

## Cantata *Guaná Bará* de Camargo Guarnieri: descrição das fontes na elaboração de uma edição crítica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SUBÁREA: Acervos Musicais Brasileiros

*Alexandre Alves Longobardi*

*Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas  
ale.alongobardi@gmail.com*

*Carlos Fernando Fiorini*

*Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas  
fiorinic@unicamp.br*

**Resumo.** Esse texto tem como objetivo relatar o trabalho com as fontes utilizadas na realização de uma edição crítica da cantata *Guaná Bará* de Mozart Camargo Guarnieri, detalhando o processo de localização e contextualização das fontes, incluindo a elaboração de uma hipótese de filiação entre elas. E apresenta uma descrição e classificação destas com a finalidade de auxiliar o trabalho editorial.

**Palavras-chave.** Edição crítica, Camargo Guarnieri, Música brasileira, Guaná Bará, Cantata

**Title.** *Cantata Guaná Bará* by Camargo Guarnieri: description of the sources during the development of a critical edition

**Abstract.** This text describes the work with the sources used for producing a critical edition of the cantata *Guaná Bará* by Mozart Camargo Guarnieri, depicting the process of locating and contextualizing the sources, including the development of a hypothesis of filiation between them. And presents a description and classification of the sources for assisting the editorial work.

**Keywords.** Critical edition, Camargo Guarnieri, Brazilian music, Guaná Bará, Cantata

### Introdução

A cantata “Guaná Bará” de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), com texto de Cecília Meireles (1901-1964), foi composta em 1965 e performada no I Festival da Guanabara (1969), evento que contou com a participação dos principais compositores brasileiros da época, e, desde então, é uma obra que não foi objeto de pesquisa específico em trabalhos acadêmicos e não se encontram registros de outras performances da obra. Essa é a realidade de grande parte do repertório de música brasileira e, entre os diversos motivos para ser esse o caso, é notável a falta de edições musicais criteriosas e atualizadas, considerando que uma boa

edição musical deve permitir que o músico intérprete de hoje se conecte com a escrita do compositor do passado (GAZZANEO, 2017, p. 44). Isso dificulta o estudo da partitura e também resulta em uma maior improbabilidade de que a peça venha a ser executada por um grupo ou músico, uma vez que é a edição musical clara e bem apresenta que atrai o intérprete (FIORINI, 2004, p. 18).

Nesse contexto, foi submetido ao edital PIBIC nº 1/2022 o projeto de pesquisa de iniciação científica “Cantata ‘Guaná Bará’ de Mozart Camargo Guarnieri: uma edição crítica” que visa a realização de uma edição crítica da cantata, contribuindo com a divulgação artística e acadêmica do repertório musical brasileiro. O texto a seguir tem como objetivo descrever as fontes da obra e o trabalho inicial com estas que possibilita uma atividade organizada sobre as decisões editoriais a serem tomadas.

## **Trabalho com as fontes**

A principal referência bibliográfica que tem orientado a pesquisa foi o livro “The Critical Editing of Music” (1996) de James Grier, no qual o trabalho com as fontes na atividade editorial é descrito em três etapas: a coleta de evidência, classificação das fontes e, por último, a avaliação das leituras fornecidas pelas diferentes fontes para estabelecimento do texto final (p. 49). A seguir, é descrita a atividade relacionada as duas primeiras etapas, por ser o foco deste texto a descrição das fontes para a elaboração da edição, detalhando como se deu a localização das fontes, descrevendo-as e apresentando a elaboração de uma hipótese de filiação entre elas e a classificação, trabalho que foi essencial para todas as etapas seguintes no processo de realização da edição crítica.

