



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de Marília



CULTURA
ACADÊMICA
Editora

A trajetória de Camargo Guarnieri e a institucionalização da música de concerto em São Paulo:

as condições de formação de um compositor na década de 1920
Flavia Brancalion

Como citar: BRANCALION, F. A trajetória de Camargo Guarnieri e a institucionalização da música de concerto em São Paulo: as condições de formação de um compositor na década de 1920. *In:* MAGI, E.; MARCHI, L. de. (org.). **Diálogos interdisciplinares sobre a música brasileira**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020. p. 17-40. DOI: <https://doi.org/10.36311/2020.978-65-86546-38-5.p17-40>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

A TRAJETÓRIA DE CAMARGO GUARNIERI E A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA MÚSICA DE CONCERTO EM SÃO PAULO: AS CONDIÇÕES DE FORMAÇÃO DE UM COMPOSITOR NA DÉCADA DE 1920

Flávia Brancalion

INTRODUÇÃO

Este artigo busca entender o processo de constituição da geração paulista de compositores modernistas a partir do enfoque do caso de Camargo Guarnieri. Para tanto, parte-se do exame do período inicial de sua trajetória, da contribuição familiar à sua orientação musical, tanto na musicalização na infância, quanto na definição de disposições acerca de sua profissionalização futura. Antes, no entanto, elabora-se um quadro maior de perfis morfológicos para dar relevo sociológico aos condicionantes familiares, inserindo-os no contexto histórico do processo de urbanização da cidade. Passa-se, depois, às comparações entre os

percursos traçados pelos músicos que se consagraram pianistas e os que se tornaram compositores, abrangendo a maneira como as oportunidades do meio se apresentaram para eles, de acordo com sua origem social. A partir dessa dinâmica, lança o olhar sobre o movimento modernista paulista, buscando flagrar parte das condições sociais que determinam o surgimento de carreiras na composição.

O CENÁRIO MUSICAL ERUDITO EM SÃO PAULO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

Antes de mais nada, é preciso esboçar, em linhas gerais, o cenário musical erudito mais especializado da cidade de São Paulo no início do século XX¹. Nas duas primeiras décadas, esteve ligado aos espaços de sociabilidade da alta sociedade, erigidos pelas oligarquias ligadas ao café, tal como o Teatro Municipal (de 1911), entre outros, inscritos em um projeto de urbanização de feições europeizantes, ora levado pelo poder público, ora por associações privadas, ora por um indistinto vínculo entre ambos – O Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906), o Pensionato Artístico do Governo do Estado de São Paulo (1912), o Centro Musical São Paulo (1913) e a Orquestra de Concertos de São Paulo (1920) são parte do mesmo intento.

Nesses espaços, as elites se reuniam em torno das óperas organizadas pelas companhias estrangeiras da Temporada Lírica e dos concertos promovidos pela Sociedade de Cultura Artística – SCA (1912) em iniciativas esparsas do mecenato oligarca. O conjunto de atividades promovidas fazia as vezes de um mercado da música erudita local, que melhor se caracterizava como extensão do mercado europeu em países da periferia da “música ocidental”, geralmente durante os intervalos das principais temporadas de lá.

Contudo, os instrumentistas e regentes paulistas mordiscavam um ou outro concerto da SCA, conquistando postos temporários nas companhias estrangeiras, vez que o mercado da música erudita no Brasil era largamente ocupado por artistas de fora, quer realizavam turnês

¹ Uma visão mais completa acerca do cenário musical paulista na virada e início do século XX pode ser vista nos trabalhos de José Geraldo Vinci de Moraes (1995, 2000) Denise Sella Fonseca (2014), Virgínia de Almeida Bessa (2012), Alberto Ikeda (1989b) e Nicolau Sevcenko (1992).

comissionadas por empresários italianos, como Walter Mocchi. Em paralelo, os músicos locais encontravam acolhida na pulsante cena de divertimentos da cidade de São Paulo, tanto nos locais de convívio dos setores médios, quanto nos estabelecimentos de entretenimento e sociabilidade das elites, tais como bordéis, festas, bares, cinemas, cafés, lojas de música, hotéis, clubes e residências.

Esse movimento de constante circulação entre os ambientes de extração social variada somou-se à incipiente profissionalização dos músicos, estimulando certa indiferenciação das funções. Desse modo, foram requisitados a desenvolver diversas habilidades musicais, atuando como intérpretes, regentes ou compositores, a depender do tipo de oportunidades surgida, o que lhes conferiu uma certa versatilidade.

AS ORIGENS SOCIAIS DOS MÚSICOS: DOIS POLOS POSSÍVEIS

Nos anos 20, a extração social dos músicos era pouco diversificada entre aqueles que circulavam nos meios da elite paulistana e detinham as habilidades específicas para tratar do repertório erudito. Havia dois grupos principais, cujas origens se remetem ao processo de urbanização de São Paulo ao final do XIX e à configuração cultural da cidade, determinada pela riqueza das famílias produtoras e pelo afluxo de imigrantes, sobretudo italianos. A esse respeito, importante destacar que

de fato, havia grande concentração de italianos na cidade que, em 1897, ‘superavam numericamente os brasileiros na proporção de dois para um’, segundo o pesquisador Richard Morse (1970:240). Entre estes, existiam os mais variados níveis socioeconômicos, desde o operário sem qualquer qualificação profissional ao grande comerciante e o industrial. A provinciana cidade, que em 1886 contava com aproximadamente 45.000 habitantes, já em 1920 tinha praticamente 600.000 habitantes, isto, em grande parte, devido à vinda de grandes levas desses imigrantes. Assim, a contribuição destes se fez nos vários setores da sociedade, e de maneira significativamente importante no campo da música, como se vê desde 1885 com as atividades do célebre professor e promotor musical Luigi Chiaffarelli (1856-1923) e com as presenças, na cidade, da Banda de Música Bersaglieri [...] em concerto no Circolo Italiano Recreativo – e da Banda Ettore Fieramosca, de atuação

destacada na primeira década do século. [...] Os italianos foram responsáveis por boa parte dos empreendimentos musicais na cidade, não só nas atividades propriamente artísticas, mas, ainda no setor de fabricação, importação e comércio de instrumentos musicais, no setor de impressão e comércio de partituras de música e nas atividades empresarial-teatrais. Isto, evidentemente, acrescentado das presenças de inúmeras companhias italianas itinerantes de ópera e operetas que, anualmente aqui vinham completar suas temporadas. [...] No setor comercial de instrumentos, e partituras musicais, grande parte das iniciativas no início do século atual deveu-se aos italianos, como se percebe em qualquer consulta aos jornais e revistas da época. (IKEDA, 1989a).

