008]. Entrevistador: Ana Lúcia Kobayashi. Guarujá: residência do compositor, 28/04/2008. mp3. Entrevista concedida à Ana Lúcia Kobayashi.

_____. Análise do Coral “Em Memória de Meu Pai” de Camargo Guarnieri. *Revista Música*, vol. 4, n. 1, 1993.

CRÍTICA SINCERA DA SITUAÇÃO DO ENSINO MUSICAL NO BRASIL. *A Gazeta*, São Paulo, 03/05/1956.

CURSO DE COMPOSIÇÃO DODECAFÔNICA. *A manhã*, Rio de Janeiro, 20/06/1952.

DANTAS, Ondina. Música: Camargo Guarnieri. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16/04/1942.

EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical do Brasil nos anos 1940 e 1950: O compositor Guerra-Peixe*. 2004. 236f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

_____. O grupo música Viva e o nacionalismo musical. In: *Anais do III Fórum de Pesquisa Científica em Arte*, Curitiba, 2005. Disponível em:

<<http://www.anais.embap.br/index2.html#artigos>>. Acesso em 20 ago. 2008.

_____. A Carta Aberta de Camargo Guarnieri. *Revista Científica FAP*, Curitiba, v. 1, p. 1-12, 2006. Disponível em:

<http://www.musica.ufg.br/mestrado/artigos_seletivo/ANDRE_EGG.pdf>. Acesso em 7 ago 2008.

É PAULISTA O 1º DO BRASIL A USUFRUIR DE BOLSA MUSICAL EM NY. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16/11/1962.

ESCALANTE, Eduardo. Camargo Guarnieri: O mestre, o músico, o homem. *Revista Brasileira de Música*, p. 24-29, jan 2000.

_____. Quem fala com estrelas. *Folha da Tarde*, São Paulo, 25/06/1980.

FALTA DE BONS INTÉRPRETES TOLHE COMPOSITOR NACIONAL. *Shopping News de São Paulo*, São Paulo, 18/11/1962.

FARIA, Adriana. Pelo Mundo da Música Viva: 1939 a 1951. *Opus*, Rio de Janeiro, v.5, n. 5, 1998. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus5/opus5-1.pdf>. Acesso em 7 ago. 2008.

FARIA, Antonio Guerreiro de. Guerra-Peixe e a Estilização do folclore. *Latin American Music Review*, vol. 21, n. 2, p. 169-189, 2000. Disponível em:

[http://links.jstor.org/sici?sici=0163-](http://links.jstor.org/sici?sici=0163-0350%28200023%2F24%2921%eA2%3C169%3AGEAEDF%3E2,0,CO%3B2-L)

[0350%28200023%2F24%2921%eA2%3C169%3AGEAEDF%3E2,0,CO%3B2-L](http://links.jstor.org/sici?sici=0163-0350%28200023%2F24%2921%eA2%3C169%3AGEAEDF%3E2,0,CO%3B2-L)>. Acesso em 22 jan. 2008.

FESTIVAL DE JOVENS COMPOSITORES PAULISTAS. *A Gazeta*, São Paulo, 31/06/1962.

FIALKOW, Ney. *The “Ponteios” of Camargo Guarnieri*. 1995. 114f. Tese (Doutorado) – The Peabody Institute of Johns Hopkins University. Peabody, 1995.

FIGUEIREDO, Julio César. *Julio César Figueiredo: depoimento* [01/04/2008]. Entrevistador: Ana Lúcia Kobayashi. São Paulo, 2008. mp3. Entrevista concedida a Ana Lúcia Kobayashi.

FLICK, Uwe. *Uma introdução à Pesquisa Qualitativa*. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FONSECA, Diana Santiago da. *Proporções nos ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. 2002. 130f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

FONTEERRADA, M. T. O. . *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 1a.. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 2005. v. 1. 345 p.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Quadro da vida musical brasileira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11/03/1956.

_____. Colaborará com o ministro da educação o compositor Camargo Guarnieri. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 04/03/1956.

FREITAG, Lea Vinocur. *Momentos de Música Brasileira*. São Paulo: Nobel, 1985.

FUCCI AMATO, R. C. O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 17., 2007, São Paulo. Anais A pesquisa em música e sua interação na sociedade. São Paulo : ANPPOM/ IA-UNESP, 2007. p. 01-11.

_____. Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*. Pelotas, nº 1, p. 166 – 196. Disponível em <http://conservatorio.ufpel.tche.br/revista/artigos_pdf/artigo07.pdf>. Acesso em 02 Fevereiro 2009.

GONÇALVES, Marina Machado. *A influência do Ensaio sobre a Música Brasileira de Mário de Andrade no Ciclo Poemas da Negra de Camargo Guarnieri*. 2004. 97f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás.

GONZAGA, Maria Tereza. *As canções de câmara de Osvaldo Lacerda*. 1997. 224 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

GROSSI, Alex Sandra de Souza. *O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 improvisos para piano*. 2002. 205f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

GUARNIERI, Camargo. *Depoimento do Maestro Camargo Guarnieri*. Entrevista concedida ao IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística) da Secretaria Municipal de Cultura. São Paulo, 1982, 2 fitas cassetes. Entrevistadores: Eduardo Escalante, Arnaldo Contier, Renato de Moraes, Maria Vichnia e Helio Ziskind.

HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. *Análise musical de “Estudo para Instrumentos de Percussão”, 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.

_____. Carlos. *Eunice Katunda: Musicista brasileira*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2001.

KERBER, Juliano Brito. *As Miniaturas Musicais de Nilson Lombardi*. 2007. 75f. Trabalho equivalente (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

KERR, Dorotéa Machado; CARVALHO, Any Raquel; RAY, Sônia. Rumos da Análise Musical no Brasil – relatório final, 2006.

LACERDA, Osvaldo. O professor Camargo Guarnieri. *ARTEunesp*. No. 9, p. 285-286, 1993.
 _____. Osvaldo. Meu professor Camargo Guarnieri. *Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea*, Goiânia, n. 3, ano 3, p. 54-71, 1996.
 _____. Osvaldo. Meu professor Camargo Guarnieri. In: SILVA, Flávio (org.) *O tempo e a música*. São Paulo: Funarte, 2001, p. 57-71.
 _____. *Osvaldo Lacerda*: depoimento [20/04/1994]. Entrevistador: José Antonio de Almeida Prado. São Paulo: Centro Cultural São Paulo – sala Paulo Emílio S. Gomes, 20/04/1994. 1 fita cassete. Entrevista concedida ao Centro Cultural São Paulo – divisão de pesquisas.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de Composição Musical na Bahia*. 1999. Disponível em <<http://www.paulolima.ufba.br/>>. Acesso em 22 de Março de 2007.
 _____. Composition in Bahia, Brazil: Ernst Widmer and his octatonic strategies. *Latin American Music Review*, vol. 22, n. 2, p. 157-182, 2001. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0163-0350%28200123%2F24%2922%eA2%3C17%3ACIBBEW%3E2,0.CO%3B2-9> >. Acesso em: 22 jan. 2008.

LISBOA, Alessandra Coutinho. Villa-Lobos e o canto orfeônico: música, nacionalismo e ideal civilizador. 2005. 183f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

LOMBARDI, Nilson. *Camargo Guarnieri – obra, vida e estilo*. 1984. 152f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

LUPER, Albert. The Musical Thought of Mário de Andrade (1893-1945). *Anuario*, vol. 1, p. 41-54, 1965. Disponível Disponível em: < <http://links.jstor.org/sici?sici=0564-4429%281965%291%3C41%3ATMTOMD%3E2.0.CO%3B2-8>>. Acesso em: 5 ago. 2008.

MACEDO, Cíntia Costa. *Estudos para piano de Osvaldo Lacerda: um panorama brasileiro da técnica pianística*. 2000. 200 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

MAH, Márcia (coord.). *Nilson Lombardi: obra completa*. Sorocaba: TCM, 2002.

MARISA, QUASE MENINA, ESCREVE MÚSICA SÉRIA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11/11/1962.

MARIZ, Vasco. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Vida Musical, artigos publicados no suplemento Cultura de O Estado de São Paulo (1984 – 1991) além de ensaios e conferências diversas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MARSHALL, C; ROSSMAN, G. *Designing Qualitative Reaserch*. London: Sage, 2006.

MARTINS, José Eduardo. “In Memoriam” de Camargo Guarnieri. *Revista Música*, v.4, n. 1, p. 34-37, 1993.

MASSARANI, Renzo. Milagre no Rio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13/03/1956.

MILAZZO, Elaine. *Afastamentos composicionais no choro Torturado de Camargo Guarnieri*. 2004. 57f. Artigo (Mestrado) - Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. 2002. 402 f. Dissertação (Mestrado em Artes/Música) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

MURICY, Andrade. São Paulo aplaude seus jovens compositores. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22/07/1962

MÚSICA BRASILEIRA PODE SER ATONALISTA – DIZ LACERDA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28/10/1962.

MUSICISTAS BRASILEIROS NO MUSEU DE ARTES E TÉCNICAS POPULARES. *A Gazeta*, São Paulo, 22/12/1962.

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

PICCHI, Achille Guido. *Mário Metaprofessor de Andrade*. 1996. 104 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação, São Paulo.

_____. *Achille Picchi: Depoimento* [16/09/2008]. Entrevistador: Ana Lúcia Kobayashi. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 16/09/2008. mp3. Entrevista concedida à Ana Lúcia Kobayashi.

PELO MUNDO DA MÚSICA. *Folhetim do Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10/10/1962.

PEREIRA, Maria Elisa. *Mário de Andrade ensaiando a unidade do Brasil: um estudo sobre o canto nacional*. 2004. 234f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2004.

RAYMUNDO, Harlei Aparecida Elbert. *Camargo Guarnieri em fins de milênio; O papel de um compositor nacional na formação da música brasileira*. 1997. 330f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

REFORMA DO ENSINO MUSICAL. *Correio do Povo*, Rio de Janeiro, 18/07/1957.

RIBAS, Geraldo Majela Brandão Ribas. *Camargo Guarnieri: Uma análise das fugas das sonatinas n°3 e n°6 para piano*. 2000. 48f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

RIBEIRO, Antonio. Depoimento [29/11/2007]. Entrevistador: Ana Lúcia Kobayashi. São Paulo: Escola Municipal de Música, 29/11/2007. mp3. Entrevista concedida à Ana Lúcia Kobayashi.

RODRIGUES, Lutero. *As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias*. 2001. 148 f. Dissertação (Mestrado em Artes/Música) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

_____. *Camargo Guarnieri. Apollon Mussagete*, Curitiba, 1993.

ROSA, Consuelo Quireze. *Camargo Guarnieri em Goiânia*. 2005. 160f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

ROTTA, Edeimar. *Desenvolvimento regional e políticas sociais no noroeste do estado do Rio Grande do Sul*. 2007.338f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Serviço Social, Porto Alegre.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e um estudo de caso sobre a música brasileira nos anos de 1970 e 1980*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

SALLES, Vera Lúcia. *A música troca o professor particular pela universidade*. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04/08/1974.

SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SÃO PAULO APLAUDE SEUS JOVENS COMPOSITORES. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 22/07/1962.

SEGUNDO PRÊMIO DO CONCURSO DE COMPOSIÇÃO “CIDADE DE SANTOS”. *A Tribuna*, Santos, 02/06/1966.

SETTI, Kilza. *Kilza Setti: Depoimento* [12/01/2009]. Entrevistador: Ana Lúcia Kobayashi. E-mail. Entrevista concedida à Ana Lúcia Kobayashi.

SILVA, André Cavazotti e. *The Sonatas for violin and piano of M. Camargo Guarnieri: perspectives on the style of a brazilian nationalist composer*. 1998. 184f. Dissertação (Doutorado) – Boston University School for the Arts.

_____. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: Crônica de um Relacionamento. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 1999. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFERENCE/ACAVAZOT.PDF>. Acesso em 26 Abril. 2009.

SILVA, Flávio (org.) *O tempo e a música*. São Paulo: Funarte, 2001.

_____. Camargo Guarnieri e Mário de Andrade. *Latin American Music Review*, vol. 20, no. 2, p. 184-212, 1999. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0163-0350%28199923%2F24%2920%3A2%3C184%3ACGEMDA%3E2.0.CO%3B2-1>>. Acesso em: 5 ago. 2008.

SIQUEIRA, Déborah Rossi de. *Camargo Guarnieri e sua obra para coro: catálogo, discussão e análise*. 2000. 200f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SOUSA, Sérgio Luiz de. *A Toccata e a Sonata de Camargo Guarnieri: uma abordagem técnica para a performance*. 2004. 200f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

SOUZA, Luciana Câmara de Queiroz de. *Tempo e espaço nos Ponteiros de M. Camargo Guarnieri. Subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção*. 2000. 86f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileiro/Música*. 2.reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TARQUINO, Daniel Junqueira. O 1º Caderno de Ponteios para piano de Camargo Guarnieri: uma concepção da totalidade da obra. *Ictus*, Salvador, no. 7, p. 32-64, 2006. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/74/78>>. Acesso em: 07 ago. 2008.

TONI, Flávia. Mon cher élève: Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 45, p. 107-122, 2007.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

TRINGALI, Dante. *Escolas Literárias*. São Paulo: Musa, 1994.

TOURINHO, Irene. Encontros com Koellreutter: sobre suas histórias e seus. *Estudos Avançados*. São Paulo, vol. 13, n. 36, 1999. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141999000200011>. Acesso em 26 Abril 2009.

TURATO, Egberto Ribeiro. *Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa*. Petrópolis: Vozes, 2003

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2001.

_____. *Camargo Guarnieri, Brazilian Composer. A study of his creative life and works*. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas cidades, 1977.

ANEXOS

ANEXO I

Carta aberta

São Paulo, 28 de agosto de 1941

Meu caro Koellreutter,

Assim que terminei a leitura de sua *Música de câmara*, para canto, viola, corne-inglês, clarineta baixo e tambor militar, senti a necessidade de lhe escrever para contar o quanto ela me interessou e também para conversar um pouco com você. Se eu conhecesse mais a sua obra, gostaria de fazer um estudo sobre você como compositor, mas limitar-me-ia, desta vez, a comentar a sua peça acima mencionada e expor o meu ponto de vista sobre a teoria atonal. Vamos a sua peça. Acho que a escolha da poesia foi muito acertada e você a musicou muito bem. A imprecisão do assunto poético se uniu perfeitamente ao seu atonalismo. Nessa peça, tudo é indefinido. A linha musical do primeiro verso é feliz, ondula e se inflexiona de acordo com a palavra, como as que se seguem. Sua felicidade é completada com a escolha do conjunto instrumental. A variedade de timbre, o seu emprego, tudo isso, cria uma atmosfera muito particular. Até o tambor militar, sempre empregado como reforço ou então, marcador de ritmo, na sua peça atinge uma expressão, ou melhor, é expressivo. O seu rulo manso, dá-me a sensação “uma andorinha cruza o ar...”. Somente o corne-inglês, acho-o numa tessitura um pouco aguda, por causa da dinâmica *pp* e *ppp* indicada na composição. Com dezessete compassos você me interessa muito mais que milhões de compassos doutros compositores. Quanta gente ao ler sua *Música de câmara* vai odiá-lo! Você será recriminado e alcunhado de corruptor do gosto musical! Não há de ser nada! Agora uma confissão: cada vez que leio ou ouço uma peça atonal, surge-me um problema, o do belo. Nunca pude ainda, apesar de minha franca simpatia pelo atonalismo, sem, entretanto praticá-lo sistematicamente, encontrar beleza nas obras escritas atonalmente. Tenho a sensação de que essas obras não chegam a ser belas, acho-as profundamente intelectuais. Tenho a impressão de que o compositor, assim que traçou o seu plano formal, começa a escrever pensando exclusivamente na relação íntima dos doze sons e nas tendências atrativas deles. Ao meu ver, a condução das linhas possui um sentido mais visual que, propriamente, auditivo. Talvez seja esse o motivo por que a música atonal não me proporciona prazer estético, portanto, não me emociona, não me comove. Acho, não obstante, muito interessantes as obras atonais e uma delas é a sua *Música de câmara*. Mas será que a finalidade do artista é produzir obras interessantes? Poderão me responder que [se] eu, pessoalmente, não sinto a emoção que nelas se contém, sou, nesse caso,

o único culpado. Pode ser! Admito o atonalismo, o politonalismo, a tonalidade fugitiva de Machabey, enfim, tudo. Dizendo isso, não estou afirmando a tonalidade fugitiva dessas manifestações está claro. Todos os meios são lícitos quando visam um fim puramente artístico, sincero. Por isso, admiro você. A sua *Música de câmara*, sobretudo o seu *Improviso e estudo* para flauta solo me agradam muito. Quero antever em você a mesma transição por que passou Hindemith, que a princípio escreveu tanta música complicada, obscura e hoje está claro, simples, perto de Bach... Você é um artista nato. Creio em você. Se isso não fosse verdade, jamais teria escrito essas linhas.

Bom, paro aqui. Receba um abraço do seu amigo

Camargo Guarnieri

ANEXO II

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 a 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 dos 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.

Introduzido no Brasil há poucos anos, por elementos oriundos de países onde se empobrece o folclore musical, o Dodecafonismo encontrou aqui ardorosa acolhida por parte de alguns espíritos desprevenidos.

À sombra de seu maléfico prestígio se abrigaram alguns compositores moços de grande valor e talento, como Cláudio Santoro e Guerra Peixe, que felizmente, após seguirem esta orientação errada, puderam se libertar dela e retornar 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 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 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 decompõem de maneira inevitável; é um artifício cerebralista, antinacional, antipopular, 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 semimortos, um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender, de sentir, de amar e revelar tudo que há de novo, dinâmico e saudável no espírito de nosso povo.

Que essa 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 rico e 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 em 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 dos folclores 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 princípio, 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 esta 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 valores preponderantes 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 conseguem 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, antipopular, antinacional e não tem nenhuma afinidade com a alma do povo.

Muita coisa ainda precisa 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 importante problema que envolve questões 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 nosso silêncio, nesse 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, meu apelo patriótico.

São Paulo, 7 de Novembro de 1950.

Camargo Guarnieri

ANEXO III

Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil

Consciente das 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 –, 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 a degenerescência do sentimento nacional”. O que leva à “degenerescência do sentimento nacional”, o que se torna um “vício de semi-mortos” 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 autosuficiência. 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, característico 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.

Quanto 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 originaram 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 IV

NOVOS COMPOSITORES BRASILEIROS

O compositor paulista Camargo Guarnieri fez realizar a 5 do corrente, no auditório do Instituto de Educação Caetano de Campos, uma audição de obras para piano, canto, quarteto de cordas e conjunto vocal, de autoria de seus alunos de composição Arlete Marcondes Machado, A. Teodoro Nogueira, G. Olivier Toni, Osvaldo Lacerda e Silvio Luciano de Campos.

Esse concerto é conseqüência do movimento que aquele artista despertou no País, ha três anos, com sua “Carta Aberta aos músicos e Críticos do Brasil” visando a uma tomada de consciência nacional “diante do descalabro cosmopolita reinante”, principalmente sob a influência da técnica dodecafônica. Vários jovens artistas se reuniram sob a orientação do ilustre compositor patricio e após três anos de trabalho apresentam os primeiros resultados de uma orientação deliberadamente nacionalista, arraigada na maneira de ser e na sensibilidade musical do nosso povo.

Acreditamos plenamente atingidos os objetivos visados pelo maestro Camargo Guarnieri, embora seja defensável uma orientação indiferente ao nacionalismo. As obras apresentadas se desenvolvem dentro de sadia ambientação nacional, apoiadas na temática, processos e peculiaridades da nossa música, mas sempre livres no desenvolvimento, no alcance expressivo, na estruturação formal e vazadas numa linguagem moderna, atual, erudita, mas nem por isso menos adequada para o fim do propósito, nem menos eficiente na veiculação expressiva. Em dose variável, todas elas apresentam séria e qualificada contribuição à criação musical brasileira.

Arlete Marcondes Machado apresentou 10 variações sobre “Mucama bonita”, de 1950, cujos contrastes expressivos se apóiam em paralela variedade de escrita. Silvio Luciano de Campos conseguiu um momento de profunda emoção com “Ponteio”, de 1948. De Osvaldo Lacerda ouvimos “Toada”, de 1953, muito bem caracterizada nos seus elementos melódicos e harmônicos, e “15 variações sobre “Mulher rendeira”, também de 1953, peça bem trabalhada contendo trechos felizes como escrita pianística e muito rica em sugestões de cor. Todas essas peças, para piano, foram apresentadas pelo esplendido pianista Fritz Jank cuja sensibilidade bem depressa lhes assimilou o conteúdo expressivo.

A cantora Zilda Médici Hamburger, acompanhada por Fritz Jank, deu a seguir: “Acalanto” e “Estrela distante”, de Silvio Luciano de Campos, muito agradáveis,

principalmente a primeira, pela fluência melódica; o original “Eu bem sei”, de G. Olivier Toni; e de Osvaldo Lacerda, “Modinha”, possuidora de bela linha melódica e “Trovas de amigo”, rica de efeitos, embora vocalmente audaciosa e difícil pelos intervalos empregados.

Na segunda parte o Quarteto S. Paulo, de que fazem parte Gino Alfonsi, Alexandre Schaffman, J. Oelsner e C. Corazza executou o Quarteto n. 1, de A. Teodoro Nogueira, peça que foi classificada em recente concurso realizado em Genebra. Seus três movimentos, “Cômodo”, “Cantando” e “Vivo”, revelam inegável força criadora, coerência na disposição dos elementos, agradável trabalho polifônico e uma tendência para tratar de maneira original e tradicional conjuntos de arcos.

Finalmente o Coral Paulistano, sob a regência do maestro Miguel Arqueros, cantou, com sua habitual proficiência, trechos vocais dos cinco novos compositores que agora recebem o batismo de fogo. Escusado acrescentar que todos eles foram muito aplaudidos pelo público numerosíssimo que lotou completamente o recinto.

Além dos resultados que assinalamos de início, esse concerto apresenta outro não menos importante: a criação, afinal, de uma “escola” de composição no Brasil. José Maurício, Carlos Gomes, Villa-Lobos, surgiram como figuras isoladas; apareceram sem derivar de nenhuma tradição, e, como Carlos Gomes, condenados a desaparecer sem deixar vestígio nem semente que venha mais tarde frutificar. O novo “grupo dos cinco” de Camargo Guarnieri vem pôr um termo a esse estado de coisas. O compositor patricio teve a hombridade e a honestidade artística de utilizar sua capacidade criadora para fecundar os talentos jovens; sem essa dignificante atitude, estariam eles condenados a um autodidatismo problemático como processo educativo e sempre tardio nos resultados. Por tudo isso, não se pode desconhecer a transcendente importância que esse concerto assume em nossa história musical. É o início de uma nova era em que o músico brasileiro abandona afinal a sua torre de marfim. E Camargo Guarnieri, aceitando a missão de Mestre, ha de conseguir certamente a realização da mais cara das suas ambições: ver os nomes dos seus discípulos atravessarem em breve as nossas fronteiras “para levar a outros povos a mensagem fraternal de uma música brasileira, alegre e esperançosa, que contribuirá para a felicidade de todos os seres”.

O Estado de São Paulo - 7 de novembro de 1953

João Caldeira Filho

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri - Caixa de recortes 1953

ANEXO V

COLABORARÁ COM O MINISTRO DA EDUCAÇÃO O COMPOSITOR CAMARGO GUARNIERI

Já por mais de uma vez tive aqui ensejo de sugerir que o governo deveria contar com um órgão técnico, ao qual se subordinassem os assuntos de cultura artística. Talvez um ministério, incumbido de toda a soma complexa de problemas oriundos da atividade estética, e cuja órbita abrangesse desde as manifestações folclóricas até aquelas superiores da criação, nas diferentes artes, e da interpretação no teatro, na dança, no cinema, e na música, se afigurasse demasiado. Haveria sempre o perigo de uma intervenção estatal opressiva em domínios tão melindrosos, ou o da transformação de semelhante organismo com o seu corpo de funcionários, em algo apenas suntuário e de índole burocrática. Não sei mesmo se haveria maiores vantagens na centralização do apoio que merecem os diversos setores da vida artística do país. Mas, no caso particular da música, a falta de um órgão governamental especializado se faz vivamente sentir. Os exemplos de há muito se sucedem, que mostram um desligamento completo do poder público da natureza peculiar das questões musicais, quer no plano da formação de músicos, quer no do seu aproveitamento criterioso, por meio de justos estímulos trazidos a compositores e intérpretes. Ainda em 1955, não houve meios de se esclarecer o sr. Café Filho, sobre a situação degradante da Escola Nacional de Música, embora lhe fôsse remetido um manifesto, a respeito, subscrito pelas figuras mais representativas do meio musical brasileiro. Verificou-se, também, no Ministério da Educação, que os destinos da Orquestra Sinfônica Brasileira dependiam de pareceres de funcionários, nem sempre inspirados por motivos técnicos.

