

Camargo Guarnieri e Mário de Andrade: Crônica de um Relacionamento

por André Cavazotti e Silva

Um dos principais aspectos a serem considerados na abordagem do vasto e multifacetado panorama da música brasileira dos últimos cinco séculos é a questão das influências. Gostaria de me concentrar numa instância de influência que incidiu consideravelmente no repertório da música de concerto produzido no Brasil entre 1930 e 1970. Trata-se da influência das idéias do poeta e crítico musical Mário de Andrade () no posicionamento ideológico e estético do compositor paulista Camargo Guarnieri (1907-1993). Como crônica deste relacionamento, utilizarei principalmente a correspondência inédita entre eles. Ao lançar um olhar sobre o relacionamento entre Mário de Andrade e Camargo Guarnieri – cuja escola de composição é considerada a mais influente deste século no Brasil – espero revelar novos horizontes para a interpretação de parte importante do repertório brasileiro da música de concerto do século XX.

Considerando os principais estudos sobre a obra de Camargo Guarnieri, como aqueles realizados por Correa,¹ Fialkow,² Martins,³ Rabelo,⁴ Silva,⁵ Vasconcelos,⁶ e

¹ Sérgio O. de Vasconcellos Correa, “Análise do coral “Em memória de meu pai” de Camargo Guarnieri,” *Revista Música* 4 (1993), p. 5-18.

² Ney Fialkow, “The fifty *Ponteios* of Camargo Guarnieri,” tese de doutorado, The Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995.

³ José Henrique Martins, “Os estudos para piano de Camargo Guarnieri: uma análise dos elementos técnicos e composicionais,” dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.

⁴ Paulo César Martins Rabelo, “The cello and piano works of Camargo Guarnieri,” dissertação de mestrado, Ohio State University, 1996.

⁵ André Cavazotti e Silva, “The Sonatas for Violin and Piano of Camargo Guarnieri: Perspectives on the Style of a Brazilian Nationalist Composer,” tese de doutorado, Boston University, 1998.

⁶ Erick Magalhães Vasconcelos, “The Symphony N.4, “Brasília”, by Camargo Guarnieri and the Symphony N.6 by Cláudio Santoro in Brazilian Twentieth-Century Nationalist Symphonic Music,” tese de doutorado, University of Texas at Austin, 1991.

Verhaalen,⁷ observa-se que os principais traços estilísticos de sua obra apontam para dois ideais estéticos: nacionalismo e neoclassicismo. Observa-se, também, que elementos nacionalistas e neoclássicos desempenham funções distintas na obra de Guarnieri: se por um lado elementos nacionalistas determinam o conteúdo das obras – com materiais provenientes do folclore musical brasileiro –, por outro, elementos neoclássicos determinam os aspectos estruturais das obras, através do emprego de formas, procedimentos composicionais e idiomas provenientes da tradição europeia de música de concerto dos séculos XVIII, XIX e XX.

Para compreendermos as raízes estéticas das tendências neoclássicas e nacionalistas de Guarnieri faz-se necessário considerar seu relacionamento com Mário de Andrade, cujas inclinações políticas e estéticas exerceram profunda influência sobre o compositor. Guarnieri – que conheceu Andrade aos vinte e um anos de idade, quando ainda buscava o seu próprio estilo composicional – costumava dizer, de acordo com Vera Sílvia Camargo Guarnieri (viúva do compositor), que “ele teve três pais: o biológico, o maestro Lamberto Baldi [seu primeiro professor de composição em São Paulo] e Mário de Andrade.”