A partir do panorama apresentado, depreende-se que o primeiro grupo de músicos eruditos advém do polo da imigração italiana de classe média ou baixa, formado tanto pelos imigrantes de origem estrangeira imediata quanto pelos descendentes de primeira geração (grande parte dos filhos da imigração são primogênitos ou únicos), sequiosos por lograr integração social através da educação especializada obtida nas instituições europeias ou pela iniciação musical orientada pelos familiares detentores dessa especialização prévia.

Com efeito, este polo encontrou abrigo junto aos interesses de distinção simbólica das oligarquias rurais, dispostas a contratar professores particulares de piano para formação musical de suas filhas, na melhor emulação possível das tradições projetadas no “requinte” europeu, convertidas em trunfo social. Neste polo, amplamente dominado por homens, há pouquíssimos exemplos femininos, com destaque para a violinista Paulina D’Ambrosio e a compositora Lina Pesce, ambas de família italiana, com percursos diferentes dos seus colegas²

O segundo polo é constituído por membros vinculados às famílias de alto prestígio das elites, oriundos tanto das velhas oligarquias rurais, quanto da emergente elite industrial de origem imigrante. Grande

² Há alguns estudos que mapearam trajetórias de mulheres no meio musical. Entre eles, o cuidadoso trabalho de Dalila Vasconcellos de Carvalho (2012) sobre a construção social das carreiras musicais a partir do recorte de gênero nos casos de Joanídia Sodré e Helza Camêu. A discussão em si é complexa, devendo ser tratada neste artigo de acordo com seu objetivo de traçar as diferenças de oportunidades e acesso a caminhos, apontadas por Dalila, mas sem aprofundamento neste marcador.

parte são mulheres, mas há homens também. Entre estes, é notável que a maioria seja de rebentos caçulas de famílias em declínio social, filhos dos chamados “primos pobres” (MICELI, 2001, p. 105), que mobilizaram seu capital social de proximidade das camadas dominantes da política e da intelectualidade para viabilizar carreiras, lançando mão da rede de contatos familiares.

Acerca da ligação desses grupos às frações dirigentes, nota-se a existência do mesmo caráter de dependência mútua observado nas relações entre o poder político e o controle de recursos, por meio dos quais as elites sociais garantiam o conhecimento técnico da linguagem musical e a reprodução dos padrões de gosto estético dos imigrantes. Exemplos claros dessa relação de interdependência perpassam pela fundação da Sociedade de Cultura Artística por Freitas Valle, Nestor Pestana, Ramos de Azevedo e Vicente de Carvalho, junto a alguns artistas, entre eles os músicos Agostino Cantù, Furio Franceschini, Zacarias Autuori, Felix de Otero, José Wancolle, Luiz e Maurício Levy, o irmão mais velho de Souza Lima, e Luigi Chiaffarelli.

Este último, trazido para o Brasil em 1883 por iniciativa de um grupo de fazendeiros para ensinar piano às moças, foi responsável pela maior escola de pianistas da época, cuja lista de discípulos totaliza 509 alunos, sendo 469 mulheres e 40 homens (92% mulheres, 8% homens), e contém inúmeros sobrenomes poderosos (BINDER, 2013). Chiaffarelli foi professor das mais importantes figuras do piano da época, como Guiomar Novaes, Magda Tagliaferro, Antonietta Rudge e Souza Lima, bem como participou da fundação das principais instituições musicais (além da SCA, CMSP e CDMSP).

Há alguns elementos em comum nas trajetórias, independente da origem social associada a cada polo, porém, eles se apresentam de formas diferentes. A circulação entre os ambientes das classes altas, no caso dos músicos que se especializaram no repertório erudito, foi imprescindível em todos os casos examinados aqui. Cada qual, com sua história e especificidade, deu relevo a ideias e projetos, condicionou tensões, alianças e rupturas que marcaram o percurso de seus grupos e respectivos agentes.

De maneira geral, as trajetórias examinadas perpassam por espaços fixos de circulação das altas rodas da elite social e política paulistana, com destaque para os salões das famílias abastadas, como a Vila Kyrial, do

Senador Freitas Valle, frequentada por importantes músicos como Carlos Gomes e, depois dele, por quase todos os nomes mais ou menos importantes da época, certamente abrangendo todos os músicos ligados ao movimento modernista paulistano; a residência dos Amaral (importante para Souza Lima), a de Olívia Penteadó, entre outras, que serviram de palco para a sociabilidade de caráter cosmopolita, passível de incorporar os artistas que correspondessem aos anseios de distinção simbólica dos mecenas.

Outro elemento em comum é o envolvimento de pais ou irmãos com a música, haja vista a importância desses graus de parentesco tanto para a orientação artística e a construção do tipo de “vocação”, que em parte é “herdada” – e, portanto, diferente entre os dois polos –, quanto para a determinante inserção no meio musical. É o caso, por exemplo, de Mário de Andrade (formado em piano no CDMSP) e Souza Lima, cujos irmãos forneceram modelos profissionais “masculinos” de pianistas em meio à “regra” de destino feminino. Por esse viés, a trajetória artística torna-se facilitada,

pois quando os pais são músicos profissionais (instrumentistas, compositores ou professores de música) [...] transmitem aos filhos o ofício musical, isto é, oferecem um modelo de atuação no meio que significa muito mais do que ensinar um instrumento; trata-se de aparelhar os herdeiros para entrarem no jogo social em vigor no universo em questão. Em alguns casos, são os(as) irmãos(ãs) a desempenharem este papel. (CARVALHO, 2012, p. 79).

