



As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri*

*Lutero Rodrigues***

Resumo

Este artigo ocupa-se de algumas características estilísticas marcantes da linguagem musical de Camargo Guarnieri, procurando sua origem, seu comportamento no âmbito geral da obra musical e sua evolução ao longo da trajetória criativa do compositor. Ao final, há uma sugestão de divisão da obra musical de Guarnieri em diferentes fases, baseando-se em fatos históricos e mudanças estéticas verificadas em sua obra.

Palavras-chave

Música brasileira – século XX – nacionalismo musical – Camargo Guarnieri – Mário de Andrade.

Abstract

This article deals with some of the stylistic characteristics that mark Camargo Guarnieri's musical language, looking for the origins of those features, the way they function in the general ambit of the musical work, and their evolution through the composer's creative trajectory. It also proposes the division of Camargo Guarnieri's musical work in different phases, based on historical facts, and the aesthetic transformations found in his work.

Keywords

Brazilian music – 20th century – musical nationalism – Camargo Guarnieri – Mário de Andrade.

* Este artigo é derivado de um dos capítulos da dissertação intitulada "As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias", apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, do Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, em 2001, para obtenção do título de Mestre em Artes/Música, sob a orientação da Prof^a Dr^a Dorotéa Kerr.

** Universidade Estadual Paulista, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: luterodrigues@gmail.com.

Artigo recebido em 17 de junho de 2014 e aprovado em 15 de outubro de 2014.



As principais características da construção musical do compositor Camargo Guarnieri são decorrentes de suas preferências pessoais e estéticas, assim como das influências recebidas durante sua trajetória, destacando-se o período em que ocorreu sua formação. Em busca de conhecê-las, optamos pelo estudo de alguns aspectos manifestos em sua obra que nos possibilitarão alcançar esse objetivo: texturas mais frequentes, diferenciais de sua prática de orquestração, aplicação musical dos ideais nacionalistas, relação com as formas musicais tradicionais e pensamento harmônico. Ao final, faremos uma sugestão de divisão da obra do compositor em diferentes fases, com o propósito de termos mais uma ferramenta auxiliar de estudo.

É provável que a característica mais marcante e pessoal da linguagem musical do compositor, presente em toda a sua obra, seja o predomínio da textura polifônica. Sua origem costuma ser atribuída aos ensinamentos do maestro italiano Lamberto Baldi (1895-1979), professor de contraponto e composição de Guarnieri, que viveu cerca de cinco anos em São Paulo. Baldi deixou a Itália em 1926 e no ano seguinte, teria iniciado seu trabalho como orientador do compositor brasileiro, entretanto, o contato entre ambos foi interrompido com a ida do mestre para o Uruguai, em 1931, onde Baldi acabou por fixar-se¹. No entanto, nas obras de difusão interdita² há dois canons, um de 1926 e outro, provavelmente, de 1924, além de duas canções, *Tristeza* e *Ave Maria*, ambas de 1925, às quais, Domenico Barbieri acrescentou o comentário de possuírem “contraponto elaborado” (apud Silva, 2001, p. 568-569), indicando que o interesse de Guarnieri por essa técnica poderia ter sido anterior a seu contato com Lamberto Baldi, tendo surgido com suas primeiras tentativas de composição.

Por outro lado, Mário de Andrade tornou-se orientador estético e cultural de Camargo Guarnieri em 1928, ano em que publicou o *Ensaio sobre a música brasileira*, livro que é um verdadeiro divisor de águas do nosso modernismo de cunho nacionalista. Ali se encontram estas palavras:

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. [...] Quanto aos processos já

1 Em crítica de Mário de Andrade, publicada em 20 de agosto de 1931, encontra-se: “E agora Lamberto Baldi parte pra Montevideo onde regerá uma temporada de oito concertos” (Andrade, 1976, p. 246). Ao que tudo indica, essa primeira ida de Baldi para o Uruguai, em 1931, foi ainda na condição de regente convidado, mas ele assumirá, em seguida, a direção da recém-criada Orquestra Sinfônica do Sodre, permanecendo naquele país.

2 Assim são denominadas as 81 obras, compostas entre 1918 e 1928, catalogadas pelo compositor Domenico Barbieri, discípulo de Guarnieri, que por este foram expressamente interditas, segundo as instruções do próprio compositor, um conjunto de obras que não deve “em hipótese alguma e sob nenhum pretexto, ser impresso e publicado, devendo apenas servir para estudo crítico e comparativo” (Barbieri, 1993, p. 19).



européus de polifonização eles são muito perigosos e na maioria das feitas descaracterizam a melodia brasileira. (Andrade, 1962, p. 52-53)

Em suas críticas às primeiras obras de Guarnieri, Mário foi coerente com o texto do *Ensaio*. Elogiava a música, a prática polifônica do compositor, mas fazia restrições ao uso excessivo do contraponto. Assim ocorre com a crítica da *Sonatina nº 1* e nas observações sobre a *Sonata nº 2 para violino e piano*, contidas nas cartas de 1934. Muito cedo, Guarnieri demonstrava verdadeiro fascínio pela técnica do contraponto, como atestam algumas de suas obras, sobretudo o *Trio para violino, viola e violoncelo*, de 1931. Nessa obra, pode-se pensar que o compositor queria exteriorizar todos os seus conhecimentos de contraponto. Dentre outras composições do mesmo período, há aquelas que caminham na mesma direção, embora já não transmitam a impressão de que sejam resultantes de experimentação das possibilidades duma técnica recém-adquirida, destacando-se a *Sonata nº 1 para violoncelo e piano* (1931).

Com o passar do tempo, o uso do contraponto tornou-se menos ostensivo, mais ordenado e equilibrado, atingindo o ponto que o caracteriza na música de Guarnieri. É predominante, mas não destoa do conjunto, cumprindo o legítimo papel de uma técnica bem executada que se encontra sob o controle das leis superiores da forma e do equilíbrio. Mesmo assim, em diferentes períodos da trajetória musical do compositor, surgiram obras que poderiam ser consideradas verdadeiras apologias da prática polifônica, tais como *Prólogo e Fuga* (1947) e *Sequência, Coral e Ricercare* (1966), observando-se que o uso intensivo do contraponto, nestes casos, já seria uma contigência das próprias formas empregadas.

Em um depoimento do compositor, ao início da década de 1940, encontra-se importante justificativa de seu apego à polifonia:

Quanto ao problema da harmonia, a música nacional deve ser de preferência tratada polifonicamente. A qualidade de nossa rítmica, a sua força dinâmica, nos aconselha a evitar as harmonizações de acordes, pois esses viriam 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. (Almeida, 1942, p. 476)

A busca do equilíbrio entre estes “elementos fundamentais” era uma lei maior que governava todos os procedimentos de Guarnieri enquanto compositor, assunto ao qual retornaremos ao longo do texto.

A adoção da polifonia como solução técnica principal fez com que Guarnieri, ao compor, priorizasse o tratamento temático, ou seja, a elaboração dos elementos



temáticos de acordo com as múltiplas possibilidades oferecidas pelas leis do contraponto. O tratamento temático, por sua vez, teria início na criteriosa escolha de temas que se sujeitassem às mais diversas transformações e associações, os “trabalhos preliminares” que afetariam a “arquitetura da peça”, termos utilizados pelo próprio Mário de Andrade, aconselhando o compositor durante o processo de criação de sua *Sinfonia nº 1*, em carta de 8 de março de 1940 (Silva, 2001, p. 256-257).

A técnica polifônica e a priorização do tratamento temático trouxeram consigo, ao menos, duas importantes consequências à música de Guarnieri. A primeira delas é a ocorrência menos frequente da melodia acompanhada, por certo o tipo de textura mais utilizada pelos compositores a partir do classicismo. Quando ocorre, em andamentos lentos ou temas contrastantes, na maioria das vezes, o compositor não a via somente como melodia acompanhada, porém como tema e sua “ambiência”, termo com o qual Guarnieri costumava denominar certo tipo de acompanhamento que exercia papel decisivo no estabelecimento do caráter psicológico de um determinado tema.

Se a ambiência antecedia a exposição do tema, já trazia consigo a missão de anunciar seu caráter, preparando sua aparição em um contexto mais familiar, com o qual pudesse manter uma íntima relação de cumplicidade. A ambiência também poderia surgir com o tema, simultaneamente, assim contribuindo para melhor definir ou reforçar seu caráter, e poderia prolongar-se mais além do final de sua exposição, prorrogando sua memória ainda viva até a completa extinção. Antecedendo e sucedendo temas, a ambiência passava a exercer também um papel formal, delimitando os espaços reservados para seus respectivos temas no contexto estrutural da obra. A origem do emprego do termo e do conceito de “ambiência”, por parte de Guarnieri, ao que supomos, deve-se a Mário de Andrade, embora seja mencionado somente algumas poucas vezes no *Ensaio*³.

A segunda consequência é que a música de Guarnieri se mostra tecnicamente diferenciada, em relação aos demais compositores brasileiros de seu tempo, sobretudo quanto ao uso dos elementos melódicos de origem temática. Como na tradição clássica, o compositor utilizava poucos temas, mas explorava-os de tal maneira, e a seus derivados, que quase não havia lugar para elementos sem qualquer parentesco temático em seu discurso musical. Por outro lado, ao contrário da tradição clássica, sua música praticamente não dava espaço para aquilo que Charles Rosen denominou “material convencional”,⁴ ou seja, material sem alguma relação temática que na prática tonal, geralmente, era constituído por escalas e arpejos. Mesmo

3 Inicialmente, o autor exalta a música popular porque esta cria “ambientes gerais, cientificamente exatos” e discorre sobre o assunto, permitindo entender o que, para ele, significava “ambientar musicalmente”. Mais adiante, já com o significado de “ambiência harmônica”, ou seja, de harmonização característica que se aproxima do procedimento específico de Guarnieri, o autor comenta seu emprego em obras brasileiras. Cf. Andrade, 1962, p. 42, 51-52.

4 Cf. Rosen, 1977, p. 71-72.



nos pontos específicos da estrutura formal em que os materiais não temáticos costumeiramente estão presentes, tal como nas codas, por exemplo, a música de Guarnieri está impregnada de elementos temáticos.

As primeiras obras de Guarnieri já haviam revelado essa tendência ao tematismo, entretanto, são as composições surgidas ao início da década de 1940 que demonstram maior exuberância no tratamento dos elementos temáticos, sem qualquer preocupação com economia, a não ser as restrições impostas pelas próprias formas empregadas. O início da década coincidiu com o final de sua permanência na Europa, apressado pela guerra eminente, um curto período em que Guarnieri compôs somente três canções com acompanhamento orquestral, sobre poemas de seu irmão Rossine Camargo Guarnieri. A riqueza do tratamento temático das obras subseqüentes sugere a liberação da energia criativa que havia sido represada anteriormente.

Foi neste período e no início da década de 1950 que suas obras mais extensas foram compostas, incluindo as três primeiras sinfonias. A partir da década de 1960, nota-se em Guarnieri uma tendência à concreção, passando a compor obras mais concisas que trouxeram modificações para sua consolidada técnica de tratamento temático. Como sua principal consequência, o compositor começou a realizar experiências com obras monotemáticas as quais, até então, ocorriam em suas músicas somente nos movimentos lentos ou formas mais livres. Em alguns casos, o monotematismo foi introduzido inclusive em formas mais estritas, tradicionalmente bitemáticas, tais como os primeiros movimentos de obras mais extensas: por exemplo, é monotemático o primeiro movimento de sua *Sinfonia nº 6* (1981). Ainda não satisfeito, sua preocupação por concisão chegou a alcançar limites extremos, tal como ocorre na *Sonata para piano* (1972) que se originou de um único motivo.

