

Choro para Clarineta e Orquestra
de Camargo Guarnieri: Uma
abordagem interpretativa

Gabriel Peter Freire Silva

11/2018





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS CLARINETE

Choro para Clarineta e Orquestra
de Camargo Guarnieri: Uma
abordagem interpretativa
Gabriel Peter Freire Silva

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Sopros, *Clarinete*.

Orientador:
Professor Doutor Nuno Fernandes Pinto

Professor Coorientador
Professor Doutor Gabriel Gagliano Pinto Alberto

Dedico este trabalho aos meus pais pelo incansável apoio.

Agradecimentos

A Deus, pelo dom da vida.

À minha família, pelo incondicional amor.

Ao meu irmão Ezequiel Freire Silva, por todo apoio.

À Laís Neo, pela compreensão e ajuda.

À classe de clarinetes da ESMAE, pelo companheirismo e solidariedade.

À ESMAE, por criar um ambiente propício ao desenvolvimento.

Ao IEB-USP, por permitir o acesso ao acervo pessoal de Camargo Guarnieri, e pelo gentil atendimento de seus funcionários como a Elisabete Martin Ribas.

Aos meus professores, por todo conhecimento compartilhado.

Ao professor Doutor Gabriel Gagliano Pinto Alberto, pela paciência, generosidade e conhecimentos transmitidos.

Ao professor Doutor Nuno Fernandes Pinto, pela orientação, partilha, apoio, amizade e pelos momentos de intensa alegria.

Ao professor José Botelho, por compartilhar seus ensinamentos, sua trajetória de vida, por ser um exemplo de artista, professor e ser humano, e pelo incondicional apoio e estímulo.

Lista de Exemplos

Exemplo 1 – <i>Ma Malia</i> - Lundú (Loureiro apud Cury, 23).....	23
Exemplo 2 - Modinha anônima de meados do século XIX (Loureiro, p. 16)	24
Exemplo 3 - <i>Querida por todos</i> - Joaquim Antonio Callado (Loureiro, p. 24).....	27
Exemplo 4 - Programa do dia 20 de Abril de 1958 no Lisner Auditorium - (Hess, 2013)	39
Exemplo 5 - trecho da grade de orquestra do "Choro para Clarineta e Orquestra" - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOgMAv1)	40
Exemplo 6 - Partitura original de clarinete, compassos 175-191 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOpCHMA)	53
Exemplo 7 – Partitura original da redução para clarinete e piano, compassos 179-181 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOredFMA1)	53
Exemplo 8 - Partitura original da grade orquestral, compassos 179-181 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOgMAv1)	54
Exemplo 9 - Partitura original de clarinete, compassos 197-200 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOpCHMA)	59
Exemplo 10 - Partitura editada de clarinete, compassos 197-200 - (Botelho, 2018)	59
Exemplo 11 - Resultado rítmico 1 - alterações de Botelho (2018)	59
Exemplo 12 - Partitura original de clarinete, compassos 201-204 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOpCHMA)	60
Exemplo 13 - Partitura editada de clarinete, compassos 201-204 (Botelho, 2018).....	60
Exemplo 14 - Resultado rítmico 2 - alterações de Botelho (2018)	60
Exemplo 15 - Partitura original de clarinete, compassos 208-210 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOpCHMA)	60
Exemplo 16 - Partitura editada de clarinete, compassos 208-210 (Botelho, 2018).....	60
Exemplo 17 - Resultado rítmico 3 - alterações de Botelho (2018)	61
Exemplo 18 - Partitura original de clarinete, compassos 212-216 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOpCHMA)	61
Exemplo 19 - Partitura editada de clarinete, compassos 212-216 (Botelho, 2018).....	61
Exemplo 20 - Resultado rítmico 4 - alterações de Botelho (2018)	61

Lista de Abreviaturas e Siglas

bb. – bumbo

cb. – contrabaixo

cds. – cordas

cfg. – contrafagote

ch. – chocalho

ci. – cornê inglês

cl. – clarinete

tpa. – trompa

cx. – caixa

fg. – fagote

fl. – flauta

hp. – harpa

IEB – Instituto de Estudos Brasileiros

ob. – oboé

OSESP - Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo

OSB – Orquestra Sinfônica Brasileira

OSTMRJ – Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

USP – Universidade de São Paulo

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

EM-UFRJ – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

picc. – flautim

pf. – piano

pt. – pratos

rr. – reco-reco

tb. – tambor

tbn. – trombone

tg. – triângulo

tímp. – tímpano(s)