O MOVIMENTO MODERNISTA E OS MÚSICOS PAULISTAS

Cada um dos polos genericamente apresentados, pelas condições institucionais da época, engendrou diferentes potencialidades de itinerários, voltagens de ambição artística e experiências estéticas. Em meio a tantas personagens, o movimento modernista de 1922 obteve diversos níveis de adesão e envolvimento, sobretudo entre os filhos da imigração e os intérpretes oriundos das famílias tradicionais, responsáveis por levar adiante a programação musical da Semana de Arte Moderna, geralmente executando peças modernas, combinadas com peças do repertório mais

tradicional. Como é sabido, o único compositor brasileiro prestigiado foi o carioca Villa-Lobos³.

Os músicos paulistas mais jovens, contudo, começaram a ingressar no movimento apenas nas iniciativas da década de 1930, haja vista que no período mencionado ainda estavam cavando caminhos para suas formações musicais, tanto em São Paulo quanto no exterior, sobrevivendo de música no mercado de divertimento, dando aulas particulares ou tentando compor operetas e o que mais agradasse a seus protetores.

Nesse contexto, as possibilidades institucionais em relação à formação e à colocação profissional são pontos por meio dos quais pode-se elaborar um retrato coletivo acerca dos itinerários percorridos por alguns dos protagonistas do modernismo. Destarte, utiliza-se a trajetória emblemática de “sucesso” de Camargo Guarnieri como um “fio guia”, tendo em vista que ele conseguiu não só se tornar compositor de música de concerto, como se consagrou como um dos mais importantes compositores “modernistas” pela crítica ligada aos pares do movimento. No entanto, o quadro de caracterização geracional não estaria completo se, em paralelo, outras trajetórias “menos louvadas” pela crítica não fossem cotejadas, especialmente o caso de Souza Lima, músico que não logrou reconhecimento pelos pares modernistas para seu projeto de composição, tendo sido fixado pela historiografia como grande concertista e, por vezes, regente.

O CASO DE CAMARGO GUARNIERI: CONSTRUÇÃO DA VOCAÇÃO DE COMPOSITOR

Mozart Camargo Guarnieri nasceu em 1907 e permaneceu até os 15 anos em sua cidade natal, Tietê, interior de São Paulo. O pai, Miguel Guarnieri, imigrante italiano pobre, flautista, trabalhou como barbeiro a fim de garantir a subsistência da extensa prole de nove filhos. A mãe, Géssia de Arruda Camargo, advinda de uma tradicional família paulista de abastados fazendeiros, casou-se contra a vontade dos pais e sofreu com o declínio social e material de sua escolha. Instrumentistas amadores com boa educação musical, ambos ensinaram rudimentos de teoria da música

³ Ver WISNIK, 1977.

e piano ao primogênito, que interrompeu os estudos regulares para ajudar o pai na barbearia.

Este tipo de iniciação musical precoce no ambiente familiar, orientada por parentes ativos, é uma das maneiras mais típicas de formação e materialização das vocações artísticas, pois instila-se desde cedo o modelo vocacional do dom individual e da predestinação por meio de estímulos. No caso de Guarnieri, esse reconhecimento pode ser visto, por exemplo, no conhecido episódio no qual, ainda em Tietê, em seu primeiro esforço criador, compôs a valsa *Sonho de Artista*, fruto de suas constantes improvisações, mas foi desencorajado por seu professor de piano, Virgínio Dias. Contudo, a despeito dessa reprovação, o pai, entusiasmado, custeou a impressão da partitura em São Paulo, com ajuda financeira de amigos, pela “Off. Musical Mignon”.

Segundo consta em biografias do compositor, a peça foi elogiada por alguns jornais e logo comemorada como um pequeno êxito. Embora não haja como comprovar documentalmente a repercussão da crítica, a valsinha – de nome sugestivo – criada pareceu ter reiterado a projeção dos pais acerca do talento do filho. Pouco depois do episódio, o bom desempenho ao piano, limitado pelo despreparo dos professores do interior, fez com que a família se mudasse para São Paulo em 1923, a fim de possibilitar à Mozart as melhores condições para prosseguir com os estudos musicais. Nesse movimento, a família passou a se engajar completamente na construção da carreira do talentoso primogênito, investindo-o de expectativas de alcançar melhores posições na sociedade da qual haviam se distanciado pelo rompimento de laços com o prestigioso lado materno, membro da elite quatrocentona paulista.

Neste caso, assim como em tantos outros, a projeção do pai para que o filho promissor realizasse um sonho que era seu – viver de música –, combina-se com um projeto de ascensão social familiar, não raro entre os extratos da imigração italiana de formação especializada, ou semiespecializada, dos quais boa parte dos músicos advinha. Acerca de sua trajetória artística, Mignone, em entrevista, relata o mesmo tipo de esperança do pai, flautista italiano e professor do CDMSP, em relação à sua trajetória: “[...] meu pai acalentava a ideia de fazer do seu filhote um compositor à estampa da trinca Puccini-Mascagni-Leoncavallo” (MIGNONE apud MARIZ, 1997, p. 45).

A aposta da família pela mudança para a capital como investimento na formação artística de Guarnieri, instigou ainda mais a ambição de alta voltagem pela qual o artista seria reconhecido. O compromisso pessoal de entrega total de si à atividade musical presente na concepção vocacional da arte era tão forte diante da incorporação do pacto familiar das aspirações sociais referidas, que ele se utilizou das condições institucionais do meio para se realizar em uma carreira musical. Todavia, é preciso examinar a construção dessa vocação antes de tratar dessas condições.

Apesar de fornecerem pistas importantes à essa análise, as biografias⁴ do compositor aderem ao receituário de apagamento dos rastros da construção social do dom, instilando a ideia de uma qualidade excepcional que se revelou paulatinamente por meio do reconhecimento dos pares – de forma que o sucesso veio como comprovação do carisma, isto é, de que Guarnieri estava predestinado a ser um artista. Tratam do início do trajeto artístico, servindo-se de depoimentos tardios do artista, sem que se possa lastreá-los em documentação sobre sua juventude. Guérios (2009) registra o mesmo problema de construção biográfica da juventude de Villa-Lobos, que se ampara mais na memória do compositor que em fontes documentais, o que acaba por reforçar o adágio do talento precoce, do rigor do pai ao dar as primeiras lições de música ao filho e da vocação para a criação musical.