Não há, portanto, como deixar de aplaudir o gesto do atual ministro da Educação, sr. Clóvis Salgado que, interessado em música, na sua qualidade de antigo presidente da “Cultura Artística” de Belo Horizonte, resolveu convidar um grande compositor, Camargo Guarnieri, para exercer nova espécie de funções: as de assessor técnico do Ministério da Educação, na parte musical. Camargo Guarnieri aceitou o convite. E não vem trazer a sua colaboração ao ministro somente munido da autoridade indiscutível que lhe conferem as suas composições. São conhecidos o seu feitio realista e sua independência de caráter. Têm ecoado bastante, no cenário artístico do país, seus pronunciamentos sobre educação, rumos da criação musical e questões correlatas. É um artista que costuma tomar atitudes em prol da causa da cultura. Faz-nos aguardar, confiantemente, os acontecimentos que vão decorrer do apreço que por ele demonstra o ministro, Clóvis Salgado.

Submeti, a Camargo Guarnieri, um questionário sobre a vida musical brasileira, cujas respostas ele me enviará dentro de alguns dias. Hoje me limito - o que não é pouco - à notícia da auspiciosa assistência que Camargo Guarnieri prestará à tarefa de tornar coerente e fecundo o influxo que o governo deve exercer sobre o desenvolvimento musical do Brasil.

Correio da Manhã
04 de Março de 1956
Eurico Nogueira França

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri - Caixa de recortes 1956

ANEXO VI

MEDIDA ACERTADA

Antes de 1930 as questões referentes ao ensino estavam circunscritas ao Ministério da Justiça. De então para cá criou-se o Ministério da Educação e Cultura, a cujo cargo ficou o complexo assunto. Entretanto, raras vezes, se as houve, esteve à frente dessa pasta um técnico capaz de sentir o seríssimo problema e resolve-lo segundo as necessidades e as possibilidades do meio.

Em matéria de Arte, então, e de Música muito especialmente, tudo se faz mais ou menos por palpite, sem a convicção decorrente de um estudo aprofundado e com o desejo de realmente favorecer e conduzir com sabedoria as manifestações musicais do país.

Fazia-se sentir, por isso, a necessidade de contar êsse ministério com o técnico, um conhecedor da matéria e logicamente capacitado a opinar sôbre as questões que lhe dissessem respeito, ao em vez de, como acontece agora, submeterem-se aos pareceres de leigos que, na falta de autoridade para emití-los, deixam-se influenciar pelos pedidos e imposições alheias, sem levar em conta os interesses da Música e dos músicos colocados em segundo plano frente aos afilhados de prestigiosos padrinhos. A direção da Escola Nacional de Música é um exemplo suficiente para demonstrar a incompetência com que o Ministério da Educação tem agido com relação ao ensino musical.

Essa lacuna é de se esperar seja sanada com a escolha do maestro Camargo Guarnieri para o cargo de assessor técnico do ministro Clóvis Salgado que, não obstante, as restrições que se lhe possam fazer, tem se mostrado um afeiçoado da música, militante e útil.

Com a colaboração do maestro patrício não mais deverão sair daquele ministério monstruosidades como o contrato com a Orquestra Sinfônica Brasileira, muito mais destinado a compromete-la do que ampara-la materialmente. Este é apenas um exemplo, muitos outros haveria a citar.

Camargo Guarnieri tem se revelado um entendido em assuntos dessa natureza, opinando com acerto sôbre os mesmos quando lhe cabe interferir. Não se pode senão aguardar com esperanças, portanto, a sua atuação junto ao Ministério da Educação. Dela se beneficiará a vida artística nacional, farta de viver à margem de erros e omissões.

O necessário, porém, o essencial, o imprescindível é que o sr. Clóvis Salgado não o tenha nomeado para dar apenas uma demonstração de bons propósitos, sem armar-se da coragem precisa para enfrentar as solicitações de amigos e correligionários, caso em que se tornaria nula em favor da Música a ação de seu auxiliar.

O Estado de São Paulo
10 de Março de 1956
D'or

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri - Caixa de recortes 1956

ANEXO VII

QUADRO DA VIDA MUSICAL BRASILEIRA

Convidado pelo Sr. Clóvis Salgado, ministro da Educação, para exercer as funções de seu assessor técnico, na parte referente à música, está o grande compositor Camargo Guarnieri armado de novas responsabilidades, no cenário musical do país. Nada mais oportuno do que ouvi-lo a respeito do momento musical brasileiro, pois valerá, depois, fazer o cotejo entre as condições ora reinantes e as que, segundo se espera, vão decorrer da sua assistência àquele titular. Como Camargo Guarnieri encara a cultura musical brasileira? Submeti-lhe breve questionário ao qual ele responde de forma concisa, realista, equilibrada, sincera, e até pitorescamente, já que o tema se presta... Prende-se a primeira questão às características gerais da vida musical:

“A vida musical brasileira – responde Camargo Guarnieri. – se apresenta ainda numa fase de formação. A não ser nas grandes capitais, quase não existe nada de organizado. Assim mesmo, aquilo que existe, ao artista nacional nada representa. As organizações, na sua maioria, se preocupam mais com artistas estrangeiros, quase negando possibilidades aos brasileiros. Quanto à formação de músicos então o quadro é mais triste. Vivemos num país que sofre de pianomania. Aqui só se estuda piano. São raros os violinistas, cantores, violoncelistas que conseguem atingir a virtuosidade. Quanto aos instrumentos de sopro, então nem é bom falar...”

Feito esse diagnóstico genérico, aponta Camargo Guarnieri, de acordo com a segunda pergunta, algum dos remédios cujo emprego se impõe:

“Para sanar esse estado de coisas, seria necessário, em primeiro lugar, mais um pouco de patriotismo, por parte dos dirigentes das Sociedades já existentes; depois, estimular o estudo de outros instrumentos, por meio de professores especializados. É muito comum no Brasil um flautista ensinar clarinete, ou um clarinetista ensinar fagote ou corno. Os cursos desses instrumentos, em estabelecimentos oficiais, deveriam ser gratuitos. E o governo poderia entrar com o seu auxílio, a fim de facilitar a formação de outros artistas, não pianistas”.

Mais particularmente, indago de Camargo Guarnieri sobre a formação de novos compositores. E ele responde:

“O ensino de composição no Brasil, no momento, é precário. Não compreendo um professor de composição que não seja compositor. Se é um mal ensinar piano sem ser

pianista, muito maior será esse mal no caso da composição, pois trata-se de orientar e formar o artista criador. No ensino da composição a assistência do professor é de grande importância. O professor-compositor é capaz de sugerir diversos caminhos, quando um aluno está em dificuldades com alguns problemas e é capaz de esquecer as regrinhas rançosas dos velhos tratados, em favor de uma solução de ordem estética. Deveria ser proibido o ensino de composição ministrado por indivíduos não capacitados. Um mau professor destrói um futuro compositor, embotando-lhe as idéias, atrofiando-lhe a fantasia. Seria de grande utilidade trazer para nosso país grandes mestres estrangeiros a fim de realizarem cursos como se faz nos Estados Unidos. Isso seria de grande benefício.

A medida mais adequada, penso eu, deveria ser esta: fazer uma limpeza em regra no corpo docente da maioria das escolas de música oficiais, isto como medida profilática e, depois, só permitir a entrada de alunos quando, realmente, dotados de talento artístico”.

Sobre os meios e modos de intensificar a vida musical nos grandes centros, responde Guarnieri:

“A medida mais apropriada seria facilitar a vinda de grandes artistas às nossas capitais. Também, os concursos estimulam e despertam interesse. O artista nacional, com raras exceções vive numa verdadeira pasmaceira, completamente desiludido com a sua própria arte. Se ele não é convidado para tocar em alguma manifestação oficial, as possibilidades são ínfimas. Realizar concerto por conta própria, seria verdadeira loucura, porque as dificuldades a vencer seriam inúmeras: aluguel do teatro, propaganda, impostos, enfim uma infinidade de obstáculos que fazem o coitado acabar desistindo”.

Sobre o nosso movimento sinfônico, assim se externa o mestre paulista:

“Infelizmente, as nossas orquestras lutam desesperadamente para viver. Dois são os fatores: falta de auxílio oficial e deficiência de instrumentistas. É natural que aconteça isso, pois já sabemos que no Brasil só se estuda piano! Quando os nossos instrumentistas flautistas, clarinetistas, fagotistas, etc, morrerem, as nossas orquestras não poderão mais subsistir. Se o governo facilitasse a vinda de profissionais estrangeiros e se os sindicatos compreendessem que é necessária a vinda de técnicos, então, dentro de pouco tempo, teríamos orquestras de valor. O brasileiro é um povo bem dotado para as artes. A medida que preconizo foi adotada nos Estados Unidos e o resultado está diante do mundo, para quem quiser vê”.

E à pergunta conclusiva, sobre seu trabalho atual de composição, e suas atividades artísticas presentes, assim êle responde:

“Atualmente estou terminando a “Sonata n. 4” para violino e piano, e pensando num “Choro” para piano e orquestra, que será dedicado ao pianista Arnaldo Estrela. Neste

momento, estou preparando uma série de concertos sinfônicos para o Departamento Municipal de Cultura, da Prefeitura de São Paulo”.

Com sua experiência e autoridade, Camargo Guarnieri poderá, de fato, encarnar, junto ao ministro da Educação, as tendências dos que lutam por um Brasil musicalmente evoluído. Aguardemos os resultados.

Correio da Manhã
11 de Março de 1956
Eurico Nogueira França

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri – Álbum de recortes II

ANEXO VIII

MILAGRE NO RIO

Voltando ao Rio, depois de oito dias de descanso, encontramos uma novidade inesperada: o ministro Clóvis Salgado acaba de nomear um seu assessor técnico para a música. Autêntico milagre, se pensamos que o Ministério da Educação sempre conseguiu manter-se escrupulosamente longe dos tantos e graves problemas da música, numa cidade em que a Escola Nacional de Música continua inexoravelmente perdida nas mãos de Joanidia Sodré e Carlos Anes, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico passou a ter como diretor seu professor de educação Física, os vários Conservatórios particulares organizam cursos de acordeon, e que, apesar disso tudo, se está cogitando a concessão de importantes verbas (que no futuro deverão ser sempre mais importantes) para a criação de uma universidade de música... no Vale do Paraíba; numa cidade que não tem uma única nota de música durante quatro meses cada ano e que nos restantes assiste a uma luta quotidiana para um lugarzinho naquele Teatro Municipal que é a nossa única sala para recitais, concertos, óperas, bailados, comédias, bailes carnavalescos, refeições de grau, exposições de pintura, etc.

Milagre tanto mais significativo e importante, se pensamos que, para ocupar o novíssimo cargo, o ministro Clóvis Salgado não convidou, “more solito”, um político, um diplomata, um médico, um engenheiro, um jornalista, um barbeiro mas, “incredibile dictu”, um musicista. E justamente o musicista que por sua obra e suas possibilidades artísticas parece mais fadado a continuar no mundo a arte genial e brasileira de Heitor Villa-Lobos.

A iniciativa – e a escolha do nome de Camargo Guarnieri – só poderão alegrar todos quantos acreditam nos destinos e nas glórias da nossa música. O amigo Camargo – do qual gostamos também porque o conhecemos preparado e limpo, construtivo e indiferente às fáceis acomodações – enfrentará uma tarefa dura e cheia de perigos.

Sabe, desde já, que poderá contar com nossa modestíssima ajuda, e com a ajuda de quantos (e não são poucos) continuam lutando para um mundo musical melhor.

Os problemas não lhe faltarão, desde os gravíssimos da Escola Nacional de Música aos urgentíssimos e vitais da Orquestra Sinfônica Brasileira, desde a criação de uma sala de concerto á ação – que se impõe – em prol dos jovens compositores, músicos, cantores, numa palavra, do Brasil musical de amanhã.

Não pediremos ao ministro e a Camargo uma imediata revolução, mas um trabalho em profundidade, severamente estudado e corajosamente realizado. Os dois muito poderão fazer

contra os situacionistas, os interesseiros, os amadoristas, os acordeonistas de todos os instrumentos, os derrotistas e os analfabetos que pareciam querer tomar conta da música no Rio.

Jornal do Brasil
13 de Março de 1956
Renzo Massarani

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri - Caixa de recortes 1956

ANEXO IX

CAMARGO GUARNIERI

PRETENDE A REFORMA DO ENSINO MUSICAL

Do ensino primário ao especializado – A exploração dos professores estagiários – O caso da Orquestra Sinfônica Brasileira – Declarações do conhecido compositor ao “Correio Paulistano”

Texto de CYRO MONTEIRO BRISOLLA

Nomeado recentemente para o cargo de Assessor Técnico de Música do Ministério de Educação e Cultura, o conhecido compositor paulista Camargo Guarnieri já se acha no pleno exercício de suas funções. Assim, a crônica musical do “CORREIO PAULISTANO” julgou oportuno ouvi-lo agora, sobre o programa de suas atividades naquela Assessoria, uma vez que ao receber o convite, telefonicamente, o compositor não tivera pleno conhecimento de suas contribuições.

Já em contato portanto, com os primeiros problemas do cargo, Guarnieri responde com segurança às perguntas do cronista:

- “Como Assessor Técnico de Música, minhas atividades são, oficialmente, mais de natureza con[dutiva], embora estejam ligadas a todos os problemas relativos à música, no país. O ministro, entretanto, é um homem esclarecido e de grande cultura. Gosta muito de música e está altamente interessado em efetuar uma grande melhora no ensino musical e no desenvolvimento e aperfeiçoamento do bom gosto artístico no Brasil. Aliás, foi somente porque vi o seu real interesse e uma grande oportunidade de contribuir para o progresso de nossa arte, que resolvi aceitar o convite, embora já sobrecarregado de trabalho”.

- Isso significa que haverá uma reforma no ensino musical?

- “Evidentemente. E na verdade, o ensino musical nas escolas primárias, secundárias e inclusive nas especializadas, constituem uma inacreditável calamidade pública. É necessário abolir o manosolfa e a tendência para cantar exclusivamente as obras de caráter patriótico, como o Hino Nacional, Hino à Bandeira, etc. A educação musical tem a finalidade de desenvolver o amor pela música e não criar falsos teóricos que, embora conheçam os valores das notas, nunca ouviram um Beethoven ou um Mozart, quanto mais um compositor recente... É necessária a criação de corais, mas verdadeiros corais e não o que existe por aí. E uma atenção muito grande deve ser dada aos processos de ensino, a fim de evitar os casos, infelizmente freqüentes, de alunos que tomam ojeriza pela matéria em consequência da

excessiva severidade, carrancismo e incompreensão dos professores. A formação musical deve ser efetuada, inclusive, através de audições de obras comentadas e discutidas pelos próprios alunos, com o auxílio do professor. A participação ativa do aluno é o fator mais importante do aprendizado”.

- E quanto ao ensino especializado?

- “Nesse campo, então, a situação é de mais trágicas conseqüências. Há um número enorme de conservatórios e escolas de música, principalmente em São Paulo. Alguns desses estabelecimentos têm diretores que nem músicos são. Alguns ainda, fazem do ensino apenas um comércio. Um dos problemas mais sérios é o do professor estagiário. Este é sempre um aluno do estabelecimento, que faz um estágio de dois anos, ensinando principiantes, a fim de obter seu registro de professor no Ministério de Educação. Esse... professor ensina e nada recebe. E o pior é que a eles são entregues principiantes, justamente os que mais complexos problemas apresentam, mesmo para um professor experimentado. Isso que eu disse vale por uma denúncia de um abusivo comércio no setor do ensino e que deve ser rigorosamente eliminado.

- Você pretende propor alguma modificação quanto aos programas de ensino?

- Não só os programas, como os processos de ensino e exigências mínimas para o funcionamento de escolas de música devem ser radicalmente modificados. Mas é evidente que todo esse trabalho não pode ser feito apenas por uma pessoa. Antes de propor qualquer coisa ao sr. ministro, pretendo estudar plenamente o assunto, pedir sugestões e a colaboração dos sinceramente devotados à causa do progresso musical. Tudo isso, é trabalho de equipe e de abnegado interesse pela música.

Sabendo que Guarnieri fora sábado ao Rio, a chamado do sr. ministro da Educação, o cronista quis conhecer o motivo da convocação.

- Estive sábado no Rio para tratar do caso da Orquestra Sinfônica Brasileira. Depois de muitas dificuldades ficou, finalmente, decidido o destino dessa grande orquestra que não podia, de forma alguma, desaparecer. E aí vai uma notícia que dou em primeira mão ao “Correio Paulistano”. O caso da Orquestra Sinfônica Brasileira já está plenamente resolvido. O seu primeiro concerto será realizado no dia 14 do próximo mês de abril.

- Houve alguma modificação no contrato?

- Houve, embora pequena. O programa anual de concerto que estava a cargo exclusivo do diretor da Orquestra, deverá, agora, ser apresentado a este e submetido à aprovação de um triunvirato composto do Presidente da Orquestra, do seu Diretor e de um representante do Ministério da Educação.

A entrevista tivera lugar no palco do Teatro Municipal, antes de um ensaio. E enquanto Guarnieri procurava iniciar o ensaio, o cronista observava a sua luta contra as marteladas e a confusão de ruídos enquanto a orquestra esperava... esperava...

Correio do Povo
01 de Abril de 1956

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri - Caixa de recortes 1956

ANEXO X

CRÍTICA SINCERA DA SITUAÇÃO DO ENSINO MUSICAL NO BRASIL

O compositor Camargo Guarnieri, atual assessor do Ministério da Educação, responde, com agudas observações a um questionário da GAZETA, e aponta o caminho para a solução satisfatória de numerosos problemas

Na última semana, na Maison Suisse, realizou-se um jantar em homenagem ao compositor Camargo Guarnieri, em regozijo pela sua nomeação como assessor musical do Ministério de Educação, por ato do ministro Clovis Salgado. À festividade compareceram figuras de relevo do nosso meio artístico e social, assim como os dirigentes da Academia Paulista de Musica, de que o maestro é um dos fundadores.

Durante essa reunião fixamos com Camargo Guarnieri uma entrevista em que ele nos falaria sobre o ensino musical no Brasil, questão em que se empenhará principalmente no seu importante posto. Hoje podemos transmitir aos leitores desta página o pensamento do ilustre compositor.

BALCÃO DE VIRTUOSIDADE

Lembramos de início, na entrevista, as declarações de Mario de Andrade: “No Brasil não se ensina música; vende-se virtuosidade”. Responde-nos o compositor:

- É absolutamente verdadeira a afirmação de Mário de Andrade. Infelizmente, ainda hoje, na maioria dos Conservatórios prevalece, quanto à admissão de alunos, o critério quantitativo e não qualitativo, como deveria ser. Os alunos se matriculam e fazem os seus cursos, nos Conservatórios, com uma única finalidade: receber o diploma, ao invés de estudar música.

INICIAÇÃO MUSICAL

- Quais as suas sugestões para uma reforma do ensino musical no Brasil?

- O ensino da música, no nosso país, deveria começar logo na escola primária e ser ministrado por professores especializados. É preciso que todos saibam que ensinar crianças é muito mais difícil do que a adultos e somente quem fez estudos de iniciação musical poderá lecionar. Agora, está se alastrando, entre nós, uma outra praga, é justamente uma suposta iniciação musical. Alguns indivíduos deshonestos, por terem lido qualquer livro ou talvez, nem isso, se

dizem professores de iniciação porque organizaram à moda deles uma banda rítmica. Isso não é iniciação, coisa alguma! tocar nas bandas rítmicas faz parte do ensino de iniciação, mas não constitui a parte mais importante, não! As crianças devem tocar nas bandas rítmicas, somente depois do conhecimento de solfejo rítmico e de teoria, conhecimentos esses que as possibilitam a ler a música sem nenhuma dificuldade, e também depois de desenvolvido o senso auditivo. O que na verdade acontece é a gente ver aquelas pobres crianças baterem em tambores, triângulos, em pratos e pandeiros, como si fossem papagaios, pois desconhecem completamente o valor das figuras e não têm a menor idéia sobre solfejo. Os pais, coitados, por vaidade ou ignorância, deixam os filhos nesses cursos onde perdem tempo e acabam detestando a música.

NEM MÚSICA SABEM

Outro grande mal – continua o compositor – são os chamados professores de pedagogia musical. Há casos em que o professor nem sabe música, quanto mais pedagogia! Geralmente, copiam em casa os pontos de obras impressas, (por exemplo: Nova Pedagogia Musical ou História do Ensino Musical, ambas de Serrallach) e ditam nas classes. O que acho desonesto é que algumas vezes a tradução é muito mal feita. Seria mais fácil e honesto indicar os livros aos alunos...

OS COMPENDIOS

- Como julga o ensino atual da teoria e solfejo
- É necessária a substituição dos compêndios de solfejo e teoria nos nossos Conservatórios.

Os livros de solfejo são antiquados e muitas vezes escritos por músicos medíocres, sem nenhum interesse artístico. Nesses livros há ausência completa dos problemas rítmicos que inundam toda a música escrita desde Debussy até os compositores contemporâneos. O resultado é que a dificuldade aumenta a cada passo. Há muito indivíduo, que se diz professor, que é incapaz de explicar uma divisão ou fazer uma correção numa obra com erros de impressão. Como é que esta criatura poderá ensinar, meu Deus! O ensino de solfejo e de teoria em nosso país é muito mal feito. A maioria dos livros de teoria, em português, é constituída de traduções de obras estrangeiras e o pior é que são mal traduzidas. Há definições que ninguém escreveu! A coisa estaria certa si um aluno, antes de começar a estudar um instrumento qualquer, fosse capaz de escrever um ditado melódico a duas, três ou quatro vozes! Dessa maneira, estaria em condições de chegar a ser bom músico, naturalmente, um

aluno de talento, e não encontrará mais as dificuldades com que a maioria dos estudantes de música tropeça.

EPIDEMIA DE SANFONAS

- Que pensa o maestro, da nova mania de sanfona, que assaltou o nosso meio?
 - Sou partidário da criação de estabelecimentos modelos, em todos os Estados do nosso país. Um povo tão musical como o nosso vive sendo ludibriado por falsos valores, cuja preocupação única é extorquir dinheiro do próximo. A prova do mau gosto, da nossa imensa falta de cultura, é essa epidemia de sanfonas existentes por aí. Em vez de estudarem instrumentos como o violino, flauta, clarineta, harpa, etc., perdem tempo com um instrumento que considero abominável. Haverá coisa mais anti-estética do que ver uma jovem com aquele trambolho no colo, enchendo e esvaziando o fole do instrumento? Além disso, o som da harmônica é irritante...

O Brasil precisa de escolas de música, muitas escolas, com professores competentes, músicos na sua verdadeira acepção. Grande número de professores não está a altura do magistério. São criaturas que receberam um diploma imerecidamente, digo isso, porque para se fazer jus a um diploma é preciso, antes de mais nada, ter talento. São criaturas que detestam a música; a prova disso é que nunca vão a um concerto! Para eles a música é um pretexto, serve para ganhar dinheiro, exclusivamente!

OBRIGATORIEDADE GINASIAL

- Considera justa a exigência musical dos estabelecimentos federais?
 - Outro erro grave no nosso ensino musical é a obrigatoriedade do curso ginásial aos alunos matriculados nas escolas de música em que há fiscalização federal. Acontece que o aluno, por ficar sobrecarregado, não pode se dedicar, como seria necessário, ao estudo das matérias complementares do curso de música, e nem do próprio instrumento que está estudando. Resultado é que acaba fazendo um mau curso de música, e não consegue o que pretendia como instrumentista. A solução melhor seria criar no próprio Conservatório um curso de humanidades, onde o aluno pudesse, concomitantemente, estudar música e fazer a sua cultura geral. É assim que se faz nos Estados Unidos, com os melhores resultados.

AS ESCOLAS

- Pode apontar-nos os defeitos das nossas escolas de música?

- O maior defeito é obrigar os professores a seguirem rigidamente um programa completamente falho, sob o ponto de vista pedagógico. As escolas de arte deveriam ter programas flexíveis, nos quais os professores, de acordo com a capacidade do aluno, pudessem introduzir modificações.

RÁDIO

- Qual tem sido, no seu entender, a influência do rádio na difusão da música?
- A invasão do rádio, matracando dia e noite, dentro dos lares, propagandas de música sem nenhum valor artístico, muito tem concorrido para o mau gosto do público em geral. O mais grave é que são pouquíssimas as estações radiofônicas que fazem transmissões de música erudita. Esse mal causa o seu maior estrago no nosso folclore.