Consequência natural do constante tratamento temático de Guarnieri é que seus desenvolvimentos se tornam mais lógicos, pois estão intimamente ligados aos temas e seus derivados. Diversos autores ressaltaram essa característica, dentre eles, Mário de Andrade que, ao comentar sua *Sonata para violoncelo e piano* (1931), escreveu: “no Brasil há pelo menos um compositor que sabe desenvolver” (Andrade, 1993, p. 294-295). Luiz Heitor foi mais enfático em seus comentários, não poupando elogios:

Em poucos autores brasileiros o princípio eficaz do desenvolvimento temático – tão malsinado por certos pioneiros da arte musical contemporânea – encontra essa aplicação inteligente e dignificante que vamos achar na obra de Camargo Guarnieri. (Azevedo, 1950, p. 323)



Guarnieri não foi um compositor que se caracterizou por realizar experiências inovadoras em orquestração, tampouco se preocupou em buscar os chamados “efeitos orquestrais” que poderiam ter dado uma roupagem mais brilhante e vistosa à sua música, porém adotou soluções que o diferenciam da maioria dos compositores brasileiros de seu tempo, inclusive de Villa-Lobos que a tantos influenciou. Em uma das três cartas trocadas com Mário de Andrade, em 1934, este defendia a necessidade de desenvolver o que denominava “inteligência do efeito”, qualidade que os compositores franceses, segundo ele, possuíam de forma extraordinária, enquanto advertia Guarnieri:

Você nesse ponto é um antifrancês, é um germânico severíssimo e puro como um Schoenberg. Você não procura desenvolver a sua inteligência do efeito, pelo lado mau que ela tem, eu sei, e que dá num Hekel Tavares, num Leoncavallo. Sim, mas bem dirigida, pode dar um Strauss, um Ravel, e um Stravinsky. Você que tanto admira Stravinsky, já reparou a quantidade enorme de efeitos geniais que ele inventou? (Andrade, 1934 apud Silva, 2001, p. 218)

A análise da orquestração de Guarnieri revela seus procedimentos mais frequentes no que se refere ao uso dos instrumentos de orquestra. Constata-se que o compositor evitava utilizar longos *tutti* orquestrais, reservando o seu uso econômico para momentos específicos da obra. Mesmo nos *tutti* usava os dobramentos com moderação, o que era favorecido pela simultaneidade de diferentes acontecimentos musicais de sua escrita polifônica que, por si só, já exigia maior distribuição dos instrumentos, para atender às necessidades da própria estrutura. Valorizava as individualidades tímbricas dos instrumentos e as combinações entre aqueles de cores afins, o que só é realçado em texturas mais transparentes como aquelas da música de câmara que, por essa razão, ocorrem com frequência em sua produção sinfônica.

Com o passar dos anos, aumentou ainda mais seu interesse pelos timbres, embora já o tivesse manifestado em suas primeiras obras, tal como atestou Mário de Andrade em 1940:

A polifonia se torna elástica, em chocalhante lucilação sinfônica, pelo processo de tomar das linhas e motivos, pequenos elementos celulares que ora outro instrumento contracanta, ora duplica, emudecendo logo após essa minúscula intervenção na trama sinfônica. Esses “pingos” de timbres [...] essas borboleteantes pinceladas de cor, que surgem e se apagam rápidas, produzem uma das notas mais características da polifonia instrumental de Camargo Guarnieri e aquilo em que é mais



sinfonicamente pessoal. É um lucilar, um guizalhar de timbres, como se a orquestra fosse uma enorme viola sertaneja de cordas duplas. (Andrade, 1976, p. 325)

Na maior parte do discurso musical, Guarnieri distribuía os acontecimentos musicais por famílias de instrumentos: cordas, madeiras e metais, sem excluir as muitas combinações possíveis de instrumentos de diferentes famílias. Fora do âmbito das obras concertantes, não utilizava com frequência os instrumentos de cordas na condição de solistas. Um crítico chileno associou sua maneira de orquestrar à de Stravinsky:

[...] señalaremos a Stravinsky como el más cercano a la manera de orquestrar de Camargo Guarnieri. Como em el genial maestro ruso, el empleo de los timbres aislados como verdaderos trazos de colores violentos, mueven a su orquesta de um extremo a outro, de los bronces, a las cuerdas; de las maderas a la percusión⁵.

Maior atenção merecem os instrumentos de percussão que tiveram utilização muito característica, até mesmo pessoal, na música de Guarnieri. Do conjunto de suas obras pode-se inferir que o compositor nutria uma especial predileção por tais instrumentos que, entretanto, foram timidamente utilizados em suas primeiras composições orquestrais. É provável que Guarnieri já tivesse conhecimento de algumas obras de outros autores brasileiros, tais como Villa-Lobos e Mignone, por exemplo, que utilizavam fartamente os instrumentos de percussão para caracterizar os ritmos brasileiros empregados, mas é também provável que o compositor já seguisse ao menos dois, dos três fundamentos que iriam controlar o uso daqueles instrumentos em suas obras: evitar o que Mário de Andrade denominou “excessivo característico”, um procedimento que ainda estudaremos neste trabalho, e o já mencionado equilíbrio entre os “elementos fundamentais” de sua música, a saber, ritmo, melodia e harmonia.

O terceiro fundamento diz respeito à maneira que Guarnieri orquestrava. A timidez no emprego dos instrumentos de percussão, nas primeiras obras, sugere que ele ainda não havia encontrado a maneira ideal de utilizá-los, com a mesma segurança que já demonstrara, em se tratando dos demais instrumentos da orquestra, isto é, procurando sempre realçar suas individualidades. Se a música brasileira de seu tempo tampouco lhe oferecia soluções, foi em Paris, conforme descrito em carta dirigida a Mário de Andrade, que ele encontrou a resposta para seus problemas:

⁵ FESTIVAL de obras del músico brasileño, Camargo Guarnieri. *La Hora*, [Santiago do Chile], 23 out. 1945. O recorte em que nos baseamos, provavelmente compilado pelo próprio compositor, tal como os demais recortes da mesma coleção, não exhibe número de página.



Uma obra prima ouvi, em 1ª audição, *Sonata* de Béla Bartók para 2 pianos e percussão. Que maravilha, seu mano! Os instrumentos de percussão como tímpano, xilofone, bateria atingem tal individualismo que a gente pensa poder ouvir um concerto de cada de per si! (Guarnieri apud Silva, 2001, p. 246)⁶

A impressão que lhe causou a obra de Bartók foi realmente profunda. Os instrumentos de percussão adquiriram um papel de relevo em suas obras orquestrais sem, contudo, tornarem-se proeminentes. Sua importância não é medida pelo grau de participação no som geral da orquestra, mas sim pelas funções que passaram a exercer.

Quando utiliza formas musicais mais austeras, como a sinfonia, por exemplo, a percussão raramente acompanha no sentido mais frequente da palavra, isto é, ocupando-se apenas de um acompanhamento rítmico. Nessas obras, na maioria das vezes que parece acompanhar, na verdade ambienta. Ambientando, ajuda a caracterizar um tema ou seu espaço de atuação, tornando a forma mais clara. Seu emprego formal é ainda mais amplo: reforça os acentos rítmicos principais de um tema ou frase musical, servindo também para pontuar o discurso, delimitando suas partes intermediárias ou simplesmente separando-as. Também é importante sua atuação nas transições, interligando seções ou preparando a chegada de novos andamentos ou caracteres, como por exemplo na *Abertura Concertante* (1942) ou na *3ª Sinfonia* (1953). (Rodrigues, 2001, p. 328)

Com o passar do tempo, nota-se que o compositor desviou seu interesse em direção aos instrumentos que fossem menos “percussivos” e mais “timbrísticos”, tal como o vibrafone, por exemplo. Nas sinfonias, pode-se perceber claramente essa mudança na preferência do compositor. Concluindo, pode-se ainda supor que foi aquela impressão de Paris que levou Camargo Guarnieri a compor, em 1953, seu *Estudo para instrumentos de percussão* que vem a ser a primeira obra de autor brasileiro destinada exclusivamente a estes instrumentos.

É em *O banquete* que se vai encontrar a origem de uma das mais frequentes definições que Guarnieri passou a usar para si mesmo, situando sua própria posição estética, nos anos seguintes à publicação daquele texto. Um dos personagens de

⁶ Guarnieri assistiu, provavelmente a primeira audição francesa, pois a obra já havia sido estreada no ano anterior, na Suíça. É curioso o compositor usar o nome “bateria” para designar os instrumentos de percussão; deve ser uma tentativa de traduzir a palavra francesa *batterie*, usada genericamente para os instrumentos de percussão. A obra requer a utilização de dois pianos, três tímpanos, xilofone, duas caixas, sendo uma sem esteira, prato a dois, prato suspenso, bombo, triângulo e tam-tam.



Mário de Andrade, o compositor Janjão, em resposta a quem o classificou como nacionalista, afirma: “Não sou nacionalista, Pastor Fido, sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência” (Andrade, 1989, p. 60). Janjão, pela descrição de Mário, bem poderia ser o próprio Guarnieri, de “corpão esquipático” e “antipático à primeira vista”. Guarnieri, que adotou o posicionamento acima para si mesmo, bem gostaria de ser ele mesmo o Janjão, enquanto Mário, por sua vez, idealizou Janjão como Guarnieri deveria ter sido: um compositor nacional com forte engajamento político. Guarnieri jamais se interessou pela política partidária, mas o aspecto “nacional” de sua música é tão marcante que merece ser estudado detalhadamente⁷.

O que se lê em uma das mais importantes entrevistas concedidas por Guarnieri, do ano de 1981, nós ouvimos muitas vezes de sua própria boca:

Olha, vou dizer com toda a franqueza: quando conheci o Mário, eu já estava escrevendo música nacional, a *Dança Brasileira*, a *Canção Sertaneja*, depois escrevi a *Sonatina* de 1928, que é dedicada a ele [...] Então ele mandou tocar e eu toquei, à minha moda. E o Mário disse: “É, encontrei aquilo que estava esperando”. (Guarnieri, 1981, p. 9)

Somente a observação dos títulos das obras de difusão interdita, compostas entre 1918 e 1928, já sugere que muitas delas deveriam possuir características musicais brasileiras: *Toada da minha terra* (1923), *Samba* (1924), *A viola lá de casa* (1925) e *Canção das Yaras* (1927), restringindo-se somente àquelas que possuem títulos mais indicativos. Em 1929, o pianista Sá Pereira afirmou que Guarnieri, “desde os seus primeiros ensaios de composição, já escrevia espontaneamente música brasileira”. Também enalteceu a atuação de Lamberto Baldi como professor que, mesmo sendo estrangeiro, submeteu seu aluno à uma severa disciplina sem tyrannizar-lhe o espírito, ao contrário, incitou-o a desenvolver seu estilo pessoal, “aproveitando e fortalecendo as tendências nacionalistas já tão pronunciadas do aluno” (Silva, 2001, p. 23-24).