Essa compatibilização das trajetórias de Villa-Lobos e Guarnieri parece justificar o risco assumido pela família deste músico ao se mudarem para São Paulo, tendo em vista que a reputação daquele, vinte anos mais velho, a partir de estadas em Paris já na década de 1920, revela-se “como um modelo evidente para seu colega mais novo, cujas semelhanças nas biografias não podem ser consideradas mera coincidência” (EGG, 2010, p. 20). A referência da experiência bem-sucedida de Villa-Lobos, que embora tenha advindo do meio musical carioca, encontrou oportunidades de viabilização

⁴ Publicadas em 2001, as duas biografias sobre Camargo Guarnieri, de Marion Verhaalen, pela Imprensa Oficial, e Maria Abreu, pela Funarte, valem-se de testemunho próprio da amizade (no caso de Abreu, amigo de longa data), documentos do acervo pessoal e declarações tardias do biografado, colaborando com a visão de consagração do “artista nacional” atento à construção de seu legado à época. Na correspondência entre Abreu e Guarnieri, catalogada e mantida pelo acervo do IEB na USP, fica patente o grau de participação e controle do amigo na elaboração de sua própria biografia, encomendada pela Funarte através de Vasco Mariz, em 1986. Já a musicóloga e pianista norte-americana Marion Verhaalen, que fazia tese sobre a obra pianística do compositor, hospedou-se por anos na residência dos Guarnieri por ocasião da pesquisa (segundo informações do prefácio da edição de 2001), o que gerou laços de amizade. O itinerário contado pelas duas é praticamente igual do ponto de vista das fontes e eventos fundamentais considerados.

do início da carreira de compositor junto aos círculos modernistas e seus mecenas perreperistas, pode ter instigado Guarnieri a cogitar as veredas da composição enquanto alternativa emergente à competição acirrada entre a horda de pianistas de origem abastada, formados ou nas salas do Conservatório Dramático e Musical, por dois ou três professores de piano que faziam escola, ou em viagens à Europa, geralmente para completarem os estudos no Conservatório de Paris, diretamente na fonte da tradição francesa que atendia ao padrão de gosto cultivado pelas elites.

Em São Paulo, tal como em Tiête, a família Guarnieri abriu uma pequena barbearia, anexa à residência, da qual mal conseguiam tirar o sustento mínimo, apesar do trabalho árduo. Mais tarde, o pai, Miguel, arranhou emprego como regente da orquestra do Cine Bijou, integrando o filho pianista ao conjunto. Pouco tempo depois, Guarnieri empregou-se na Casa Di Franco, onde tocava ao piano as partituras solicitadas pelos clientes da loja de música, o que lhe possibilitou desenvolver a capacidade de leitura e conhecimento de repertório bastante variado (“popular urbano” e erudito), dando-lhe uma boa noção do gosto e do padrão de consumo prestigiado pela clientela de elite.

Impressionado por ocasião de uma visita à Casa Di Franco, Marcelo Tupinambá recomendou ao jovem pianista desconhecido que fosse estudar com Ernani Braga, professor de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, compositor e frequentador dos círculos modernistas. Braga, por sua vez, apreciou tanto as potencialidades do jovem, que se propôs a ensiná-lo de graça.

Nesta época, a despeito do grande acúmulo de atividades musicais associadas ao sustento familiar – porquanto trabalhava dia e noite, acumulando o emprego da citada loja de música com o realizado em um cinema na Avenida Rio Branco e outro em um bordel no centro da cidade –, o jovem músico ainda conseguia tomar as lições de piano e realizar composições por conta própria, que às vezes mostrava ao entusiasmado professor de piano. Esse momento atribulado é retratado nas biografias como de extrema dedicação metódica às atividades. Sob o interessante subtítulo “um operário da boemia”, a biógrafa Maria Abreu (2001, p. 37) assim a descreve:

Não havia tempo para descanso, nem para diversão. Mozart chegava em casa às 6 horas da manhã. Dormia até as nove. Depois, levantava-se para estudar as lições que Ernani Braga lhe passava. Assim, tinha três horas de sono, separando a música dos bailes das sonatas de Beethoven e das baladas de Chopin. E ainda compunha [...] [tinha] de atender aos cinco empregos [...].

No caso de Mozart, o modelo vocacional observado vincula-se ao *ethos* ascético, distintivo do profissional em relação ao amador, conforme discute Sapiro (2007, p. 7)⁵. Entretanto, diferentemente do caso francês, em que as horas de dedicação à obra são tidas como trunfo da contraposição de Flaubert à elite, a extenuante jornada de atividades do jovem músico paulista, cumprida com abnegação e superação do desgaste físico, parece reforçar menos o caráter da imprevisibilidade associada à criação⁶ que a regularidade prevista em afazeres de um “operário”. Assim, compreender o tipo de afirmação ascética encontrada na vocação musical de Camargo Guarnieri, na medida em que ele tende a fixar pontos de contato com o universo previsível da profissionalização, passa pela volta à restituição do processo de institucionalização do meio musical paulista, especialmente no que diz respeito à abertura de caminhos da composição erudita.

A situação de Guarnieri é emblemática, considerando-se o estudo de Vinci de Moraes sobre o meio musical, no qual evidencia a incipiente profissionalização dos músicos paulistas nos anos 1930 em relação à situação carioca. Em São Paulo, como era constante a movimentação entre a música erudita e a música popular, os intérpretes cumpriam múltiplos trabalhos, tocando em bailes, acompanhando cantores, e em orquestras de rádio ou cinema – como também ocorria no Rio de Janeiro, apesar da cena “erudita” ser mais movimentada. Não raro, combinavam as

⁵ “A concepção vocacional da arte não opõe, todavia, o dom ao trabalho, nem à aprendizagem, como atesta o número incalculável de horas e o esforço investido por Flaubert em sua obra, o qual não esconde em sua correspondência. Ao contrário, está estreitamente ligada a um *ethos* ascético que a diferencia do amadorismo, a um só tempo esclarecido e distanciado das elites contra as quais se afirma.” (SAPIRO, 2007, p. 7, tradução nossa).