PROTEÇÃO DO FOLCLORE

- Que medidas sugere referentes à proteção do nosso folclore?
- Acho absolutamente necessário que o governo tome providencias, no sentido da proteção ao nosso folclore. É preciso, com a maior urgência possível, fazer um levantamento, por meios mecânicos, desse precioso tesouro. Com a invasão do rádio, a tendência é a deformação do nosso folclore. Quantas vezes já tive a oportunidade de ouvir um tema, cantado por um cantor, e nele reconhecer influência da música popular norte-americana! A única maneira de preservar o nosso riquíssimo patrimônio folclórico é gravar tudo e depois fazer a transcrição. É preciso intensificar a pesquisa folclórica. A transição por meio não mecânico é pouco recomendável, pois este meio exige do pesquisador profundo conhecimento de solfejo e uma sensibilidade rítmica muito aguçada. Em nosso Estado, quando era vivo o inesquecível Mário de Andrade, a Prefeitura realizou diversas pesquisas. Eu mesmo, quando fui à Bahia, representando a Prefeitura, durante o Congresso Afro-Brasileiro, fiz uma coleta de quase 400 temas. Todo esse material foi impresso pela Discoteca Municipal. O Centro de Pesquisas Folclóricas “Mário de Andrade” também tem colhido muito material folclórico. Mas isso não basta. É preciso que todos nós colaborem nesse trabalho de grande utilidade para a nossa cultura.

ENSINA-SE ERRADO A COMPOSIÇÃO

- Como o maestro aprecia o estado atual do ensino de composição no Brasil?

- Há muito venho me batendo contra o atual ensino de composição em nosso país. Está tudo errado! E o mal vem da base. Si todos compreendessem que a existência dos pianistas, dos violinistas, dos cantores, enfim de todos os intérpretes, depende exclusivamente da vida dos compositores, todos estariam, estou certo, do meu lado, com as mesmas preocupações que me inquietam. Si os compositores não escrevessem música, os intérpretes deixariam de existir. Somente os verdadeiros compositores deveriam ensinar composição. Outro curso que não é eficiente entre nós é o da regência. Como poderá um aluno adquirir a técnica da regência de orquestra, si não existe um Conservatório ou Escola de Música, no Brasil, que possua uma orquestra? O professor se põe ao piano e vai tocando uma obra sinfônica. O aluno, por outro lado, vai imaginando: aqui são os violinos, aqui os instrumentos de sopro! Ora, isto é um absurdo! O equilíbrio da sonoridade e a expressão do gesto, que são tão importantes ao regente, nunca, dessa maneira, serão alcançados.

OS CONCERTOS NOS BAIRROS

- A educação musical do povo tem sido bem orientada?
 - Assim como para se adquirir cultura literária seria necessário ler bons livros, para se adquirir cultura musical é indispensável ouvir boa música. Para se educar musicalmente o povo é o bastante dar-lhe boa música, seja esta de camera ou sinfônica, naturalmente, em execuções de primeira ordem. Organizar programas com obras de pouco valor artístico, em execução má, é um trabalho nocivo. O resultado é que o povo acaba detestando a musica erudita, preferindo a popular, mais fácil. Os concertos nos bairros, por exemplo, não dão o resultado esperado, por causa da orientação errada que se dá a eles. Música deve ser como amor, quando é demais enjoa... Os programas longos são prejudiciais. Si nós possuíssemos conchas acústicas, como existem em outros países, seria mais fácil a realização de concertos ao ar livre.

SOLUÇÃO DE PROBLEMAS

- Quais as soluções para a melhoria do ensino da música no Brasil?
 - A solução do problema não é tão fácil como parece! Sem a colaboração de professores estrangeiros não poderemos fazer nada. Temos aqui muito bons instrumentistas, Deus me livre negar isso! O que não temos é a quantidade necessária de professores de instrumentos fundamentais para uma boa orquestra, tais como fagote, etc.. Neste caso, é necessária a vinda de profissionais estrangeiros, para colaborar conosco, tocando e ensinado. Si fizermos isto, daqui ha pouco, teremos brasileiros tocando todos os instrumentos (menos sanfona,

naturalmente...) com a mesma perfeição de qualquer professor estrangeiro. Talentos aqui existem à carradas. Foi isso que os americanos fizeram, e o resultado é que os Estados Unidos possuem quase 500 orquestras sinfônicas de profissionais e amadores.

No Ministério da Educação, espero poder contribuir para a solução satisfatória de muitos desses problemas, desde que possa contar com a indispensável colaboração de meus ilustres colegas, professores e compositores.

O Ministro Clóvis Salgado está vivamente interessado em resolver esses problemas, durante a sua gestão no Ministério. Precisamos ajudá-lo nesse patriótico empreendimento que terá profunda repercussão em nossa vida artística. Nesse sentido, dirijo daqui um caloroso apelo aos músicos do Brasil.

A Gazeta

3 de Maio de 1956

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri – Álbum de recortes II

ANEXO XI

REFORMA DO ENSINO MUSICAL

Declarações de Camargo Guarnieri e Arnaldo Estrela

Os musicistas Camargo Guarnieri e Arnaldo Estrela, em Porto Alegre, têm desenvolvido intensa atividade. Ambos fazem parte da banca examinadora de concurso no Instituto de Belas Artes. Entrementes, o primeiro regeu uma obra sua à frente da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre e o segundo foi solista da mesma.

Ontem à tarde, ambos os artistas patricios deram uma entrevista coletiva à imprensa de nossa capital.

Fotografias batidas, os jornalistas cercaram os dois entrevistados com um punhado de perguntas a que eles foram respondendo aos poucos.

De início houve comentários sobre o concerto com a OSPA. É a reaparição de Camargo, que já dirigiu, em temporada anterior, o Festival de suas próprias obras. Honrado com o convite, apenas lamentou que a execução não fosse perfeita, por falta de mais ensaios, apesar da capacidade do conjunto benemérito. A obra que apresentou foi por ele regida pela quarta vez. Venceu num concurso internacional de várias centenas de concorrentes. Continua compondo e concebendo obras. Está no ciclo dos Chôros para violino, e todos os instrumentos com orquestra.

Arnaldo Estrela, o brilhante pianista do Rio de Janeiro, laureado, premiado, viajado e com cinco anos de Europa, ensina atualmente em dois conservatórios do Rio: a Escola Nacional de Música e o Conservatório Lorenzo Fernandes.

Camargo Guarnieri e Arnaldo Estrela fazem parte da comissão de reforma do ensino musical designada pelo Ministério de Educação e Cultura, em companhia de Andrade Muricy e Otavio Bevilacqua. Estão fazendo um levantamento da situação, ouvindo os conservatórios responsáveis do país e aos músicos capacitados, a fim de elaborarem, afinal, o ante-projeto de Reforma do Ensino Musical Superior, para depois abordarem o Primário e o Secundário. Aqui toda uma análise é feita de nossos conservatórios, os males e o mercantilismo dos acordeons, que não têm cátedras nos grandes conservatórios. Dizem ambos que em regra dos conservatórios não saem os artistas e citam como exemplo compositores como ele, Camargo, e Villa Lobos. Há urgência de reforma do ensino musical.

Arnaldo Estrela faz uma síntese aguda do ensino: até 1930, o ensino musical brasileiro era artesanal. Com a Reforma Gustavo Capanema, tornou-se enciclopédico, pretendendo grande cultura geral e especializada, sobrecarregando o estudante o qual ficou sem saber bem, por não ter tempo para nada. Agora procura-se o equilíbrio entre os dois extremos errôneos. Deixam de lado, de momento o ensino musical primário e secundário, a fim de atenderem ao plano de reforma do ensino superior, a entrar na pauta do Legislativo.

Outra análise é feita em relação ao ensino musical primário e secundário, nos seus desencontros e acertos aqui e ali, em que o Rio Grande do Sul é elogiado por Camargo Guarnieri.

O Instituto de Belas Artes é destacado como um padrão, por muitíssimos aspectos, inclusive o modo de concursar seus professores, com banca realmente representativas da cultura brasileira, ao contrário dos conservatórios e academias que inflacionariamente se multiplicam pelo país, como os acordeons. O nível cultural desses centros prima pelo quantitativo e pela qualidade, sendo a gaita o símbolo do baixo padrão cultural.

Vem à baile a música brasileira e Camargo Guarnieri diz cultivar a música nacional e não a nacionalista, com o uso indireto e culto do folclore. Guarnieri tem escola frente às críticas de Curt Lange há tempos contra os compositores que não deixam os filhos criadores. Tem modos nacionais de ensinar e se orgulha de alguns discípulos entre os muitos que tem tido. Arnaldo Estrela volta hoje para o Rio e ambos agradecem os bons e maus tratos recebidos aqui.

Correio do Povo
18 de Julho de 1957

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri - Caixa de recortes 1957

ANEXO XII

COMPOSITORES JOVENS NO T. MUNICIPAL

Realizou-se ontem, no Teatro Municipal, o concerto talvez mais importante, até agora, deste ano: um festival de jovens compositores brasileiros, discípulos de Camargo Guarnieri. Foram dadas obras para coro, piano; quinteto de sopros, e viola e piano, de autoria de Pérsio M. Rocha, Marisa Tupinambá, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Lina Pires de Campos, Osvaldo Lacerda, Nilson Lombardi e J. A. Almeida Prado. A execução esteve a cargo do Coral Paulistano, sob a regência do maestro Miguel Arqueros, pianista Eudóxia de Barros, violista Johannes Oelsner e mais Walter Bianchi, oboé; Leonardo Righi, clarineta; Gustavo Busch, fagote, e Silvio Oliani, trompa. Desejando fazer ampla referência aos jovens autores, deixamos para a nossa próxima edição a crítica do concerto; hoje, limitamo-nos a salientar-lhe a importância como manifestação realmente criadora, em obras onde há “composições” e não aplicação de processos, e todas repletas de real substância musical. Desejamos ainda elogiar os executantes, a começar pelo Coral Paulistano. E de passagem observe-se ser lamentável que conjunto dessa qualidade, justo orgulho dos paulistanos, esteja sujeito, pela cessão dele a um espetáculo teatral atualmente em cartaz, a um regime de estafa que lhe causará a destruição. Isso é um crime. Grande público aplaudiu com entusiasmo e compreensão a notável manifestação musical de ontem.

O Estado de São Paulo

1 de Julho de 1962

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri - Caixa de recortes 1962 (Julho)

ANEXO XIII

COMPOSITORES JOVENS NO TEATRO MUNICIPAL

O concerto dos jovens compositores brasileiros da Escola Camargo Guarnieri, realizado sábado último, foi iniciado com obras vocais (trabalhos de contraponto) de Pêrsio M. Rocha, Marisa Tupinambá, Sergio Vasconcelos Correa, Lina Pires de Campos e Osvaldo Lacerda, a cargo do Coral Paulistano sob a regência do maestro Miguel Aquérons. Todas elas, embora de diverso valor, pareceram-nos dignas de elogio pela clareza da polifonia, aproveitamento das vozes como veiculação expressiva no contexto contrapontístico e significativa variedade de realização.

A produção pianística do grupo foi revelada por Eudóxia de Barros com o belo talento que possui. As **Nove Variações sobre “Ciranda, Cirandinha”**, de Marisa Tupinambá, pareceram-nos equilibradamente contrastantes em caráter, interessante como escrita e promissora liberdade de linguagem. Pêrsio M. Rocha, elaborou bem a sua **Valsa no. 2** e Lina Pires de Campos, em **Sete Variações sobre “Mucama Bonita”**, apoiou-se num conceito avançado e fecundo da forma tratada. Sérgio Vasconcelos Correa, em **Seresta**, mostrou-se elegantemente “torturado”, como convém ao gênero. Nilson Lombardi tratou com inegável poder de síntese expressiva as cinco peças do **Ciclo Miniatura**, de encantadora singeleza, e mostrou-se ainda original como realização no **Ponteio no. 3**. As **Quatorze Variações sobre “Xangô”**, de J. A. de Almeida Prado, revelaram o poder criador digno de nota desse jovem que ainda não chegou a casa dos vinte. Destacam-se nelas: um trabalho composicional realizado com surpreendente liberdade de criação; alguma pesquisa do timbre pianístico como fator expressivo; e, se não nos enganamos, sugestões de outras formas nacionais, numa coexistência pacífica que alargou o âmbito expressivo do tema. O jovem autor é dotado de grande imaginação – transbordante musicalidade. Eudóxia de Barros reafirmou seu encantador talento e sentia-se que, para ela, tocar música brasileira não é favor prestado e sim honra recebida.

Em último lugar tivemos Música de Câmara com obras de Osvaldo Lacerda, as mais importantes da noite: **Variações e Fuga** para quinteto de sopros e **Sonata** para viola e piano. Caldeira Filho: As seis variações – Simples, Gracioso, Incisivo, Seresteiro, Rápido e Dramático – possuem nítido caráter expressivo, o que implica em outras tantas caracterizações estilísticas, de resto bem observadas. O tema (“A canôa virou”) é tratado em

fragmentos modificados e mesmo sua exposição inicial, em uníssono, já é algo elaborada, nessa obra a procura do contraponto tem como causa o desejo de realçar o timbre puro de cada instrumento e não empastá-lo pela superposição harmônica. Vaxada em linguagem atonal, a obra não teve por isso sacrificado o seu caráter brasileiro, tanto mais que subsistia a lexiologia dos motivos, estruturados basicamente em impulso-repouso, bem como a idéia do tema (ou equivalente) e desenvolvimento; daí, organicidade e autêntico espírito composicional. A “Sonata” tem um primeiro movimento monotemático, construído sobre tema de caráter afro-brasileiro, apoiado em escala hexacordal, não rigorosa. Exposição e desenvolvimento se sucedem em constante aproveitamento dos dois instrumentos (a viola não pôde escapar a ser por vezes encoberta pelo piano”, cujas possibilidades líricas são exploradas na tranqüila parte central e se expandem livremente no segundo movimento, eco de longínqua modinha. O movimento final é alegre rondó, no qual o contraste entre os temas não lhes anula o parentesco; desenvolve-se com liberdade e mútua funcionalidade estrutural dos dois instrumentos. Eudóxia de Barros e Johanes Oelsner interpretaram carinhosamente a “Sonata”. O quinteto executante das “Variações” se compunha de Salvador Cortese, flauta; Walter Bianchi, oboé; Leonardo Righi, clarineta; Gustavo A. Busch, fagote, e Silvio Oliani, trompa.

Esse programa, como se vê, representa considerável avanço quanto à primeira audição de 1953. Podemos afirmar que o concêrto em apreço, superando a desigualdade de valor de obras de principiantes e de “seniors”, responde com fatos a uma suposta crise da composição musical brasileira. Esta mostrou esplêndida vitalidade graças a êsse grupo de jovens merecedores de todo o nosso respeito. O estudo por êles feito é de composição e não de aplicação de processos. De resto, não se notou nenhum exclusivismo técnico e a grande variedade de expressão daquele grupo de peças é prova de que foi respeitada a personalidade dos alunos, o que lhes permitiu afirmações realmente “pessoais”. A grande importância do fato é que os jovens compositores estão aprendendo a lidar com as idéias musicais e com o material sonoro específico, o que supõe nêles a animadora crença da existência de idéias e de música. Há formação construtiva. Honestamente, e inteligentemente, dá-lhes Camargo Guarnieri a indispensável base de “métier”. Cada um poderá depois seguir o próprio caminho.

O Estado de São Paulo
4 de Julho de 1962
Caldeira Filho

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri - Caixa de recortes 1962 (Julho)

ANEXO XIV

SÃO PAULO APLAUDE SEUS JOVENS COMPOSITORES

Um dos acontecimentos marcantes da vida paulista, neste mês de julho, foi a apresentação no Teatro Municipal, de um grupo de jovens compositores brasileiros da Escola Camargo Guarnieri, a única verdadeira escola de composição que existe no Brasil dos nossos dias. Na interpretação do Coral Paulistano, regido pelo maestro Miguel Arquerons, e da pianista Eudóxia de Barros, por muitos títulos considerada como uma das melhores intérpretes da música brasileira, desfilaram, naquela ocasião, inicialmente, páginas de destinação coral, apresentadas como trabalhos de contraponto, de autoria de Pêrsio M. Rocha, Marisa Tupinambá, Sérgio Vasconcelos Correa, Lina Pires de Campos e Oswaldo Lacerda, seguidas de composições pianísticas de José de Almeida Prado, Nilson Lombardi, além de compositores já mencionados. O concerto foi encerrado com duas obras camerísticas de grande envergadura: as Variações e Fuga para Quinteto de Sopros e a Sonata para viola e piano, de Oswaldo Lacerda.

OBRAS CORAIS

Na primeira parte do concêrto, foi apresentado o seguinte programa: “Onde vais Helena?” (coro misto a 4 vozes, 1961); “Côco de ganzá” (do Rio Grande do Norte); “Subi pelo tronco” (coro feminino, a 3 vozes, 1960); “João Cambuete” (coro feminino a 3 vozes, 1962), acalanto de Pernambuco; “Padre Francisco” (coro misto a 4 vozes, roda infantil de Cananéia).

“Em tôdas essas páginas, observou a compositora Dinorá de Carvalho, no seu “compte-rendu” – “Diário da Noite” -, ressalta-se a espontaneidade dos seus autores. Como ainda se encontram na fase experimental, é perfeitamente natural que se mantenham discretos na tentativa de música coral. Os temas folclóricos foram aproveitados e desenvolvidos numa simplicidade acariciante”.

Caldeira Filho, no “Estado de São Paulo”, comentou que todas as peças embora de diverso valor, pareceram-lhe dignas de elogio pela claridade da polifonia, aproveitamento das vozes como veiculação expressiva no contexto contrapontístico e significativa variedade de realização.

PRODUÇÃO PIANÍSTICA

A segunda parte do concêrto, confiada à interpretação de Eudóxia de Barros, teve início com Nove Variações sôbre “Ciranda, Cirandinha” (1962), de Marisa Tupinambá. Alinhamos, a seguir, integralmente, os comentários de Dinorá de Carvalho sôbre essa parte da apresentação:

Essas variações são de fino lirismo, harmonizadas com simplicidade, revelando-nos uma técnica apreciável de composição. “A Valsa no. 2”, de Pêrsio M. Rocha (1960) é brilhante e bem equilibrada. De Lina Pires de Campos, “Sete Variações” sôbre “Mucama bonita” (1961), de um acento leve e álaçre, apresentando aprimorada escritura bem contrapontada.

“Suíte Infantil” (1961) e “Seresta” (1961), de Sérgio Vasconcelos, desenvolve-se dentro de um contexto simples e cativante, tendo-se destacado o “Baião”, gracioso e bem dançante, e o sentimento apaixonado de “Serestas”. De Nilson Lombardi ouvimos “Ciclo miniaturas” (1960), trabalho bem enquadrado na técnica pianística, e “Ponteio no. 3”, obra de notável gôsto.

Enceraram essa parte as “14 Variações sôbre Xangô” (1962) de José Antonio de Almeida Prado, que, com apenas 19 anos de idade, desponta como a maior revelação de compositor do ano. Em apenas dois anos de estudos com o maestro Camargo Guarnieri, apresentou as difíceis “Variações” sôbre o tema “Xangô”. Esse trabalho se destaca, em algumas variações, pela harmonização de marcada ousadia; outras, por feliz achado de elementos novos, nutridos de vivo rítmico. É uma página de acentuado caráter generosamente trabalhada, digna de admiração.

O público, aplaudia tôdas as peças, tornou-se ainda mais caloroso diante do talento do jovem Almeida Prado.

A consagrada intérprete de obras pianísticas Eudóxia de Barros confirmou, mais uma vez, o seu lindo talento de admirável executante dos autores nacionais. Imprimiu calor, suavidade, mantendo-se à altura na variedade dos trechos dos caracteres expressivos contidos nas peças. Sua arte interpretativa valorizou as páginas dos jovens compositores. Foi longamente ovacionada.

“SURPREENDENTE LIBERDADE DE CRIAÇÃO”

O crítico do “Estado de São Paulo” fêz os seguintes comentários sôbre as mesmas:

As Nove Variações sôbre “Ciranda, Cirandinha”, de Marisa Tupinambá, pareceram-nos equilibradamente contrastantes em caráter, interessante como escrita e

promissora liberdade de linguagem. Pêrsio M. Rocha, elaborou bem a sua Valsa no. 2 e Lina Pires de Campos, em Sete Variações sobre “Mucama bonita”, apoiou-se num conceito avançado e fecundo da forma tratada. Sérgio Vasconcelos Correa, em Seresta, mostrou-se elegantemente “torturado”, como convém ao gênero. Nilson Lombardi tratou com inegável poder de síntese expressiva as cinco peças do Ciclo Miniatura, de encantadora singeleza, e mostrou-se ainda original como realização no Ponteio no. 3. As Quatorze Variações sobre “Xangô”, de J. A de Almeida Prado, revelaram o poder criador digno de nota desse jovem que ainda não chegou a casa dos vinte. Destacam-se nelas: um trabalho composicional realizado com surpreendente liberdade de criação; alguma pesquisa do timbre pianístico como fator expressivo; e, se não nos enganamos, sugestões de outras formas nacionais, numa coexistência pacífica que alargou o âmbito expressivo do tema. O jovem autor é dotado de grande imaginação – transbordante musicalidade. Eudóxia de Barros reafirmou seu encantador talento e sentia-se que, para ela, tocar música brasileira não é favor prestado e sim honra recebida.

MÚSICA DE CÂMARA

Na última parte do programa foram apresentadas duas obras de Oswaldo Lacerda: Variações e Fuga para Quinteto de Sôpros e Sonata para viola e Piano nas interpretações de conjuntos formados por Salvador Cortese – Flauta; Walter Bianchi – oboé; Gustavo A. Busch – fagote; e Silvio Oliani – trompa; o primeiro, e Eudóxia de Barros – piano; e Johanes Oelsner – viola. Eis os registros dos críticos já mencionados:

Dinorá de Carvalho: As “Variações e Fuga” para quinteto foram escritas em 1962, baseando-se o autor no tema de “Canôa Virou”. É um trabalho estrutural bem planejado, de equilíbrio formal, utilizando um material nôvo com recursos técnicos dentro da atmosfera da música nacional. Destaca-se uma dolente “Modinha”, de traços polifônicos na 4ª variação. Escrever um quinteto para sôpros é, por si só, um trabalho ingrato. Tão precisa realização merece realmente inúmeros encômios. Os intérpretes: Salvador Cortese (flauta), Walter Bianchi (oboé), Leonardo Righi (clarineta), Gustavo A. Busch (fagote), e Silvio Oliani (trompa), numa execução homogênea e valiosa, colaboraram para o brilho da apresentação.

A “Sonata para viola e piano” foi composta em 1962, com os movimentos: Decidido – Cantante – Alegro. Essa Sonata é uma obra construída livremente, de equilibrado tratamento contrapontista, muito inteligente no domínio de idéias, com originais invenções pessoais e felizes de elementos novos.

Os intérpretes Johanes Oesner (viola) e Eudóxia de Barros conseguiram notável coesão de sonoridades com musicalidade, realizando uma bela execução.

O autor e seus intérpretes foram calorosamente aplaudidos.

Caldeira Filho: As seis variações – Simples, Gracioso, Incisivo, Seresteiro, Rápido e Dramático – possuem nítido caráter expressivo, o que implica em outras tantas caracterizações estilísticas, de resto bem observadas. O tema (“A canôa virou”) é tratado em fragmentos modificados e mesmo sua exposição inicial, em uníssono, já é algo elaborada, nessa obra a procura do contraponto tem como causa o desejo de realçar o timbre puro de cada instrumento e não empastá-lo pela superposição harmônica. Vaxada em linguagem atonal, a obra não teve por isso sacrificado o seu caráter brasileiro, tanto mais que subsistia a lexiologia dos motivos, estruturados basicamente em impulso-repouso, bem como a idéia do tema (ou equivalente) e desenvolvimento; daí, organicidade e autêntico espírito composicional. A “Sonata” tem um primeiro movimento monotemático, construído sobre tema de caráter afro-brasileiro, apoiado em escala hexacordal, não rigorosa. Exposição e desenvolvimento se sucedem em constante aproveitamento dos dois instrumentos (a viola não pôde escapar a ser por vezes encoberta pelo piano”, cujas possibilidades líricas são exploradas na tranqüila parte central e se expandem livremente no segundo movimento, eco de longínqua modinha. O movimento final é alegre rondó, no qual o contraste entre os temas não lhes anula o parentesco; desenvolve-se com liberdade e mútua funcionalidade estrutural dos dois instrumentos. Eudóxia de Barros e Johanes Oelsner interpretaram carinhosamente a “Sonata”. O quinteto executante das “Variações” se compunha de Salvador Cortese, flauta; Walter Bianchi, oboé; Leonardo Righi, clarineta; Gustavo A. Busch, fagote, e Silvio Oliani, trompa.

“FORMAÇÃO CONSTRUTIVA”

Esse programa, - conclui Caldeira Filho – como se vê, representa considerável avanço quanto à primeira audição de 1953. Podemos afirmar que o concêrto em apreço, superando a desigualdade de valor de obras de principiantes e de “seniors”, responde com fatos a uma suposta crise da composição musical brasileira. Esta mostrou esplêndida vitalidade graças a êsse grupo de jovens merecedores de todo o nosso respeito. O estudo por êles feito é de composição e não de aplicação de processos. De resto, não se notou nenhum exclusivismo técnico e a grande variedade de expressão daquele grupo de peças é prova de que foi respeitada a personalidade dos alunos, o que lhes permitiu afirmações realmente “pessoais”. A grande importância do fato é que os jovens compositores estão aprendendo a lidar com as idéias musicais e com o material sonoro específico, o que supõe nêles a animadora crença da

existência de idéias e de música. Há formação construtiva. Honestamente, e inteligentemente, dá-lhes Camargo Guarnieri a indispensável base de “métier”. Cada um poderá depois seguir o próprio caminho.