O primeiro encontro de Guarnieri com Mário de Andrade deu-se em março de 1928, ano em que este publicou seu *Ensaio sobre a música brasileira*, obra em que, pela primeira vez, ele sugeria os procedimentos que deveriam ser adotados por compositores brasileiros que almejassem “nacionalizar” suas músicas. Suas sugestões tornaram-se normas de conduta para as várias gerações de compositores nacionalistas que se seguiram. O encontro dos dois, conforme os indicativos, imbuídos

⁷ Apesar de seu irmão, o poeta Rossine Camargo Guarnieri (1911-1989), a quem era muito ligado, ser membro do Partido Comunista, o compositor sempre demonstrou ter grande rejeição à política partidária. Esta é a mais provável razão do distanciamento verificado entre Guarnieri e Mário de Andrade, ao início dos anos 40, período em que Mário mostrou-se mais engajado. Pouco antes da publicação de *O banquete*, o compositor declarou ao jornal *A Noite*, de São Paulo, em 17 de abril de 1943: “Não compreendo música como expressão de um ideal político”. Muitas outras vezes, durante toda sua vida, o compositor reiterou esta declaração.



dos mesmos propósitos, foi uma das convergências que mais deixou marcas na história da música brasileira contemporânea.

O *Ensaio* possui um aspecto doutrinário, polêmico e, com algum exagero, tornou-se para os nacionalistas o que representava a Bíblia para os cristãos. Há um ponto do livro, escondido numa nota de rodapé, que se converterá no principal objetivo a ser alcançado pelos compositores nacionalistas. Ali, Mário comenta sobre o “problema da sinceridade em arte” e mais adiante, afirma que “tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada” deveriam passar por três fases, como um processo evolutivo, às quais denominou: “1ª a fase da *tese* nacional; 2ª a fase do *sentimento* nacional; 3ª a fase da *inconsciência* nacional”. Complementa dizendo que “só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem” (Andrade, 1962, p. 43). A nota de rodapé que talvez mais tenha influenciado nossa história da música, infelizmente, não discorre sobre o assunto mais longamente.

Coube então a cada compositor que professasse o ideal nacionalista a tarefa de interpretar os escritos de Mário à sua maneira e aplicá-los em sua música, almejando o objetivo final de alcançar a “fase de *inconsciência* nacional”. Embora não tenha voltado a comentar sobre as três fases do *Ensaio* em obras futuras, outros escritos de Mário, inclusive *O banquete*, sua última obra, tratam da necessária relação dos compositores com o folclore como condição, caminho que levaria à música nacional. Essa relação seria ideal se o compositor “digerisse” o folclore e o “transsubstanciasse”, visando criar uma música mais elaborada, “erudita”, que fosse “psicológica como caracterização racial”, mas não exteriormente. Que “fosse o menos possível exótica” e não se tornasse “mais reconhecível pelo traje que pela alma...” (Andrade, 1989, p. 132-133).

Compositores e estudiosos do assunto acabaram por associar as três fases do *Ensaio* a uma possível graduação da relação compositor-folclore. Partindo da simples utilização do material folclórico em seu estado bruto (fase da *tese* nacional), até tornar-se parte do inconsciente, de tal forma que o folclore “transsubstanciado” esteja presente na expressão musical espontânea do compositor (fase da *inconsciência* nacional)⁸.

Se este conceito fosse utilizado para situar Camargo Guarnieri, poderia ser afirmado, com segurança, que ele não passou pela “fase da *tese* nacional”. É o próprio Koellreutter que o sugere, baseando-se claramente no *Ensaio*:

Camargo Guarnieri é o compositor de tendências nacionalistas entre os jovens compositores brasileiros. Mas o seu nacionalismo não é



“proposital”. O caráter nacional surge “inconscientemente” e tem as suas raízes na personalidade do autor. A música de Camargo Guarnieri é brasileira, porque Guarnieri é brasileiro [...] Na criação musical de Camargo Guarnieri, a música brasileira atinge sua máxima identidade e coerência artística dentro de um estilo puramente nacional, porém livre do emprego e do abuso de folclore como material temático. (Koellreutter, 1945, p. 47)

Guarnieri muito raramente utilizou a citação de temas folclóricos, mesmo ao início da carreira. Dois dos poucos exemplos em que isto ocorre foram compostos na década de 1930: o primeiro movimento da *Sonatina nº 3 para piano* (1937), que utiliza uma melodia nordestina citada na segunda parte do *Ensaio*, e a ópera *Pedro Malazarte*, composta em 1932, sobre um libreto do próprio Mário de Andrade. Ao início da ópera, a Baiana – único personagem feminino – põe-se a cantar uma canção folclórica enquanto arruma a casa. A situação desenrola-se no plano irreal da representação, mas a autenticidade do personagem exige que a canção seja real; a Baiana canta um côco de origem pernambucana, também oriundo do *Ensaio*, “Mulher não vá”⁹.

Em outro ponto da ópera, o coro – que representa um grupo de pessoas vindas da rua, participando de uma festa popular – canta uma ciranda recolhida pelo próprio Mário no Solimões, Amazonas, em 1927, que se encontra citada em *Danças dramáticas do Brasil*. O mesmo texto descreve as circunstâncias que envolveram o recolhimento da canção folclórica, e pode-se perceber que a situação representada pelo coro na ópera, nada mais é que a reprodução da experiência vivida por Mário de Andrade no Amazonas¹⁰. Ao final da ópera, exatamente como ao final do acontecimento presenciado por Mário na vida real, o coro canta o texto de “Ciranda, Cirandinha”, sobre uma melodia diferente da manifestação folclórica por ele mesmo citada¹¹.

Mais tarde, o compositor recorreu à utilização de um tema indígena, ou seja, um tema Teirú, extraído do livro *Rondonia*, de Roquete Pinto, que vem a ser o tema cíclico de sua *Sinfonia nº 3* (1953). Tornou-se a solução encontrada para adequar-se ao edital do Concurso do IV Centenário da cidade de São Paulo, concurso de composição do qual foi a obra vencedora. O edital estipulava que as obras participantes deveriam conter uma sugestão ao aniversário da cidade o que, no entender de Guarnieri, significava realizar uma obra programática. Tendo aversão a obras deste gênero e descritivas, o compositor encontrou, no tema indígena, uma solução musical que evocava o início da formação brasileira (Guarnieri, 1954, p. 9).

As Variações sobre um tema nordestino para Piano e Orquestra, do mesmo ano

⁹ *Mulher não vá* e a melodia da *Sonatina, O Cego*, encontram-se, respectivamente, às páginas 110 e 149, do *Ensaio sobre a música brasileira*, edição de 1962.

¹⁰ Cf. Andrade, 1982, v.1, p. 42-45.

¹¹ Cf. Andrade, 1976, p. 92.



de 1953, representa mais uma obra sobre tema folclórico. Entretanto, sua forma confere ao tema utilizado um significado que transcende aquele da simples citação folclórica e ademais, não lhe garante identidade nacional. Foi assim que Brahms, Lutoslawski e Rachmaninoff compuseram obras similares sobre um tema do italiano Paganini. No caso de Guarnieri, há uma coincidência entre seus interesses nacionais e a escolha do tema, mas o caráter nacional da obra resulta de sua linguagem musical, da maneira com que ele trabalhou suas variações, procurando realçar suas características nacionais, não do tema em si.

Assim procedendo, Guarnieri distancia-se de Villa-Lobos que já utilizava, com frequência, temas populares e folclóricos bem antes da publicação do *Ensaio*, e ao que parece, não alterou sua conduta após a referida publicação. Guarnieri, inúmeras vezes, demonstrou maior afinidade com o pensamento de Mário de Andrade, tal como na entrevista ao jornal *A Noite*, de 1945, na qual é evidente que o compositor se referia às três fases do *Ensaio* e conhecia as proposições de *O banquete*, publicado em fragmentos semanais há menos de um ano atrás:

Alguns compositores usam, nas suas criações, elementos temáticos tirados diretamente do folclore; outros, estudando as manifestações espontâneas da alma popular, procuram escrever uma música que, na sua linguagem, transpareça aquele sentimento [grifo nosso]. Não sou pelo uso direto do folclore. Penso que o artista deve estudá-lo, amá-lo de tal maneira que as suas características específicas se transformem, como por encanto, e façam parte integrante da personalidade dele. Na alma do povo está a essência verdadeira de cada manifestação artística. Devemos destilar esse manancial de riquezas infinitas e produzir uma arte que traduza os sentimentos nativos¹². (Guarnieri, 1945)

Se o *Ensaio* indica o caminho do conhecimento do folclore como aquele a ser seguido para que se alcance a realização de uma música nacional, também impõe restrições quanto ao seu emprego. Uma destas restrições, que sempre esteve entre as preocupações de Guarnieri, refere-se ao “excessivo característico” que significa a utilização excessiva de elementos musicais nativos “característicos”, tal como o uso sistemático das síncopas, por exemplo. Estes elementos conduzem ao exotismo, considerando que “todo o caráter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal” (Andrade, 1962, p. 27).

Ainda há um ponto a ser considerado, incluído entre os já citados conselhos



de Mário de Andrade, durante a composição da *Sinfonia nº 1*, em 1940, que também integra o texto de *O banquete*: a criação do “alegro brasileiro sem caráter coreográfico”. Mário insistia que as músicas de andamento rápido, quando feitas pelo povo, possuíam sempre a dança como objetivo, e somente o compositor erudito seria capaz de criar o “alegro extracoreográfico”. Tarefa maior ainda seria a criação de um “alegro” não coreográfico brasileiro, o que passou a ser mais uma das preocupações de Guarnieri, sobretudo nos movimentos finais de suas obras orquestrais, especialmente as sinfonias¹³.

Guarnieri, nascido e criado no interior paulista, tivera muito contato com as manifestações musicais populares de sua região, manifestações que o marcaram de forma indelével e alguns indícios de sua presença estarão evidentes em toda a sua obra, tais como as chamadas “terças caipiras” que serão objeto de comentários posteriores. Entretanto, deve-se à influência de Mário o seu conhecimento do folclore de outras regiões brasileiras. A assertiva baseia-se em fatos prováveis e fatos consumados. Prováveis, porque Mário dispunha dos meios para moldar o pensamento de Guarnieri, segundo o qual, os ensinamentos eram-lhe transmitidos através de exposições, discussões e leituras de textos. Consumados, porque Mário, na condição de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, enviou Guarnieri, representando o mesmo Departamento, ao Segundo Congresso Afro-Brasileiro, em Salvador, Bahia, que ocorreu em fevereiro de 1937, com a missão adicional de estudar o folclore musical da região e colher material para o Museu Etnográfico do Departamento.

Vários jornais da época, de São Paulo e da Bahia, noticiaram a viagem de Guarnieri. Nestes jornais, o compositor descreve suas visitas a edifícios históricos, igrejas, escolas de música, festas populares e, sobretudo, com riqueza de detalhes, candomblés. Afirma haver colhido “mais de duzentos temas musicais autênticos” de cantigas de roda, de ninar, de capoeira e cantos de candomblés, além de estar trazendo instrumentos musicais, vestimentas características e materiais usados em cerimônias religiosas. Durante aqueles dias, também viajou até Estância, no Sergipe, onde esteve em casa de Jorge Amado que o levou para assistir o “bumba-meu-boi” e “dois bailados infantis”¹⁴.