⁶ “A concepção vocacional da arte supõe, com efeito, um investimento total, frequentemente manifestado através do sofrimento corporal ou moral que engendra e que busca se distinguir da execução rotineira de tarefas pré-definidas, associadas ao artesanato, ao academicismo ou à burocracia. A imprevisibilidade e a originalidade se tornam, então, os princípios pelos quais os campos de produção cultural manifestam sua distância em relação a esses universos e sobre os quais repousa o modo de valorização das obras.” (SAPIRO, 2007, p. 7, tradução nossa).

atividades artísticas com outros ofícios e cargos modestos em empresas públicas ou privadas (VINCI DE MORAES, 2000). Francisco Mignone, outro compositor do meio paulista, dez anos mais velho que Guarneri, contou em depoimento que seu pai não conseguia se empregar em teatros e orquestras, somente em pequenos conjuntos de casas de espetáculos, até que mais tarde ocupou o cargo de professor de flauta no Conservatório Dramático, onde matriculou o filho:

Meu pai era músico e tocava muitos instrumentos; ele perdeu o pai muito cedo e entrou numa instituição onde ensinavam vários instrumentos. Ele tocava trompa, violoncelo, violino, um pouco de piano. A flauta era o instrumento principal, e a mim também ensinou a tocar flauta, colocou-me no piano, ensinou teclado e pequenas coisas, e mesmo de trompa ele me deu algumas aulas. Era quase obrigatório conhecer todos os instrumentos naquele tempo (MIS-RJ, 1968 apud EGG, 2010, p. 24).

Souza Lima, outra figura do cenário paulista, cuja educação musical também começou em casa, relata a mesma experiência prática, no início de carreira, quando teve de se sustentar tocando em vários cinemas e no Hotel de La Plage, no Guarujá. Assim, quase todos tiveram de enfrentar as adversidades das precárias condições de profissionalização do músico em São Paulo, especialmente na área de criação musical – muitos eram os casos de enriquecimento de editoras especializadas em música; as leis de direitos autorais datam de 1928, mas nem sempre eram observadas.

No entanto, os músicos citados tinham algumas vantagens em relação aos seus concorrentes: o tipo de formação musical advinda de familiares músicos (em geral imigrantes italianos), que costumava não se limitar ao estudo de piano típico das moças da elite, proporcionou-lhes, em realidade, contato com diversos instrumentos e repertórios. A isso, soma-se a falta de recursos materiais, por não serem de famílias da elite econômica, que os levou a ajudarem no orçamento doméstico, tocando para divertimento popular, obrigando-lhes a aprender na prática a improvisar, arranjar, dirigir conjuntos, adquirir rapidez de leitura de partituras e tocar de “ouvido” um amplo repertório – que abrangia tanto os maxixes, tangos e valsinhas apreciados pelas classes médias ou baixas, quanto as operetas do gosto dos abonados – o que, ao fim, converteu-se em mais uma vantagem.

Esta educação musical prática e informal, embora riquíssima e relevante para a compreensão da escolha da principal atividade musical, assim como dos percursos estéticos e técnicos dos compositores em suas primeiras peças, foi apagada por eles e por seus biógrafos, que preferiram atribuir a opção pelos trilhos da composição ao “dom” inato para a criação musical. Ao elegerem como marco da determinação “formal” da carreira a educação musical “séria” realizada pelas instituições de ensino de música⁷, pecam ao creditar a elas um protagonismo que não tiveram, porquanto desempenharam papéis coadjuvantes na escolha do *métier* de criação, servindo muito mais à aprendizagem da técnica dos instrumentos (nem isso, no caso de Guarnieri) e/ou ao estabelecimento de uma rede de contatos para auferir colocações profissionais; ou ao autodidatismo, nem sempre tão solitário, pois orientado por professores particulares (formais ou “informais”).

No caso de Guarnieri, tais narrativas mitificadoras atribuem sua formação única e exclusivamente a mestres, responsáveis pelo ensino sistemático de regras e procedimentos para a criação de “música séria” e pelo norte estético, descartando tudo que teria sido retido através das movimentações no meio da música popular urbana de divertimento – que só viriam a ser ressignificadas a partir das décadas de 1950 e 1960, ante a aceitação de materiais provenientes da música popular urbana pela crítica, fazendo com que os compositores não mais se envergonhassem do contato realizado com a música de divertimento dos salões e ainda se regozijassem pela oportunidade de encontrarem esse “material bruto” na juventude, processando-os com a destreza do burilamento formal de criação.

A ressignificação, no entanto, não alterou a exclusão das primeiras “pecinhas” do catálogo de obras legítimas de nenhum dos compositores do nacionalismo folclorista, que usavam pseudônimos para assiná-las. Mignone talvez seja mais aberto ao trato de seu legado ilegítimo, à medida em que enxerga carinhosamente, com ares nostálgicos, suas incursões como “Chico Bororó” pela música popular, em comparação a Guarnieri, cujas obras sinfônicas conferiram-lhe maior prestígio, levando-o a se diferenciar mais enfaticamente do polo popular na década de 1950. Como Guarnieri começou a carreira de compositor erudito na década de 1930, observando o descrédito dos mais velhos em relação à obra popular, escolheu manter

⁷ Em São Paulo, o Conservatório Dramático e Musical; no Rio de Janeiro o Instituto Nacional de Música.

suas peças de juventude, a “obra de difusão interdita”, fora de circulação. Essa parte de sua produção, inclusive, foi proibida em testamento de ser executada, publicada ou divulgada, e está guardada em seu acervo no IEB-USP, sob condições difíceis de ser sistematicamente estudada por pesquisadores.

De qualquer modo, a versatilidade que foram obrigados a cultivar no primeiro momento de suas formações acabou sendo de grande proveito ao domínio das características esperadas de um compositor. O catálogo de Guarnieri, grande e variado, apresenta um perfil compatível com suas preferências musicais e com as múltiplas atividades exercidas, pois escreveu canções para várias formações: tem obras *a capella*, que se remetem ao início de sua carreira, quando foi regente de coro; sinfonias e concertos para instrumentos solistas, dignos de um bom pianista; produção para grupo de cordas, haja vista seu cargo de direção nessa área.