Jornal do Commercio

Rio de Janeiro – 22 de Julho de 1962

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri - Caixa de recortes 1962 (Julho)

ANEXO XV

JOVENS COMPOSITORES

Deixem-me, antes do mais explicar o atraso com que venho dizer de meu entusiasmo pelo “Festival de Jovens Compositores” da Escola Camargo Guarnieri. É que, logo após a exibição desse admirável grupo, viajei. Seria lógico, ao regressar falar de outro assunto. O jornalismo assim o aconselharia. Contudo, o fato foi excepcional. A quebra da ética, portanto, compreensível.

A Escola de Composição Camargo Guarnieri fez sua apresentação ao nosso público, no Municipal, na noite de 30 de Junho.

Como início, foram ouvidas obras vocais de conjunto, trabalhos de vários níveis ou graus de adiantamento, o que é explicável levando-se em conta também os níveis de idade e prática de cada discípulo. Pérsio Rocha, Marisa Tupinambá, Sérgio V. Corrêa, Lina Pires de Campos e Osvaldo Lacerda assinaram as composições para coral, veiculadas aos ouvintes pelo Coral Paulistano que, sob a regência de Miguel Arquerons, reafirmou a excelência do conjunto.

Toda a 2ª parte era destinada às obras pianísticas dos citados compositores e mais: Nilson Lombardi e José Antonio de Almeida Prado.

Marisa Tupinambá deu-nos “Nove Variações sobre Ciranda, Cirandinha”. Muito espontâneas e diversas entre si, alcançaram um ponto já satisfatório, não esquecendo a sua idade: dezessete anos.

Pérsio da Rocha apareceu com Valsa no 2, bom trabalho composicional e agradável como audição.

Cheias de inspiração, muito buriladas, a demonstrar conhecimentos bem aprofundados do gênero sobre Sete Variações de Lina Pires de Campos sobre o tema de Mucama Bonita, obtiveram, logicamente, êxito.

A suíte infantil de Sérgio Vasconcellos Corrêa foi o que se ouviu, em seguimento. Sem maiores pretensões, oferece-nos um momento de música simples e pura, mas nem por isso de menor calor do que sua bonita Seresta onde foi observada estilização respeitadora do gênero.

De Nilson Lombardi, Ponteio no. 3, sensível e musical, e o Ciclo Miniaturas do qual eu destacaria, por sua inspiração e poesia, o Acalanto.

Terminavam essa parte pianística do programa, as “Catorze Variações sobre Xangô”, de autoria do caçula da Escola (setor masculino) o jovem José Antonio de Almeida Prado (18 anos). Excepcionalmente bem dotado, musicalmente falando. Cheio de audácia, imaginação e fantasia. E entregue esse talento à mão de Mestre, lícito é esperar dele um compositor que venha nos enriquecer nesse campo.

Referência toda especial merece, também, a pianista Eudóxia de Barros que se desincumbiu de toda a colaboração do piano na audição. Vem essa jovem e brilhante discípula de Fontainha salientando-se sobremaneira, em nosso ambiente musical. Com dotes absolutamente fora do comum, entre os quais, ocasionalmente, eu citaria sua apreensão rapidíssima de textos ainda desconhecidos – tornou-se ele um porto seguro para aqueles que têm idéias a veicular para as platéias.

Na última parte, música de câmara, da produção de Osvaldo Lacerda, que não é mais um discípulo. É já um artista consumado. E como tal apresentou o ponto alto da noite: “Variações e Fuga para Quinteto de Sopro”. E mais: “Sonata para viola e piano”.

São as Variações trabalhadas sobre o tema de “A canoa virou” da qual extraiu os dois motivos principais e que servem, também de inspiração para o tema da Fuga. Muito embora tratadas atualmente, sem por isso, perderam elas seu sabor de brasilidade. Lacerda põe todos os timbres em relevo característico (oboé – Walter Bianchi, trompa – Silvio Oliani).

Na Sonata com a qual foi encerrado o programa, o mesmo critério timbrístico. As oportunidades são atribuídas aos dois instrumentistas. Dessa interpretação ocuparam-se, na viola, Johannes Oelsener; e no piano, ainda Eudóxia de Barros.

O chefe dessa admirável tribo deve estar inteiramente feliz (os artistas às vezes sentem se felizes?...). Seu clã portou-se à altura do nome internacionalmente conceituado de seu guia.

Naturalmente, Camargo Guarnieri ouviu o conselho de Schumann: “Considera teu talento como vindo do Céu. E trata de compartilhá-lo com os que de ti se acercarem”.

Odette de Faria

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri - Caixa de recortes sem data

ANEXO XVI

PELO MUNDO DA MÚSICA

GUARNIERI – O nono recital do Movimento Musical Renovador (4 do corrente) correspondeu intrinsecamente àquela sua condição renovadora. Foram apresentadas obras de seis jovens compositores paulistas, da escola Camargo Guarnieri; intérprete: uma notável pianista, Eudóxia de Barros, também jovem. Estavam presentes no Auditório do Palácio da Cultura alguns dos autores, bem como dois outros bem moços, porém quase veteranos relativamente àqueles estreantes: Kilza Setti e Osvaldo Lacerda. Em pessoa, ou representados pelas suas obras, ali compareceram oito criadores aos quais o nosso eminente orienta e estimula. A êsse pujilo animador de moços que estão construindo a música brasileira outros nomes da mesma geração brasileira se impõe serem mencionados: Marlos Nobre, Bruno Kiefper, Breno Blauth, Dieter Lazarus... Já não se pode dizer, como até bem pouco, que a arte de composição musical parara em Guerra Peixe, Cláudio Santoro e, pouco depois, em Edino Krieger e Theodoro Nogueira. Em notícia referente ao M.M.R., junto ao programa, vêm ainda os nomes de Adelaide P. da Silva e Olivier Toni na qualidade de compositores “já conhecidos”. Aqui no rio não ouvimos nada de sua autoria e foi como regente que Olivier Toni se nos impôs, ultimamente, por ocasião da inauguração da cônica acústica da Pontifícia Universidade Católica. Assim, a partir de Edino Kreiger, podemos contar com uma vintena de criadores moços. Não estamos, pois, no deserto. E a audição do dia 3, na qual tomamos um primeiro contato com obras de Marisa Tupinambá, Pêrsio M. Rocha, Lina Pires de Campos, Sergio Vasconcelos Correa, Nilton Lombardi e J. A Almeida Prado, foi precedida, em São Paulo, pelo VII Sarau da Sociedade “Pró-Música Brasileira”, em que foram ouvidos: a sonata para oboé e piano (1ª audição”, de Breno Blauth, e o Cielo Nordestino (Samba, matuto, Cantiga, Élamp, Gavião, Martelo), de Marlos Nobre. Assim uma presença muito marcada de novas músicas no Brasil, e brasileiras, em São Paulo, porém sem um sentindo unilateralidade regionalista, já que Breno Blauth é gaúcho e Marlos Nobre pernambucano. Êste último, porém, está recebendo a orientação de Camargo Guarnieri. Em compensação, os jovens paulistas chegaram ao Rio com dupla mensagem: como portadores da capacidade criadora própria, e como expressão de uma escola ou tendência, que é, ao mesmo tempo, e na acepção imediata do vocabulário, fruto de um determinado labor didático, duma aquisição de artesanato bem definido. Tudo isso mercê dum admirável intermediário, e a pianista, sumamente interessado, diria até: participante, isso fora de qualquer acepção político-

ideológica. Fato é, veja-se bem, que o antes mencionado e vivíssimo interesse, essa participação, referem-se em meu espírito, à existência visível, ou melhor sensível de uma mística, que até certo ponto faz lembrar a da “escola” César Franck, da “escola” Cortot, por exemplo. Torna-se evidente que aqueles jovens estudam com Camargo Guarnieri não somente porque o consideram competente, mas em conseqüência da profunda admiração pelo criador dos “Ponteios”. Donde a evidência de um parentesco expressional, de atitude estética entre êsses seis moços. Fato normal na fase do aprendizado, - quando o mestre é realmente prestigioso, como é o caso. Ouvimos as obras juvenis vividas e exteriorizadas com autenticidade total por Eudóxia de Barros. Esta artista sabe exprimir as misteriosas vivências da invenção musical. Misteriosas, repito, porquanto parecem distantes, mas vertiginosamente distantes tanto da nossa razão prática quanto da nossa razão especulativa. As artes plásticas, somente com o advento do abstracionismo aproximaram-se do **modus** informulário da música pura, o mesmo ocorrendo em diferentes graus de virtualidade, com a poesia concretista. A que corresponde, como idéias, como sensação, como apreensão de objetividade vital, uma melodia de Mozart. As vivências específicas contidas na obra, o artista intérprete acrescenta as suas próprias. A rotina ou o puro arbítrio podem deturpar o sentido da obra de modo a interpor entre ela e a nossa receptividade um muro de convencionalismo ou levar-nos a um desvio para a incerteza. Poucas vezes tenho presenciado a um ato de integração temperamental e inteligente como a que vimos naquela audição. Eudóxia de Barros exprimiu de cada vez uma totalidade crescional. Aquela gente nova foi principescamente servida pela admirável, também jovem, intérprete; boa técnica, vigor, justeza de tom, nuançamento, contrastes dinâmicos. Quando vários dos mais renomáveis virtuosos brasileiros confessam nada encontrar em nossa música que lhes interesse, sobretudo num quadro em que figurarem obras internacionais de valor comprovado, essa jovem, vem dar continuidade à linhagem de Tomás Terán, Souza Lima, Arnaldo Estrella, Ana Stela Schic, Noemi Coelho Bitterncourt, grandes intérpretes de nossa música. Tive o primeiro contato com a sua arte em São Paulo, na residência de Camargo Guarnieri, ouvindo a sua gravação em disco “long-playing”, lançada pela Ricordi, do Concêrto no. 2, para piano e orquestra (com a O. S. B., regência do Autor). Convenceu-me; entretanto, agora, a minha admiração fez-se confiança. Ouvimos na audição referida: Nove variações sôbre “Ciranda, Cirandinha” (1962), de Marisa Tupinambá; Valsa no. 2 (1960) de Pérsio Moreira da Rocha; Sete Variações sôbre “Mucama bonita” (1961), de Lina Pires de Campos; Suíte Infantil: Arrastapé, Cirandinha no. 1, Cirandinha no. 2, “Baião” (1961) e ainda Seresta (1961), de Sergio Vasconcelos Correa; Ciclo Miniatura: Toada, Chorinho, Acalanto, Valsa, Baião e ainda Ponteio no. 3 (1961), de Nilson Lombardi; e por

fim: Quatorze Variações sobre “Xangô” (1962), do juvenilíssimo José Antonio Almeida Prado. Tudo isso revelando seriedade, justa ambição, por vêzes habilidade e invenção, noutras intuição promissôra. É difícil a uma primeira audição, e de obras da autoria de jovens, discriminar impressões e seria imprudente, e mais do que provavelmente injusto, comparar. Prefiro registrar aqui a minha alegria por aquisições tão afirmativas e o meu aplauso a Camargo Guarnieri, que as possibilitou. Aliás, a audição foi encerrada com a execução de algumas peças de Guarnieri: Estudo no. 4, Ponteio no. 49, Dança Brasileira e Ponteio no. 45, esplendidamente expressos.

Folhetim do *Jornal do Commercio*
10 de outubro de 1962

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri - Caixa de recortes 1962 (Outubro)

ANEXO XVII

Música brasileira pode ser atonalista – diz Lacerda

Usufruindo a bolsa de estudos que lhe foi atribuída pela John Guggenheim Memorial Foundation, viajará nos próximos dias, com destino aos Estados Unidos, o compositor Oswaldo Lacerda, que durante um ano realizará cursos de aperfeiçoamento das técnicas modernas de composição com os principais compositores dos Estados Unidos, ou ali residentes, como Vittorio Giannini, Persichetti e Aaron Copland. É a primeira vez que um compositor brasileiro conquista tão alta distinção. A bolsa, que garante a viagem, a subsistência e os estudos nos Estados Unidos, sem a obrigação de serem estes realizados em locais ou com professores pré-determinados, é oferecida anualmente pela Fundação Guggenheim a um cidadão latino-americano, de 30 a 40 anos de idade, que tenha realizado trabalhos de importância em qualquer campo das atividades humanas.

ESCOLA GUARNIERI

Oswaldo Lacerda é um dos mais brilhantes alunos de Camargo Guarnieri, com quem estuda desde 1962. Atualmente é o assistente do criador dos Ponteiros, primeiro e único autor brasileiro que se dedica regularmente ao ensino da composição, trabalho de transcendental importância para o desenvolvimento da música nacional que conta, assim, com a sua primeira *Escola*. Ouvido pelo “Jornal do Commercio”, Oswaldo Lacerda esclareceu alguns aspectos importantes do sistema de ensino da Escola Camargo Guarnieri e adiantou algum dos conceitos que regem seus próprios trabalhos de composição.

- Contrariamente à opinião generalizada – explica o jovem músico, - Camargo Guarnieri considera que “o compositor nasce feito”, e portanto não se deve perder tempo esperando realizar longos estudos de harmonia e contraponto tradicionais, antes de permitir ao aluno dedicar-se a composição livre. Essas atividades devem ser realizadas simultaneamente; enquanto o aluno vai compondo, orientado por Camargo Guarnieri, cuja principal preocupação é dar base técnica aos novos compositores, deixando-os em liberdade para escolher seus caminhos e desenvolvendo a sua personalidade, fazem prática de harmonia e contraponto tradicionais – disciplinas imprescindíveis, embora não estejam mais em uso – além dos estudos de análise de formas, com o assistente.

Na Escola Camargo Guarnieri – prossegue Oswaldo Lacerda – não se permite a utilização direta do folclore, mas uma das práticas mais freqüentes a que são levados os novos

alunos é o desenvolvimento, em variações, de um tema brasileiro. Por meio desse trabalho inicial, o futuro compositor vai assimilando, consciente ou inconscientemente, as constâncias rítmico-melódicas próprias da música nacional, que posteriormente servirão de base para as suas criações.

ATONALISMO LIVRE E MÚSICA NACIONAL

Oswaldo Lacerda considera possível conciliar o atonalismo livre – não o dodecafonismo, que é a dogmatização do atonalismo – com a música brasileira, desde que o compositor tenha o absoluto domínio das constâncias melódicas do caráter próprio da música nacional. Essa conciliação verifica-se em algumas das obras mais recentes de Lacerda: *Variações e fuga para Quinteto de Sopros*, deste ano, ou ainda nas *Cinco Invenções a duas vozes, para piano*, de 1958, ou no *Duo para clarinete e fagote*.

- Nunca antes o compositor teve tantos meios composicionais a seu dispor – acrescenta o músico paulista -, e não se deve cingir a um princípio único. De acordo com a sensibilidade do momento, êle pode valer-se do tonalismo, do modalismo, do bitonalismo, do politonalismo, do atonalismo livre, e até do próprio dodecafonismo. Inclusive, a tão cadência *dominante-tônica* ainda pode prestar alguns bons serviços.

SÊLO BRASILEIRO

Oswaldo Lacerda considera perfeitamente superada a face da utilização sistemática do folclore em forma direta, que foi necessária no início do movimento nacionalista. O caminho que êle apontou aos novos compositores é o da pesquisa, do estudo, da observação com amor da música folclórica e popular, de maneira a extrair dela a sua essência.

- Dominando as constâncias melódicas – conclui Lacerda – que dão o sêlo brasileiro à música, e prescindindo mesmo das constâncias rítmicas, o compositor poderá dar a roupagem harmônica, polifônica e tímbrica que quiser àquelas constâncias, com a certeza de que a obra terá um caráter eminentemente nacional.

DADOS BIOGRÁFICOS

Oswaldo Lacerda nasceu em S. Paulo, em 1927. Estudou piano com Maria dos Anjos Oliveira Rocha e José Kliass. Desde 1952, estuda composição com Camargo Guarnieri, sob cuja orientação vem formando seu estilo, que conjuga os princípios composicionais modernos com a psicologia musical brasileira.

Foi fundador e Direto-Artístico da Sociedade Paulista de Arte, que, de 1949 a 1955, apresentou diversos valores novos da música ao público paulistano. Foi regente do câoro da mesma sociedade, com o qual se apresentou em diversas audições públicas e na televisão.

Em 1961, fundou, juntamente com outros músicos de S. Paulo, a Sociedade Pró-Música Brasileira, da qual é Presidente. Tal entidade, em seu curto período de existência, já conseguiu chamar a atenção da parte mais esclarecida do meio artístico de S. Paulo sobre o abandono em que se encontra a nossa música por parte dos intérpretes, provocando uma saudável reação por parte de alguns dos mesmos.

Dedica-se também ao magistério da música, sendo assistente de Camargo Guarnieri no curso de composição que o mesmo mantém em S. Paulo, e professor no Curso de Formação de Professores da Comissão Estadual de Música.

Suas obras vêm sendo cada vez mais executadas no Brasil e no exterior.

É formado em Direito pela Universidade de São Paulo.

Jornal do Commercio
28 de outubro de 1962

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri - Caixa de recortes 1962 (Outubro)

ANEXO XVIII

SEGUNDO PRÊMIO DO CONCURSO DE COMPOSIÇÃO “CIDADE DE SANTOS”

Encerrado o Concurso de Composição “Cidade de Santos” no dia 29 de maio último, foram julgadas as 34 obras enviadas e selecionadas as 5 melhores canções que receberão conforme Edital n. 99, Cr\$ 500.000, Cr\$ 300.000 e Cr\$ 200.000 – respectivamente, para os 1º, 2º e 3º colocados.

Foi vencedor o compositor Marlos Nobre que, com o pseudônimo de “Pedro Chico”, apresentou a Canção “Dengues da mulata desinteressada” com versos de Ribeiro Couto.

O 2º Prêmio foi conferido à sra. Adelaide Pereira da Silva, que sob o pseudônimo de “Muiraquitã” concorreu com a canção “É tão pouco o que desejo” texto de Vicente de Carvalho.

Adelaide Pereira da Silva é natural de Rio Claro, Estado de São Paulo. Iniciou sua carreira como pianista e hoje se dedica ao magistério e composição.

Atualmente estuda composição com o prof. Osvaldo Lacerda. Sua obra “Cielo Paulista”, recebeu em 1962 o 1º prêmio do concurso realizado em São Paulo sob patrocínio do Jornal “A Gazeta” e do Departamento de Folclore do Estado.

Foi convidada em 1962 pelo Ministério de educação e Cultura a integrar a equipe de compositores que representariam seu Estado no Congresso de Jovens Compositores do Brasil, realizado em Vitória – Espírito Santo. É vice-presidente da Sociedade Pró-Música Brasileira.

As 5 obras vencedoras serão apresentadas em público oportunamente, pela Comissão Municipal de Cultura, em um concerto oficial, no qual serão entregues os prêmios aos vencedores.

As peças não classificadas poderão ser procuradas na Secretaria da CMC, Praça Mauá, 19 sala 43, 2º andar, das 13 às 18 horas.

A Tribuna
2 de Junho de 1966

Fonte: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB)
Acervo Camargo Guarnieri - Caixa de recortes sem data

ENTREVISTAS

Antonio Ribeiro

Data: 29 de Novembro de 2007
Local: Escola Municipal de Música
Suporte: mp3
Duração: 65 minutos
Entrevistador (a): Ana Lúcia M. T. Kobayashi

Qual foi o período em que você estudou com Camargo Guarnieri?

Comecei em 1990 e estudei com ele até o seu falecimento. Na verdade, ele faleceu em 13 de Janeiro de 1993, e é claro que nessas duas semanas de janeiro ele já estava muito ruim de saúde, já estava no hospital, não podia receber ninguém para essas atividades. Mas eu me lembro que a última aula foi em final de novembro de 1992, isso quer dizer que foram três anos.

Como o senhor se tornou aluno de Camargo Guarnieri?

Eu estudava aqui na Escola Municipal e tinha aulas com Osvaldo Lacerda. As aulas eram de harmonia, contraponto e análise. A figura do Lacerda foi muito importante porque foi o primeiro compositor com o qual eu tive contado, não só para ter aula, mas contato mesmo, conversar sobre determinados assuntos e etc. E isso foi decisivo, porque muito em função desse contato é que eu resolvi então ser compositor, porque eu estudava piano aqui na Escola. E durante esse ano que eu entrei na Escola para estudar, pensando que depois faria piano na faculdade, eu mudei de idéia e resolvi fazer composição. Evidentemente o Lacerda falava muito do Guarnieri nas aulas, de como ele tinha sido um professor mais do que excelente, que o tinha formado e tudo mais. Então aquilo foi me conquistando de algum jeito e, como eu já estava querendo fazer composição, um dia eu pedi para o Lacerda. Pedi não, eu conversei com Lacerda sobre a possibilidade do Guarnieri me aceitar como aluno. Ele então achou que era uma idéia interessante e resolveu esperar o melhor momento para falar com Guarnieri, porque ele era muito temperamental, uma personalidade muito generosa, mas às vezes um pouco difícil também. Então nós combinamos que eu aguardaria o Osvaldo falar com o Maestro sobre essa possibilidade da aula. Passou um tempo e o Lacerda me liga dizendo: *Olha, conversei com ele, ele concordou em te receber. Então vá tal dia, tal hora no estúdio dele para você fazer uma entrevista.* Assim fiz. Na hora combinada eu fui em seu estúdio e tivemos uma entrevista muito agradável. Ele me recebeu muito bem. Lembro-me que, na verdade, eu não estava sozinho, estava também o Nilson Lombardi que, aliás, é ex-professor

da UNESP e ex-aluno do Guarnieri. O Lombardi ficou lá durante um tempo e depois foi embora, e a nossa conversa seguiu, ao final da qual, o maestro Guarnieri disse: *Nós vamos fazer um teste. Você vai, durante três meses, vir aqui toda semana fazer as coisas que eu pedir para você fazer. E passado os três meses a gente vai ver se você tem condição de ser aluno ou não.* Claro que eu fiquei muito contente, mas eu me lembro bem, ele fez um senão: ele disse que eu não poderia dizer para ninguém que eu era aluno dele porque, de fato, eu ainda não era seu aluno. Era só um período de teste. E também disse: *Eu não vou te cobrar nada, porque, se eu cobrar, você passa a ter o direito de dizer que está tendo aula comigo. Então você virá aqui, mas não vai pagar nada.*

Foi assim o início do meu contato com ele. Depois de um mês e poucos dias, ele me passou um trabalho gigantesco para fazer. Um trabalho em que tinha de fazer contrapontos para inúmeras melodias. E todos eles inversíveis, uma coisa complexa, realmente trabalhosa. Mas eu me esforcei bastante naquela semana e levei o trabalho. Ele olhou, corrigiu tudo. E terminada a correção, ele fechou o caderno e disse: *Esse trabalho está bom. A partir de hoje você pode se considerar como meu aluno.* Eu não precisei esperar os três meses. E de novo eu fiquei muito satisfeito, muito honrado dele ter me aceitado como aluno. E quando terminamos de conversar, é claro que eu precisei tocar no assunto da cobrança. E ele era sempre muito direto, já comentei que ele era muito temperamental. Ele perguntou: *Você é rico?* Respondi: *Muito pelo contrário maestro.* E então ele falou: *Então você não pode pagar o quanto eu valho. De modo que você não vai pagar nada, só que você tem que trabalhar arduamente. Você tem que fazer o que eu peço, e se dedicar completamente a partir de agora à composição.* E foi assim. A partir desse dia, que foi no início de 1990 ele me aceitou como aluno, e fui aluno dele até o seu falecimento.

Qual era a frequência das aulas?

Basicamente semanais. É claro que eventualmente havia um compromisso dele, alguma viagem, algum concerto, e então nos pulávamos a semana. Mas principalmente no primeiro e no segundo ano, elas eram semanais. Ele pedia sempre trabalhos de uma semana para outra.

Por que estudar com Guarnieri?