Durante as décadas de vinte e trinta, Andrade foi um dos intelectuais mais brilhantes do cenário cultural paulistano. Andrade e o compositor Luciano Gallet (1893-1931) coletaram e estudaram elementos do folclore musical brasileiro, empregando procedimentos similares àqueles utilizados por Béla Bartók e Zoltán Kodály na Hungria. O resultado destes estudos foi publicado em três coletâneas de *Canções Populares Brasileiras* (1924, 1926, 1928) e os *Estudos de Folclore* (1934). Andrade foi também o protagonista da Semana de Arte Moderna de 1922 através da qual a estética modernista aportou oficialmente no Brasil. Em 1928, Andrade publicou

⁷ Marion Verhaalen, “The solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri,” tese de doutorado, Columbia University, 1971.

seu *Ensaio sobre a música brasileira*, que foi o primeiro estudo teórico sobre a música brasileira. Baseado principalmente na música de Villa-Lobos, estabeleceu normas para os compositores nacionalistas, com afirmações tais como: “O compositor brasileiro tem que se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore.”⁸ Segundo Chaves,⁹ o uso freqüente do imperativo “tem que” no *Ensaio*, e a estatura de Mário de Andrade como crítico musical e poeta, logo elevaram suas palavras à categoria de dogmas a serem seguidos por todos os compositores brasileiros. Observa-se, portanto, que dois tipos de ditadura estabeleceram-se no Brasil na década de 30: a política, exercida pelo presidente Getúlio Vargas, e a musical, exercida pelo nacionalismo de Mário de Andrade.

Além de assistir às aulas de Andrade no *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*, Camargo Guarnieri era um convidado assíduo na casa do poeta. Muitos anos depois, referindo-se a essas visitas, Guarnieri comentou que: “A casinha da Rua Lopes Chaves se agitava como se fora [sic] uma colméia. Discutia-se literatura, sociologia, filosofia, arte, o diabo! Aquilo, para mim, era o mesmo que estar assistindo a aulas numa universidade.”¹⁰

A correspondência existente entre Camargo Guarnieri e Mário de Andrade é uma crônica representativa de seu relacionamento. Além das cartas publicadas, tive a oportunidade de ter em mãos dezenove cartas inéditas escritas entre 1932 e 1943, e colocadas à minha disposição pela viúva de Guarnieri.¹¹ Trata-se de dezoito cartas de

⁸ Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira* (São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1962), p.3 e ss.

⁹ Celso Loureiro Chaves, “O Modernismo Musical Brasileiro,” in *História da Literatura Brasileira*, Silvio Castro, org. (Lisboa: Publicações Alfa, 1999), vol. 3.

¹⁰ José Maria Neves, *Música Contemporânea Brasileira* (São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981), p. 66.

¹¹ Carlos Haag cita a viúva do compositor sobre a existência de “23 cartas longas que Mário lhe enviou.” Vide Haag, “Uma amizade,” p.1.

Mário de Andrade para Camargo Guarnieri, e uma de Camargo Guarnieri para Mário de Andrade.

Estas cartas podem ser classificadas em duas categorias. A primeira é constituída por seis comunicações oficiais breves que Mário de Andrade, como diretor do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, enviou a Guarnieri, que era o maestro do coro do Departamento – o *Coral Paulistano*. O conteúdo destas cartas cobre assuntos burocráticos, que vão desde dispensas de ensaio para membros do coral¹² até recomendações de novos cantores¹³ e sugestões de repertório para as apresentações.¹⁴ Há também uma carta oficial na qual Mário de Andrade comunica a Camargo Guarnieri que sua peça *Cousas deste Brazil* havia conquistado o primeiro prêmio no Concurso de Composição do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo.¹⁵

A segunda categoria de cartas é constituída por doze cartas pessoais, cobrindo assuntos diversos tais como: problemas estéticos da criação artística,¹⁶ visões pessoais das obras de compositores europeus contemporâneos,¹⁷ crises profissionais e pessoais¹⁸ e mexericos sobre a vida privada de algumas das principais figuras do cenário musical brasileiro, como a pianista Magdalena Tagliaferro¹⁹ e o compositor Cláudio Santoro.²⁰

¹² Carta de 22 de agosto de 1936.

¹³ A data está incompleta nesta carta: “São Paulo, 193...”

¹⁴ Carta de 21 de fevereiro de 1938.

¹⁵ Carta de 17 de dezembro de 1937.

¹⁶ São Paulo, 22 de agosto de 1934; Rio de Janeiro, primeiro de janeiro de 1939, e 28 de janeiro de 1943.

¹⁷ Charles Koechlin (Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1939), e Shostakovich (Rio de Janeiro, 28 de janeiro de 1943).