Tanto para Mignone quanto para Guarnieri, além da prática em regência e composição de arranjos, é digno de nota o favorecimento à criação musical pela familiaridade com o piano, instrumento típico de estudos de harmonia e contraponto, também facilitador da “visualização” de peças orquestrais pela possibilidade de sintetizá-las em reduções (EGG, 2010). Aliás, não é de se estranhar, ao examinar o catálogo de obras de Guarnieri, que suas primeiras peças para orquestra foram, na verdade, transcrições de peças originalmente compostas para piano. Quando jovem, ele se sentia desconfortável em compor diretamente para grandes conjuntos, o que foi progressivamente sanado ao longo dos anos, quando pôde reger peças de sua própria obra.

Até esse ponto se pode dizer, em resumo, que dentre os elementos fundamentais do período inicial das trajetórias de Guarnieri e Mignone, chamado aqui de formação, destaca-se a luta para contornar um sistema parcamente institucionalizado de educação musical, muito voltado ao aprendizado dos instrumentos e pouco à composição. Sendo assim, é de se questionar os motivos que os teriam levado a se tornarem compositores, quando a maior demanda da época era por intérpretes.

Em parte, a escolha pelo investimento na carreira de compositor foi facilitada pela “versatilidade”, mas só se pode compreendê-la de fato a partir do ingresso de Guarnieri e Mignone nos círculos da alta sociedade, onde desempenharam papéis subalternos, se comparados aos ocupados

pelos pianistas advindos das famílias abastadas, que lhes fraqueavam acesso aos espaços e oportunidades que elas mesmas controlavam. Isto porque a desvantagem “de origem” frente à competição com os filhos da elite para a carreira de intérprete de música erudita nesses espaços concorreu para que os dois jovens músicos filhos de imigrantes se disponibilizassem a buscar outros caminhos possíveis e outros projetos estéticos a partir dos quais pudessem realizar suas pretensões de prestígio – que, como visto na relação de Guarnieri com os pais, entrelaçava consagração artística, profissionalização do ofício e aspirações de ascensão social.

O CASO DE SOUZA LIMA: O INTÉRPRETE RECONHECIDO

De outro lado, os musicistas do polo aristocrático, como Souza Lima, puderam constituir suas carreiras através de atalhos ativados pela rede de contatos na qual já estavam inseridos. A caracterização de “primo pobre” que Miceli (2001, p. 104-106) cria para classificar as origens sociais de parte dos escritores modernistas também pode ser empregada para descrever as condições percebidas na carreira de pianista de Souza Lima.

Embora não fosse oriundo de família abastada – morava em uma modesta casa na Rua Tabatinguera, próxima à Sé – acabou sendo favorecido por um casamento arranjado por seu pai, que lhe permitiu utilizar as conexões do sogro em seu percurso profissional. Ainda moço perdeu o pai, o que trouxe, a um só tempo, dificuldades financeiras e a centralização da figura do irmão mais velho em sua vida, que fora um dos primeiros homens a seguir carreira de pianista na cidade, e, segundo Souza Lima, exerceu papel essencial para o núcleo de suas referências e horizontes de possibilidades artísticas. No entanto, como qualquer outro do jovem músico do período, precisou buscar sustento nos já mencionados espaços de divertimento da cidade, mas com a vantagem dos contatos para ingressar, logo de saída, nos mais “nobres” deles.

As limitações impostas pelos rendimentos modestos e pelo anonimato melhoravam consideravelmente quando os músicos eram convidados a tocar em salões de mecenas da oligarquia paulista. Nesse contexto, Freitas Valle talvez tenha sido um dos mais significativos mecenas da música, junto com Olívia Guedes Penteadó, por conta de seu posicionamento à frente da Comissão Fiscal do Pensionato Artístico

do Estado de São Paulo, o qual cumpriu importante papel de alternativa real de formação musical, agraciando os compositores do local com grande prestígio. Em troca, Freitas Valle podia contar com a garantia de ter entretenimento sofisticado e compassado com o que havia de mais requintado na Europa, angariando para sua figura os louros dos préstimos às artes, modernas ou não – quando não conseguia baixar os custos de transações de investimentos privados com isto.

Da interdependência estabelecida entre Freitas Valle e alguns compositores, entre meados de 1910 até os anos 30, destaca-se a experiência do pianista Souza Lima, registrada em um dos capítulos de seu livro de memórias. Souza Lima conta que foi introduzido ao convívio da Villa Kyrial – residência do senador estadual Freitas Valle – por um dos amigos das reuniões da Casa Sotero, o mesmo local onde também foi *habitué* o jovem Francisco Mignone. A partir desta convivência, surgiu a iniciativa de enviar Souza Lima à capital francesa, em 1919, para aperfeiçoar os estudos de piano com Isidor Philipp (por recomendação de Chiaffarelli e Guiomar Novaes) e Marguerite Long, no Conservatório de Paris.

A bolsa do Pensionato Artístico de São Paulo era uma decisão praticamente pessoal de Freitas Valle, que presidia a comissão em uma época em que não havia qualquer procedimento público de seleção dos bolsistas. Muitos foram os músicos agraciados, proporcionalmente mais pianistas e cantores e alguns poucos da composição (caso de Mignone e Villa-Lobos), todos frequentadores da Vila e um tanto hesitantes sobre os rumos modernos que as artes tomavam – novamente, à exceção de Villa-Lobos, que destoava do perfil social de origem tradicional dos outros.

Neste ponto, os musicistas agraciados se distanciam dos artistas modernistas das Belas-Artes, pois apesar de terem participado da Semana de 22 e frequentarem espaços comuns aos intelectuais e artistas modernistas, não se entusiasmarão tanto com o repertório que lá interpretaram por indicação dos organizadores. Suas preferências estéticas e repertórios estavam muito mais identificados aos padrões de gosto, de um lado, das frações mais tradicionais da elite, de onde provinham, e de outro, das instituições estrangeiras de formação que frequentaram.