Embora o grande interesse pelo folclore demonstrado por Guarnieri, seu perfil não era exatamente aquele do pesquisador de campo, e a viagem à Bahia foi a única experiência do gênero de que se tem notícia, em toda a sua vida. Mesmo a inegável influência de Mário de Andrade, sobretudo no assunto em questão, não foi suficiente para transformá-lo num verdadeiro pesquisador de campo do folclore, enquanto era

¹³ Cf. Silva, 2001, p. 254; Andrade, 1989, p. 152-154.

¹⁴ Entrevista do compositor concedida ao jornal *Diário da Noite*, de São Paulo, publicada em 16 de fevereiro de 1937, cujo recorte também não contém número de página.



mais jovem. Com o passar dos anos, sua tendência sedentária foi tornando a tarefa cada dia mais difícil. Dentre os compositores que tiveram maior inclinação para essa tarefa, destaca-se Guerra-Peixe, talvez aquele que estudou a questão mais a fundo, tendo o desprendimento de realizar longas viagens e conviver em locais mais propícios a tal tipo de pesquisa. Guerra-Peixe, comentando o episódio da Carta Aberta, tentou convencer Guarnieri a publicar artigos ou livros que abordassem as questões do folclore de maneira científica, sem, entretanto, obter sucesso. Mais tarde, a questão da pesquisa do folclore tornou-se motivo de discórdia entre os dois compositores¹⁵.

Em sua *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* (1950), Guarnieri chamou sobre si a responsabilidade de defender o nacionalismo musical ante as influências internacionalistas e retomando o discurso de Mário de Andrade, que morrera cerca de cinco anos antes, reiterou a importância do folclore e seu estudo, na formação dos compositores brasileiros.

A questão do folclore também esteve presente em outra importante vertente da atividade de Guarnieri, aquela de professor de composição, tarefa que se intensificou justamente após a *Carta aberta*, visando oferecer aos jovens compositores a possibilidade de uma orientação condizente com a estética nacionalista. Segundo o compositor Osvaldo Lacerda, discípulo de Guarnieri durante dez anos, o mestre recorria a temas folclóricos somente como material básico, a ser moldado, nos exercícios de técnica composicional. Guarnieri utilizava temas extraídos de dois livros: *Ensaio sobre a música brasileira* e *Melodias registradas por meios não-mecânicos*, uma compilação de melodias folclóricas publicada pela Discoteca Pública Municipal de São Paulo, que incluía os temas recolhidos por Guarnieri, na Bahia, em 1937.

Em etapas subsequentes, o compositor solicitava dos alunos a composição de três formas básicas, tomando as melodias folclóricas como ponto de partida: invenções, tema com variações e composições corais. Nestas últimas, quando não se realiza obra de criação livre, mas partindo-se de uma melodia folclórica pré-existente, costumava-se cair na simples harmonização ou no arranjo; Guarnieri, porém, segundo Lacerda, orientava seus alunos para uma “verdadeira recriação” (Silva, 2001, p. 58).

Restou então para Guarnieri a tarefa de conciliar as sugestões e restrições de Mário, associando-as a seu conhecimento das manifestações populares, para alcançar o objetivo maior de criar sua própria música com características nacionais. Ao final do texto já citado, do jornal *A Noite*, de 1945, o compositor revelou seu procedimento criativo ao dizer que as “características específicas” do folclore, quando estudadas com profundidade, deveriam transformar-se em dados psicológicos que seriam integrados à personalidade do autor¹⁶. Mais uma vez são evocadas as três fases do *Ensaio*, lembrando-se que ali, as mencionadas “características específicas” recebem

¹⁵ Cf. Silva, 2001, p. 164, 169.

¹⁶ *A Noite*, São Paulo, 9 de novembro de 1945, entrevista de Camargo Guarnieri.



o nome de “constâncias”, significando diversos procedimentos característicos mais frequentes na música brasileira de origem popular.

Pode-se inferir que a presença do folclore na música de Guarnieri, como já foi dito anteriormente, não se dá através de citações mais ou menos literais de temas nativos, mas sim com a presença de constâncias oriundas das manifestações populares. Essa presença resume-se, na maioria das vezes, a constâncias melódicas, rítmicas e algumas ocorrências modais características da música brasileira, tendo, portanto, uma participação discreta, por vezes até mesmo sutil, sobretudo se comparada a diversos outros compositores de mesma estética nacionalista.

Algumas das constâncias melódicas de sua música já foram identificadas por Mário, no *Ensaio*, como sendo características presentes na música popular de todo o Brasil: frases melódicas descendentes com frequente terminação no terceiro grau da escala empregada (mediante); notas rebatidas, termo utilizado por Mário e seus seguidores para designar a ocorrência de notas repetidas; sinuosidade da linha melódica, característica que Mário ora denominou “inquietação da linha melódica”, ora “melódica torturadíssima” (Andrade, 1962, p. 45-48).

Entretanto, nada é mais característico de Guarnieri, tornando-se sua própria marca registrada, que o uso de melodias em terças paralelas, o que se convencionou denominar “terças caipiras”, procedimento que estaria ligado à origem do compositor no interior paulista, fato já mencionado. As terças caipiras estão presentes em toda a sua música, em diferentes contextos, mesmo em obras nas quais o compositor mais se acerçou da atonalidade, tal como o segundo movimento de sua *Sinfonia nº 5*.

Assim que Guarnieri iniciou a apresentar suas obras no Rio de Janeiro, na década de 1930, alguns críticos cariocas ressaltaram a forte presença dos traços paulistas em suas composições, dando-lhes importância maior do que ele mesmo pretendia. Guarnieri sempre almejou realizar música que não fosse somente paulista, mas nacional, e tais comentários desagradaram-lhe profundamente, principalmente aqueles vindos de Andrade Muricy, após um concerto dedicado às suas obras, na Escola Nacional de Música, em 1940¹⁷.

Em carta subsequente endereçada a Mário de Andrade, do dia 24 de junho, Guarnieri desabafa: “Para o Muricy a minha música é mais uma expressão regional que nacional. [...] Tudo para ele é toada paulista, e cita trabalhos que contradizem as suas próprias afirmativas”¹⁸. A resposta de Mário não tardou; foi escrita no dia 3 de julho, no entanto contém uma das mais lúcidas visões da música de Guarnieri:

Você tem se utilizado de elementos afrobrasileiros e ameríndios (não temáticos, mas “à maneira de”) que não são absolutamente paulistas.

¹⁷ Silva, 2001, p. 309-310.

¹⁸ Apud Silva, 2001, p. 267.



Também o elemento modinheiro de você nada tem de regional, é urbano-brasileiro. Agora existe, pairando sobre toda a obra de você, um substrato paulista, mais “caipira” que paulista propriamente, que caracteriza psicologicamente a sua obra. [...] Além destes elementos psicológicos caipiras, há um tom geral (que também deriva deles), tonalizando suas obras, e que é caipira, fundamentalmente caipira, quintessenciadamente caipira. É um dado de caráter, um dado de personalidade, uma contribuição muito sua e, por tudo isto, só digna de louvor. (Andrade apud Silva, 2001, p. 270)

As constâncias rítmicas populares, por serem excessivamente características, são utilizadas com restrição e em casos específicos. Este é o caso da síncopa, cujo uso sistemático é evitado e seu uso ocasional obedece alguns critérios que o compositor observou com cuidado. Por exemplo, os instrumentos de percussão raramente reforçam um elemento melódico ou figura de acompanhamento que sejam sincopados, passando a tocar, preferencialmente, outras figuras rítmicas independentes, ou calando-se; há também temas sincopados cujo acompanhamento, ao contrário, nada traz de sincopado. Deixando as constâncias populares, entretanto, o uso de figuras de acompanhamento *ostinati* que não estejam associadas àquelas constâncias tornou-se uma prática comum de Guarnieri, podendo ser encontrada nos mais variados gêneros de sua produção, inclusive em quase todas as suas sinfonias, especialmente a primeira e a terceira.

Há, ao menos, duas razões para o frequente uso do modalismo em sua música: por ser uma das constâncias provenientes de manifestações populares, e por exercer um papel alternativo em relação à música simplesmente tonal. Numa entrevista do compositor, concedida à Discoteca Pública do Arquivo Municipal de São Paulo em 1937 (Arquivo da Palavra, AP20), ele enfatiza a segunda razão:

Assim, é principalmente na utilização das escalas nacionais que escapam da rigidez da tonalidade e nos aproximam dos modos tão elásticos que deverá se fixar a nossa intenção harmônica e não na textura sutil e nova dos acordes. (Guarnieri, 1937 apud Almeida, 1942, p. 476)

Os três modos mais frequentes na música de Guarnieri são: o Lídio, o Mixolídio e o chamado “Modo nordestino”, que possui o quarto grau elevado e o sétimo grau abaixado. Em suas sinfonias, o modalismo manifesta-se, principalmente, através da utilização de temas modais. Em algumas obras ocorrem dois ou mais modos simultaneamente, e também possíveis combinações entre acontecimentos tonais



e modais, como por exemplo, uma melodia modal com acompanhamento tonal, procedimento justificado por sua constante busca por diversidade.

No entanto, todos os elementos musicais de origem popular, que se manifestam na música de Guarnieri como verdadeiros índices de brasilidade, não estão controlados somente pela aversão ao exotismo, ou outra razão qualquer identificada pela perspicácia de Mário de Andrade, porém, sobretudo, por imposições formais. Em consequência disto, nas formas musicais mais austeras, tal como a sinfonia, ou o concerto para instrumento solista e orquestra, as constâncias populares estão submetidas à lei maior da forma, surgindo com maior discricção.

Quando o compositor sentia necessidade de expressar-se com mais liberdade quanto ao emprego dos elementos de origem popular, abandonava a forma da sinfonia, do concerto, adotando formas mais flexíveis como a suite, por exemplo. Já no *Ensaio*, Mário de Andrade recomendara aos compositores brasileiros a criação de suites de danças típicas nacionais, como solução alternativa para o uso de algumas formas tradicionais da música européia. (Andrade, 1962, p. 67-69)

A primeira obra sinfônica de Guarnieri foi a *Suíte Infantil*, de 1929, constituída por quatro movimentos curtos que atuam como verdadeiras miniaturas musicais. Suas outras três suítes sinfônicas foram compostas na década de 1950: *Brasiliana* (1950), *Suíte IV Centenário* (1954) e *Suíte Vila Rica* (1958). Em todas elas o compositor trata os elementos populares com maior liberdade, chegando a utilizar a característica dança do Baião, com os típicos instrumentos de percussão que lhe são próprios, para concluir as duas últimas suítes. Deve-se notar que a composição das três suítes, na década de 1950, justamente o período em que o nacionalismo de Guarnieri adquiriu sua feição mais combativa, gerando a polêmica *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, não deve ter sido por acaso.