## **Localização das fontes**

O primeiro contato com a cantata, que levaria posteriormente a localização das primeiras fontes, se deu no decorrer do UNIGOU Remote Program de 2022, realizado pelo Institute of Czech-Brazilian Academic Cooperation. Durante a pesquisa feita nesse evento, foi necessário tomar conhecimento de músicas de concerto brasileiras que contenham texto recitado ou narrado e a cantata “Guaná Bará” de Guarnieri foi uma das peças encontradas. Na busca por partituras desta obra, foi consultado o catálogo online do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), que mantém o acervo Camargo

Guarnieri, onde foram localizadas as primeiras fontes, que, posteriormente, inspirariam a realização da pesquisa de iniciação científica:

- Partitura completa autografa do compositor em papel vegetal, datada de 1965.
- Cópia heliográfica da partitura com anotações à grafite do próprio compositor.
- Partitura vocal com a orquestra reduzida em duas pautas, intitulada “redução” no catálogo do IEB-USP, também autografa do compositor no papel vegetal e datada de agosto de 1965.
- Cópia heliográfica da partitura vocal com anotações à grafite do próprio compositor
- Partes individuais dos instrumentos, manuscritas por um terceiro.
- Texto datilografado de Cecília Meireles, intitulado “libreto” no catálogo, datado de 1964, contendo algumas correções e assinatura da autora em tinta vermelha na primeira parte do documento e correções e modificações à grafite de Guarnieri.

Além destas, tomamos conhecimento de mais duas fontes durante revisão bibliográfica para a elaboração do projeto de pesquisa: a gravação da performance no I Festival da Guanabara, realizada pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ) e o programa do festival no Theatro Municipal do Rio de Janeiro (CEVALLOS, 2021, p. 21-22).

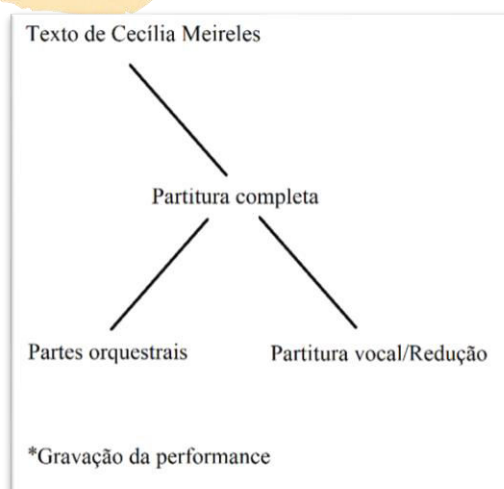
Com autorização da descendente do compositor, Tânia Camargo Guarnieri, e mediante pagamento, foram adquiridas cópias digitalizadas das cópias heliográficas da partitura completa e da partitura vocal, das partes individuais e do texto datilografado no IEB-USP e a cópia do arquivo digital da gravação no MIS-RJ. Não houve ainda a oportunidade de consultar o programa do festival no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, portanto esta fonte não é descrita nesse trabalho.

### **Descrição e hipótese de filiação entre as fontes**

Visando a classificação das fontes, que é detalhada na próxima seção desse texto, se mostra necessário um estudo qualitativo, que possibilite a compreensão do tipo de informação que cada uma evidencia sobre a obra e de seus respectivos contextos e o estabelecimento de

uma hipótese sobre a relação de filiação entre elas (Figura 1), com o objetivo de sistematizar a provável origem de cada uma.

Figura 1 – Hipótese de filiação entre as fontes da cantata



Fonte: figura elaborada pelo autor.