ELEMENTOS EXPRESSIVOS DAS TRAJETÓRIAS FEMININAS

No caso das mulheres, a questão de gênero parece se sobressair à da origem social como condicionante de escolhas e opções de percurso e há muitos elementos em comum aos itinerários que evidenciam essa relação⁸. Independente da origem, sem distinção entre cariocas, mineiras e paulistas, ou em relação à descendência estrangeira – como Novaes, Rudge, Magdalena Tagliaferro, Paulina D’Ambrosio, Vera Janacópulos e Bidu Sayão –, nota-se que praticamente as mesmas oportunidades de carreira foram oferecidas ou negadas às artistas. Muito embora algumas delas realizassem atividades de composição e regência, só conseguiram enveredar com reconhecimento dos pares pelas vias da interpretação – o que não era de pouco prestígio; pelo contrário, na época, essas instrumentistas eram famosas e seus nomes conferiam legitimidade a eventos, como o caso de Novaes. Praticamente todas foram cedo à Europa para completar a formação iniciada.

Nesse contexto, existem dois pontos característicos nas trajetórias femininas: a circunscrição a carreiras na área de interpretação de repertório e o peso do fator casamento na determinação das possibilidades de seus projetos artísticos, que poderia significar estabilidade de carreira, como no caso de Novaes, ou de instabilidade, como ocorreu com Rudge. Em contraposição à “especialização” feminina, a “multiplicidade” masculina, cultivada na “versatilidade”, facultava aos homens o ingresso em outras áreas da música, como a composição e a regência. O casamento, embora também pudesse denotar o mesmo signo de estabilidade para os homens, não era tão determinante na viabilização de seus projetos. Para ele, os casamentos passavam por outros sentidos, como o de formar alianças com famílias tradicionais para auxílio de ingresso nas instituições (caso de Souza Lima, que se casou por meio de um arranjo realizado com a família Amaral), ou de suporte à carreira, quando se juntavam a mulheres musicistas, ou entusiastas, que participavam ativamente das vidas artísticas dos maridos. Esse arranjo, para as mulheres (como as de Guarnieri, Mignone e Villa-Lobos), implicava estabilidade, uma vez que as liberava das obrigações domésticas para que pudessem se empenhar nos planos dos

⁸ Os dados de cada itinerário foram extraídos do estudo de Dalila Vasconcellos Carvalho, anteriormente citado, e cotejados com os poucos materiais a que tive acesso sobre essas artistas. Como tais são escassos, reproduzo quase que integralmente as informações dessa fonte, mais concentradas no capítulo *Vocação musical: conexões de gênero e classe social em três gerações de músicos* (CARVALHO, 2012, p. 23-84). Para outras fontes biográficas ver Eurico Nogueira França (1959) e Maria Stella Orsini (1992).

maridos, interpretando peças, organizando a obra, acertando detalhes das viagens a trabalho, juntando materiais úteis à construção do legado deles, entre outras tarefas.

A PASSAGEM NECESSÁRIA PELA EUROPA NAS TRAJETÓRIAS DE COMPOSITORES E INTÉRPRETES

Assim como nos itinerários femininos, aos homens também era requisitada a passagem pela Europa para fins de formação, principalmente para aqueles que seguiram os caminhos da especialização em um instrumento. Para os compositores, no entanto, este elemento adquiriu outros sentidos, entre eles, o de abrir vias para a divulgação de obras e a manutenção de contato com o que havia de mais recente na linguagem musical erudita.

Como, em São Paulo, estavam limitados aos salões e festas da elite, bem como aos horizontes do gosto convencional, pautado pelos professores italianos alocados nos quadros do CDMSP, trazidos ao país pelo mecenato oligarca, os primeiros musicistas paulistas que foram para Europa – antes da derrocada do Movimento Constitucionalista, de 1932, que acabou por esmorecer a força dos patronos – aproveitaram suas estadias para servir aos padrões estéticos aos quais viriam a se opor, posteriormente, ao se juntarem às hostes modernistas.

Camargo Guarnieri, mais novo que os colegas, somente viajou à Paris em 1938, selecionado por meio da concessão do Prêmio de Aperfeiçoamento Artístico, controlado por um outro aparato público, o Conselho de Orientação Artística, que foi instalado no lugar do Pensionato Artístico. Sob maior controle dos modernistas, sua viagem foi estratégica menos pela formação do compositor, apesar da relevância das aulas com Koechlin, e mais pela construção da legitimidade como “compositor sinfônico”.

O SENTIDO DA ADESAO AO MOVIMENTO MODERNISTA PARA OS COMPOSITORES

Em 1924 e 1927, Guarnieri estudou com dois outros professores que lhe deram aulas de graça: Antônio de Sá Pereira, professor de piano do Conservatório Dramático, formado na Europa (Alemanha e Suíça) e,

Lamberto Baldi, maestro italiano contratado pela Sociedade Filarmônica de São Paulo – naquela época era típica a contratação de regentes italianos de razoável ou médio prestígio na Europa, ao gosto “cosmopolita” dos frequentadores de ópera. Ao contrário do que se poderia esperar, Baldi era simpatizante de correntes do modernismo europeu e incorporou parte deste tipo de repertório na elaboração de programas dos concertos que dirigia, ao que foi elogiado por Mário de Andrade nos jornais. Sabe-se por artigos de jornais uruguaiois que Lamberto Baldi é considerado um dos principais operadores da modernização do meio musical do país vizinho e responsável pelo compasso ao que se fazia de novo na Europa (GROSSI, 2002). O vínculo decisivo com Baldi foi representado nas biografias de Guarnieri a partir do chancelamento modernista ao maestro italiano, diferenciando-o dos “outros” italianos que vinham ao Brasil com as companhias de ópera. A biógrafa Maria Abreu, por exemplo, se refere a Baldi despindo-o das eventuais contaminações “europeizantes”, vestindo-o de “estrangeiro moderno” pronto para contribuir com a parte “técnica” da formação de um jovem compositor nacionalista – a Mário de Andrade ficaria confiada a “orientação estética”.

No entanto, não só os almeçados estudos formais de piano e composição definem a importância dos três professores de Guarnieri em São Paulo, somando-se Ernani Braga. Todos se engajaram de alguma forma no projeto modernista e proporcionaram o decisivo acesso do jovem aluno ao movimento cultivado em círculos de sociabilidade estratégicos à viabilização de posições auferidas nas décadas seguintes em órgãos públicos.