Resta abordar a relação do compositor com as manifestações populares ante a evolução de sua própria linguagem musical. A breve permanência na Europa não alterou sua conduta e, na década de 1940, Guarnieri viu-se obrigado, pela própria contingência da composição de grandes formas, tais como o quarteto de cordas, sinfonias e concertos, a subordinar o uso dos elementos populares às exigências de tais formas. Veio a década seguinte e com ela a polêmica em torno da *Carta aberta*. A presença dos elementos populares tornou-se mais explícita, como que atendendo à necessidade de reafirmar a convicção nacionalista do compositor. Este, para não transigir com as imperiosas demandas formais, acabou optando por formas que lhe dariam maior liberdade, como as já mencionadas suites. Em contrapartida, a *Sinfonia nº 3* (1953), única representante do gênero composta durante este período, é justamente a única de suas sinfonias que utiliza um tema indígena.

Durante a década de 1960, pouco a pouco, a música do compositor foi trazendo indícios de que ele procurava novos rumos. Dentre outras transformações, a



tonalidade tornou-se menos definível, beirando a atonalidade. Essa tendência acentuou-se ainda mais na década de 1970, trazendo também mudanças na relação do compositor com os elementos de origem popular. Estes foram tornando-se menos perceptíveis, mais sutis, fazendo jus aos comentários seguintes, destinados à publicação no programa de concerto de uma de suas mais importantes obras do período, *a Seresta para piano e orquestra* (1965), comentários que provavelmente sejam, como de costume, de autoria do próprio compositor: “Os elementos usados já representam uma depuração da linguagem musical de Camargo Guarnieri. Pode-se dizer que somente a quintessência dos elementos nativos aparecem nessa obra”.

Para concluir a questão do nacionalismo manifesto em suas obras, vale citar um comentário de Luiz Heitor, sobre suas duas primeiras sinfonias:

Essas duas Sinfonias marcam o apogeu da arte de Camargo Guarnieri. Ouvindo-as tem-se nitidamente a impressão de que o compositor ultrapassou a etapa de formação nacional em que se haviam detido os seus maiores predecessores. O pitoresco não tem mais razão de ser em sua arte; a transformação dos elementos nacionais é absoluta e atinge um refinamento superior, perfeitamente consciente, integralmente submisso ao pensamento e à técnica do compositor. (Azevedo, 1956, p. 343)

Se é inegável a influência exercida por Mário de Andrade no que se refere ao nacionalismo musical de Guarnieri, por outro lado, em diversas ocasiões, o compositor demonstrou grande firmeza em suas próprias convicções, inclusive verdadeira independência em relação ao pensamento de Mário, principalmente no que tange à escolha das formas musicais de suas obras.

No *Ensaio*, Mário não “recomendava” o uso de formas tradicionais e sugeria “evitar as formas de Sonata, Tocata etc.”, propondo que os compositores brasileiros utilizassem formas populares. Absolvia a forma de variações porque “é muito comum no populário” e sugeria a criação de suítes de danças típicas brasileiras. (Andrade, 1962, p. 61-73) Guarnieri também nutria grande apreço pela forma de variações, adotando-a inclusive como trabalho obrigatório de seus alunos de composição, como já foi dito. Entretanto, seu gosto por essa forma é anterior ao *Ensaio*, manifestando-se já nas obras de difusão interdita, entre as quais se encontram três exemplares de tema e variações, um deles composto em 1925 e os dois outros, em 1926. Por outro lado, sua primeira obra sinfônica foi a *Suíte Infantil*, composta em 1929, somente um ano após a publicação do *Ensaio*, cujos movimentos baseiam-se em danças típicas brasileiras. A observância das sugestões de Mário, porém, era mais problemática quando se tratava de limitar o uso de formas tradicionais, das quais o compositor relutava em abrir mão.



Em diversas ocasiões, Mário insistiu pessoalmente com Guarnieri, advertindo-o sobre o uso das formas tradicionais, através de suas cartas. Em 1934, escreveu:

Você se deixa levar demais pelas formas existentes. Você ainda não criou uma forma sua, ou formas livres suas. [...] suas peças instrumentais pra piano são todas um dormir na rede numa forma já estereotipada que você jamais se preocupou de transformar. Um eterno ABA que está na *Canção sertaneja*, como na *Toada* ou na *Dança selvagem*. Pra você um *allegro* de sonata tem que ter a forma fixa, e nem ao menos você se amola em sutilizá-la, transformá-la, de forma que, sendo a mesma de todos, tenha a modalidade sua. (Andrade, 1934 apud Silva, 2001, p. 216-217)

Seria desonesto com ambos os interlocutores a citação de um texto que possuía o único objetivo de ser lido somente por Guarnieri, sem que seja observado que o próprio Mário, em seguida, reconheceu estar agindo como o “advogado-do-diabo” (sic), deixando claro que a rudeza de suas palavras só acontecia por se tratar de uma carta pessoal, que jamais ele teria a mesma atitude diante do público. Entretanto, deve-se observar com atenção a parte final do texto citado, pois há fortes indícios de que ele tenha calado fundo na consciência do compositor, sugerindo-lhe uma saída pessoal que não descontentaria a Mário, nem tampouco a si próprio.

Quase dez anos mais tarde, quando Guarnieri ocupava-se da composição de sua *Sinfonia nº 1*, Mário voltou ao assunto em carta de 28 de janeiro de 1943:

[...] às vezes tenho um bocado a impressão que você dorme um bocado sobre as formas tradicionais. Já lhe disse isto, creio. O A-B-A, o *allegro-andante-allegro*, o processo formal de exposição e reexposição, me parece que às vezes isso não se justifica tanto quanto você usa. (Andrade, 1943 apud Silva, 2001, p. 297)

Apesar dos conselhos de Mário, Guarnieri manteve-se sempre firme em suas convicções a respeito das formas musicais. Para ele, todas as variáveis envolvidas no processo de criação musical estavam subordinadas ao domínio da forma e esta, por sua vez, baseava-se no binômio: clareza e equilíbrio. Como foi visto anteriormente, mesmo os elementos essenciais à identidade nacional de sua música, que já estavam sob o controle de leis responsáveis por sua organização interna, leis estas originadas das sugestões pessoais de Mário, estavam também sujeitos às superiores leis formais.

Guarnieri tinha clara preferência pelas formas ternárias e suas derivadas, sobretudo, em obras de maior dimensão, a chamada forma Sonata. Sua paixão



pela simetria, que a forma ternária só vem reforçar, levou-o a projetá-la para além dos limites internos dos movimentos de suas obras até atingir a dimensão total da obra, limitando-a sempre a ter somente três movimentos. Essa fixação, primeira característica pessoal de sua música que salta aos olhos de quem a estuda, justamente porque é rapidamente vislumbrada sem necessidade de análise mais profunda, interessaria também à numerologia. Entretanto, não nasceu sob a influência de Mário, ou durante seus estudos na França – a *Sinfonia em Ré menor*, de César Franck, em três movimentos, influenciou diversos compositores – tampouco é o resultado de qualquer processo de transformação do pensamento de Guarnieri, porém já se manifestou em suas primeiras obras, como que nascendo com elas.

Em gêneros tradicionais da música ocidental, nos quais se consolidou a composição em quatro movimentos, tais como o quarteto de cordas e a sinfonia, por exemplo, sua música mantém-se fiel ao limite de três movimentos. Até mesmo em obras que nasceram com outros propósitos, longe da austeridade formal da sinfonia, observa-se este limite, ainda que a forma tripartida se manifeste somente na subdivisão interna de três partes ininterruptas. Nestes casos enquadram-se, por exemplo, a *Seresta para piano e orquestra* (1965), *Sequência, Coral e Ricercare* (1966) e *Homenagem a Villa-Lobos* (1966). As obras vocais gozam de maior liberdade; mesmo assim não aparenta ser casual o frequente agrupamento de três canções, formando um pequeno ciclo: *Três Danças* (1929), *Três Poemas* (1939), *Três Poemas Afro-Brasileiros* (1955), *Tríptico de Yeda* (1967).

As exceções ocorrem em peças curtas para piano ou outros instrumentos, na música vocal que também agrupa canções das mais diversas maneiras, nas suítes para piano ou orquestra, embora a suíte *Brasiliana* (1950), para orquestra, possua somente três movimentos.

Retornando à organização formal interna de suas obras, pode-se afirmar que Guarnieri preferia manter a forma Sonata como referência dos movimentos iniciais de todas as suas composições que portassem os nomes de: sonata, quarteto, concerto e sinfonia. O mesmo pode ser dito em relação à maioria dos terceiros movimentos de tais obras. Entretanto, a partir da década de 1940, o compositor buscou sempre, de uma maneira muito particular, novas soluções formais, permitindo supor que essa atitude poderia ser devida às restrições impostas por Mário de Andrade.

As mudanças operadas por Guarnieri, entretanto, afetavam a organização interna dos elementos da estrutura musical, embora o parentesco com a forma original continuasse reconhecível, ainda que fosse somente seu mais remoto perfil exterior. Essa conduta traz à lembrança o final do penúltimo trecho acima citado, da carta de 1934, com seu forte conteúdo. Em um depoimento do compositor encontra-se:



A forma é minha alucinação. Isto não quer dizer que ela me prende, ao contrário, uso-a a serviço de minha imaginação e de minha expressão. O que vale na forma é o seu aspecto geral, mas dentro dela recrio sempre novas propostas. (Guarnieri apud Silva, 2001, p. 447)

Na década de 1960, o compositor começou a produzir obras mais concretas, de menor dimensão, através do uso de um discurso musical mais conciso e objetivo, da adoção de temas únicos que conseguiam a variedade exigida pela forma através das mudanças de caracteres e da incorporação de algumas práticas mais usadas na música serial, tal como a retrogradação, por exemplo, que gerava segmentos do discurso musical que se viam espelhados em relação a segmentos anteriores, procedimento que pode ser encontrado na *Sequência, Coral e Ricercare* (1966), no *Concerto para orquestra de cordas e percussão* (1972), e mesmo na *Sinfonia nº 4* (1963).

A coerência formal da música de Guarnieri garantiu-lhe a admiração dos que valorizam, num compositor, justamente a sua capacidade de organizar o material musical disponível. Foi este o caso do compositor norte-americano Aaron Copland que escreveu, em 1942:

Camargo Guarnieri é um verdadeiro compositor. Ele tem tudo que isso requer: uma individualidade própria, uma técnica completa e uma imaginação fecunda. O seu dom é mais ordenado do que o de Villa-Lobos, embora não sendo menos brasileiro. (Copland, 1963, p. 191)

Entretanto, as transformações que o compositor imprimiu às formas clássicas, sutis, mas suficientes para satisfazê-lo em seu afã por novas soluções formais, foram insuficientes para satisfazer aqueles que valorizavam, justamente, as mudanças mais radicais, que implicavam no abandono dos modelos formais clássicos. Foi então que Guarnieri, desde muito cedo em sua carreira, passou a receber o selo de compositor neo-clássico, termo que, mesmo sendo utilizado, geralmente, com significado pejorativo, não chegava a desagradá-lo. Koellreutter foi uma das primeiras pessoas que anunciou essa característica de Guarnieri, de maneira cordial e até elogiosa, somente dois anos antes da *Carta aberta*:

Na obra de Camargo Guarnieri, o nacionalismo musical passou por uma transformação definitiva levando a música desse compositor a um terreno esteticamente oposto aquele onde nasceu: ao terreno das formas puras. Guarnieri não “pinta” mas “pensa” o Brasil. Cria uma expressão nova com forte tendência classicista. (Koellreutter, 1948, p. 46)



Pode-se ver um paradoxo entre a constante procura de Guarnieri por clareza formal e a complexidade de sua harmonia. Seu gosto pessoal por acordes densos, dissonantes e carregados, com numerosos sons simultâneos, seria a mais provável razão daquela profecia de Mário de Andrade que o compositor não cansava de repetir: “você vai sofrer muito em sua vida, porque sua música não se faz amar à primeira vista” (Guarnieri, 1991, p. 7).