¹⁸ Crise de composição de Camargo Guarnieri (Rio de Janeiro, 3 de agosto de 1940), e crise pessoal de Mário de Andrade (Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 1940).

¹⁹ Carta de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1940.

²⁰ Carta de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri, São Paulo, 28 de janeiro de 1943.

Me concentrarei em três cartas escritas em 1934 que contêm referências ao segundo movimento da Sonata no. 2 para violino e piano de Camargo Guarnieri. A primeira destas cartas foi escrita por Mário de Andrade. A segunda é a resposta de Camargo Guarnieri. A terceira e última, é a réplica de Mário de Andrade.

Na início da primeira carta, Mário de Andrade critica duramente a dissonância excessiva na figura de acompanhamento do segundo movimento da Sonata no. 2 (vide exemplo abaixo) e expressa também sua opinião sobre o atonalismo.



Exemplo 1: Sonata no. 2, 2º movt., compassos 1-5.

No Segundo tempo, me horroriza desde logo, essa vontade do mal, essa perversão que hoje reputo incontestável que é a dissonância pela dissonância. Que quer dizer, meu Deus! esse elemento acompanhante iniciado pela mão direita e que com uma malvadeza sadista se [prolonga por] páginas. O que é isso! Não é musicalmente nada. Tecnicamente são dissonâncias. Mas você, levado pela mania da dissonância, do cromatismo, da alteração que acabou dissolvendo a função harmônica da dissonância, perdeu totalmente as estribeiras (são inúmeros os que perderam as estribeiras nisso...) e caiu no defeito contrário. Foi porque o acorde de tônica ficou bobo que as alterações e cromatismos começaram aparecendo. É o mesmo fenômeno que sucede com os elementos das outras artes. Os elementos se gastam no uso e carece abandoná-los, até que o esquecimento revigore eles de novo. (...) Está certo: o acorde de

tônica ficou bobo, porque a sensibilidade não o exigia mais, ele se gastou e foi mal empregado pelos escritores menores. Mas carece não esquecer que uma dissonância por mais dura que seja, é igualmente boba, desde que não tenha razão-de-ser, não seja essencial, esteja mal empregada. Ora eu não consigo perceber nenhuma razão nem de invenção, nem intelectual, nem harmônica, nem rítmica, nem mesmo puramente técnica que justifique esse ondular vazio de nonas e sétimas. E a sistematização delas por duas páginas, sem justificação nenhuma, só posso chamar de sadismo e masoquismo. Vontade de maltratar e de ser maltratado. 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. Altera-se um som no corpo duma melodia só e exclusivamente porque dar o som real, o som que a invenção ditara e a normalidade exigia... é banal, já está feito. Se ponha em exame de consciência e se diga a si mesmo se você não sofre um bocado dessa doença.²¹

Na segunda parte da carta, Mário de Andrade expressa sua opinião sobre a sonata como um todo, e reitera sua posição sobre o atonalismo.

²¹ Carta de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri, 1934.

Como técnica [composicional, a Sonata no. 2] é muito bem feita e se sustenta. Possui uma página deliciosa no ambiente, e são freqüentes os momentos em que surgem invenções agradáveis. Mas as invenções agradáveis servem para enriquecer uma obra e não para justificá-la. Por outro lado é uma obra cheia de cacotes modernistas e cacotes seus. Uso da dissonância pela dissonância, gratuitamente. Abuso da alteração, atingindo um atonalismo perigoso. Abuso da interpretação modulatória. Abuso da síncopa, abuso da sétima abaixada, isto é, abuso de brasileirismo. Ou melhor, falsificação de brasileirismo. Abuso da apoiadura, que você tirou e sistematizou de certas passagens de Villa-Lobos. Falta de controle, principalmente falta de controle temático. Seus temas são aceitos sem reflexão sobre se são realmente temas, ou simplesmente frases ou motivos. Pode realmente existir atonalismo?...²²

A reação exagerada de Mário de Andrade aos elementos atonais desta sonata, que não chegam a ameaçar o perfil claramente tonal da obra, revela um paradoxo interessante: se por um lado sua posição frente à literatura e às artes visuais era decididamente progressista, seu posicionamento estético frente à música era consideravelmente conservador.