tpt. – trompete

vla. – viola

vc. – violoncelo

vf. – vibrafone

vl. – violino

xf. – xilofone

vol. – volume

Índice

Introdução	1
1 Contextualização histórica	4
1.2 Mário de Andrade – sua relação com a música.....	7
1.2.1 Mário de Andrade - mentor intelectual de Guarnieri	8
2 Guarnieri - vida e desenvolvimento artístico	9
2.1 Guarnieri e a Escola Paulista de Composição	15
2.2 Reconhecimento nacional	16
3 Trajetória de José Botelho.....	17
3.1 Formação no Conservatório de Música do Porto	18
3.2 Retorno ao Brasil.....	19
3.2.1 Importância no cenário musical brasileiro	20
4 Origem da música popular brasileira.....	22
4.1 A origem do Choro.....	28
4.2 Os “choros” de Villa-Lobos e Guarnieri	31
5 A relação de Guarnieri com o <i>Choro para Clarineta e Orquestra</i>	37
5.1 O envolvimento de Guarnieri no som da clarineta.....	43
6 A performance de José Botelho do <i>Choro para Clarineta e Orquestra</i>	44
6.1 A relação de Botelho com o <i>Choro para Clarineta e Orquestra</i>	45
6.1.1 A concepção de Botelho sobre o <i>Choro para Clarineta e Orquestra</i>	48
6.2 Performance “autenticamente brasileira”	49
6.3 Alterações realizadas por Botelho no <i>Choro para Clarineta e Orquestra</i>	59
7 Conclusão.....	63
Referências.....	64
Anexo 1	66
Anexo 2	78
Anexo 3	84

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo elucidar os motivos que levaram o clarinetista José Botelho a realizar alterações no *Choro para clarineta e orquestra* de Camargo Guarnieri. Ao se discutir sobre a interpretação de Botelho, vemos como sua trajetória musical – passando pelos primeiros contatos com as bandas de música em Portugal, pela formação no Conservatório de Música do Porto, e pelo contato com a música brasileira – delineou sua visão sobre o *Choro para clarineta e orquestra*. Em busca de peculiaridades que distinguem a interpretação da música brasileira, o clarinetista assume o seu papel criador utilizando o ritmo como uma bússola para transmitir sua concepção de música.

Palavras-chave

choro; clarinete; José Botelho; Camargo Guarnieri; interpretação.

Abstract

This dissertation aims to clarify the reasons that led the clarinetist José Botelho to make changes in "Choro para clarineta e orquestra" by Camargo Guarnieri. Analyzing Botelho's interpretation, we observed how his musical trajectory - his first contacts with bands in Portugal, his studies at the Conservatório de Música do Porto and his contact with Brazilian music - outlined his vision about shaped the "Choro para clarineta e orquestra". In search of peculiarities that distinguish the interpretation of Brazilian music, the clarinetist assumes his creative role using rhythm as a compass to convey his conception of music.

Keywords

choro; clarinet; José Botelho; Camargo Guarnieri; interpretation.

Introdução

A história da prática e do ensino do clarinete no Brasil, durante o século XX, recebeu uma significativa contribuição oriunda da longa e valorosa atuação do clarinetista luso-brasileiro José Cardoso Botelho (n. 1931). Nascido no Brasil, porém de família portuguesa, Botelho ainda muito jovem – aos dois anos de idade – segue com seus pais naquela que seria uma rápida e objetiva viagem a Portugal, que perdurou por dezenove anos, o distanciando de sua terra natal.

Sem desmerecer os mestres que no Brasil estavam devemos no entanto, enaltecer a triunfante carreira de José Botelho como intérprete e professor. Ora por concursos, ora por convites, seus serviços foram prestados às mais importantes orquestras do país, dentre as quais podemos citar: Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Orquestra Sinfônica Nacional, Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional, Orquestra Sinfônica da Rádio Gazeta de São Paulo, Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, entre outras. Como mestre, José Botelho lecionou em *masterclasses* por todo o país, influenciando clarinetistas, conquistando admiradores de sua arte e, sobretudo, criando uma concisa concepção das possibilidades que o clarinete pode nos oferecer.

No Rio de Janeiro, Botelho atuou nas principais escolas de música do estado, a saber, a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e a Escola de Música Villa-Lobos. Durante três anos de minha adolescência tive o privilégio de tê-lo como tutor, em um momento crucial para minha definição profissional. Aurélio (2018) define tutor como a “pessoa a quem é ou está confiada uma tutela. Protetor; conselheiro [...]”; mais que um professor de clarinete, Botelho tinha atribuições de um segundo pai para seus alunos, corrigindo, protegendo e aconselhando.