Durante a pesquisa não foi possível encontrar correspondências entre o compositor e a autora ou quaisquer outros documentos que evidenciem como se iniciou a colaboração entre eles e se houve pedidos específicos do compositor a respeito do texto e quais seriam estes, porém, ao observar o texto de Cecília Meireles, nota-se que o documento datilografado contém, além de uma capa e página introdutória, basicamente duas partes distintas. Na primeira parte está o poema todo, intitulado pela autora como “Cantata da Cidade do Rio de Janeiro, a mui leal e heroica cidade de São Sebastião” e dividido em cinco partes: “A fundação”, “O século 17”, “O século 18”, “O século 19” e “O século 20”, com algumas correções à tinta vermelha, que também usa para assinar seu nome ao fim do texto. Na segunda parte, por outro lado, o texto já está organizado na forma de libreto, com as frases do poema distribuídas entre narrador, solista e coro, e as partes “O século 17” e “O século 18” foram juntas em uma, “O século 17 e o século 18”, ficando, assim, o texto distribuído em quatro partes, correspondendo aos quatro movimentos da cantata. Nessa segunda parte não se encontra nenhuma correção a tinta vermelha, mas diversas correções a grafite na caligrafia do compositor, e, além disso, no canto superior esquerdo de cada página está presente o brasão da Cidade de São Paulo, que não aparece antes. Essas questões, somadas ao fato de que a assinatura de Meireles está ao fim da primeira parte e não aparece na segunda, indica que essa segunda parte foi datilografada posteriormente e, talvez, pelo próprio compositor, que, nesse

cenário, foi quem tomou as decisões de distribuição do texto na cantata de acordo com a composição que estava desenvolvendo.

Independentemente de quem datilografou essa segunda parte e quando isso foi feito, estabelecemos este documento como a primeira fonte em nossa hipótese de filiação, pois o seu conteúdo principal, o texto de Meireles que foi usado na composição de Guarnieri, data de fevereiro de 1964, enquanto a partitura completa e a partitura vocal datam de 1965.

A partitura completa foi a próxima fonte a entrar na filiação, abaixo do texto datilografado, pois entre ela e a partitura vocal, as duas fontes de notação musical de autoria do compositor, fica evidente que a segunda veio depois e, portanto, é filiada em seguida. Essa cronologia, na nossa hipótese de filiação, é justificada pelas anotações de correções gramaticais que o compositor faz no texto cantado na partitura, que já estão corrigidos na redução, e também pelo fato de que a pauta da redução está denominada “redução da orquestra” e, nesta, há anotações referentes a quais instrumentos estão tocando em determinadas seções (Figura 2), o que implica que a música orquestrada já havia sido composta e não se trata de uma orquestração feita a partir da música escrita nessas duas pautas da partitura vocal.