O compositor via a harmonia mais como uma paleta de cores que como um conjunto de sons organizados segundo seus próprios potenciais atrativos e consequentes direcionalidades. É assim que as tradicionais resoluções de dominantes e tônicas acontecem com pouca frequência em sua música, estando reservadas para locais e situações especiais. Na maioria das vezes, a direcionalidade dos acordes não determina seus sucessores e ambos são escolhidos somente por suas cores. Em carta dirigida a Mário de Andrade, em 1943, encontra-se: “O uso de certos agrupamentos de som, mais como efeito de bloco sonoro, sem relação alguma com a tonalidade ou com acorde, no sentido clássico, está me abrindo novos caminhos para resolver certas dificuldades que outrora encontrava” (Guarnieri, 1943, apud Silva, 2001, p. 293).

Guarnieri nutria um gosto especial pela dissonância e esta, na maioria das vezes, possuía finalidade colorista, não o objetivo de intensificar a direcionalidade dos acordes. Assim sendo, pode-se estabelecer um remoto parentesco entre o pensamento musical do impressionismo francês e seu comportamento pessoal em relação à harmonia. Entretanto, em sua música a dissonância é mais dura, mais contundente que aquela normalmente empregada pelo grupo de compositores franceses¹⁹.

Também se nota distinção entre uma menor complexidade da harmonia nas obras para piano, que nas obras orquestrais, fato que o compositor costumava explicar à sua maneira:

Na orquestra os planos sonoros são outros e eu comecei a sentir que não havia cacofonia. Você pode lançar um acorde, que mesmo simultâneo, você não percebe que está tudo junto. Os timbres separam tudo. (Guarnieri, 1991, p. 7)

Não se pode esquecer que a predominância da textura polifônica na música de Guarnieri faz com que os acontecimentos verticais – os acordes, por exemplo – sejam mera decorrência da simultaneidade das linhas horizontais. Além disto, as diferentes vozes da escrita contrapontística geram também outras combinações verticais de sons, diferentes dos acordes convencionais, às quais o compositor denominava “agregados de sons”, formações que lhe eram tão gratas.



Na maioria de suas obras sinfônicas, a ocorrência de simples acordes triádicos é tão pouco frequente que chega a ser incomum, mesmo em andamentos lentos e expressivos nos quais a harmonia costuma ser mais convencional. Acordes formados por sobreposição de quartas ou a combinação, em um mesmo acorde, da sobreposição de terças e quartas, ocorrem com frequência. Na base dos acordes, ou seja, entre suas duas notas mais graves, o procedimento mais comum é manter o distanciamento equivalente aos intervalos de quarta ou quinta.

A utilização contínua e prolongada de dissonâncias e acordes complexos pode criar o que Guarnieri definia “como que indiferença harmônica”, fenômeno que ainda pode ser mais agravado quando os andamentos são rápidos, desfavorecendo a percepção. Essa sensação está mais presente nas obras compostas a partir da década de 1960, quando o compositor procurou afastar-se cada vez mais do tonalismo harmônico.

Em sua música, a harmonia também está subordinada às leis superiores do equilíbrio entre as partes, ditando-lhe os procedimentos. O primeiro deles, já mencionado anteriormente, é procurar evitar a predominância da textura harmônica, pois o uso da “harmonização por acordes” reforçaria ainda mais o ritmo característico da música brasileira. O segundo, já no âmbito interno das relações harmônicas, é a busca do equilíbrio entre os elementos de diferente natureza que porventura coexistam no discurso musical, tentando evitar a supremacia excessiva de algum deles. Sendo assim, por exemplo, temas modais são acompanhados por acordes não modais (3º movimento da *Sonatina nº 7*); uma melodia tonal recebe um acompanhamento atonal (*Sonatina nº 2*); e até um tema dodecafônico é acompanhado por acordes tonais ou politonais (1º movimento do *Choro para viola e orquestra*).

É ocasional a ocorrência de trechos politonais, porém há obras nas quais o compositor utilizou a bitonalidade como recurso expressivo, conseguindo resultados dignos de nota, tal como na “Toada” da *Suíte IV Centenário* (1954), por exemplo. Nos trechos em que Guarnieri dá prioridade à textura harmônica, é frequente a ocorrência de progressões de acordes paralelos, isto é, a sucessão de acordes de mesma natureza, cujas notas guardam entre si a mesma relação intervalar, caminhando na mesma direção. Assim escreveu Mário de Andrade sobre a *Sonata nº 1 para violoncelo e piano* (1931):

Nesta *Sonata*, os acordes são realmente séries paralelas de undécimas, idênticas às tão sistematicamente usadas por Casella e às vezes por Villa-Lobos, derradeira consequência daqueles paralelismos acordais de Debussy. (Andrade, 1993, p. 292)

Resta abordar um dos procedimentos mais caros a Guarnieri: o uso de *ostinati*. Já estão presentes em sua primeira obra sinfônica, a *Suíte Infantil* (1929) e acompanharão



toda a trajetória do compositor, ocorrendo tanto em pequenas peças para piano quanto nas grandes obras sinfônicas, por exemplo, a *Sinfonia nº 1* e a *Sinfonia nº 3*. Não abandonam sua música nem quando essa acusa significativas transformações estéticas em direção à modernidade, tal como no *Choro para viola e orquestra* (1975). Os *ostinati* sempre desempenham o papel de acompanhamento, ou ainda mais, o de ambiência dos temas, dando-lhes também uma base de sustentação harmonicamente estável e definida que lhes oferece maior liberdade harmônica e melódica.

São estas as características harmônicas mais marcantes de sua música, porém o comportamento de Guarnieri em relação à harmonia não foi uniforme, tendo sofrido mudanças e inflexões. Logo ao início da década de 1930, quase coincidindo com o início de sua produção, o compositor demonstrou ousadias harmônicas que os críticos da época, inclusive Mário de Andrade, chegaram a qualificar como “atonalismo”. Sobre a *Sonata nº 1 para violoncelo e piano* (1931), por exemplo, foi escrito: “O pensamento tonal de Camargo Guarnieri, tanto nesta *Sonata* como na maioria das obras dele, é fundamentalmente cromático, ou, como se diz atualmente, atonal” (Andrade, 1993, p. 293). Em outra crítica, referindo-se ao *Quarteto nº 1* (1932), encontra-se:

Mas o cromatismo levado assim às suas últimas consequências atonais, torna esta esplêndida composição duma aridez ainda por demais inacessível à maioria. Sem a menor alusão política, é uma obra... da oposição... O próprio ritmo chega a ser atonal!... (Andrade, 1993, p. 312)

Estas críticas eram textos destinados à publicação, nos quais Mário de Andrade continha-se, escolhendo as palavras para condenar os procedimentos harmônicos de Guarnieri. Entretanto, na correspondência entre ambos Mário tornava-se muito mais contundente. Ao comentar a *Sonata nº 2 para violino e piano* (1933), provocou uma interessante polêmica que gerou duas cartas de Mário e uma de Guarnieri, escritas em 1934, nas quais são abordados diversos assuntos importantes, dentre eles as questões da dissonância e da atonalidade.

Mas você levado pela mania da dissonância, do cromatismo, da alteração que acabou dissolvendo a função harmônica da dissonância, perdeu totalmente as estribeiras [...] Mas aí se introduz o problema mais terrível da música do nosso tempo: o atonalismo. É a libertação da tonalidade e conseqüentemente do acorde que criou essa epidemia da alteração, que acabou usando a alteração pela alteração, isto é, sem nenhuma razão humana. A dissonância se tornou inteiramente gratuita e se introduziu no corpo da própria melodia, com a mesma



gratuidade. [...] Uso da dissonância pela dissonância, gratuitamente. Abuso da alteração, atingindo um atonalismo perigoso. (Andrade, 1934 apud Silva, 2001, p. 206-208)

Somos levados a crer que este episódio polêmico está na raiz da ruptura estética verificada na música de Guarnieri, situada em algum ponto, entre os anos de 1934 e 1936. A ruptura é evidente, comparando-se obras do mesmo gênero produzidas em ambas as vertentes, anteriores e posteriores à dita ruptura. Este é o caso das *Valsas nº 1* (1934) e *nº 2* (1935), para piano, que compartilham da mesma estética, e a *Valsa nº 3* (1936) e suas sucessoras. Maior ainda é a transformação ocorrida entre a *Sonatina nº 2 para piano* (1934) e sua obra subsequente, a *Sonatina nº 3* (1937). Embora não tão próximas ao episódio considerado, obras de outros gêneros também atestam mudanças, tais como os *Quartetos nº 1* (1932) e *nº 2* (1944), ou mesmo a própria causadora de toda a polêmica, a *Sonata nº 2 para violino e piano* e sua sucessora, a *Sonata nº 3* que foi composta somente em 1950.

No que concerne à harmonia, as principais transformações verificadas podem ser assim resumidas: o tonalismo deixou de ser perturbado pelo cromatismo excessivo e tornou-se mais evidente, melhor definido, enquanto as dissonâncias passaram a ser empregadas com moderação; o uso do modalismo passou a ser mais frequente, como se fosse a melhor alternativa para evitar a rotina tonal. Na verdade, a música de Guarnieri adquiriu aspecto mais conservador; se o episódio da *Sonata nº 2* realmente contribuiu para modificá-la, pode-se afirmar que Mário de Andrade exerceu papel decisivo nessa transformação. Anos mais tarde, quando o compositor voltou a comentar aquele episódio durante uma importante entrevista, não admitiu qualquer influência de Mário de Andrade sobre as decisões tomadas.

Em 1933, comecei a estudar muito Hindemith e neste período minha música se tornou meio atonal. Mas, depois, cheguei à conclusão de que aquilo era muito fútil. Então, adicionei os elementos que me interessavam e continuei com minha música. (Guarnieri, 1981, p. 8)

Entretanto, até que ponto pode-se falar em atonalidade na música de Guarnieri do período considerado? Com suas *Cinco peças para piano*, op. 23, Schoenberg já havia lançado as bases do dodecafonismo, em 1923, técnica que já estava sistematizada ao final da década de 1920. Naquela mesma década, Hindemith havia composto algumas obras atonais e retornaria à música tonal definitivamente, após 1930. Na França, o país europeu que maior influência exercia sobre a cultura brasileira, após a morte de Debussy, em 1918, Ravel já produzia algumas de suas obras mais importantes e grupos de jovens compositores buscavam seu espaço.



No Brasil, somente a música do quase desconhecido Glauco Velasquez (1884-1914), palidamente e, sobretudo, uma parcela da produção musical de Villa-Lobos, da década de 1920, apresentavam sinais de contestação do tonalismo harmônico. O conceito de atonalismo, portanto, que era francamente discutido na Europa, ao que parece, não integrava o conhecimento dos críticos musicais atuantes no Brasil daquela época.