Seu contributo não fora somente de suma importância à prática e ao ensino deste instrumento – trazendo consigo novas propostas interpretativas e diferentes métodos de aprendizagem que assimilara no Conservatório do Porto durante sua formação – mas sua constante externalização do interesse em tocar música brasileira, atrelado à sua genialidade interpretativa, fomentava a composição de obras brasileiras para clarinete, enriquecendo e ampliando consideravelmente a literatura clarinetística da época.

Incontáveis foram os momentos que compositores entravam ao meio de minha aula na Escola de Música Villa-Lobos para dedicar obras à Botelho. Lisonjeado, ele sempre fazia uma revisão da peça para analisar possíveis “impossibilidades” – originárias

da especificidade do instrumento – como também sugeriria modificações na obra buscando sintetizar ao máximo o propósito do compositor.

A presente dissertação buscou analisar algumas significativas modificações realizadas pelo clarinetista luso-brasileiro José Botelho na obra intitulada *Choro para Clarineta e Orquestra*, do compositor brasileiro Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Esta obra fora a primeira peça concertante escrita para clarinete por um compositor brasileiro.

Em busca de peculiaridades que distinguem o caráter da música brasileira, José Botelho se desprende da restrita notação musical ou grafia comum – devido ao seu próximo contato com a música brasileira – estando ciente de que o *Choro* trazia consigo traços nacionalistas que poderiam ser evidenciados com pontuais alterações.

Durante a pesquisa bibliográfica foram consultadas algumas literaturas concernentes ao assunto em estudo as quais possibilitaram que este trabalho tomasse forma para ser devidamente fundamentado.

O trabalho em questão foi resultado de uma pesquisa exploratória no qual abordamos o tema principal a partir dos procedimentos aplicados nas etapas descritas abaixo:

- Contextualização histórica. Realizamos uma síntese dos impactos que Guarnieri e todos os compositores de sua época sofreram com o surgimento da estética proposta pela Semana de Arte Moderna de 1922.
- Estudo sobre a vida de Camargo Guarnieri, abordando aspectos de sua trajetória pessoal, seus professores, a criação da escola paulista de composição e o reconhecimento nacional que obtera.
- Estudo sobre a vida do clarinetista José Botelho, buscando conhecer sua trajetória, sua formação acadêmica no Conservatório do Porto e posterior retorno à terra natal. Perceber sua importante colaboração na consolidação de uma escola de clarinete no Brasil, bem como seu papel no incentivo aos compositores brasileiros a escreverem obras para o clarinete.
- A origem da música popular brasileira. Discussão sobre os gêneros que gestaram a música popular brasileira e suas implicações no surgimento do choro. Refletiremos também, sobre a utilização do termo choro nesta obra de Guarnieri, tentando entender o motivo do uso desta nomenclatura, em que medida o gênero

popular o teria influenciado, e ainda, a relação e afinidade do compositor com sua obra.

- A performance de José Botelho do *Choro pra Clarineta e Orquestra* de Guarnieri. Detalhes sobre o concerto realizado no Rio de Janeiro, a visão do intérprete sobre a obra. Sua relação com o *Choro*. Através de uma citação de Mário de Andrade, entenderemos o que se configura como uma performance “autenticamente” brasileira. Utilização de entrevistas para elucidar questionamentos específicos sobre a relação entre o compositor e o intérprete; e os ensinamentos de Franco Paioletti.
- Perceber como Botelho viu a necessidade de efetuar determinadas modificações na parte do solista e da orquestra. Tendo acesso as partituras originais de clarinete, redução para clarinete e piano e grade orquestral – materiais cedidos pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) unicamente para fins acadêmicos – fizemos, a partir de notações realizadas por Botelho, comparações entre o que originalmente estava e escrito e o que fora modificado pelo clarinetista.

1 Contextualização histórica

Torna-se difícil tarefa analisar as obras de Camargo Guarnieri sem, contudo, fazer uma síntese dos impactos que ele e todos os compositores de sua época sofreram com o surgimento do Movimento Modernista brasileiro – corrente que dava seus primeiros passos no início do século XX.

A grande revolução da Semana de Arte Moderna de 1922 propõe uma ruptura com o academismo dominante, visando a modernização das linguagens artísticas e a imprescindibilidade de um caráter essencialmente nacional. Este movimento conduz inúmeros escritores, pintores, poetas, músicos, escultores, dentre outros artistas, a uma nova visão de arte nacional, reformulando gradualmente as estruturas da vida cultural brasileira, inclusive de São Paulo, a partir da realização da Semana e posteriormente, tornando a sua ideologia cada vez mais aceita e praticada.