**Figura 2 – Cabeçalho e primeiro sistema da partitura vocal com redução manuscrita por Camargo Guarnieri.**

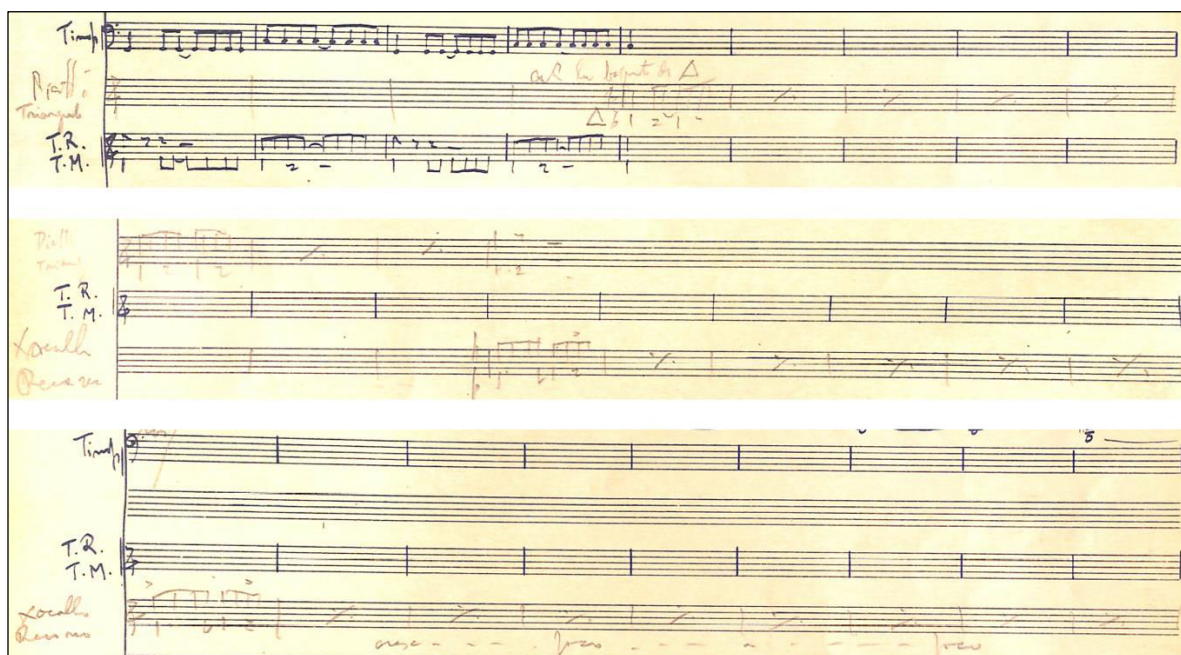


Fonte: Acervo Camargo Guarnieri – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

As partes instrumentais é a única fonte que localizamos, além da partitura completa, que contém as linhas individuais dos instrumentos, e, uma vez que foram produzidas por um terceiro, entendemos que foi copiada diretamente da partitura, por isso se situa abaixo dela na nossa hipótese de filiação. Além disso, é notável que o conteúdo das anotações à grafite de Guarnieri na partitura estão, geralmente, presentes nas partes, o que implica que o copista teve

acesso à partitura de Guarnieri já contendo as anotações do compositor. Nos compassos 121 a 129 da partitura, por exemplo, há uma linha adicionada à grafite para triângulo e pratos e, nos compassos 129 a 143, para chocalho e reco-reco (Figura 3), ambas estão escritas na parte copiada da percussão, porém, nesta, a última está maior, durando até o compasso 156 (Figura 4), o que pode ser tanto um erro por parte do copista ou então ele copiou a música de uma outra fonte não localizada que, se for o caso, se situaria entre a partitura do compositor e as partes na filiação.

**Figura 3 – Compassos 117 a 143 das linhas de percussão extraídas da partitura com música notada à grafite.**



Fonte: Acervo Camargo Guarnieri – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Figura 4 – Parte de percussão, compassos 118 a 153 do quarto movimento, constando a música escrita à grafite na partitura para pratos e triângulo a partir do compasso 121 e para chocalho e reco-reco a partir do compasso 129. É possível observar, entretanto, que esta linha não dura apenas até o compasso 143 como na partitura de Guarnieri.



The image shows a handwritten musical score for percussion instruments. It is divided into four systems of staves. The first system (measures 120-125) includes parts for Triângulo, T.R., and T.M. The second system (measures 130-135) includes Diatti, Irig, Yocalho, and Reco-reco. The third system (measures 140-145) includes Yoc and R.R. The fourth system (measures 150-155) also includes Yoc and R.R. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, cresc). There are also performance instructions like 'poco' and 'sempre' written below the staves. The measures are numbered from 120 to 155.

Fonte: Acervo Camargo Guarnieri – Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Por fim, a gravação da performance não é filiada especificamente a nenhuma destas fontes, por isso é relacionada com asterisco no esquema de filiação (Figura 1), uma vez que é um registro performático, produto do que é evidenciado em todas as fontes, seja pelo que atestam do processo composicional, seja pela utilização que, possivelmente, tiveram pelos músicos na performance. Por essa razão e pela ordem cronológica, uma vez que a performance ocorreu em 1969, a gravação está relacionada no fim da nossa hipótese de filiação. Essa gravação foi feita ao vivo no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e é um registro importante das tradições performáticas da época, além de evidenciar as divergências



que permeavam as discussões acerca de estética musical com as vaias que se ouviu entre os aplausos no fim da execução da cantata em protesto às posições de Guarnieri contrárias ao dodecafonismo.