Além do fato de eu ter tido contato com Lacerda, e este me influenciar muito nisso, havia, digamos, uma empatia anterior por causa da minha formação musical, da minha formação básica de música. Minha primeira professora de piano foi aluna de piano do Mário

de Andrade. Ela se formou no Conservatório Dramático e Musical na época em que o Mário era professor de piano, além de professor de Estética e História da Música. É claro que o Mário de Andrade foi o grande mentor intelectual do Camargo Guarnieri. Essa minha professora, dona Maria Arruda, conviveu com Mário e conheceu Guarnieri também, porque este fora professor do Dramático - ela sempre comentava de vê-lo lá. E, digamos assim, ela usufruiu o contado dessas pessoas que articularam o modernismo, e de ter tido contato com o pessoal da música que, se não implementou, viveu a Semana de Arte Moderna e sofreu as conseqüências imediatas dela. Então todo esse “cadinho” de informações que ela pôde vivenciar e foi formada no meio dele, ela carregou consigo durante toda a vida e evidentemente ela transmitiu isso para mim. De modo que o nome de Mário de Andrade, o nome de Guarnieri e de outro mais ligados a essa corrente não eram estanhos para mim, antes pelo contrário, era gente que eu achava que era realmente importante, que tinha decidido, que tinha influenciado a cultura do Brasil e etc. Podemos dizer que foi juntar a fome com a vontade de comer. Quanto eu comecei a ter contado com o Osvaldo, eu só vi reforçadas aquelas informações. Eu só vi validado aquele conteúdo todo que eu já tinha visto com a dona Maria Arruda. Então o Lacerda foi importantíssimo. Aliás, o Guarnieri, na entrevista comigo, falou abertamente: *Eu só estou recebendo você hoje porque foi uma indicação do Osvaldo.* Mas procurar o Guarnieri, talvez tenha sido um caminho natural, uma conseqüência, tendo em vista a formação básica que eu tive.

Guarnieri obrigava os alunos a compor música nacionalista?

Não. Posso falar da minha experiência. É claro que já conversei sobre isso com outros alunos também, como o próprio Osvaldo. Mas o Guarnieri nunca me disse uma palavra de que eu tinha que escrever música nacionalista. É bem verdade que existe aí uma questão de empatia, como eu disse antes. Eu já escrevia um pouco de música antes estudar com ele. E essa música que eu escrevia, se ela não era completamente nacionalista, ela tinha reminiscências do nacionalismo. Então, ir estudar com Guarnieri não significou uma imposição, de que eu tinha que escrever música nacionalista, ou música brasileira, simplesmente foi uma questão de empatia. Talvez porque eu escrevesse aquela música eu acabei me direcionando também para ir estudar com ele. Mas em nenhum momento ele me dizia que eu tinha que fazer assim. Eu me lembro que uma vez estava conversando com Almeida Prado e ele me contou que levou uma peça para orquestra de cordas chamada *Amém*, que é completamente diferente da estética do Guarnieri. E o Almeida Prado dedicou-a para ele. E o Guarnieri recebeu a peça. Recebeu muitíssimo bem a obra. De modo que, reforço, não

era uma coisa que estava na ponta da lança. Por outro lado também tem essa coisa que as pessoas que o buscavam, o buscavam um pouco também não apenas pela excelência da técnica, mas também porque esteticamente havia algum tipo de afinidade.

Como eram as aulas?

Ele começava com pequenas peças polifônicas, com invenções a duas vozes, com invenções a três vozes. Depois pedia para fazer *tema com variações*. Ele era muito rigoroso, implacável nas correções, muito detalhista. E assim ia ampliando cada vez mais o espectro das formas e dos gêneros abordados. Eventualmente ele pedia uma peça livre: *Me traga um prelúdio, um ponteio para semana que vem*. Ele fazia isso para verificar o quanto da técnica, que antes era aplicada a uma forma específica, sobrava, por assim dizer, para quando íamos escrever uma peça livre. Era um estudo direcionado. Havia uma ênfase muito grande na questão da polifonia, do contraponto muito bem feito, e talvez acima de tudo, da arquitetura, da forma. Ele era muito exigente com a questão do planejamento da peça. É difícil dizer o que era mais importante, mas uma das coisas mais importantes sem a menor sombra de dúvida era isso, o cuidado, o rigor com a forma, com a estruturação da obra.

Então Guarnieri não impunha nada com relação à estética?

Ele não impunha, mas ele pedia para lermos determinadas coisas. Mesmo porque eu comentei agora pouco que ele mandava fazer *tema com variações*. Quase que invariavelmente os temas eram temas extraídos do *Ensaio sobre a música brasileira* ou temas extraídos de outros livros, mas que também se tratassem de música brasileira. Claro, por causa disso, poder-se imaginar um direcionamento estético, já que os temas são de caráter brasileiro. Mas a coisa talvez fosse muito sutil. Porque nas variações, por exemplo, ele não corrigia, ele nunca dizia que não estava brasileiro. Eu nunca ouvi dele: *Isso aqui não parece música brasileira*. Ele corrigia a técnica de escrita. Ele dizia: isto aqui não está bom por causa disso e aquilo outro, esse acorde talvez devesse estar deslocado, essa harmonia não está boa, você não entendeu o fraseado, talvez fosse melhor ter mais um compasso ou tantos mais compassos para criar um equilíbrio dessa parte com a outra parte. Mas em momento algum ele olhava uma peça e dizia: *Nossa, mas isso aqui não está soando nacional, não está soando brasileiro*. Por isso que, apesar dele acreditar em música brasileira, dele acreditar no *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, ter o Mário de Andrade como o seu grande mentor e etc., é claro que isso acaba nos influenciando, nós alunos, em diversos graus. Mas era uma coisa subliminar,

porque de fato, de forma clara, ele nunca me acusou de escrever música que não fosse brasileira. A correção dele passava por todos os outros parâmetros, mas não por esse.

Além dos exercícios vocês também analisavam obras?

Sim. As aulas não tinham horário para acabar. Normalmente elas duravam um período inteiro, ou de manhã ou à tarde, conforme fosse o combinado. E começávamos a conversar e no meio da aula ele falava que era importante eu analisar tal obra para que aquele assunto ficasse mais explicitado para mim ou para que, evidentemente, eu ampliasse o leque de possibilidade ao analisar a peça. Na verdade, ele falava não apenas em relação à música, ele dizia para eu ler poesia, livros, sugeria que eu lesse tal obra do Manuel Bandeira. E da parte técnico-musical ele falava para ler tal livro de orquestração, por exemplo.

Essas obras que ele pedia para analisar pertenciam a diversas correntes, como o serialismo e dodecafonismo, por exemplo?

Sim. Na verdade havia peças seriais, mas dele próprio, porque ele tem algumas peças seriais. Agora, tem outra coisa também: ele só aceitava como aluno uma pessoa que já tivesse certo lastro, digamos assim. Que já tivesse estudado bastante análise, tivesse um repertório razoável. Então, ele não pedia, por exemplo, faça a análise de tal sinfonia de Beethoven. Por que isso simplesmente estava implícito de que eu já sabia todas as sinfonias. E voltando a questão de como ele me aceitou como aluno, eu estava terminando o curso com o Lacerda de contraponto e análise. E ele só me aceitou porque eu já tinha feito esse curso com o Osvaldo. Ele não pegava uma pessoa que estivesse ainda no processo de fechar o ciclo de formação musical em harmonia, contraponto e análise. Mas ele mandava, por exemplo: *Vá olhar os prelúdios e fugas do Shostakovich*, porque isso não é uma coisa tão comum, (hoje é comum, mas naquela época talvez não fosse tanto). Ele, como era um compositor de natureza neoclássica do ponto de vista da estrutura, é claro que se fixava mais nisso. Então quando ele manda analisar alguma coisa - um Hindemith, por exemplo -, era sempre um compositor que também tivesse algo a ver com essa manutenção das formas tradicionais clássico-românticas. Apesar dele em uma ou outra obra fugir dessas formas pré-estabelecidas, ele a partir delas criava outras estruturas.

Como o senhor definiria a Escola de composição de Guarnieri? Qual a sua importância?

Bom, o Guarnieri deixava claro que ele tinha essa atividade, professor de composição, quase como uma missão. Ele que tinha recebido uma formação mais do que exemplar do Mário de Andrade e do Lamberto Baldi. Do Mário, a coisa mais intelectual, cultura geral e do Baldi a cultura musical. Claro que depois ele foi para fora, foi estudar com Koechlin. Era grato ao Koechlin pelas aulas que recebeu. Mas era muito grato a essas figuras por terem propiciado o estofo necessário, na verdade genial, aliada a própria genialidade, para se tornar o compositor que ele havia se tornado depois. Então, acho que ele fazia isso como um tributo de gratidão. Ele ensinava composição como uma missão, mas também como um sinal de gratidão, um tributo a esses dois professores, ao Mário e ao Baldi. E isso era uma coisa que ele levava extraordinariamente a sério, porque foram muito poucos os alunos que ele teve ao longo da vida. Uma vez eu estava falando sobre isso com Osvaldo, e na sua conta, que não é uma conta muito exata, parece que ao longo de toda a vida o Guarnieri teve em torno de 40 alunos de composição. Ou seja, é muito pouco pelo muito tempo de vida. Mas, se começarmos a pensar sobre os resultados dessa atividade, vemos que realmente foi uma atividade importantíssima para a música brasileira. Porque hoje, claro que não todos, mas uma fatia considerável dos compositores atuantes ou que atuaram na música brasileira é saída da sua Escola. Eu não preciso citar os nomes, porque você bem sabe. E é gente que não é apenas centrada em São Paulo; claro, a maior parte está aqui em São Paulo porque ele era paulista. Tem casos de gente do nordeste, de outras regiões do país, que em algum momento passaram pelas mãos dele. Eu sou de Minas Gerais, e o Villani-Cortes também é mineiro. A produção musical da Escola do Guarnieri é incrível. Diria quase que exponencial. Porque partindo da produção do próprio Guarnieri houve um desdobramento disso na produção de seus alunos.

A trajetória da Escola é homogênea com relação à maneira de ensinar?

Isso para eu dizer é um pouco complicado, porque eu só posso ter a certeza do que aconteceu comigo. Mas, do que eu pude e posso observar conversando com os outros colegas, é certo que havia uma coluna vertebral a ser seguida. Talvez a abordagem dos assuntos, o jeito como abordar determinadas coisas, talvez fosse mais maleável e se adequasse ao perfil de cada aluno. De maneira geral, eu tendo a acreditar nisso: de que havia uma trilha a ser seguida, trilha essa que deveriam passar todos, mas o tempo de percorrer essa trilha, em que momento, como, talvez fosse diferente para cada aluno.

Voltando novamente a uma questão anterior, Guarnieri, então, não se importava muito com a estética?

Claro que ele acreditava firmemente de que um compositor brasileiro deveria fazer música de caráter brasileiro, mesmo que fosse muito estilizado. Para usar um neologismo, que a impressão de brasilidade fosse muito sutilizada. Como ele mesmo faz em muitas das peças a partir da década de 1960. Em várias delas, como por exemplo, o *Concerto n.º 5 para piano*, ouve-se, percebe-se que é música brasileira, mas não é música tonal, não tem ritmo que você possa atrelar a algum gênero nacional, não tem conteúdo melódico direto, extraído ou uma menção a alguma melodia de raiz. É uma espécie de sublimação do que se imagina de uma possibilidade de música brasileira. Isso era muito claro para ele, acreditava que tinha que ser assim. Mas como comentei, nas aulas ele não cobrava isso. É bem verdade que quando levava um trabalho para ele, esse trabalho era de música brasileira. Mas eu fazia isso por gosto, mas não porque ele me obrigasse a fazer. E dito isso, acho que tenho outra consideração também. A *Carta Aberta* é da década de 1950, eu estudei com ele em 1990, 40 anos depois, portanto. As radicalizações que existem nela após 40 anos estão muito mais aplainadas, estão muito mais transformadas, porque afinal de contas foram 40 anos. Não quero dizer aqui que ele tinha mudado de opinião. Não, ele não mudou de opinião. Mas a veemência dessa expressão, dessa opinião sem dúvida mudou ao longo do tempo. Então, portanto, uma cobrança mais radical dessas coisas que constam na *Carta* foi arrefecida.

O senhor se considera um seguidor de Guarnieri?

Em termos, sim. Porque eu aprendi coisas com ele que se referem à música, e não à música brasileira, e é claro que essas coisas eu carrego comigo, são coisas que eu acho que são realmente importantes. Posso citar, por exemplo, a questão da estruturação. O gosto pela estrutura, por fazer com que a música tenha sentido em si mesma. Entendê-la como uma linguagem e que tem que fazer sentido enquanto música. De criar o equilíbrio entre as partes, de que a música seja percebida como uma arquitetura. Tudo isso eu aprendi com ele. E mesmo se hoje eu eventualmente não faça música “nacionalista” - vamos colocar nesses termos -, eu guardo e utilizo todas essas ferramentas para quando eu abordo outras estéticas.

Então o gosto pela forma é a característica da Escola de Guarnieri que se faz mais presente nas suas obras?

Talvez. Talvez o cuidado com a forma, com a técnica de composição, seja o traço mais presente da Escola do Guarnieri. O Guarnieri apresentava ferramentas e ensinava como

utilizá-las e quando utilizá-las. Não é porque você tem todas as ferramentas que você vai utilizá-las o tempo todo. Isso é que talvez seja o fundamental na Escola do Guarnieri. Claro que teve gente que passou por um período muito curto e se diz aluno dele, mas isso acontece sempre e em várias situações. Mas aqueles que tiveram realmente aula com ele durante um tempo e tiveram tempo de absorver essas informações, concordam que esse é o diferencial. Você não pega uma música do Aylton Escobar - e aqui estou falando de qualquer modelo estético -, em que ele, Aylton, não tenha um cuidado tremendo com a forma, com a estrutura. A mesma coisa com o Sérgio (Vasconcelos Correa), o Zé Antonio (Almeida Prado), o Osvaldo, o Raul do Valle, o Toni. Isso é uma coisa muito candente da Escola. Acredito que seja assim.

O senhor dá aula de composição? O senhor emprega o mesmo método de ensino de Guarnieri?

Já dei. Mas eu me acho um pouco novo. Já dei aula de composição, mas acho um pouco cedo para abordar isso. Não que eu tenha me arrependido das aulas que eu dei, não. Antes pelo contrário. É que eu vi com quanta fé e com quanta responsabilidade o Guarnieri tratava desse assunto: ensinar composição. Hoje eu percebo que se eu esperar um pouco mais eu estarei mais capacitado para dar essas aulas. Essa responsabilidade dele ficou muito impregnada em mim. É uma coisa muito complicada. Ensinar composição é realmente muito complicado. E acho que não é para qualquer um. Não é uma pessoa que decide ser compositor que vai dar certo de ser compositor. Eu estou dizendo compositor aquele que ofereça uma contribuição mínima para os seus pares e seu meio.

Você vê algum ponto negativo em fazer aula com Guarnieri?

Ele tinha um temperamento muito forte. Então, às vezes, havia uns rompantes de desagrado dele. Como eu comentei, ele não tinha “papas na língua”. Ele falava: *Isso aqui está bom, isso aqui está razoável, isso aqui está uma droga*. Vamos entender “droga” por uma outra palavra! São famosas as histórias entre alunos da reação dele de desgosto quando via um trabalho ruim. Ele era implacável e, às vezes, dizia coisas que talvez nem pensasse que atingissem tanto. Uma vez eu levei um *tema com variações* que ele tinha pedido e depois de corrigir, fez algumas correções pontuais. Mas, no final de tudo, ele diz assim: *Essas variações estão parecendo Gottschalk*. E Gottschalk é um compositor que eu não gosto nem um pouco. E isso foi ameno. Equivaleria dizer que essas variações estão parecendo uma música “D”. Não houve destratamento nenhum. Mas às vezes ele dizia umas coisas que atingiam você em

cheio. Isso não é uma coisa propriamente negativa, porque te fazia pensar depois. E uma coisa que ele comentava é que no mundo, se você não consegue agüentar uma crítica do seu professor, uma crítica às vezes feroz, mas embasada, como é que você seria capaz de agüentar a crítica dos outros, quando a sua música começasse a circular? Era melhor você ouvir a mais absoluta verdade em casa e com isso criar mecanismos de transformação e até mesmo de resistência, porque do contrário você não ia criar isso fora quando as coisas comesçassem a acontecer. Isso o Lacerda sempre me falava também, de que era melhor ouvir o desagradável em casa do que começar ouvir fora. Aliás, é melhor, porque se você ouve em casa e se corrige, há uma chance de você não ouvir fora.

O senhor foi o último aluno dele?

Na época só tinha eu. Ele recebia eventualmente algumas pessoas para ouvir. Mas eram pessoas que tocavam a música dele. Lembro-me que era mais ou menos freqüente ele receber alunos de uma grande amiga dele, que foi a dona Belkis Carreiro de Mendonça, professora de piano da Federal de Goiânia. E como eles eram amigos de décadas, dona Belkis sempre dava música dele para os alunos dela. Quando os alunos tinham terminado de estudar a peça, ela os mandava para São Paulo para tocar para ele. Assim como ela, vários outros professores, pianistas (na verdade, instrumentistas em geral), o buscavam para ter esse momento de encontro, tocar para o compositor, que é uma coisa natural. Claro que acabava muitas vezes transformando-se em aula. Mas era uma coisa mais localizada e voltada para a interpretação. A composição mesmo, no período em que estudei com ele era apenas eu. Não tinha mais ninguém.

Camargo deu aulas em Uberlândia e Goiânia, certo?

Sim. Não era uma atividade cotidiana. Ele era professor da Universidade só que ele ia, ficava um tempo, dava aulas e voltava para São Paulo. Na verdade, acaba sendo um encontro com o compositor. Essas aulas tinham mais um caráter de *masterclass*: juntavam-se vários interpretes para tocar música dele e ele ia dizendo faça assim, faça assado. Às vezes, dava aulas e palestras sobre a atividade composicional. Era muito mais isso do que sentar com os alunos e olhar as obras deles. Eu sei que ele fez uma coisa mais parecida com isso no Conservatório de Santos, quando o Italiano Tabarin era o diretor. Não sei se você sabe, o Conservatório de Santos teve uma fase áurea, uma escola de música importantíssima. A professora de piano lá era Antonieta Rudge. E o Guarnieri, quando ele descia pra Santos para

dar aula, ele tinha uns alunos de composição que ele dividia em módulos. Módulos de três meses, seis meses. Se não me engano o Villani-Côrtes foi aluno dele em um desses cursos.

Quando se fala na Escola de Composição do Guarnieri as pessoas associam muito a questão dele obrigar os alunos a comporem música nacionalista. O que o senhor poderia comentar sobre isso?

Existe uma imagem sobre o Guarnieri e sobre a música dele que foi cultivada ao longo dos últimos 40 anos que não corresponde à verdade. Eu já li coisas realmente absurdas sobre a música dele. Dizendo que a sua música é rapsódica, que dos compositores brasileiros ele é como Villa-Lobos, que fica aproveitando temas folclóricos, temas populares. O Guarnieri é exatamente a antípoda disso. Há exceções. Mas são exceções que se pode contar em três dedos de uma mão. Então é exceção da exceção. E dizer que a música dele tem caráter rapsódico, ou seja, que ela não é propriamente estruturada, é comentário de quem não conhece mesmo. Isso eu digo com a máxima certeza. De todos os compositores do séc. XX no Brasil, o Camargo Guarnieri foi o mais feliz em relação à condução da forma. Era o que mais tinha preocupação com isso. É uma coisa claríssima quando a gente estuda o Villa-Lobos - vamos citar os grandes -, Villa-Lobos, Santoro, Guarnieri, Mignone, Lorenzo Fernandes. O Mignone falava que o Guarnieri era o maior compositor das Américas. O fato de ele ter escrito a *Carta Aberta* criou, ajudou a criar uma imagem sobre ele e a sua música que não correspondem à verdade. Foi em muitos aspectos super dimensionada. Na verdade eu não concordo com tudo o que está escrito na *Carta*, mas ao mesmo tempo a gente tem que entender que aquilo foi fruto de um momento. A questão é que vai demorar um tempo para que a música do Guarnieri se imponha com a verdade acompanhando essa imposição. E a verdade é que não existe um nacionalismo direto na música dele, a não ser em uma ou outra peça. Ele buscou sempre uma espécie de sublimação da música brasileira. Basta dizer que ele mesmo usou o dodecafonismo na música dele. Então vai demorar um pouco para o seu completo entendimento. O problema é que isso está escrito em livros. Isso de que a música dele é rapsódica eu li em um livro importante. É uma referência bibliográfica. Vamos falar sério: o que as pessoas conhecem da música do Guarnieri? Talvez dois ou três ponteiros, talvez uma canção, a *Dança Negra*, a *Dança Brasileira*. Apesar de o nome ser famoso, as pessoas não conseguem se lembrar de 10 peças do Guarnieri. Agora, o que são dez, frente a tudo o que ele escreveu? Eu citei o 5º concerto para piano. Compare-se o 1º com o 5º, por exemplo. É uma vida passada entre os dois. E isso traspassa, isso corresponde quando a gente vai ouvir uma música e outra. Há uma transformação do idioma pessoal do compositor, apesar de determinadas coisas fundamentais

estarem sempre presentes. Mas essa peça para mim é emblemática, assim como a *Sonatina número 6* para piano, a 6, a 7 e a 8. São muito complexas em todos os aspectos. E essas pessoas que acham que a música dele é boba, de nacionalismo fácil, quando as ouvem, ficam surpresas. Não reconhecem o Guarnieri nelas simplesmente porque têm esse preconceito em relação à música dele.

O que mais o senhor poderia dizer sobre o professor Camargo Guarnieri?

Guarnieri era muito generoso. Quanto eu não tinha alguma coisa, alguma coisa mais avançada, livros importados, ele pegava o telefone, ligava pra *Ricordi* e dizia: *Olha, separe tal coisa que amanhã meu aluno vai aí pegar*. Partituras inúmeras. Ele dava tudo. No dia seguinte eu ia na *Ricordi* e tinha um pacote esperando por mim. Outra coisa que fazia parte do processo pedagógico dele: me obrigava a assistir aos ensaios dele na orquestra, na USP. Ou eu ficava na platéia ou, eventualmente, no palco durante os ensaios para sentir de dentro como as coisas funcionavam. Quando ele regia outras orquestras, como a antiga OSESP ou a orquestra do Teatro Municipal, ele providenciava uma partitura para mim do que ia ser ensaiado e me colocava junto à orquestra para ter a perspectiva não só do ouvinte, mas do músico que está tocando na orquestra. Perceba que é uma preocupação com a formação do compositor de um jeito completo. Não é apenas uma coisa voltada para o papel. Era um negócio que extravasava as portas do estúdio por causa desses ensaios e por causa de outras coisas também, evidentemente. Uma situação que não era uma aula, mas muitas vezes valia como uma: todo sábado - era praxe -, ele almoçava em uma cantina que havia embaixo do prédio onde tinha o estúdio dele. Não era uma coisa que se avisasse. Os alunos e amigos sabiam que ele ia à cantina do Romeu almoçar. Então, às vezes eu tinha aula de sábado de manhã e depois eu ia almoçar com ele na cantina. E aparecia o Osvaldo, o Zé Antonio, o Escalante, o Lutero Rodrigues, aparecia a Edmar Ferretti, a Kilza Setti; aparecia todo mundo que tinha contato com ele. E não raro formava-se uma mesa enorme com 10, 12 pessoas. Esses almoços eram muito divertidos. Eu era muito novo, tinha 19 anos. E a conversa que circulava era incrivelmente interessante. Falava-se de música, de muitas coisas, literatura. Falava-se também muita besteira, pois era um almoço sem compromisso. Mas esses almoços eram uma delícia. A gente aprendia muito. Principalmente quando ele estava de bom humor. Se ele estivesse de humor meio torto era divertido pelo humor meio torto, pelas respostas aziagas. Apesar de não serem aulas, acabavam se tornando momentos de aprendizado muito gostoso, muito interessante.

Julio César Figueiredo

Data: 1º de Abril de 2008

Local: Universidade Livre de Música

Suporte: mp3

Duração: 37min

Entrevistador (a): Ana Lúcia M. T. Kobayashi

Gostaria que o senhor falasse um pouco sobre a sua formação musical

Eu comecei estudando violino no Rio de Janeiro quando era muito pequeno. Meu padrinho, um luthier muito conhecido na cidade, queria que eu aprendesse o ofício dele. Eu tentei, mas não deu certo porque eu me machucava muito. Ao descobrir que eu tinha mais interesse em estudar música, passei a estudar com o irmão dele, que era violinista da Orquestra Sinfônica Brasileira. A partir desse momento, comecei a estudar violino e teoria, mas logo depois mudei do violino para o contrabaixo. Só fui estudar piano quando já era adolescente.

Na época em que eu era aprendiz de luthier, eu assistia todos os ensaios da Orquestra Sinfônica Brasileira, segunda, quarta e sexta. E por isso, hoje em dia, dou bastante valor para isso. Dou graças a Deus por ter passado por essa experiência. Eu sempre falo para os meus alunos de orquestração que, para escrever para orquestra, tem que ter experiência de orquestra, ouvir a orquestra. Eu passei por isso muito pequeno, sem a intenção de chegar a esse resultado. E como eu ouvia todo dia, aos 14 anos eu já tinha vontade de escrever para orquestra. E de tanto ouvir, tudo o que eu escrevia já tinha um certo toque de técnica de composição, de imitação. Mas eu fazia isso intuitivamente.