José Maria Neves destaca no seu livro *Música Contemporânea Brasileira* (1981) que o Movimento Modernista brasileiro surge primeiramente influenciando setores da literatura e das artes plásticas. As convicções de Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954) – líderes entre os modernistas – encontraram ressonância em diversos nomes da literatura nacional, entre eles, Paulo Menotti del Picchia (1892-1988), Guilherme de Almeida (1890-1969), Plínio Salgado (1895-1975), Cândido Mota Filho (1897-1977), Sérgio Milliet (1898-1966) e – mais tarde – Graça Aranha (1868-1931), formando o grupo modernista.

É importante frisar que o falecimento de muitos dos grandes nomes da literatura romântica brasileira, como José de Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908), possibilitou a eclosão de um novo movimento literário que detinha notável influência sobre todas as manifestações artísticas.

Embora o Romantismo brasileiro, na literatura, tenha tido uma fase nacionalista, esta ainda era muito lânguida e adida aos padrões europeus, de forma que ainda restava aos artistas a reformulação de sua arte para uma concepção mais nativamente nacional, o que só foi obtido na passagem do século XIX para o XX, ou nos primeiros anos do século XX. Um escritor que reflete este caráter é Augusto dos Anjos, pois é um artista pós-simbolista que busca uma nova expressão, liberta das fórmulas tradicionais européias e que, embora nem sempre tão nacionalista, contém importantes elementos de uma arte de vanguarda.

Nas artes plásticas, nomes como o da pintora Anita Malfati (1889-1964) e do escultor Victor Brecheret (1894-1955) figuram entre as primeiras manifestações do modernismo brasileiro. A exposição da pintora Anita Malfati inaugurada em 12 de dezembro de 1917, celebra uma das primeiras aparições do modernismo brasileiro. Com ideais próximos ao cubismo – que despertaram o rancor da crítica especializada, tomada por conservadores – Malfati hasteia a bandeira modernista.

Por sua vez, o escultor Victor Brecheret inaugurou uma exposição com obras modernistas em 1919. Guardava-se em suas criações um toque clássico, o que gerou elogios de escritores contrários ao movimento modernista. Difícil mesmo, era criticar Brecheret, renomado escultor brasileiro que começara a ter reconhecimento internacional, participando de importantes exposições e sendo premiado por um fragmento da obra *Tempo de Minha Raça* no Salão de Outono de Paris em 1921.

Na música, em 1922 Villa-Lobos já havia escrito a *Prole do Bebê nº1* (1918) e *Prole do Bebê nº2* (1921), para piano solo, obra que o tornou conhecido mundialmente. Outras pequenas manifestações já surgiam. Ao final do século XIX, músicos e compositores populares do Rio de Janeiro haviam chegado à síntese do que consideravam uma arte genuinamente brasileira, fundindo a música européia à rítmica de origem afro-brasileira.

É neste momento que surgem a Seresta, a Valsa Brasileira, o Choro, o Tango Brasileiro, e nomes como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Joaquim Callado (professor de flauta da Escola de Música da UFRJ), dentre muitos outros. Eles não estavam na Semana de 1922, mas entram no esforço geral dos artistas em criar uma nova expressão artística, um novo fazer musical.

1.1 Os impactos da Semana de Arte Moderna na Música

O grupo modernista que atuava em São Paulo – Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Armando Pamplona – iniciou em 1921 um processo de difusão nacional de seus ideais. Empreendendo em uma viagem ao Rio de Janeiro, o grupo tinha como objetivo principal alcançar a juventude intelectual do país, agregando novos adeptos ao movimento modernista.

Os objetivos pretendidos com a viagem foram alcançados. Aos poucos se descobria uma nova geração de escritores cariocas dispostos a defenderem esta causa

modernista, a saber, Ribeiro Couto (1898-1963), Manuel Bandeira (1886-1968), Ronald de Carvalho (1893-1935), Álvaro Moreira (1888-1964), Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), entre outros. Foi também no Rio de Janeiro que surge o primeiro contato com um músico e compositor que se identifica com a nova bandeira artística, Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Neves (1981) define uma característica que acompanhou Villa-Lobos durante toda sua vida, o *inconformismo*; este atributo lhe permite estreitar laços com o espírito modernista e atender as pretensões do movimento que se iniciava.

Uma importante tarefa é concedida à Villa-Lobos, de ser o compositor “oficial” da Semana de Arte Moderna de 1922. Esta oportunidade torna o compositor um modelo de uma nova linguagem artística. Villa-Lobos estava entre aqueles que projetavam uma profunda revisão de valores e convergia na ideia da criação de uma arte que deveria se modernizar sem perder sua brasilidade.