Mesmo Guarnieri, anos mais tarde, como na citação acima, utilizava com frequência o termo “meio atonal” para qualificar sua música de então, mas preferia o termo “tonalidade fugidia” ou “fugitiva” para denominar o comportamento harmônico daquela música. Este termo foi empregado por Guarnieri e Mário de Andrade, em algumas ocasiões, referindo-se à “tonalidade fugitiva de Machabey”²⁰.

Foi justamente em um livro de Hindemith, escrito em 1937, compositor por quem Guarnieri declarou ter-se *influenciado*, que encontramos a descrição de um tipo de música que se identifica com a produção de Guarnieri, do início da década de 1930:

Há dois tipos de música que, embora não possam ser chamadas “atonal”, através da acumulação dos meios de expressão harmônicos sobrecarregam o ouvido do ouvinte de tal maneira que ele se torna inapto para segui-las completamente. Um desses tipos, embora parta de premissas diatônicas, opera com o material da escala cromática e concentra, em pouco espaço, uma multiplicidade de relações de dominantes, alterações e mudanças enarmônicas, que a tonalidade se rompe com a alta tensão dos grupos harmônicos de pequena duração. O ouvido satura-se pelo excesso de procedimentos harmônicos individualmente perceptíveis. (Hindemith, s.d., p. 153)²¹

Em 1941, Guarnieri publicou sua primeira *Carta aberta* dirigida a Koellreutter, que não tem o tom polêmico e agressivo da segunda. Ao contrário, tem por finalidade principal transmitir suas impressões pessoais, que são positivas, sobre uma obra de Koellreutter, publicada em um suplemento da mesma revista. Aproveitando o ensejo, Guarnieri afirma ter “franca simpatia pelo atonalismo, sem, entretanto, praticá-lo sistematicamente”, reconhecendo, porém, que não consegue “encontrar beleza” nas obras atonais que lhe parecem muito intelectuais. Alude ao dodecafonismo, quando se refere aos “doze sons”, sem, contudo, utilizar tal denominação, mas deixa transparecer sua opinião pessoal sobre o assunto, ao afirmar que a condução de

²⁰ Encontra-se, por exemplo, na primeira *Carta aberta*, de Guarnieri a Koellreutter, escrita em 1941; (Silva, 2001, p. 123-124) Cf. também Andrade, 1977, p. 201. Armand Machabey (1886-1966) foi um compositor e musicólogo francês, autor de cerca de uma dezena de livros e inúmeros artigos em periódicos, além de ser um dos editores do *Larousse de la Musique*.

²¹ Tradução nossa, realizada através da comparação entre a tradução do texto de Hindemith para o inglês, no qual nos baseamos, e seu original em alemão, *Unterweisung im Tonsatz*, v. 2.



suas linhas melódicas teria um “sentido mais visual que, propriamente, auditivo”. Reitera que a música atonal não lhe “proporciona prazer estético”, ou emoções, porém admite que ele poderia ser o único culpado por sua própria dificuldade em aceitá-la. (Guarnieri, 1941 apud Silva, 2001, p. 123-124)

Ao início da década seguinte, mais exatamente em novembro de 1950, Guarnieri publica sua polêmica *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* que tem o objetivo principal de condenar veementemente a prática do dodecafonismo. Ao contrário da primeira *Carta aberta*, que não menciona uma vez sequer a palavra dodecafonismo, na segunda, este passa a ser o assunto central e torna-se o alvo das inúmeras invectivas que ali se encontram²².

Enquanto parte do texto da *Carta aberta* indica que Guarnieri pretendia isolar e condenar especificamente o dodecafonismo, entre tantas outras soluções possíveis para negar o sistema tonal, o tom agressivo do texto e sua não restrição a questões musicais, abrangendo outras artes e questões estético-ideológicas, deram-lhe dimensão muito mais ampla, provocando fortes reações em vários segmentos da vida cultural do país e culminando com a fixação da imagem estereotipada do compositor como o principal representante do conservadorismo musical brasileiro.

Por essa razão, quando a música do compositor começou a trazer indícios de renovação estética aproximando-se novamente da atonalidade, ao início da década de 1960, sua repercussão mínima, ao contrário do que se esperaria, em se tratando da obra de um compositor com a dimensão de Guarnieri. A radicalização da questão levantada pela *Carta aberta* dividiu a vida musical brasileira em duas vertentes, partidários e opositores do compositor, e a ambos os lados não interessava reconhecer as mudanças operadas em sua música. A prova material deste desinteresse é a quase inexistência de textos que tratem do assunto, com exceção de críticas esparsas e algumas entrevistas do compositor, cobrindo timidamente um período de cerca de 20 anos de numerosa produção musical, sem qualquer comparação possível com os inúmeros textos motivados por um único episódio: a *Carta aberta* e seus desdobramentos.

Um dos melhores exemplos dessa aludida diferença de tratamentos encontra-se no único livro que pretendeu oferecer uma visão ampla de toda a produção musical brasileira contemporânea, de autoria de José Maria Neves, escrito na década de 1970. O livro dedica cerca de dezesseis páginas para tratar, de forma pouco imparcial, o episódio da *Carta aberta*, enquanto tudo aquilo que está escrito sobre o novo comportamento estético de Guarnieri, de maneira ainda mais partidária, está contido nesta citação:

²² O episódio foi amplamente estudado por José Maria Neves e Flávio Silva, entre outros. O próprio texto da *Carta aberta* foi reproduzido inúmeras vezes, podendo ser lido também em Silva, 2001, p. 143-145.



O próprio Camargo Guarnieri experimentaria, nos últimos anos da década de 60, a integração em sua técnica composicional de princípios dodecafônicos, sem que sua música se mostrasse diferente do que sempre foi. (Neves, 1981, p. 142)

O que representou, porém, no que se refere à música, a renovação estética mencionada anteriormente? Ao início da década de 1960, pouco a pouco, pode-se perceber que a tonalidade das obras de Guarnieri torna-se imprecisa, chegando mesmo à atonalidade, porém de maneira mais decisiva e intencional que no início da década de 1930. Um conceituado crítico observou que havia “uma atmosfera de indeterminação tonal”, na *Sonata nº 5 para violino e piano* (1961), e a “libertação inteligente quanto ao tonalismo harmônico”, no *Quarteto de cordas nº 3* (1962)” (Caldeira Filho, 1968, p. 87 e 84). Na música para piano, o marco inicial foi a *Sonatina nº 6* (1965), composta no mesmo ano que viu nascer a *Seresta para piano e orquestra* (1965) anunciada, em sua estréia, como “marcadora de nova fase do compositor” (Caldeira Filho, 1968, p. 85).

Além da *Seresta*, as mais importantes obras dessa fase foram: *Sequência, Coral e Ricercare* (1966), os *Concertos para piano e orquestra nº 4* (1968) e *nº 5* (1970), a Cantata *O Caso do Vestido* (1970), a *Sonata para piano* (1972), o *Choro para viola e orquestra* (1975) e a *Sinfonia nº 5* (1977). No primeiro movimento do *Choro para viola e orquestra*, o compositor utilizou uma forma muito pessoal de dodecafonismo. Somente os elementos temáticos, inclusive figuras de acompanhamento derivadas do tema, estão organizados segundo a série dodecafônica, sua retrogradação, inversões e transposições. Todo o material restante de acompanhamento, de natureza não temática, mantém, entre si, relações tonais ou politonais. Em 1981, declarou o compositor:

Houve um período na minha vida – há mais de vinte anos – em que eu parei para pensar. Comecei a pensar: mas será que sou eu que estou errado? Fiz um estudo introspectivo desde 1928 até aquela época. Depois que eu pensei e repensei, cheguei à conclusão de que eu é que estava certo, sabe? Que havia uma linha reta em tudo que eu tinha escrito. Desde o princípio, cada vez mais eu agia sob todos os pontos de vista para uma liberdade, afastando-me cada vez mais do tonalismo harmônico; minha música foi se tornando imprecisa, devido às conquistas que foram incorporadas. Então eu disse: vou continuar. Eu nunca fui um artista da moda. (Guarnieri, 1981, p. 10)



Em seus últimos quinze anos de vida, aproximadamente, Guarnieri abandonou as experiências atonais, passando a compor com total liberdade, conforme lhe convinha. Um ano e três meses antes de sua morte, numa entrevista que realizamos destinada à publicação, perguntei-lhe sobre sua prática mais recente e ele assim respondeu: “Eu não tenho mais preocupação com tonalidade. Hoje nem me interessa saber o acorde, o que vale é o som que eu ouço. Aquilo que eu sinto, vou escrevendo” (Guarnieri, 1991, p. 7).

Para concluir este estudo, proporei uma hipotética divisão da produção musical de Camargo Guarnieri em diferentes fases, com o propósito de que esta possa auxiliar, como ferramenta adicional, no estudo comparativo de seus hábitos composicionais ao longo dos anos. Alguns fatores foram essenciais para o estabelecimento da divisão proposta, a saber: principais fatos de sua vida que influíram decisivamente sobre as decisões musicais; os diversos matizes de seu comprometimento estético-ideológico; as diferenças e semelhanças de procedimentos musicais ao longo do tempo. Deve ser acrescentado que há flexibilidade em relação aos limites temporais propostos, os quais tomam sempre um determinado ano como referência, porém não têm a pretensão da exatidão que só as mudanças abruptas permitem, comportamento que se distancia das mudanças estéticas que costumam resultar de um continuado processo.

A primeira fase, que compreende o período entre 1928 e 1940, denominaremos “fase de formação”. Como foi comentado anteriormente, a produção musical do compositor não possui homogeneidade estética nessa fase, pois sofreu uma ruptura entre os anos de 1934 e 1936, que as obras anteriores e posteriores evidenciam, da qual a principal referência é a correspondência entre Mário de Andrade e Guarnieri em torno da *Sonata nº 2 para violino e piano*. Guarnieri viveu boa parte do período considerado na condição de discípulo, primeiro sob a orientação de Lamberto Baldi e Mário de Andrade e, ao final, em Paris, sob a orientação de Charles Koechlin (1867-1951)²³.

Nessa fase, a produção sinfônica de Guarnieri teve menor significado que sua produção para piano, canto e música de câmara. No entanto, neste período compôs sua primeira ópera, *Pedro Malazarte* (1932), com libreto de Mário de Andrade. O compositor conseguiu alguma projeção nacional através da realização de um concerto dedicado somente às suas obras, no Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro (1935), tendo também duas obras premiadas em São Paulo: *Coisas deste Brasil* (1937), para coro e *Flor do Tremembé* (1937), para conjunto instrumental.

A fase seguinte, que denominaremos “fase da afirmação”, compreende toda a década de 1940. Neste período, a vida de Guarnieri, no que se refere ao

²³ Compositor que se tornou mais conhecido por sua atividade como professor de composição e matérias teóricas, sobre o que foi autor de importantes tratados. Entre outros, foi discípulo de Massenet e Fauré.



reconhecimento obtido como compositor e suas consequências naturais, entre elas o aumento de prestígio e a melhoria de sua condição econômica, sofreu a mais significativa transformação de toda sua existência. Retornando da Europa antes do tempo previsto, devido ao início da Segunda Guerra Mundial, o compositor viu-se em difícil situação econômica, e além do mais, desempregado. O grande sucesso de um concerto com suas obras, na Escola Nacional de Música, do Rio de Janeiro (1940), foi logo seguido por outro concerto no mesmo local, inaugurando a temporada do ano seguinte, mas foram os prêmios obtidos nos Estados Unidos que marcaram a década.