Eu sou compositor, mas também trabalho na área de música popular escrevendo orquestrações. Antes de ter estudado composição me falavam: *você precisa estudar composição para desenvolver sua habilidade*. Eu já tinha percebido que tinha essa facilidade, não só de imitação, mas de variação. Foi quando, na época de faculdade, no Rio de Janeiro, encontrei com um amigo e ele me disse: *Eu toco em uma orquestra em São Paulo e eu poderia te apresentar o Camargo Guarnieri*. Eu achei ótimo. Quando eu vim para São Paulo e encontrei esse meu amigo ele me levou até ele. A primeira impressão não foi muito agradável, ele foi um pouco duro comigo na primeira apresentação. Marcamos uma entrevista dali a 15 dias e, na despedida, me disse: *Vamos ver. Se você tiver talento eu darei aula para você*. Aquilo me assustou um pouco. Mas depois eu vim entender o porquê. Ele era muito assediado, e assediado por pessoas que não tinham vontade de se esforçar. Então, a sua

aspereza servia como um filtro. Aquele que não estava muito interessado, ao ouvir o que eu ouvi, acabava desistindo. Só iria aquele que estava realmente com vontade.

Na entrevista ele me pediu para tocar algumas das minhas composições. E então ele me disse: *Nós iremos fazer uma experiência de três meses para ver se você se adapta a mim e se eu me adapto a você.* E esses três meses foram sufocantes para mim. Eu não via a hora desse tempo passar. Fazia os trabalhos que ele me pedia e quando chegou o final dos 3 meses eu não falei nada, fiquei quieto. Passaram-se seis. Então eu lhe perguntei: *Maestro, você tinha falado três meses, eu vou continuar?* Ele respondeu: *Se eu achasse que você não servia, já tinha te mandado embora.* Continuou do mesmo jeito. Estudei com ele durante sete anos. Foram muito bons. Foi um período bom da minha vida. Aprendi muita coisa com ele.

Qual foi o período de estudos e qual era a frequência das suas aulas?

Comecei a estudar no final dos anos 70 e parei em meados da década de 80. As aulas aconteciam uma vez por semana, às terças-feiras em seu estúdio na Rua Pamplona.

Quais eram as atividades que ele propunha em aula?

No início ele me disse que eu iria estudar contraponto. Em geral, pelo o que eu sei, vários compositores que dão aula normalmente exigem do aluno um conhecimento de contraponto. Ele dizia o seguinte: *O contraponto eu ensino para você.* Só que ele ensinava uma técnica de contraponto bem diferente da tradicional, que eu já havia estudado. E ele dizia que, da mesma forma que o Hindemith fez uma espécie de redução de regras na teoria da harmonia, ele também tinha feito uma redução de regras na prática de contraponto. Então ele estabelecia 10 regras básicas de contraponto e usava como *cantus firmus* apenas temas do folclore brasileiro. Ele não utilizava o *cantus firmus* tradicional, nem a técnica de criação do *cantus firmus*. Ele, normalmente, utilizava o livro *Ensaio sobre a música brasileira* de Mário de Andrade, do qual tirava temas para os exercícios de contraponto. Primeiramente ele usava as 10 regras, mas na medida em que eu fazia os exercícios ele acrescentava outras, quando necessário.

E dessas regras, o que era mais diferente do contraponto tradicional?

O contraponto tradicional dá sugestões para você resolver um determinado problema. E o Guarnieri determinava que isso fosse feito sempre. Então, eu fugia da possibilidade de um erro. Por exemplo, o contraponto dele era sempre por grau conjunto, não era permitido fazer saltos. No contraponto tradicional, um salto de intervalo aumentado, um trítone, por exemplo,

não pode ser feito. Fazendo por grau conjunto jamais você poderá fazer um salto de intervalo aumentado, impossível. Com Guarnieri, apenas saltos de 8^a eram permitidos, e mesmo assim, em movimento lento. Todo contraponto era feito por grau conjunto. Outros saltos só eram feitos quando a melodia fosse imitada. Essa era uma das regras, talvez a principal. Outra regra dizia para evitar intervalos dissonantes em momentos de tempo forte ou notas de longa duração. Então, por exemplo, em um contraponto a duas vozes, uma quarta ficaria subentendida como um acorde de quarta e sexta. Isso, ou qualquer outro tipo de intervalo dissonante deveria ser evitado nos tempos fortes.

E esse era um contraponto dele?

Sim, da Escola dele. Esse contraponto tinha tudo a ver com o contexto do contraponto tradicional, mas usávamos temas do folclore brasileiro e era trabalhado tudo por grau conjunto. Normalmente, para fugir dessa regra eu costumava imitar a melodia. Muitas vezes era difícil, porque você tinha que determinar uma tessitura, o que também era uma das regras. E não era permitido fazer movimento direto com intervalos, então, quando uma das melodias fazia um movimento descendente, de preferência, o contraponto deveria fazer o movimento contrário para evitar problemas, como 5^{as} e 8^{as} paralelas. Muitas vezes o contraponto acabava indo em uma direção, saindo da tessitura estipulada, e precisava voltar, mas a melodia estava subindo, o que poderia causar 5^{as} e 8^{as} paralelas. Então, era necessário saber o momento de mudar a direção para poder não sair da tessitura e não cometer erros. No início era trabalhoso, como o contraponto tradicional, depois que você pega o jeito, fica mais simples de se fazer. Esse foi o início de trabalho com ele. Só de contraponto. Fiz em torno de 3200 exercícios e tenho tudo guardado até hoje. Todos os exercícios que eu fiz e as correções dele, tudo guardado.

Quais eram as outras atividades propostas por Guarnieri?

Nesse início, era só isso. Depois ele começou a trabalhar com *invenção*. Isso depois de 2000 exercícios de contraponto. Nós trabalhávamos a duas e três vozes. Primeiro a duas vozes, da maneira que eu mencionei. A três vozes, as extremidades deveriam ser privilegiadas. Digamos que as três vozes sejam soprano, contralto e baixo. Se o tema está no soprano, o contraponto principal está no baixo, se o tema está no contralto o contraponto principal também está no baixo, e se o tema está no baixo o contraponto principal é do soprano. Depois de trabalhar a três vozes, começamos a trabalhar *tema com variações*. Os temas eram retirados do livro do Mário de Andrade. As invenções a duas vozes também

continuaram, pois é como uma continuação do estudo de contraponto, pois era dado um tema e tínhamos que fazer o contra sujeito e depois o desenvolvimento. Isso a duas vezes, depois a três vezes e ao mesmo tempo trabalhando com variação.

Tínhamos que escrever, e escrever muito. Não podia nem pensar em não trazer nada escrito para ele. E ele sempre passava muita coisa para fazer. Então, isso foi se agregando ao que a gente fazia antes. O contraponto parou, mas as invenções continuaram. Então começou um trabalho de estudo de composição de sonata, e depois uma forma mais livre de composição da sonata. A partir daí a orquestração também era trabalhada. Também fiz várias transcrições de obras do Nepomuceno, do próprio Guarnieri, transcrição para cordas, por exemplo, que tocava muito na orquestra da USP. Era um trabalho, não só de composição, mas também de lidar com a instrumentação.

O que poderia ser dito em relação à estética?

O Guarnieri comentava, ao mostrar suas obras, que para um leigo aquilo poderia parecer algo completamente sem ordem, uma mistura de nota, mas que nenhuma nota podia ser mudada neste contexto. Ele dizia: *Você pode dizer que não gosta da minha música, mas não diga que ela é mal feita*. Então ele tinha uma rigidez muito grande na forma. Ele se preocupava muito com isso. Inclusive ele comentava que antes de levar uma música para edição ficava um tanto desesperado para saber se era aquilo mesmo, se não estava faltando algo, se estava do jeito perfeito que ele queria. Ele tinha essa preocupação com a perfeição da forma.

Qual era a liberdade que ele dava na hora de compor?

Toda. Só que, como qualquer ser humano, tem dias em que se está mais à vontade para ouvir determinadas coisas. Eu me lembro que uma vez levei um estudo para piano. Ele tocou e disse: *você devia estar azedo quando compôs isso*. Então isso acontecia com os exercícios, tinha vezes que eu fazia algo que ele realmente não gostava. Às vezes ele dizia: *Isto está muito complicado*. Porque naquele momento ele queria algo um pouco mais leve. Mas, em um outro momento, em uma outra aula, eu levava alguma coisa um pouco mais banal e ele dizia: *Isso aqui está muito banal*. E eu acostumei a trabalhar com ele assim: eu sempre levava duas. Quando ele ouvia uma e dizia que estava muito banal eu mostrava a outra. *Ah, essa aqui sim*. E acontecia o inverso também. Aliás, nas obras dele é possível encontrar coisas extremamente densas, ou usando um termo dele, coisas “azedas”, e eu falo azeda em termos

de sonoridade dissonante, densa, e tem coisas extremamente doces, quase tonais. São momentos.

Por que estudar com Guarnieri?

Compor é algo extremamente fascinante. Você entra em mundo em que você viaja. Quando eu estou compondo eu me desligo do mundo. Certa vez eu até mandei uma carta, não lembro se foi uma carta ou um telegrama, para o Guarnieri, agradecendo esses momentos que eu tive com ele, estudando com ele, porque ele me ensinou a entrar e viajar nesse mundo. E por que estudar composição e por que com Guarnieri? Primeiro porque ele tinha uma Escola de Composição, uma estética definida, uma técnica de composição da qual ele se preocupava muito. Todas as orientações que eu recebi dele, eu até utilizo nas minhas aulas de orquestração, essa questão de manter uma unidade na forma. Estudar com Guarnieri era fantástico e como professor era muito exigente. Ele tinha muita coisa pra ensinar.

O que foi a Escola de Composição de Guarnieri?

A Escola formou grandes compositores. Eu me excludo desses grandes compositores. Você tem Osvaldo Lacerda, que se destacou e continua se destacando. Ele é um filho de Guarnieri, mas a sua música é diferente da música dele. Antônio de Almeida Prado foi para uma outra área, mas viveu a Escola Guarnieri. E outros tantos compositores que ele formou. Ele formou muita gente. Então, essa Escola de Composição dele praticamente espalhou vários compositores usando a mesma técnica que ele, ensinada por ele.

Quais seriam as características principais dessa Escola?

O mais marcante talvez seja o direcionamento para o nacionalismo. Ele realmente abominava qualquer coisa que não tivesse uma ligação nacionalista. Eu sei que já houve muita contestação a respeito disso. Por exemplo, na década de 1950, houve uma briga forte dele através da *Carta Aberta*. Porque ele achava que o dodecafonismo era algo que destruía qualquer nacionalismo. E ele achava que tinha que, digamos assim, manter raízes, não só para você manter uma identidade com sua música. Como o Brasil tinha muita coisa no folclore a ser explorada, ele defendia muito esse nacionalismo. E, na verdade, eu me identifiquei porque sempre fui muito atrelado a esse nacionalismo. Mesmo antes de começar a estudar composição eu já tinha uma ligação muito forte com esses elementos do folclore brasileiro. Ou seja, uma coisa juntou com a outra. Trabalhar o nacionalismo através do conhecimento do folclore, trabalhar com variação de música brasileira, isso para mim não foi nada, eu me

sentia em casa porque eu sempre gostei muito disso. A Escola dele, além dessa rigidez à forma, também tinha um tanto dessa rigidez com o nacionalismo.

A experiência de ser seu assistente ajudou?

Houve um tempo da minha vida em que eu convivía com o Guarnieri quase todos os dias. No início eu ia as terças-feiras para ter aula com ele. Mas depois, eu ia terça, quarta, quinta, sexta, sábado, só não ia domingo e segunda. Eu ficava para ajudar em algumas coisas e, às vezes, na quinta-feira de manhã, ele tinha ensaio na USP e eu normalmente ia com ele para lá. Assistia o ensaio, voltávamos para o estúdio, almoçávamos juntos, ele cochilava na poltrona, e depois pegava um monte de livros e começava a ler. Ele tinha uma biblioteca fantástica. Para mim foi extremamente rica essa convivência, porque eu fazia muitas perguntas. Uma vez ele disse para mim: *Chega, não pergunta mais nada, não quero mais saber*. Mas ele fazia isso carinhosamente, porque eu “enchia” a paciência dele com perguntas a respeito de música. Era minha chance de ter alguém perto, que você sabe que sabe muito. Era a chance de perguntar e eu não deixei passar, aproveitei. Então, eu convivía muito com ele, e as vezes ele me passava alguns alunos. Inclusive, um deles foi o neto dele, o Mario, o “Marinho”. Depois ele parou, ele foi para outra área, ele é médico. Ele já tocava violão, mas estudou harmonia e um pouco de piano comigo. Ele se interessava mais pelo violão, que continua tocando.

Na época que o senhor estudava, quais outros compositores estavam fazendo aula com ele também?

Não eram tão conhecidos como o Lacerda. Tinha o Domenico Barbieri, Marcelo Homem de Mello e depois de mim, sei que teve um compositor chamado Antonio Ribeiro. Não sei quantos outros existiram. Foram muitos. Ele era uma pessoa incansável. Com a idade que ele tinha, ele ia para USP, dirigia a orquestra, dava aula em Uberlândia e em Goiás, e dava aulas no estúdio dele. Com toda a idade dele, ele não parava. Guarnieri disse que só pararia depois que morresse, e ele foi até o fim realmente.

Outro dia eu comentei com uma aluna da faculdade, que estava reclamando de História da Música, que inúmeras vezes eu cheguei no estúdio do Guarnieri e ele estava lendo um livro de História da Música. E eu perguntava: *Maestro, está lendo um livro de História da Música?* Ele respondeu: *É, a gente sempre esquece as coisas*. Não adianta dizer que, como estudou História da Música, não precisa estudar mais. Você sabe aquilo que você estudou, e

se passar um tempinho você vai esquecer tudo outra vez. Tem que estar lendo sempre. O Guarnieri não parava. Estava sempre compondo. Ele era muito dinâmico.

O senhor tem formação acadêmica?

Sim. Eu fiz composição e regência no Rio de Janeiro, e depois fiz bacharelado em piano, aqui em São Paulo. E agora dou aula na Cantareira e aqui na ULM.

O senhor dá aulas de composição?

Não. Na verdade, tenho diversos alunos que querem estudar composição, só que eu preciso reduzir minha carga horária para que eu possa dar aula de composição particular. Acho que com composição tem que ser aluno particular. Estudei composição e regência na faculdade, mas não aprendi nada. Para não dizer que não aprendi, aprendi alguma coisa sobre o dodecafonismo. Imagina como deve ter sido útil quando eu estudei com o Guarnieri. Não serviu para nada. Então, o estudo de composição, para se estudar de verdade, você tem que ter um professor particular, que te oriente, só para você. Que era o que o Guarnieri fazia. Ele dirigia a aula em cima da sua dificuldade, do seu problema, o que também é muito mais produtivo. No momento, eu estou, aos poucos, reduzindo minha carga horária, para que eu tenha horário para dar aula de composição.

O senhor utilizaria a mesma maneira que o Guarnieri usava para ensinar composição?

Muito da maneira dele. A questão da parte técnica, da forma. Com certeza.

Qual é a influência de Guarnieri nas suas obras?

Com certeza toda. Embora, ele dizia que a minha harmonia era muito requintada. *É diferente da minha*, ele falava. Eu confesso que eu não consigo enxergar essa diferença. Quando falo diferença, eu não estou colocando as minhas obras no nível das obras de Guarnieri, de forma alguma. Está distante, muito distante da técnica e da estética dele. Mas eu acho que tem tudo a ver com a Escola dele. Que foi a Escola que me formou no desenvolvimento de temas.

Como era o professor Guarnieri?

No início, muito bravo e depois um “paizão”. No início era um carrasco. Eu diria assim, nos seis primeiros meses era triste, era muito duro. Depois ele ficou um pouco mais

amigo. Se bem que ele era aquele amigo, que como um pai, de vez em quando chama a atenção para uma determinada coisa. Mas já não era tão duro e severo como era nos seis primeiros meses.

Sérgio Vasconcellos Corrêa

Data: 28 de abril de 2008

Local: Residência do entrevistado (Guarujá-SP)

Suporte: wave

Duração: 74 min.

Entrevistador (a): Ana Lúcia Kobayashi

Eu gostaria que o senhor falasse um pouquinho de sua formação como músico.

Desde a idade de sete anos que eu pedia a meu pai para estudar música, mas naquela época ele achava que era coisa de criança. Então aprendi com um tio a tocar pandeiro, aprendi a tocar “gaita” de ouvido e vivia ouvindo música, mas nada sério. Só com 12 anos é que iniciei o estudo do piano. Na rua onde eu morava, no bairro do Belém, que tinha apenas dois quarteirões podiam ser contados oito pianos; todo mundo estudava piano. E justamente quando meu pai resolveu atender ao meu pedido, um vizinho que estava se formando no Instituto Musical de São Paulo, e era “pianista da noite” acabou sendo o meu primeiro professor. Mas não deu certo porque tocando à noite, não tinha disposição para as aulas. Foi então que recomendaram uma professora, que tinha sido aluna do professor Agostino Cantú. Fiz todo o curso com ela até entrar para o Conservatório. Lá me formei e depois fui fazer o curso de canto orfeônico, embora com a pretensão de ser pianista, no entanto sempre com a idéia de ser também compositor. Uma amiga da minha futura cunhada, que depois veio a se casar com o Ernst Widmer, excelente cantora que chegou a cantar comigo ao órgão, em casamentos, soprano, de voz belíssima, me levou a escrever uma *Ave Maria*, que escrevi em um dos intervalos de aula do curso de Canto Orfeônico. Foi então que um amigo meu, que fazia o jornalzinho do curso, copiou a minha *Ave Maria* e a publicou no semanário da escola. Aquilo caiu nas mãos do Koellreutter, que era na época crítico musical do *Diário de São Paulo*. Dias depois me deparei com uma crítica arrasadora. Nela Koellreutter acabava, não só com o curso de canto orfeônico, como também comigo, dizendo que aquilo era uma “musiquinha diletante e ridícula”. Fiquei furioso e pensei: *Ah! Então é assim?* E de imediato resolvi estudar composição seriamente. Como sabia da polêmica entre ele e o Camargo Guarnieri, acontecida poucos anos antes, decidi procurar o compositor. Eu já estava mesmo com intenção de estudar com o Guarnieri e como o tio da minha mulher era o afinador que cuidava do piano dele, pedi uma apresentação e um belo dia fui procurá-lo. Acabei estudando com ele por 12 anos.

O senhor sempre teve a pretensão de ser compositor?

Desde o começo. Com três meses de estudo já estava inventando umas coisinhas.

Como foi essa relação com o Guarnieri?

Excelente! Foram 12 anos, com pequenas interrupções. Nesse meio tempo fui lecionar em Santo Anastácio, fiquei quase dois anos afastado. De vez em quando mandava alguma coisa pelo Correio para ele, mas não era a mesma coisa. Depois que voltei para São Paulo o contato passou a ser constante. Eram aulas semanais.

E como eram essas aulas?

Estou escrevendo um livro - não sei se vou terminar - contando o que era a Escola de composição de Camargo Guarnieri. Isso porque falam muita bobagem. Há poucos dias em Tatuí, um amigo me revelou que estava interessado em fazer aulas com Guarnieri, mas que desistiu porque um ex-aluno do compositor lhe disse: *Não vai, não! O Guarnieri segura os alunos, que acabam ficando 10, 12 anos estudando com ele.* Então ele desistiu e foi estudar com outro. Mas não é bem assim. As pessoas ainda não entenderam o que significa uma escola. Você fazer duas, três aulas com um professor não significa que você é aluno da escola dele. Eu - quando tocava piano - durante dois anos, em aulas particulares, preparei repertório com a grande Magdalena Tagliaferro, no entanto não digo para ninguém que estudei na “Escola” Tagliaferro e isso porque a minha técnica não tem nada a ver com a técnica da “Escola”. Eu tinha aulas com a Magdalena, mas eu não fui aluno da escola, não tenho as características da sua escola. Muita gente que teve duas, três aulas com o Guarnieri diz hoje que foi aluno da “escola”.

Pouco antes dele morrer, pedi para que fizesse uma relação dos nomes de quem realmente estudou com ele. Ele a fez, indicando quem considerava realmente como seus alunos. Os que apenas tiveram algumas aulas não foram relacionados. Por exemplo, ele não citou a Dinorá de Carvalho, o Alceu Bocchino e a Eunice Catunda. Alguns outros, e digo que ele não os esqueceu, apenas não os considerou como alunos. Hoje, no entanto apareceram tantos ex-alunos que é uma festa. Tem um monte de gente dizendo que foi aluno dele, mentira. Eu tenho a relação para quem quiser ver.

E qual era a frequência das aulas?

As aulas eram semanais, mas estávamos sempre juntos. Por exemplo, na época em ele regia a Orquestra do Teatro Municipal a temporada era dividida entre quatro maestros: ele, o

Eduardo de Guarnieri, o Armando Belardi e o Zacarias Autuori. Cada um ficava três meses com a orquestra e durante os três meses que cabiam a ele, o que fazia? Convidava os alunos para os ensaios. Assim as aulas de orquestração eram práticas. De antemão dizia o que ia ensaiar *e nós estudávamos as partituras e assistíamos a todos os ensaios*. Todo manhã eu estava no Teatro Municipal assistindo aos ensaios. Aprendia ouvindo e vendo como ele ensaiava, analisava a orquestração das obras e a qualquer dúvida ia direto perguntar aos músicos: *Como se faz isso?* Os músicos então, gentilmente, tiravam as nossas dúvidas. Era uma didática *sui generis*, era dele aquilo. Depois, no estúdio, durante as aulas, ele nos fornecia os elementos formais.

E quanto à estética?

Isso é outra lenda. O Guarnieri jamais incutiu a estética nacionalista em ninguém. Fui estudar com ele porque eu já era não nacionalista, mas nacional. Basta dizer o seguinte: já antes de estudar piano, sabe quem era o meu compositor favorito? Luiz Gonzaga. Até hoje tenho todos os discos do Gonzagão, tenho tudo o que você puder imaginar, inclusive as primeiras gravações que ele fez em acetato, cantando boleros.

Eu simplesmente decidi estudar com o Guarnieri porque a linha que ele seguia era a linha que eu queria seguir. E não me arrependo.

E quais seriam as vantagens de estudar com Guarnieri?

Todas. Ele era o único que tinha competência comprovada para isso, era compositor. Que outro compositor na história da música brasileira se dedicou ao ensino da composição brasileira? Ninguém. O Villa-Lobos, o Lorenzo Fernandes, o Cláudio Santoro, o Guerra-Peixe? Aliás, o Guerra chegou a ter alunos, mas que eu saiba só o Jorge Antunes sobressaiu.

Na época, para estudar composição, tinha que ser com o Guarnieri ou com o Koellreutter?

O Koellreutter na realidade não era compositor. Eu o conheci muito bem. Em minha opinião era um compositor inexpressivo, um flautista medíocre, e um mau regente. Agora, verdade seja dita, era um homem de vasta cultura e tinha muito carisma. Conseguia fazer com que as pessoas acreditassem em qualquer coisa que dissesse. No entanto hoje, muitos dos que acreditavam nele já não acreditam mais. Estive recentemente em uma banca de Defesa de Tese na USP, e junto comigo estava um dos seus antigos seguidores, daqueles que o adoravam. Sabe o que ele me disse? Que o Koellreutter foi a maior *mentira* que houve na

música do Brasil. Na verdade ele não usou esse termo, usou a palavra *vigarista* que acho forte demais. Mas isso por quê? Porque ele não era compositor. Você só pode ensinar uma coisa que você sabe fazer. Como é que uma pessoa que não sabe nadar vai ensinar o outro a nadar? Não tem jeito. O Guarnieri era compositor e como tal sabia o que ensinar. Não tinha outro. Professores de piano, na época, você os tinha em grande quantidade. Além da Tagliaferro, você tinha o Souza Lima, o Kliass, o Fritz Jank, o Henri Joles, a Menininha Lobo, a Jeorgete Pereira, O Roberto Sabaag, a Nellie Braga e muitos outros que fica cansativo enumerar, mas na composição...

Na época, quais eram os alunos que estudavam também?

Eu fiz parte da segunda turma. Foram meus contemporâneos: o Pérsio Moreira da Rocha, o Nilton Lombardi, a Kilza Setti, o Marlos Nobre, a Marisa Tupinambá, o Almeida Prado, a Cinira Novais Braga, a Adelaide Pereira da Silva, a Lina Pires de Campos, o Luciano de Campos, o Domênico Barbieri, o Eduardo Escalante, o Raul do Valle e alguns outros, com os quais não tive muito contato.

Qual era a duração das aulas?