### Classificação das fontes

Levando em consideração o que foi descrito a respeito das fontes, seus contextos em relação a obra, tanto no processo composicional como na prática musical, a cronologia e a hipótese de filiação entre estas e a praticidade que elas proporcionam para o trabalho de edição, foi possível classificar as fontes localizadas em uma ordem de prioridade que sirva de referência para o trabalho editorial (Tabela 1). Tal classificação tem como objetivo facilitar decisões editoriais, estabelecendo de quais fontes as leituras fornecidas serão, de maneira geral, priorizadas no estabelecimento do texto final após suas devidas avaliações. A cópia heliográfica do manuscrito da partitura completa foi determinada como a fonte principal, pois esta apresenta toda a informação musical escrita, além de ser de autoria do próprio Guarnieri e conter suas anotações, o que implica que, provavelmente, melhor reflete suas intenções artísticas originais do que se fosse uma cópia realizada por um terceiro, por exemplo. Em segundo lugar, classificamos a cópia heliográfica da partitura vocal com redução, pelo mesmo motivo sobre a autoria, o que nos leva, de maneira geral, a priorizar as leituras que ela fornece em relação às provindas das partes individuais, manuscritas por um terceiro, mesmo sendo essa fonte mais prática para consulta da música escrita para a orquestra, que, por essa praticidade, é classificada em terceiro lugar.

**Tabela 1 – Classificação das fontes**

Classificação das fontes	
1º	Partitura
2º	Partitura vocal com redução
3º	Partes orquestrais
4º	Texto de Cecília Meireles
5º	Gravação do I Festival da Guanabara

Fonte: figura elaborada pelo autor.

As outras fontes citadas, o texto datilografado e a gravação, classificamos em quarto e quinto lugar respectivamente, pois o trabalho com as fontes de notação musical é muito maior durante o processo de edição, ou seja, o critério de praticidade no trabalho editorial foi o determinante para tal classificação.

## Conclusão

O processo descrito de contextualização e classificação das fontes localizadas norteou a avaliação das leituras que são fornecidas por estas para determinar o texto final e, conseqüentemente, todas as demais decisões editoriais que são tomadas na apresentação da partitura e do texto crítico que a acompanha. Por fim, é importante acrescentar que, com o desenvolvimento da pesquisa, novas informações que auxiliam e clareiam o entendimento do editor sobre determinada fonte podem sempre vir à tona e, portanto, o trabalho descrito com as fontes, não se trata apenas de uma primeira etapa, mas permeia todo o processo editorial.

## Referências

CEVALLOS, Semitha Heloisa Matos. Os Festivais da Guanabara. Orfeu, Florianópolis, v. 6, n. 1, pp. 1-29, 2021. Disponível em <https://doi.org/10.5965/2525530406012021e0008> Acesso em: 13 Mai 2022

FIORINI, Carlos Fernando. “*Sinfonia dos Orixás*” de Almeida Prado: um estudo sobre sua execução através de uma nova edição crítica e revisada. Campinas, 2004. 300f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2004.310006> Acesso em 13 Mai 2022.

GAZZANEO, Paulo Ricardo. *Trio Opus 10 em Si bemol maior de Alexadnre Levy*: uma edição crítica. Campinas 2017. 327 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2017.983131> Acesso em: 13 Mai 2022

GRIER, James. *The Critical Editing of Music: history, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 267 p.

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Guaná Bará*. Partitura – Cópia heliográfica de manuscrito autógrafo, São Paulo, 1965. Acervo Camargo Guarnieri, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, código de referência: CG-05CACOGHMA1a3. 75 p.

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Guaná Bará*. Redução – Cópia heliográfica de manuscrito autógrafo, São Paulo, 1965. Acervo Camargo Guarnieri, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, código de referência: CG-05CACOREDHMA. 46 p.

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Guaná Bará*. Partes – manuscrito de terceiro em vegetal, São Paulo, 1965. Acervo Camargo Guarnieri, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, código de referência: CG-05CACOPcMTv. 194 p.

MEIRELES, Cecília Benevides de Carvalho. *Guaná Bará*. Libreto, São Paulo, 1964. Acervo Camargo Guarnieri, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, código de referência: CG-05CACOMTt. 9 p.