A resposta de Camargo Guarnieri a Mário de Andrade contém afirmações interessantes sobre a presença de configurações atonais em sua obra:

Você se engana em pensar que uso a dissonância pela dissonância, por ser moda afinal! No segundo tempo da Sonata, existem mesmo intervalos

²² Carta de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri, p. 3, 1934.

de sétimas e nonas usados sistematicamente. A razão pela qual elas foram usadas é de ordem puramente expressiva. Nenhum outro intervalo (harmônico) produziria o efeito por mim desejado. Não são duras essas dissonâncias, não! Depende naturalmente, da maneira que forem tocadas. Se você tocá-las num FF o efeito será oposto [a] se forem tocadas num PP. As que estão na minha Sonata devem ser executadas em PP porque estão em 3º plano sonoro. Tem função de ambiente. Eu queria um [ambiente], que não se definisse bem, que ficasse meio no ar, e ficou... Se você não sentiu isso, talvez fosse por falta de disposição da sua parte, o que é uma coisa muito possível...

Sei que seu tempo vale ouro, não quero roubá-lo mais, por isso paro por aqui. Na próxima confissão (!), farei o possível para explicar o meu abuso modulatório (no seu dizer) e as minhas idéias sobre o muito discutido atonalismo. Um abraço do Camargo Guarnieri.²³

Após uma semana, Andrade respondeu com uma carta na qual ele basicamente reiterou suas objeções iniciais à obra de Guarnieri, e acrescentou algumas observações sobre a utilização de elementos nacionalistas brasileiros em música de concerto:²⁴

Sua desculpa de que faz síncopas e sétimas abaixadas porque é brasileiro, não vale, porque o Brasil é muito mais do que isso, e o papel

²³ Carta de Camargo Guarnieri a Mário de Andrade, p. 2, São Paulo, 13 de agosto de 1934.

²⁴ Carta de Mário de Andrade a Camargo Guarnieri, São Paulo, 22 de agosto de 1934.

do artista criador não é figurar uma nacionalidade mas transfigurá-la, de maneira a sintetizar na obra dele o que na pátria está disperso.²⁵

Infelizmente, Camargo Guarnieri não chegou a escrever a carta que prometera onde explicaria sua visão sobre a atonalidade.²⁶ Porém, sua concepção sobre o dodecafonismo foi amplamente divulgada na controvertida *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*. Nesta carta, escrita 1950 e publicada em diversos dos jornais mais importantes do país, ele criticou veementemente um grupo de jovens compositores guiados pelo compositor alemão Hans Joachim Koellreutter e conhecido como *Grupo Música Viva*, por disseminar as obras serialistas de Schoenberg, Berg e Webern no Brasil. A *Carta Aberta* provocou uma polêmica de âmbito nacional sobre valores nacionais versus valores estrangeiros. Foi a primeira vez que uma notícia sobre música ocupou a primeira página dos jornais de grande circulação. Eis um excerto da Carta Aberta:

O dodecafonismo é assim, de um ponto de vista mais geral, produto de culturas superadas, que se decompõem de maneira inevitável, e um artifício cerebralista, anti-nacional, anti-popular, levado ao extremo; é química, é arquitetura, é matemática da música – é tudo o que quiserem – mas não é música. É um requinte de inteligências saturadas, de almas secas, descrentes da vida, é um vício de semi-mortos, um refúgio de compositores medíocres, de seres sem pátria, incapazes de compreender,

²⁵ Neves, *Música Contemporânea*, p. 3.

²⁶ Carta de Camargo Guarnieri a Mário de Andrade, p. 2. São Paulo, 13 de agosto de 1934.

de sentir, de amar e revelar tudo o que há de novo, dinâmico e saudável no espírito do nosso povo.²⁷

É interessante observar que este tipo de controvérsia tem ocorrido, de tempos em tempos, na história da música ocidental, como por exemplo: Artusi versus Monteverdi, os seguidores de Brahms versus os seguidores de Wagner, Pfitzner versus Busoni, Stravinsky versus Schoenberg, entre outros. No caso de Guarnieri versus Koellreutter, a preocupação daquele em preservar “valores nacionais” contra o “invasor estrangeiro” é intrinsecamente paradoxal se levarmos em conta que o próprio conceito de nacionalismo é também importado.