Isso dependia do aluno. Se você levava dois “trabalhinhos” ele te mandava embora em dois minutos. Se você levava uma sinfonia, ele era capaz de passar uma manhã inteira com você. Eu não posso me esquecer de uma das primeiras aulas que tive com ele. Depois de corrigir alguns trabalhos disse: *Para a próxima aula escreva uma tocata para piano*. Devo dizer que, além da composição, ainda tínhamos os trabalhos de contraponto, dos quais ele fazia questão absoluta. Na semana seguinte trabalhei nos contrapontos, ou melhor, nos “contracantos” como ele os chamava, mas a “tocata”, nada. Não tinha a mínima idéia do que fazer. Então decidi pedir para minha mãe que ligasse para o maestro, alegando que eu estava doente e não iria à aula naquela semana. O máximo que consegui escrever foram cinco compassos. Na semana seguinte consegui escrever uma página e meia, agora já dava para ir à aula. Chegando lá sentei numa cadeira que ficava ao lado do piano e ele ao piano. Mostrei o trabalho de contraponto que corrigiu em um instante e perguntou em seguida: *E a composição?* Entreguei o que havia escrito e ele colocou a folha de papel na estante, acendeu o cachimbo, mexeu numa coisa aqui, mexeu em outra ali e depois de uns cinco ou seis minutos, rasgou tudo, virou-se para mim e disse: *Que mais que você trouxe?* Mais nada, respondi e ele: *Então, até logo!* A aula durou 15 minutos.

Outras vezes, acabada a aula ficava batendo papo, servia vinho, ficava contando histórias, foram momentos inesquecíveis. As aulas nunca eram iguais umas às outras.

E qual era a liberdade que ele dava para o aluno compor?

Total! Nos exercícios de contraponto não, ele era muito rígido. Mas na composição só dizia: *Isso aqui não está bom. Vá para casa e melhore este trecho*. No entanto não dizia o que não estava bom, só apontava o local. Você tinha que descobrir e pesquisar como fazer para acertar e chegar ao ponto.

Como o senhor definiria a Escola de Guarnieri?

Guarnieri fazia com que a pessoa adquirisse autoconfiança. Fazia com que cada um tivesse a sua linguagem. Uma vez me disse zombeteiro: *Ué, agora você está escrevendo a minha música?* Isso fez com que eu me policiasse e passasse a procurar caminhos próprios. Muitos dizem que os alunos de Guarnieri eram cópias dele. Mas se você comparar a música do Escalante, a minha, a do Nilson Lombardi, a da Lina Pires de Campos, a do Teodoro Nogueira, a do Almeida Prado, você poderá encontrar semelhanças, porém cada qual com a sua própria linguagem. Uma marca característica é a de que todos sempre deram uma grande importância ao aspecto polifônico da música, que, aliás, é uma característica da música contemporânea. O próprio dodecafonismo de Schoenberg é contraponto puro.

De onde o senhor acha que surgiu a idéia de que o Guarnieri forçava os alunos a escreverem música nacionalista?

Surgiu justamente com o Koellreutter. Formaram-se dois clubes: o clube pró-Koellreutter e o clube pró-Guarnieri. Só que o clube pró-Koellreutter era politicamente engajado e o clube do Guarnieri não tinha engajamento político declarado. O nosso engajamento era puramente musical. Nunca discutimos política. Cada um tinha sua tendência, suas idéias, mas isso era extra-musical. O Guarnieri dizia que: músico não tem que se meter em política. Ele era um paizão, orientava com simplicidade e segurança e como éramos todos muito jovens, seguíamos à risca tudo que ele dizia. Um dos seus conselhos era: *Enquanto eles fazem política, vocês fazem música. Quando eles acordarem vocês terão uma obra para mostrar e eles ainda terão a deles para fazer*.

Hoje esta havendo uma reavaliação significativa. Guarnieri que sempre se queixava de que ninguém tocava a sua obra e que tinha pouco mais de setenta músicas editadas e poucas

gravadas, ficaria surpreso, hoje, ao constatar a aceitação e os elogios ao seu trabalho. Em compensação, depois que faleceu, o nome Koellreutter passou a sobreviver como o extraordinário mentor que foi de uma plêiade de bons músicos, musicólogos, jornalistas e mesmo de alguns compositores que seguiram suas idéias sem, contudo com ele haverem estudado formalmente.

Na época em que estudava com Guarnieri como estava a situação da *Carta Aberta*?

Para ele aquilo era assunto encerrado. Ele apenas me deu o original para ler, mas nunca comentou nada a respeito.

E qual era a maior contribuição da Escola nas suas obras?

Depende. Acho que a maior coisa que o Guarnieri fez foi conscientizar os alunos de que nós vivíamos num país onde todos falavam a mesma língua, onde todos se vestiam do mesmo jeito, onde todos eram um povo só, com suas características, com seu sotaque, essa coisa toda. Então o que aconteceu, cada qual seguindo o seu caminho. Eu aprofundi o meu interesse pela pesquisa do folclore e mais tarde para a cultura e para a música indígena. Entre 1951 e 1953 estudei no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, me formei em 1954. Em 1956 / 56 fui estudar com o Guarnieri. No Conservatório, quem colocou o folclore na minha cabeça foi o Rossini Tavares de Lima. Junto com o ele e com o meu co-lega Alfredo João Rabaçal - que mais tarde fui encontrar como Diretor do Instituto de Artes da UNESP - fundamos o Centro de Pesquisas Folclóricas “Mario de Andrade”, que hoje é o Museu Paulista de Folclore. Fiz pesquisas de campo e estava sempre metido no meio. Tanto eu, como a Kilza, enfim, como quase todos os alunos do Guarnieri que freqüentaram o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, fomos alunos de folclore do Rossini. O Guarnieri fazia com que trabalhássemos muito peças para coro, exercícios de “contracanto” para melodias do folclore nacional quase sempre tiradas dos livros de Mário de Andrade, ou recolhidas por ele durante a “Missão Folclórica ao Nordeste”. O Guarnieri costumava dizer: *Nós vivemos numa cidade onde o folclore autêntico não existe mais. O folclore esta no interior, por isso vocês não têm a vivencia com a música autêntica da nossa gente. Vocês vão poder vivenciá-la através do que os pesquisadores recolheram. Então usem esse material para poderem ter pelo menos um reflexo do que é o folclore.* Eu, dizia ele, tive a vivencia do folclore, mas muitos não a tiveram. Foi através das melodias recolhidas pelo Mário de Andrade e do

Rossini Tavares de Lima que nós fomos vivenciando o folclore. A partir de 1972 comecei a pesquisar a música indígena e escrevi muitas obras tendo como base não só a temática como a estruturação do pensamento musical do índio, a rítmica e a instrumentação. O que me serve vou usando. Aprecio os grupos de choro, não deixo de lado a música nordestina, a música caipira, nada. Faço a música que gosto sem qualquer preconceito de ordem técnica ou estética, por isso digo que sou um compositor nacional e não nacionalista. A atitude “nacionalista” é preconcebida, a “nacional” é atávica. Eu não faço música brasileira porque eu quero ser nacionalista. Eu não sei fazer de outro jeito. Se você me mandar fazer uma música dodecafônica, eu até sei a técnica, consigo fazer, mas pode sair uma porcaria. Eu não sinto aquilo. Só faço o que gosto, se os outros não gostam paciência.

Qual a diferença entre dar aula de composição na Universidade e particular?

Cite, se for capaz, um compositor que tenha saído das aulas de composição na universidade. A universidade é ótima para formar musicólogos, historiadores, pesquisadores, agora compositores e interpretes não dá. Porque se você vai estudar piano, são necessárias muitas horas por dia para praticar, compositor é a mesma coisa e mais um pouco. Na universidade você tem que estudar “trocentas” disciplinas, você vai compor o que? Não dá. Eu não acredito em compositores formados em faculdades. Alguns até recebem o diploma, mas não passam de “compositores curiosos”.

O que o senhor me diria sobre o professor Guarnieri?

O Guarnieri foi um professor, que se não tivesse existido precisaria ser inventado.

Não tinha nem o curso primário completo, freqüentou a escola primária só até o terceiro ano. Como demonstrou musicalidade, o pai, que era barbeiro lá em Tietê, viu nele talento para a música e o mandou estudar piano. O professor que o iniciou no piano em Tietê, chamava-se Virgínio Dias, e se ofendeu porque o aluno fez uma valsa e dedicou a ele. Disse que aquilo era uma porcaria, que ele não tinha talento nenhum. Foi aí que o pai do Guarnieri ficou bravo, pegou a família toda e mudou-se pra São Paulo. Veja que loucura! Mario de Andrade foi quem realmente lhe deu a instrução e a cultura necessárias. Abriu para ele a sua biblioteca, orientou os seus estudos e o acompanhou durante toda a sua formação intelectual. Esta foi adquirida, portanto, fora da escola. Não tinha diploma nenhum, nem ginásio, nada. Como não teve formação acadêmica, a didática dele também não era acadêmica. Era um professor nato, tinha a intuição do que fazer. E essa intuição ele soube canalizar para cada aluno. Era sarcástico e não pensava duas vezes no que tinha que dizer. O fato de ele rasgar

minha música foi esclarecido anos depois quando, um dia, em um jantar na minha casa, minha mulher disse para ele: Se o senhor fizesse comigo o que fez com o Sérgio, eu nunca mais voltaria a olhar para o senhor. Ele perguntou, *mas o que foi que eu fiz?* Ela contou, e ele quase rebentou de rir. Disse então: *Sabe o que é? É que para cada aluno eu faço um negócio diferente, porque compositor precisa ter fibra. Tem de aprender que ao começar a aparecer vai levar paulada de todo lado. Se não tiver fibra, acaba desistindo. Então, se é para desistir, desista logo. Assim não perde tempo e não me faz perder o meu.* Ele tinha dessas coisas. Umas muito engraçadas, outras, nem tanto.

As suas aulas de composição são parecidas com as do Guarnieri?

Num certo sentido sim. A liberdade que dou ao aluno é a mesma que ele nos dava, só que, como tenho formação didático-pedagógica - cheguei a freqüentar o curso de pedagogia da USP, fiz intenso treinamento nas técnicas do ensino renovado dos antigos ginásios vocacionais, lecionei na TV Educativa e em diversas instituições de ensino de vanguarda - acredito que tenho alguns recursos que as vezes faltavam a ele, ou melhor, não faltavam, é que o jeito dele era outro. Às vezes eu quero ajudar o aluno e aí está o meu erro. O aluno de hoje está acostumado a querer tudo “mastigado”, pronto, que não dê trabalho. O meu livro de harmonia – “Introdução à harmonia” - não tem uma regra, é todo prático. Porque eu acho que no ensino você tem que sair da prática para gramática e não o contrário. Se você quer ensinar piano e começa a ensinar o nome das notas, o aluno desiste na primeira semana. Deixe que ele brinque, deixe que ele descubra as coisas. De vez em quando você diz que *isto pode ser assim*. Ele deve ter a sensação de que está descobrindo. Era isso que o Guarnieri fazia. Ele ia orientando sem dizer “*Faça assim*”, então quando você conseguia realizar alguma coisa, ficava entusiasmado: “*descobri um negócio fantástico*”. Ele sorria. Sabia que você ia descobrir.

Então acho que é isso. Queria agradecer muito a disponibilidade.

Disponha. Estou sempre às ordens.

Achille Picchi

Data: 16 de Setembro de 2008

Local: Unesp

Suporte: mp3

Duração: 33min.

Entrevistador (a): Ana Lúcia Kobayashi

Só transmito uma idéia que me foi passada pelo Guarnieri, como meu professor de composição. Eu estudei seis anos com ele, toda semana. Então foi uma coisa exaustivamente trabalhada, com o contato, até brigarmos. Mas, essa idéia era muito clara para mim, porque foi passada por ele, porque ele trabalhava assim. Ele acreditava em discipulato e não em aluno. Tanto que, quando ele escreveu o prefácio para o livro da Léa Vinocur, ele colocou em ordem alfabética “os meus discípulos, aqueles que continuaram a minha idéia”. Os outros foram alunos, porque ele teve vários alunos, ilustres, mas que não foram discípulos dele. Ele faz a distinção clara de escola, mas não é uma escola física.

Qual a diferença entre aluno e discípulo?

O discípulo advoga a ideologia de seu mestre, e não simplesmente estuda com alguém que sabe alguma coisa. Por exemplo, durante a Renascença, os mestres de pintura faziam o esboço do quadro para que e os discípulos terminassem do modo como ele faria. Então, advogavam a maneira dele pintar, a maneira dele ver o mundo, a maneira dele saber as cores. É assim que Guarnieri pensava. Você escrevia porque era nacionalista, porque você acreditava no contraponto da música brasileira, porque você acreditava na rítmica essencial, etc. Advogava um ponto de vista que era do Guarnieri enquanto mestre, e não só como professor. Isso é o que ele pensava, e colocou naquele prefácio. O prefácio é a coisa mais importante ali, porque ele realmente coloca algumas coisas que não estão em lugar nenhum. E que eu vi e senti na prática. Eu era muito interessado em conversar com ele sobre essas coisas. Quem era muito interessado sobre isso, também, era o Lacerda, que até hoje tem um ponto de vista. Mas o Lacerda é muito dogmático. O Escalante nem tanto, mas o Lacerda, o Sérgio Vasconcelos, o falecido Nilson Lombardi, são pessoas que eu chamo de mais reais que o rei. Eles eram muito mais dogmáticos do que o Guarnieri naquilo que se chama nacionalismo, naquilo que se chama Escola Guarnieri. Eles eram muito mais rígidos e duros. Tanto que a obra deles em parte ainda é assim. O Guarnieri era muito mais flexível. Foi mais flexível. Ele partiu para o atonalismo livre, para outras linhas, dentro da própria escola dele, da maneira

dele pensar nacional. A diferença básica entre a Escola Guarnieri e o professor de composição emérito é que ele propunha que você advogasse um ponto de vista, constantemente. Não que ele não desse aula para outras pessoas que não advogassem, mas ele absorvia como Escola Guarnieri só aqueles que tinham esse ponto, como ele tinha. Por isso ele fez aquela seleção de nomes. E o último que continua, de certa forma, divulgando essa idéia é o Antonio Ribeiro, que foi o último aluno dele. Hoje ele é professor de composição, e coordenador do curso de Tatuí. Eu mudei minha maneira de pensar depois que eu saí, fiz uma série de outras coisas. Tanto que sou professor de composição aqui e não tenho a linha “guarnieriana”, vamos dizer assim. Agora, alguns mantiveram até o fim da vida, Nilson Lombardi, Lacerda, Sergio Vasconcelos, de certa maneira o Eduardo Escalante também, que são provavelmente os ícones maiores, os discípulos mais notáveis. Guarnieri não viveu para ver isso naturalmente, mas são aqueles que durante um bom tempo advogaram isso, modificando a sua linguagem e depois abandonaram. Mas ou menos é esse o caminho que eu acho dentro da Escola. Ela não tinha um prédio, era em torno da pessoa. Como era o estúdio Rafael, como era o estúdio Michelangelo.

Então Guarnieri não teve só discípulos, mas também teve alunos?

Muitos outros alunos. Marlos Nobre foi aluno dele, Almeida Prado, Dinorá de Carvalho, podemos citar muitos. Lina Pires de Campos, que não era discípula, embora escrevesse como ele. Muita gente. A Lina eu acho que sim, eu acho que ele põe na lista, não me lembro. A Lina, já falecida, era grande professora de piano e uma compositora excelente. Aylton Escobar estudou com ele. Se puxar pela memória, creio que uma boa parte dos grandes compositores ativos hoje passaram pelo Guarnieri. Alguns se mantiveram durante muitos anos, ou poucos anos, um ano ou uma vez ou duas; mas passaram lá. O Guarnieri não fazia essa seleção prévia, mas distinguia o discípulo do aluno. Ele era extremamente rígido com o caminho estético nacionalista. Ele riscava coisas, ele rasgava coisas, ele ficava bravo, mandava embora, não queria ouvir durante uma semana as coisas. Era assim, enquanto você não seguisse o caminho. E mais, ele usava uma bíblia. A bíblia era o *Ensaio sobre a música brasileira* do Mário de Andrade. Eu fiquei tão imbuído, tão obcecado em cima disso que acabei fazendo uma dissertação de mestrado sobre esse livro. Porque ficou na minha cabeça uma coisa muito intensa.

Guarnieri proibia a composição de obras que fugissem do nacionalismo?

Não, outras coisas não proibia. Mas certamente criticava. Almeida Prado, por exemplo. Guarnieri perguntava *Para que você faz isso?, Para que? O que significa? Isso não tem sentido!* Mas ele admirava. Ele realmente deixava fazer. Trabalhava em cima disso. Mas é claro que ele tinha um interesse. O interesse era ser nacional. Como ele foi aluno do Mário de Andrade, entendia perfeitamente o que o Mário queria dizer, quando ele dizia nacional e não nacionalista. Ou seja, aquilo que está imbuído por baixo do processo de conhecimento da música folclórica e principalmente a maneira como a melódica e o contraponto se desenvolviam no Brasil. E não o que era ideológico, como o Villa-Lobos acabou fazendo na década de 40, que o Mário de Andrade brigou muito e por isso foi muito crítico do Villa-Lobos. Não era bem isso. Eu acho que o Guarnieri entendia perfeitamente esse lado. Você tem que descobrir o lado nacional, que está por baixo do folclore nacional, tem que descobrir a constância, como dizia o Mário, tem que descobrir a rítmica, tem que descobrir como a melódica se desenvolve e tem que sempre trabalhar na direção do contraponto, porque ele é a técnica da música brasileira. Linhas melódicas.

Guarnieri declarava que o seu objetivo era formar alunos conscientes da problemática da música brasileira.

Era uma orientação estética do Guarnieri. Mesmo quando ele não era tonal, porque nacional e tonal estão intrinsecamente ligados; mas mesmo quando não, ele tinha essa preocupação estética. Uma das coisas que, eu acho, o Guarnieri conseguiu com grande felicidade. Porque ele tinha uma técnica perfeita de composição, de um enorme conhecimento e um detalhismo incrível. E o não tonal dele, eu diria pós-tonal mesmo, ainda guarda a característica da busca do nacional. Mesmo que não tenha tonalidade envolvida. Essa maneira de pensar e essa descoberta só recentemente está sendo estudada, revista, tocada e pensada, porque ele era realmente um grande mestre.

Parece que toda a polêmica em torno de Guarnieri se sobrepõe a sua obra.

Exatamente. Eu acredito que a polêmica não era a polêmica dele. Ele só advogava uma idéia. Mas ele foi usado para polêmica do nacional na música e nas artes. Que foi, em fim, da esquerda brasileira. Da sedimentação do nacional que começou com o Mário de Andrade, com o Oswald, com o movimento de 22 e que caminhou até 60, até a vanguarda. Então, ele foi o usado. O Koellreutter e ele, por exemplo, não eram pessoas antagônicas, mas eram símbolos de coisas antagônicas, que foram usadas pelo movimento nacional contra o

movimento não nacional. E o Guarnieri se viu no meio do caminho. Eu, francamente, não acredito que o Guarnieri tivesse sido um polêmico. Ele só ficou do lado que acreditava. Polêmicos foram os que fizeram a polêmica, incluindo o irmão, que trabalhou na polêmica comunista do nacional, especialmente a da terra.

Rossini foi quem influenciou Guarnieri a escrever a *Carta*?

Muito provavelmente. Rossini era um ativista muito intenso e notório, um bom poeta, jornalista conhecido, era um sujeito de polêmicas, um camarada de frente. E muito provavelmente fomentou com o irmão. E não só ele, a irmã também, Alice. Mas, com certeza, o Rossini foi muito influente na escrita da *Carta*, na polêmica posterior, na não ida do Guarnieri ao debate no Museu de Arte (MASP), onde o Koellreutter ficou sozinho, não foi defendido por pessoas, como por exemplo, a Eunice Katunda, que sabia que isso não era justo com ele, mas não se manifestou, deixou correr a polêmica. E a mulher do Koellreutter, Geni Marcondes, ficou indignada, tentou defender o Koellreutter da polêmica e não conseguiu. Quer dizer, fomentava-se também politicamente essa contraposição, o que não é nacional, o que é nacional, o que acaba com a música nacional, o que derrota. Porque isso, no momento, não estava só na música erudita, mas na música popular também. O cinema americano teve grande influência, o jazz, já existia um fomento para essa polêmica. Estava tudo, nesse momento, em ebulição para essa linha.

E o Guarnieri teve que se defender da *Carta* pelo resto da vida.

Ele ficou estigmatizado. Mas grande parte dos historiadores, ou chamados historiadores da música brasileira, nunca se debruçaram diretamente sobre documentos, e sim sobre outros livros, outras falas. Então reproduziram muita coisa em vez de refletir. Ainda não existe um trabalho efetivo de reflexão sobre esse momento. É um caminho importante, que devia ser retomado. Eu imagino que quando você retoma essa polêmica, ou pensa sobre isso, corre um risco de revisionismo. E hoje em dia, passado tantos anos, ninguém quer correr esse risco, de ser um revisionista histórico. Mas é preciso pensar em uma nova metodologia de reflexão histórica sobre esse assunto, porque ele não é desprezível, muito pelo contrário, é um assunto importante.

Quando o senhor teve aulas com Guarnieri?

Foi na década de 1980, no começo da década de 1980.

Por que estudar com Guarnieri?

Foi uma decisão pura e simplesmente por gosto e contato. Eu não conhecia o Guarnieri pessoalmente, embora já conhecesse muitos compositores pessoalmente, tinha estreado obras de outros, conhecia muito bem Sérgio Vasconcelos, com quem tive contato nessa escola [UNESP], de onde saí em 83. Enfim, comecei a tocar muitas obras do Guarnieri e fiquei encantado. O Guarnieri morava perto da minha casa. O estúdio da Pamplona era perto de onde eu estava. Foi uma conjuntura aleatória. Eu fui lá, e pedi. E depois soube que Guarnieri não recusava as pessoas. Só depois de um tempo que ele dizia se sim ou se não. Eu levei um calhamaço de coisas em baixo do braço e ele me aceitou. Comecei a trabalhar com certo receio, mas engatou. Até o ponto dele xingar, muitas vezes, *ah, tá tudo errado*. Mas ele adorava contar as coisas da vida dele. Ele tinha uma poltrona no estúdio, eu tenho até uma foto com ele lá, onde ele sentava e começava a contar os “causos” dele. Ele era um falastrão, ele falava a respeito de tudo. Era muito interessante.

Ele dizia *Isso está errado*, mas não dizia por que estava errado.

Nunca. Nunca dizia o porquê. A minha primeira sinfonia ele rasgou cinco vezes. Eu acabei de escrever com ele. Inclusive transformei o primeiro movimento em uma sonata para piano com algumas modificações, que até estreei depois. Mas ele rasgava, ele simplesmente rasgava. Ele ficava tão irritado, dizia que estava errado e rasgava. Mas eu nunca soube o que estava errado. Então eu fazia de novo e levava outra vez. E assim foi durante cinco vezes. Até que eu desisti, porque ele nunca falava o que estava errado. Agora, uma coisa é verdade, ele trabalhava contraponto como poucos. Ele conhecia profundamente. E o contraponto dele tinha as duas visões, a clássica e o contraponto não ortodoxo. Esse contraponto não ortodoxo que era aplicado na música brasileira. Então, ele sempre fazia os risquinhos. Até hoje eu tenho os cadernos de anotação, ele anotava sempre com lápis B os erros que achava e fazia riscos quase como Schenker. Ele não precisa dizer o não estava bom aquele contraponto, o gráfico que ele montava de correção já era auto-explicativo. E se estava bom, ele fazia algumas pequenas anotações e dizia *agora você escreve isso para coro a três vezes que eu vou levar lá para meu coro cantar*. Ele nunca levava. Mas tudo bem, era uma provação que ele dava pra gente. Era interessante isso.

Como professor de composição, o senhor adota algum dos procedimentos de Guarnieri?

Não. A minha posição como professor na academia é muito diferente da dele, professor particular. Eu não dou aulas de composição, eu dou aulas para compositores, é diferente. Eu trabalho técnicas de composição e outras para estimular o compositor que tem vontade de escrever e tem talento para isso, que é o que eu acredito. Então, eu trabalho tecnicamente, constantemente. Eu acabei de falar, nesta aula de hoje, de novo, a mesma coisa que eu sempre falo. Eu acho que o compositor é um artesão, antes de mais nada. É um sujeito que faz uma cadeira e tem que ser muito bem feita, não pode quebrar, tem que ser muito confortável e tem que saber todas as maneiras de fazer todas as cadeiras. Agora, se a cadeira fica bonita, depois famosa por alguma razão e se for para um museu e ganhar prêmios, isso é outra coisa, que não nos concerne na academia. A avaliação estética não me concerne dentro do meu trabalho de classe de composição. Que o Guarnieri envolvia... Mas era diferente, era um contato pessoal e ele tinha uma orientação estética definida. Eu procuro não ter justamente para dar um amplo leque de técnicas e assuntos, inclusive de outras maneiras de ver composição que eu acredito, como por exemplo, estímulos externos, leituras poéticas, imagens, sentimentos internos, o que seja, para que as pessoas possuam cabedal, repertório para poder compor. E não acredito, francamente, que você ensine composição para ninguém. Você dá estrutura técnica, estímulo para o compositor produzir. Isso é o que eu faço aqui. Então, é completamente diferente do que o Guarnieri fazia. E completamente diferente de mestre/discípulo. Eu sou professor. Eu não tenho discípulos. Se eu quisesse ter discípulos, me ausentaria da academia e importaria a minha posição estética, se alguém fosse aceitar. É diferente. Alguém vai escrever como eu, ou próximo de mim. É um discipulato.