Muito do direcionamento à composição e as orientações acerca dos melhores caminhos para conquista de espaço em um campo musical desafiador à carreira veio do convívio com Braga e Sá Pereira – para não mencionar a introdução à estética do nacionalismo folclorista, no que devem ter antecipado o papel cumprido por Mário de Andrade na vida do artista. Respectivamente, pedagogo e pianista, ambos estiveram no auge durante o varguismo e promoveram o aluno promissor nas rodas cariocas, inclusive a Luiz Heitor, quando se mudaram para o Rio de Janeiro na década de 1930. Não menos importante no estabelecimento das redes de contato, Lamberto Baldi despertou em Curt Lange o interesse em conhecer o aluno. Mais tarde, por influência dessas alianças, Guarnieri chamaria a

atenção de agentes ligados às políticas de cultura para a América Latina dos Estados Unidos, em meados dos anos 1940.

Contudo, para as biógrafas aqui contempladas, que se amparam nas memórias do compositor, o maior responsável pelo acesso do jovem ao círculo modernista, e posteriormente, por sua posição de destaque, foi Mário de Andrade. Não à toa, evidenciam Abreu e Verhaalen, que Guarnieri se refere constantemente a Baldi e Mário como seus dois grandes mestres; o primeiro, pela educação clássica e sólida de composição, e o segundo, pela educação cultural e orientações estéticas, seguidas fielmente.

No entanto, talvez, em um primeiro momento, a importância de Mário tenha se dado em função da divulgação do recém-estabelecido amigo nas colunas de crítica cultural dos jornais para os quais colaborava, haja vista que escrevia regularmente sobre as qualidades “nacionais” das peças de Guarnieri. De qualquer maneira, a visão de que Mário de Andrade era uma espécie de mentor que determinou vários dos aspectos presentes na obra de Guarnieri, foi amplamente aceita entre os agentes da crítica musical próximos ou simpáticos a Mário.

Em contrapartida, observa Egg (2010), na trajetória de Villa-Lobos, a presença de Mário de Andrade é vista como aliada, pois o ilustre musicista é sempre representado a partir de sua autossuficiência e seu autodidatismo, e dificilmente seria “influenciado” esteticamente. Assim, Villa-Lobos seria um “modernista por si só” aos olhos da crítica, enquanto os dois compositores mais novos aqui retratados, Mignone e Guarnieri, teriam recebido “influências diretas”, “mentores”, “mestres”.

Mignone, inclusive, foi considerado por parte da crítica modernista como “italianizado” demais, precisando ser “convertido” por Mário de Andrade à cultura brasileira. Guarnieri, por sua vez, nascido em meio ao ambiente rural do interior paulista, onde o folclore não tinha sido contaminado pelo “cosmopolitismo” urbano, foi identificado com maior potencial. Com efeito, tomando um fantasioso instante de “eleição do pupilo pelo mestre”, como referência à sua “nova fase” de “compositor erudito profissional”, egresso da fase “1923-1928” de pianista de salão, o incremento biográfico e a crítica da época, a um só tempo, forjam Guarnieri como herdeiro “mais legítimo” do modernismo e encobrem um longo processo de determinação social, isto é, o período de formação em que Guarnieri progressivamente se encaminhou para a composição, área

que lhe pareceu mais rentável para cavar um lugar próprio no difícil meio musical erudito.

Dessa forma, ignora a difícil adaptação ao meio musical paulista, repleto de problemas que deveriam despertar inseguranças em um jovem artista, portador de tantos investimentos simbólicos e materiais por parte da família em relação ao seu projeto de ganhar destaque e se profissionalizar em um meio incipiente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto, existem muitos elementos comuns às trajetórias dos jovens compositores que ingressaram nos meios modernistas, encampando suas atividades e dando corpo de obra às ideias dos intelectuais que os iniciaram. As origens sociais são muito semelhantes, bem como a ética do trabalho imiscuída na construção da vocação de compositor – ética que não se afigura nas trajetórias dos músicos de origem aristocrática, que auferiram um reconhecimento maior como intérpretes e para os quais a vocação e a questão do dom passam pela pureza daquilo que lhes é nato. Para eles, de origem imigrante, a necessidade de cavar seus espaços junto às elites oligárquicas perpassa pelo estabelecimento de relações de interdependência com os intelectuais modernistas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria. Camargo Guarnieri: o homem e episódios que caracterizam sua personalidade. *In: SILVA, Flávio (org). Camargo Guarnieri: o tempo e a música.* Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p.33-55.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934).* São Paulo: FFLCH-USP, 2012.

BINDER, Fernando. Mulheres e imigrantes: invisibilidades históricas e as práticas da música culta em São Paulo na Belle Époque. Apresentação Oral. *In: SIMPEMUS, 6., 2013, Curitiba. Anais [...].* Curitiba: UFPR, 2013. p. 51-56.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos de. *O gênero da música: a construção social da vocação.* São Paulo: Alameda, 2012.

- EGG, André Acastro. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri (1923-1945)*. 2010. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- FONSECA, Denise Sella. *Uma "colcha de retalhos": a música em cena em São Paulo entre o final do século XIX e início do XX*. 2014. 254 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- GROSSI, Alex Sandra de Souza. *O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 improvisos para piano*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do autor, 2009.
- IKEDA, Alberto. Italianos e a música em São Paulo. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, v. 7, n. 442, 7 jan. 1989a.
- IKEDA, Alberto. *Música na cidade em tempo de transformação: São Paulo, 1900-1930*. São Paulo, ECA-USP, 1989b.
- MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone, o homem e sua obra*. Rio de Janeiro: Funarte; EdUERJ, 1997.
- MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945). In: MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SAPIRO, Gisèle. La vocation artistique entre don et don de soi. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, v. 168, n. 3, p. 4-11, 2007.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SOUZA LIMA, João de. *Moto perpétuo: a visão poética da vida através da música*. São Paulo: IBRASA, 1982.
- TAGLIAFERRO, Magdalena. *Quase tudo...(Memórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- TONI, Flávia C. Correspondência Camargo Guarnieri a Mário de Andrade. In: SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri – O tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. Parte II.
- VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: EdUSP; Imprensa Oficial, 2001.
- VINCI DE MORAES, José Geraldo. *Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo - final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

VINCI DE MORAES, José Geraldo. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

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