Embora Mário de Andrade tenha morrido há aproximadamente seis anos antes da *Carta Aberta* ter sido escrita, verifica-se em toda a extensão desta ecos das inclinações políticas e estéticas do poeta. Isto aponta para o fato de que a influência de Mário de Andrade foi determinante na definição do posicionamento ideológico e estético de Camargo Guarnieri. Essa influência, no entanto, não se deu a partir de uma relação de subserviência intelectual de uma das partes. Foi, antes, tecida dentro de um relacionamento de amizade marcado pela franqueza e admiração mútuas, chegando mesmo, como vimos, ao confronto direto.

Foi na dinâmica deste relacionamento que Camargo Guarnieri assimilou os ideais do nacionalismo andradiano que permeiam toda a sua obra e que viriam a ser difundidos posteriormente através de intensa atividade pedagógica. A “escola Guarnieri,” considerada a mais importante do século, formou toda uma

²⁷ Neves, *Música Contemporânea*, p. 122.

geração de compositores, dentre os quais destacam-se, entre outros, Alceo Bocchino, Osvaldo Lacerda, Ascendino Nogueira, Kilza Setti e Sérgio Corrêa.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editôra, 1962. (Reprodução da edição de 1928.)

BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: an Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.

_____. “Guarnieri,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, vol. 7. London: Macmillan, 1980, pp. 774-775.

CHAVES, Celso Loureiro. “O Modernismo na Música Brasileira,” in *História da Literatura Brasileira*, org. Silvio Castro, vol. 3. Lisboa: Publicações Alfa, 1999.

Compositores de América/Composers of the Americas, ed. Pan American Union, Washington, DC, 1957-1973, vols. 1-13, 15-19.

CORREA, Sérgio O. de Vasconcellos. “Análise do coral “Em memória de meu pai” de Camargo Guarnieri,” *Revista Música* 4 (1993), p. 5-18.

FIALKOW, Ney. “The ‘Ponteios’ of Camargo Guarnieri,” tese de doutor, The Peabody Institute of the Johns Hopkins University, 1995.

HAAG, Carlos. “Uma amizade feita de debates intimistas,” *O Estado de São Paulo*, Caderno 2 (13 Set. 1997), p. 1.

MARCONDES, Marcos Antônio, ed. *Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica, e Popular*. São Paulo: Art Editora, 1998. (2ª ed.)

MARIZ, Vasco. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. (4ª ed.)

MARTINS, José Henrique. “Os estudos para piano de Camargo Guarnieri: uma análise dos elementos técnicos e composicionais,” diss. de maestr., Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.

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

- RABELO, Paulo César Martins. "The cello and piano works of Camargo Guarnieri," tese de doutor., Ohio State University, 1996.
- SILVA, André. "The Sonatas for Violin and Piano of M. Camargo Guarnieri: Perspectives on the Style of a Brazilian Nationalist Composer," tese de doutor., Boston University, 1998.
- SILVA, Esdras. "Francisco Mignone: Experimentation in the Three Sonatas for Violin and Piano (1964-66)," tese de doutor., Boston University, 1999.
- SILVA, Flávio. "Catálogo das Obras" in *Camargo Guarnieri: vida e obra*, ed. Vasco Mariz. (Livro não publicado.)
- VASCONCELOS, Erick Magalhães. "The Symphony N.4, "Brasília," by Camargo Guarnieri and the Symphony N.6 by Cláudio Santoro in Brazilian Twentieth-Century Nationalist Symphonic Music," tese de doutor., University of Texas at Austin, 1991.
- VERHAALLEN, Marion. "The solo piano music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri," tese de doutor., Columbia University, 1971.

Guia para continuar

-  **Programação da ANPPOM 1999**
-  **Informação dos Participantes**
-  **Saída dos Anais da ANPPOM**