Três obras suas receberam prêmios em concursos internacionais de composição, naquele país: em 1942, o *Concerto nº 1 para violino e orquestra* (1940); em 1944, o *Quarteto de cordas nº 2* (1944) e em 1948, a *Sinfonia nº 2* (1945). Além disso, duas outras obras obtiveram prêmios nacionais: em 1944, a *Sinfonia nº 1* (1944) e em 1946, o *Concerto nº 2 para piano e orquestra* (1946). O compositor realizou algumas viagens aos Estados Unidos, onde suas obras foram executadas, e regeu importantes orquestras, tendo realizado também uma *tournee* sul-americana pelo Uruguai, Argentina e Chile (1945), dirigindo suas obras com orquestras locais e obtendo notoriedade internacional.

No Brasil, Guarnieri dividiu, com Lorenzo Fernandez (1897-1948), o segundo posto de compositor mais importante do país. Quanto à linguagem musical, não há sensíveis diferenças em relação à fase anterior, a não ser a exuberância das obras sinfônicas que constituem a mais importante parcela de sua produção musical do período, e a preferência do compositor pelas grandes formas, duas características que se interligam.

Vem, em seguida, a fase que denominamos “fase do nacionalismo de combate” que vai de 1950, ano de publicação da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, até 1965, ano de composição da *Seresta para piano e orquestra*. Após as mortes de Mário de Andrade (1945), Lorenzo Fernandez (1948) e o afastamento gradual de Villa-Lobos da vida musical brasileira, cada dia mais comprometido com seus problemas de saúde e sua carreira internacional, Guarnieri viu-se como principal líder musical do país e tomou para si a responsabilidade de lutar contra as chamadas influências internacionalistas, que ganhavam mais e mais adeptos entre os jovens compositores brasileiros, escrevendo a controvertida *Carta aberta*.

Durante a década de 1950, o conflito provocado pela *Carta aberta*, aparentemente, tomou rumos favoráveis a Guarnieri, com a adesão de vários jovens compositores à estética nacionalista, tais como Cláudio Santoro, Guerra-Peixe e Edino Krieger, entretanto, não para apoiar as ideias defendidas na *Carta*, mas pelo comprometimento com o Partido Comunista que também condenava o dodecafonismo.

Se, na fase anterior, Guarnieri conseguira abrir espaço na vida musical norte-americana, nesta fase, o compositor tornou-se conhecido na Europa e ampliou seu



espaço na América Latina. Recebeu homenagens na França, Portugal e Itália, foi jurado de importantes concursos internacionais, tais como o Concurso Rainha Elizabeth, em Bruxelas (1953), Concurso Tchaikovski, em Moscou (1958) e Concurso Dmitri Mitropoulos, em Nova York (1963). Seu *Choro para piano e orquestra* (1956) venceu o Segundo Concurso de Música Latino-Americana, na Venezuela (1957) e a *Sinfonia nº 3* venceu o Concurso do IV Centenário da Cidade de São Paulo (1954). Algumas de suas obras receberam prêmios da Associação Paulista dos Críticos Teatrais – APCT: em 1960, a cantata *Seca* (1957); em 1963, o *Concertino para piano e orquestra* (1961) e o *Quarteto de cordas nº 3* (1962), e em 1964, a *Sinfonia nº 4* (1963).

Essa é a fase em que Guarnieri compôs algumas de suas obras de maior aceitação popular, ao mesmo tempo, utilizou formas não tanto austeras, como as suítes, por exemplo, que lhe permitiam tornar mais evidente o pretendido caráter de música brasileira. Entretanto, não se pode afirmar que suas obras do período utilizem harmonia menos complexa que aquela da fase anterior.

Vem então o que denominamos “fase do nacionalismo essencial”, que vai de 1965 até 1982, datas que não têm nenhuma pretensão de serem exatas porque o dado mais emblemático, que caracteriza essa nova fase, é um determinado comportamento composicional que surgiu e deixou de existir da mesma maneira, gradualmente. As constâncias de origem popular que estiveram presentes em toda a obra de Guarnieri, de maneira sempre discreta, tornaram-se ainda mais sutis, reduzidas que foram à sua essência. Ao mesmo tempo, a tonalidade de suas obras tornou-se imprecisa até alcançar a atonalidade.

Enquanto o prestígio internacional do compositor era consolidado com atividades regulares em Portugal, homenagens recebidas no México, Áustria, União Soviética e frequentes execuções de suas obras nos Estados Unidos, algumas vezes, com o próprio compositor regendo grandes orquestras, tal como a Orquestra Sinfônica de Chicago (1973), no Brasil, multiplicavam-se as homenagens de toda a natureza. O compositor passou a receber pedidos de obras comissionadas, dentre elas, suas três últimas sinfonias e tornou-se, a partir de 1975, regente de sua própria orquestra, a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo.

Entretanto, com a difusão sempre crescente da música de vanguarda internacional, a criação dos frequentes e regulares festivais de música contemporânea, o surgimento dos cursos de música nas universidades, absorvendo jovens professores oriundos dos grupos que se opunham às propostas da *Carta aberta*, cristalizou-se a imagem estereotipada do compositor, já comentada anteriormente, tornando-o cada vez mais isolado. Ao mesmo tempo, as transformações apresentadas em sua música, nessa fase, caminhando em direção à modernidade, foram simplesmente ignoradas.

Alguns poucos perceberam tais transformações e manifestaram-se, como o fez Edino Krieger, por exemplo, referindo-se à *Sonata para piano* (1972):



Extraordinária essa capacidade de se renovar num mestre que já ostenta uma das obras mais sólidas e definitivas de toda a música brasileira. E, mais ainda, que essa renovação não traia, em momento algum, a unidade modelar de sua obra, toda ela marcada pela mesma identidade criadora, como se forjada de um mesmo bloco de granito²⁴.

Na última fase, a “fase final”, que vai de 1982 até sua morte, em 1993, Guarnieri sentiu duramente as consequências de haver escrito a *Carta aberta*. O compositor continuou recebendo inúmeras homenagens no Brasil, mas estas não lhe bastavam. Teria preferido um reconhecimento maior da classe musical brasileira.

Recebeu ainda o comissionamento de sua *Sinfonia nº 7* (1985) e, embora tenha composto poucas obras nessa última fase, pode-se verificar que o compositor retornou à música tonal, com sua característica complexidade harmônica, além de empregar formas cada vez mais concretas, fato que já se observava na fase anterior.

Com a idade avançada, rarearam suas idas ao exterior. O compositor ainda recebeu três comendas da República Portuguesa, nos anos de 1987, 1990 e 1992. A última manifestação internacional recebida veio da Organização dos Estados Americanos – OEA. Foi o “Prêmio Gabriela Mistral”, em dezembro de 1992. Camargo Guarnieri faleceu no dia 13 de janeiro de 1993.



REFERÊNCIAS

- Almeida, Renato. *História da música brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1942.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, [1962].
- Andrade, Mário de. *Música, doce música*. 2ª ed. São Paulo: Martins, 1976.
- Andrade, Mário de. *Pequena história da música*. 7ª ed. São Paulo: Martins, 1977.
- Andrade, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. v.1, Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- Andrade, Mário de. *O banquete*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- Andrade, Mário de. *Música e jornalismo: Diário de S. Paulo*. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.
- Azevedo, Luis Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Azevedo, Luis Heitor Corrêa de. *Música e músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- Barbieri, Domenico. “Camargo Guarnieri e o ano de 1928 – Fronteira Catalográfica”. *Revista Música*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 19-29, 1993.
- Caldeira Filho, J. C. *A aventura da música: subsídios críticos para apreciação musical*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1968.
- Contier, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- Copland, Aaron. *Copland on music*. New York: Pyramid Books, 1963.
- Guarnieri, Camargo. “Viu a Bahia como terra de candomblé”. *Diário da Noite*, São Paulo, 16 fev. 1937.
- Guarnieri, Camargo. “De volta de uma *tournee* pela América Latina, fala ao ‘Hoje’ o maestro Camargo Guarnieri”. *A Noite*, São Paulo, 9 nov. 1945.
- Guarnieri, Camargo. “O compositor paulista Camargo Guarnieri, detentor do Prêmio ‘Carlos Gomes’ do IV Centenário de S. Paulo”. *Correio Paulistano*, São Paulo, 18 jul. 1954. Entrevista concedida à Profa. Inah de Mello.
- Guarnieri, Camargo. “Camargo Guarnieri: meio século de nacionalismo”. *Caderno de Música*, São Paulo, n. 7, p. 8-10, 1981.
- Guarnieri, Camargo. “O Compositor Camargo Guarnieri”. Entrevista concedida a



- Lutero Rodrigues. *Apollon Musagete*, Curitiba, n. 4, p. 7, 1991.
- Hindemith, Paul. *The craft of musical composition*. v. 2, London: Schott, s.d.
- Hindemith, Paul. *Unterweisung im Tonsatz*. v. 2, Mainz: Schott's Söhne, 1940.
- Koellreutter, Hans-Joachin. "Nos domínios da música". *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 47, jan. 1945.
- Koellreutter, Hans-Joachin. "Música brasileira". *Leitura*, Rio de Janeiro, p. 45-46, fev. 1948.
- Neves, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- Rodrigues, Lutero. "A música, vista da correspondência". In: Silva, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro; São Paulo: Funarte; Imprensa Oficial de São Paulo, 2001, p. 321-335.
- Rosen, Charles. *The classical style*. London: Faber and Faber, 1977.
- Silva, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro; São Paulo: Funarte; Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

LUTERO RODRIGUES DA SILVA é professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP (desde 2005). Doutor em Musicologia (2009) pela Escola de Comunicações e Artes da USP; e Mestre (2001) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes-Música, do Instituto de Artes da UNESP. Entre suas atividades, prioriza o estudo, pesquisa, interpretação e divulgação da música brasileira, atuando em três áreas principais: Regência, Musicologia e Ensino universitário. Ao regressar de um período em que continuou seus estudos, na Alemanha, de 1981 a 1983, dedicou-se à formação de jovens instrumentistas, dirigindo inúmeros festivais de música, com destaque para o Festival de Inverno de Campos do Jordão, do qual foi Diretor Artístico, de 1987 a 1990. Como regente, durante 20 anos, foi diretor de diversas orquestras, destacando-se o período em que esteve à frente da Sinfonia Cultura - Orquestra da Rádio e TV Cultura, de São Paulo, entre 1998 e 2005. Foi regente convidado das principais orquestras brasileiras e também atuou no exterior, priorizando sempre o repertório brasileiro, do qual é responsável pela estréia de mais de uma centena de obras. Na área de Musicologia, produziu numerosos textos sobre compositores brasileiros e suas obras, vários deles publicados, com ênfase nas linhas de Análise e Interpretação, bem como História, Estilo e Recepção. Realizou inúmeras revisões e edições de músicas orquestrais brasileiras, tanto destinadas a projetos, como da Petrobrás, quanto a instituições, como a Academia Brasileira de Música. Em diversas ocasiões dedicou-se ao ensino, sobretudo da regência, passando a ser professor desta matéria e outras correlatas, em cursos universitários de graduação. Membro eleito da Academia Brasileira de Música (Cadeira nº 36).