O senhor acha que o termo Escola cabe nesse caso?

Cabe no sentido renascentista da palavra. Escola enquanto um mestre, escola inclusive do ponto de vista da escola oriental de artes marciais, por exemplo, ou oriental de filosofia. Você tem uma pessoa que detém um conhecimento, uma orientação de vida, uma maneira de ver o mundo e as outras pessoas fazem o que ele faz, vão atrás tentar fazer o que ele faz. É nesse sentido a escola, que se estabeleceu na renascença, por exemplo, nos estudos dos pintores. Estabeleceu-se também no quadrivium, nessas idéias que os renascentistas tinham de seguir alguém que sabe. Um discipulato nesse sentido. Aí é escola mesmo. E foi a única no Brasil. Nesse sentido foi a única. Inclusive, em outros sentidos eu não sei se existe uma escola de composição. Provavelmente, deve existir um prédio que é uma escola de composição, genérico, dentro da academia, das universidades. Mas mesmo aí, eu não acredito que exista

uma escola. Nesse sentido, eu acho que a Escola do Guarnieri foi a única. Não existiu ninguém, que tivesse proposto, até o meu conhecimento, dessa maneira e que tivesse realizado assim.

Então o Koellreutter era bastante diferente?

Koellreutter não era uma escola de composição. O Koellreutter era professor de uma técnica. Ele trouxe primeiramente a técnica que, na verdade, não foi o objetivo primordial dele. Mas ele foi, principalmente, um animador de um movimento, que foi o movimento *Música Viva*, que depois se transformou em grupo de compositores que tinham uma idéia estética comum. Mas ele não era um *capo scuola*, como diz o italiano. Ele tinha outra posição. Ele era, vamos dizer, o líder de um movimento. Mas não exatamente um mestre como o Guarnieri, no sentido do Guarnieri. Mesmo o Santoro, por exemplo. Ele era um compositor que tinha uma idéia de composição. Mas eu não tenho notícias de que ele tenha montado um discipulato. Eu nunca fui aluno dele, mas tentei escrever como ele. Eu vivia próximo dele, tanto que ele me recomendou e me colocou, após um concurso, como regente da orquestra de Brasília, da qual ele era o regente. Quer dizer, eu tinha muito contato. Mas ele não fez isso comigo. Ele não me transformou em um discípulo. Eu é que tentei ser discípulo dele.

E Guerra-Peixe?

Guerra-Peixe era professor de composição, tinha alunos de composição, mas ele não tinha um caminho. Muitas pessoas, eventualmente, se você disser isso vão retrucar que tinha, ou que esse ou aquele tinha, mas dificilmente você vai encontrar um agregado de gente que manteve a composição em andamento com uma orientação tão definida, tão próxima e tão clara como a do Guarnieri, que você possa dar o nome de escola.

Antes da criação dos cursos universitários de composição o aluno precisaria ter aulas particulares, então?

Ou no Conservatório. O Rio de Janeiro tinha. O Rio de Janeiro sempre teve curso de composição. A Escola de Música do Rio, que hoje é a Universidade Federal do Rio de Janeiro, sempre teve. O Conservatório Dramático e Musical também. Mignone era professor de composição lá, entre outros. E em outros conservatórios também haviam cursos de composição. Institucionais. Não é que não existissem dentro de uma instituição de ensino médio. Mas foram rareando até um número ínfimo.

Mesmo com a criação dos cursos de composição nas universidades, por que os alunos continuaram a procurar aulas particulares?

Eu acho que funciona como sempre, por simpatia à obra. Ou por idéia particular, por afinidade. Você vai porque gosta da música que o compositor escreve, você gosta da obra dele ou você tem dificuldade para escrever na técnica daquele compositor. Você vai estudar com ele. Isso acontece em qualquer lugar, no mundo inteiro é assim.

Como o senhor vê a Escola de Composição do Guarnieri hoje?

A Escola acabou. Morrendo o último representante dogmático da Escola, ela acaba. O Lacerda fez 80 este ano, o Sérgio Vasconcelos tem 76, eu acho, o Escalante fez 70. Enfim, são pessoas que têm certa idade, e que eu espero que vivam até os 200 anos, já que gosto muito de todos eles, mas é evidente que em algum momento não estarão mais aqui. E essas são pessoas que realmente são os dogmas da Escola de Composição. A Escola de Composição não sobreviveu porque, primeiro, a vanguarda em 1960, com Gilberto Medes e o *Música Nova* deram um golpe de misericórdia na Escola Nacional, não no Guarnieri. O golpe de misericórdia foi ideológico, não foi musical. Então, o que aconteceu, na verdade, foi um corte no nacionalismo musical. Depois vem o Tropicaslismo, que é outro corte importante na música popular e que teve uma influência. Num certo momento, esse processo ideológico de corte com o nacionalismo foi um vai e vem entre a música popular e a erudita na década de 1960. Tanto é que há Radamés Gnattali em um e outro, Rogério Duprat em um e outro, é muito interpenetrado, é um momento riquíssimo da história da música brasileira. Agora, depois disso, o nacionalismo foi cortado pela raiz. O nacionalismo no sentido musical. Ficou o nacionalismo de fachada, que é o político. Tem que ser brasileiro por isso e por aquilo, mas não necessariamente naquela idéia que o Mário antigamente buscava, que a vanguarda de 22 buscava, que o Guarnieri buscava. A Escola acabou morrendo por isso, ruindo internamente. Sobraram as pessoas que acreditavam nisso, e por isso eu sempre digo que esses que sobraram são mais reais que o rei. O próprio Guarnieri não foi assim. Ele morreu em 1993. Até 1990, mais ou menos, ele estava, praticamente, experimentando o serial. Na *Sonatina 6*, por exemplo, para piano, tem muita coisa de sonoridades não tonais e pós-tonais, quase seriais. Ele já estava em uma busca diferente. Ele era mais flexível que os discípulos dele. Então, eu acho que a Escola teve importância, como movimento histórico, principalmente por tomada de posição. Porque ela tinha uma coerência interna e tinha um líder que tinha uma coerência interna, uma crença, aglutinando tanto os nacionalistas quanto os não nacionalistas. E hoje ela não tem mais essa vigência, mas ela tem a memória, através dessas pessoas que continuam

escrevendo e que são polêmicos, por exemplo, para música eletroacústica, para todas as pessoas que acreditam em estéticas que não são do Brasil. Ninguém, por exemplo, hoje experimenta escrever alguma coisa na técnica do Villa-Lobos, ou na técnica do Velasquez, ou na técnica deste ou daquele. Então essa polêmica se estabelece nesse contraponto longínquo, entre escola, posição e não, hoje em dia. Porque o Lacerda está produzindo, o Sérgio Vasconcelos e o Escalante também estão produzindo. A obra do Nilson Lombardi, que foi toda editada em Sorocaba, continua sendo tocada, sempre tem alguém procurando. Então tem um contraponto em cima disso. Mas isso vai acabar. Eu não sei, não sou futurólogo, não posso predizer, mas certamente vai ter, de novo, outro rompimento. Será um rompimento mais ideal, um rompimento mais sonhador, talvez, mas vai ter. Acabou uma representação. Vai ficar propriamente no passado histórico, já está, mas é mais longínquo.

Então a Escola de Guarnieri acabou na década de 1960?

Eu acredito que sim. Foi um golpe de misericórdia na Escola, do ponto de vista da ação dela. Da continuidade não, mas da ação sim. Por que o próprio Guarnieri em 60 e 70 já estava em uma outra linha de escrita. O que eu quero dizer é que em relação à idéia da escola nacional, a vanguarda deu um golpe muito sério. Eventualmente, isso talvez não fosse uma coisa definitiva, mas ao longo do tempo histórico, ao longo do desenvolvimento do festival Música Nova e etc., isso foi se solidificando.

Kilza Setti

12 de Janeiro de 2009

Enviada por e-mail

Entrevistadora: Ana Lúcia Kobayashi

Como era a sua relação com Camargo Guarnieri?

Minha relação com Guarnieri era de muita admiração e amizade. Conheci toda a sua família e gosto bastante de alguns de seus familiares, como por exemplo, a irmã mais nova, Alice Guarnieri, a quem ele via diariamente, eles tinham muita afinidade. Ela é bibliotecária e poetisa. Visitei-a no ano passado, está com 90 anos e sabe muito a respeito da vida de Guarnieri, de sua juventude. Quanto à afinidade musical e estética, éramos muito parecidos, pois sempre admirei sua obra.

Como era o professor Camargo Guarnieri?

Como professor, era rigoroso. Crítico, quando necessário, mas também estimulava os alunos. Sempre dava oportunidade de ouvirmos nossas composições, mesmo iniciantes, promovendo audições de música de câmara ou ele mesmo regendo nossas peças. Não sei se com outro mestre eu teria essa oportunidade de me ouvir e avaliar meu trabalho.

Como eram as suas aulas?

Guarnieri era mais rigoroso nos exercícios de contraponto. Sempre tínhamos tarefas de trabalhar melodias, principalmente do cancionero tradicional brasileiro, no que, aliás, foi bastante criticado pela corrente partidária do atonalismo e de técnicas seriais e dodecafônicas. Todos nós conhecemos o embate dos anos 50 e 60, entre nacionalistas e "vanguardistas" (50 anos depois, ainda seriam vanguardistas?). Enfim um debate estéril, mas talvez necessário.

Quais os procedimentos utilizados por ele?

Os procedimentos, como já citei, eram exercícios de contraponto e tarefas para produzir composições, com atenção às formas musicais. Confesso que eu particularmente não fui aluna muito cumpridora nessa parte. Não atendi seu pedido de escrever pequena sonata ou outras formas. Sempre gostei de peças livres ou de variações sobre temas. Em minhas criações musicais, ele interferia algumas vezes com sugestões, apontando caminhos, mas nunca cerceando a liberdade de criação. Sempre apregoou em público que eu tinha grande talento,

mas trabalhava pouco. Nessa altura eu era pianista e fazia jornalismo. Mais tarde fui para Ciências Sociais, embora sempre compondo, como o faço atualmente.

Por que estudar com Camargo Guarnieri?

Eu já conhecia e admirava a obra de Guarnieri. Nos anos 50, as gravações eram raríssimas, mas sempre que havia apresentações em concertos eu procurava assistir. Ouvindo num concerto a sua regência de La Valse de Ravel, criei coragem e fui cumprimentá-lo após o concerto. Seu jeito bem diferente dos maestros "estrelas" (e ele já era ganhador de vários prêmios no exterior) me causou boa impressão. Em 1954 anunciou-se um concurso para bolsa de estudos em composição com Camargo Guarnieri no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. O concurso foi patrocinado pela Comissão de festejos do IV Centenário da cidade de São Paulo. Lembro-me que havia alguns rapazes inscritos e eu era a única mulher no concurso. A prova constava de apresentação de uma composição e, durante a prova, tínhamos que fazer um trabalho de contraponto e uma redação sobre música brasileira. Não houve interlocução com o maestro. Eram provas escritas. Fui selecionada e iniciei, com outros colegas, hoje compositores, as aulas com ele. Terminado o contrato entre as instituições, continuamos a estudar com ele, o mesmo grupo inicial.

Quais os fatores positivos e negativos em se ter aula com Guarnieri?

Não posso apontar fatores negativos. Estudei apenas de 1954 a 1960, mas dividia meu tempo com outros estudos e não fui aluna exemplarmente assídua. Todavia, aprendi muito com ele, razão pela qual só aponto fatores positivos nesse aprendizado.

Para a senhora, o que significou a Escola de Composição de Camargo Guarnieri?

Como já disse, ele foi meu único mestre. Em 1966 eu ganhei uma bolsa de estudos por dois anos para o Instituto de Altos Estudios Musicales de Buenos Aires. Essa teria sido a chance de conhecer o então único laboratório de música eletroacústica na América, dirigido por Ginastera, mas um grave acidente na minha vida obrigou-me a renunciar à bolsa. Portanto, tudo o que adquiri em técnica composicional foi com Camargo Guarnieri. Quanto à idéia de Escola de Composição, não saberia opinar, pois, se não estou errada, parece que se trata de um caso único no Brasil.

Eduardo Escalante

Data: 1º de Maio de 2009
Local: Residência do compositor (São Paulo – SP)
Suporte: mp3
Duração: 72 min.
Entrevistador (a): Ana Lúcia Kobayashi

Como era a sua relação com Camargo Guarnieri?

Eu comecei a estudar com Camargo Guarnieri em 1967. Embora algumas pessoas dissessem que ele tinha uma personalidade difícil, na verdade não era assim. Ele era um homem com grande senso de humor, mas seriedade no trabalho e no de seus alunos. Levava à frente uma escola de composição com toda uma infra-estrutura montada. Meu relacionamento sempre foi muito bom. Às vezes ele tinha algumas explosões de mau humor, mas eu já sabia que essa era o seu modo de ser. Sempre gostei muito dele; foi um segundo pai para mim. Principalmente quando, depois de dois anos de estudo, meu pai faleceu. Suas palavras de consolo foram muito importantes.

Um fato interessante: ele gostava que um aluno assistisse às aulas dos colegas, para ver o que o mestre estava indicando. Ficávamos próximos, ele dava a orientação e nós assimilávamos. Eu gostava de ir aos sábados - que era o dia de aula de muitos dos alunos. Chegava bem cedo e só saía com o último colega.

Mais uma coisa é importante: o maestro sempre tinha um conselho preciso para todas as coisas - para cada aluno.

A Escola começava assim: o aluno fazia um teste prévio. Se aprovado, tinha três meses de estágio. Nesse período ele via os trabalhos, orientava, corrigia. Ele nos dizia: - *depois de três meses, se o seu rumo não for o da composição, ao menos você conheceu um pouco da Escola*. Aliás, alguns músicos tiveram aulas com ele só para conhecer a sua escola, o que é muito importante. Ficávamos nesses três meses na expectativa - se iríamos ser aprovados e poderíamos continuar no curso de composição.

Para cada aluno ele dava uma indicação, um trabalho, uma pesquisa diferente. No meu caso, mandou que analisasse o *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith, que é uma coletânea de doze interlúdios e fugas. O curioso nisso é que, no futuro, a minha disciplina fundamental na universidade seria a fuga. Não porque ele tivesse feito essa indicação, mas porque senti que o meu caminho seria o da polifonia - que a fuga seria esse caminho. A sua intuição o levou a

essa conclusão. No fim, quando foram criadas as primeiras faculdades de música, eu acabei optando pela escolha dessa disciplina. E assim foi até o fim.

Como o senhor tornou-se aluno de Guarnieri?

Eu havia completado o curso de piano num conservatório musical, feito um curso de estruturação geral com Souza Lima, havia estudado regência, quando a Comissão Estadual de Música criou cursos breves de complementação para músicos já formados. Um desses era o de composição e o maestro Camargo Guarnieri foi contratado; eu me inscrevi. Nós éramos uns oito alunos, mais ou menos. O curso, que durava só um mês, visava dar uma pincelada sobre o que era a Escola de Camargo Guarnieri. Fizemos um teste e ficamos morrendo de medo, porque não sabíamos o que iria acontecer. O maestro nos mandou escrever alguma coisa e depois pediu a harmonização de uma melodia dada e um contraponto a duas vozes. Ele viu os trabalhos e fez alguns comentários. Depois pediu que compuséssemos alguma coisa simples, uma pequena peça para piano, por exemplo, que levaríamos na aula seguinte. Continuamos os trabalhos pelo curto período estabelecido pela Comissão Estadual.

Completado o período, dos oito alunos que se inscreveram, fui o único que continuou - manifestei desejo de prosseguir como aluno particular. Então, a partir do segundo mês, ingressei no citado período probatório de três meses.

Uma das perguntas que todo aluno faz ao professor é quanto à duração da aula. O maestro dizia que não estabelecia uma duração definida. Tudo dependia dos trabalhos que o aluno levasse. Poderia durar só dez minutos, ou até várias horas. E assim foi.

Nessa época, Osvaldo Lacerda, Sérgio Vasconcellos-Corrêa, Teodoro Nogueira, Nilson Lombardi, Almeida Prado, já eram seus alunos. Depois vieram Achille Picchi, Júlio César de Figueiredo, etc. Dinorá de Carvalho foi um caso interessante. Ela era mais velha que o maestro. Os dois brigavam o tempo todo, no bom sentido, mas eles eram muito amigos. Uma vez eu assisti uma das suas aulas. Quando ela foi embora, Guarnieri disse: *Veja essa mulher: com todo o gabarito que tem como musicista, professora de piano e mesmo como compositora, embora mais velha que eu, se sujeita a ter aulas comigo.*

Por quanto tempo o senhor teve aulas com Guarnieri?

Comecei em 1967 até... não me lembro. Foram vários anos. Mal havia eu começado como aluno regular, quando surgiu um concurso de composição. O maestro permitiu que me inscrevesse. Eu tinha só três ou quatro meses de aulas. Eu me inscrevi e venci o concurso.

Por que estudar com Guarnieri?

Há dois caminhos, e isso é importante. Eu fui estudar com Guarnieri porque me identificava com a sua linha trabalho. A música polifônica, a música de características brasileiras. Na época eu ainda não era naturalizado, e ele me perguntou: “...você é argentino. *Que tipo de música pretende escrever? Música argentina?*” Respondi que não; tinha interesse pela música brasileira e fora isso o que me levava à sua escola. Alguns detratores de Guarnieri diziam que ele havia formado uma série de “guarnierinhos”. Quem fez essa afirmação, ironicamente, era um aluno do Koellreutter. Ora, e o que ele formou? “koellreuttinhos”. Eu fui estudar com Guarnieri porque me identificava com a sua linha de trabalho – quanto à estética e a técnica.

Os detratores pretendiam provar que ele impunha a sua estética. Ele não impunha absolutamente nada. Quando ele me fez a pergunta acima referida, eu já pesquisava o folclore brasileiro (desde 1960), já dava aulas de folclore nos conservatórios de música e estava totalmente identificado com isso. Nós não imitávamos Guarnieri. Imitava quem queria. Por exemplo, na linguagem de Nilson Lombardi há uma forte proximidade com a obra de Camargo Guarnieri. Mas ele dizia abertamente que a sua linha estética era próxima daquela do mestre. Lombardi assim o desejava. Do mesmo modo que um aluno de Koellreutter fazia um trabalho fundamentado na linha estética e técnica do seu professor.

No meu caso, o que me levou a estudar com Guarnieri foi o interesse por sua didática minuciosamente elaborada e desenvolvida. Em outras palavras, ele começava do ponto zero e ia progredindo sistematicamente; não era uma coisa aleatória.

Exemplo disso ocorreu no começo: eu disse que desejava compor um quarteto. A sua reação: *Não! Ainda é muito cedo!*

Além da parte técnica, ele pedia para compor pequenas peças, para piano, prelúdios, etc. E logo uma canção – conjumar a voz com instrumento. Depois música de câmara. E assim o estudo ia crescendo. Era uma escalada pré-estruturada pelo mestre. Guarnieri sabia o que ia pedir ao aluno, aula por aula.

Como o senhor vê a questão da Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil?

Foi um momento de transição dentro da música, em que se estabeleciam linhas de trabalho. Quando Koellreutter chegou ao Brasil, quem o recebeu foi Guarnieri. Eles eram muito amigos. Mas depois começaram as divergências ideológicas. Koellreutter pretendia trazer o dodecafonismo e fazer com que os jovens trabalhassem dentro de uma certa linha. Guarnieri achava que o dodecafonismo poderia ser um trabalho excessivamente cerebral. E o brasileiro é, acima de tudo, emocional. Isso se vê através da música popular e da folclórica. Não que a pessoa fosse obrigada a fazer música nacionalista. De forma alguma. Cada aluno seguia a sua própria linguagem. Eu, particularmente, escrevi muita coisa que não tem a ver com o nacionalismo, e ele nunca rejeitou meus trabalhos.

Aquele foi um momento de transição - em meados do século XX - e tudo aquilo antecedeu ao chamado vanguardismo. Na Carta Aberta, Guarnieri defendia a sua visão de uma linguagem mais ligada àquilo que nós sentimos no dia-a-dia. E eu estava mais do que enfrornado nisso porque, na época, como disse, fazia pesquisas no campo do folclore, intensamente. Ia para o interior com máquina fotográfica, papel e lápis para fazer entrevistas, gravar, levantar documentos que outros folcloristas registraram, etc. Foi muita pesquisa e convivência com a cultura espontânea. Evidentemente, a minha música é também relacionada com essa vivência, com a qual eu me identificava. Nunca me identifiquei com uma linha estranha ao meu universo cultural.

Como a polêmica da Carta Aberta refletiu na Escola de Composição de Guarnieri?

Guarnieri costumava dizer: “- *Continuem escrevendo. Deixem que eles briguem. Quando se derem conta, vocês vão estar com inúmeras obras e eles com nada*”. Dizia que o que ele escrevia era a sua linguagem e não se importava se os outros gostavam ou não. Foi esse caminho que eu tomei.

A preocupação de Guarnieri em formar compositores conscientes da problemática da música brasileira estava presente na Escola?

O que estava muito presente era a necessidade da nossa formação, ou seja, nós sermos conscientes de fazermos um trabalho de peso, um trabalho que tivesse substância. Guarnieri dizia: “-*Não sei se minha música é bonita ou feia. Só sei que ninguém pode dizer que ela é mal escrita*”. Isso ele repetia muito. Era seu desejo que os alunos escrevessem bem as suas obras. Tecnicamente, o aluno deveria estar bem escorado. O que o maestro via com muita

atenção era a estrutura. Era sua preocupação básica não deixar passar banalidades. A obra deveria ter consistência. E para isso ocorrer, o melhor caminho era, a seu ver, a polifonia.

Também era uma questão histórica. Quando Guarnieri foi estudar na França com Charles Koechlin, o que este impunha aos jovens era o contraponto; uma retomada da polifonia no decorrer do século XX. Se você faz um trabalho de contraponto bem elaborado, tecnicamente ninguém poderá objetar nada.

Então o nacionalismo não era uma questão primária?

Não, absolutamente. O nacionalismo é a defesa de uma posição. Guarnieri dizia que não era um compositor nacionalista e sim nacional. Daí, essa busca das estruturas do folclore não significar nada. Fundamental era a estrutura e o planejamento da obra. Nós trabalhávamos com melodias folclóricas, principalmente retiradas do *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mário de Andrade. Mas como parte técnica. Ou seja, em vez de Guarnieri procurar temas, para os exercícios de contraponto, tirados de um autor europeu, ele usava melodias folclóricas brasileiras. Inclusive porque algumas dessas melodias, do livro citado, foi o próprio Guarnieri quem as recolheu..

Qual a importância da Escola de Composição de Camargo Guarnieri?

A Escola tem mais do que importância porque muitos dos músicos de projeção foram alunos de Camargo Guarnieri. A Escola gerou músicos e músicas importantes. Exemplo disso são as canções do Osvaldo Lacerda. Teria muita coisa para dizer sobre a Escola, o que ela deixou, o que ela fez, até onde foi. O caminho é longo e valeria a pena continuar pesquisando.

O que ficou da Escola nas suas composições?

O mais importante é a técnica. Basicamente é a técnica do contraponto. E a coerência estrutural. É a minha preocupação – é assim que elaboro a minha obra.

Ele repassava os princípios de Mário de Andrade?

Sim. Ele conviveu com Mário de Andrade. Dele recebeu o embasamento cultural. Afirmava que Mário costumava dizer que o músico tinha que ter uma boa formação. Guarnieri citava muito Mário de Andrade: sobre o que eles conversavam, e quanto ao seu pensamento. Um pensamento atemporal. Toda uma visão fantástica que gerou a semana de 22. Mário de Andrade era extremamente rígido na sua maneira de pensar, assim como o foi

Guarnieri. Era bastante intransigente com relação à música, ou o que fosse. Citava Mário de Andrade o tempo todo. Mas sem nenhuma imposição. Ele dizia: *siga se quiser*.

O senhor gostaria de acrescentar mais alguma coisa sobre Guarnieri e sua Escola de Composição?

Foi muito importante conviver com Guarnieri. Ele gostava quando as pessoas se interessavam pelo que ele narrava. Além de citar passagens da sua vida, citava coisas sobre os músicos com os quais conviveu. Muita gente pensava que ele havia se fechado na sua linha de pensamento. Não era assim: ele era muito aberto. Tinha consciência de tudo o que acontecia no Brasil e fora também. E isso gerava conversas muito agradáveis.

Com relação aos alunos, como disse, Guarnieri era minucioso, detalhista. As notas não eram jogadas simplesmente. Essa coisa de lapidação da música, como se fosse uma jóia, foi característica da obra e da escola de Guarnieri. Fazia-nos lembrar que nós deixamos o que escrevemos para as gerações futuras. “*Não sei se eles vão jogar tudo no lixo; mas se sobrar uma peça, ela deve estar muito bem escrita*”, dizia.

Se assim não for, não estaremos sendo honestos com os nossos herdeiros musicais.