O dia 13 de fevereiro de 1922 marca a estreia de Villa Lobos na Semana de Arte Moderna. O concerto foi precedido por uma Conferência de Graça Aranha, cujo tema foi *A Emoção Estética na Arte Moderna*, onde o escritor já advertia:

Que nos importa que a música transcendente que vamos ouvir não seja realizada segundo as fórmulas consagradas! O que nos importa é a transfiguração de nós mesmos pela magia do som, que exprimirá a arte do músico divino. [...] A remodelação estética do Brasil iniciada na música de Villa-Lobos, na escultura de Brecheret, na pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfati, Vicente do Rego, Zina Aita, e na jovem e ousada poesia, será a libertação da arte dos perigos que a ameaçam, de importuno arcadismo e academismo e de provincianismos (ARANHA *apud* NEVES, 1981, p.36).

As obras de Villa-Lobos neste primeiro concerto foram: *Sonata n°2* para violino e piano, *Trio de cordas n°2*, *Valsa Mística*, *Camponesa Cantadeira*, *A Fiandeira* e *Danças Características Africanas* para piano; todas estas peças foram escritas entre 1914 e 1919. No segundo concerto, em 17 de fevereiro, são executadas as seguintes obras: *3° Trio de Cordas*, *Historietas* para canto e piano, *2ª Sonata* para violino e piano e *Quarteto Simbólico* para flauta, saxofone, celesta, harpa e coro feminino oculto.

As obras apresentadas por Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna não representavam aquele compositor vestido pelo viés modernista. As peças de ambos os concertos foram escritas sob um padrão tradicional, com estrutura harmônica, melódica e formal, carregando ainda traços do pós-romantismo que marcara o compositor.

Ainda assim, Villa-Lobos não foi poupado da recepção hostil do público, sendo, à semelhança dos poetas e conferencistas que se apresentaram antes dele, vaiado. O compositor não precisou esperar pelo surgimento do movimento modernista para começar a escrever suas obras à luz da estética modernista e nacionalista, como podemos observar no balé *Amazonas* (1917).

Em 1920, ano de plena efervescência dos ideais modernistas, Villa-Lobos inicia a composição de uma série de obras intituladas *Choros*, onde o compositor consegue aliar a sua concepção de caráter nacionalista junto aos princípios modernistas.

Neves (1981) ressalta que Villa-Lobos pode ser considerado, enquanto jovem, um *chorão*. O próprio compositor declara a um jornalista francês que havia se formado no Conservatório de Cascadura, cidade do subúrbio da zona norte carioca, onde o choro predominava. O surgimento do choro bem como a utilização deste termo em obras sinfônicas, feito tanto por Villa-Lobos quanto por Camargo Guarnieri, ganhará brevemente maiores discussões (NEVES, 1981, p. 51).

1.2 Mário de Andrade – sua relação com a música

É preciso mencionar o primordial papel de Mário de Andrade na organização e liderança do Movimento Modernista, assim como sua função de mentor intelectual dos compositores que se identificavam com o novo nacionalismo.

Andrade tinha inúmeras facetas, além de renomado escritor e poeta, manteve regular formação no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde chegou a ser professor. Fomentava a criação de um novo modelo pedagógico para a escola de música, sendo o criador do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, e um dos responsáveis pela reforma da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro (atualmente conhecida como a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – EM-UFRJ).

Andrade também era um incansável pesquisador. Recolheu evidências e documentos sobre o folclore brasileiro por todo país, difundindo suas descobertas através de seus livros.

Comprovamos a íntima relação que Mário de Andrade possuía com a música quando, resultado de um interesse pessoal, o escritor dedica boa parte de sua obra teórica para tratar de assuntos ligados à música e ao folclore brasileiro. 8 dos notáveis 20 volumes

de Obras Completas do autor são compostos por temas correlacionados a música. Entre eles:

Vol. VI – “Ensaio sobre a Música Brasileira”, Vol. VII – “Música, doce Música” (crítica musical), Vol. VIII – “Pequena História da Música”, Vol. IX – “Namoros com a Medicina” (a primeira parte refere-se à “Terapêutica Musical”), Vol. XI – “Aspectos da Música Brasileira”, Vol. XIII – “Música de Feitiçaria no Brasil”, Vol. XVIII – “Danças Dramáticas do Brasil” e Vol. XIX – “Modinhas Imperiais”.

No entanto, estes “manuais” se transformaram em importantes ferramentas para esclarecer algumas dúvidas que comumente surgiam entre os compositores, os quais sob seu auxílio começavam a compreender a importância de conceder caráter social à criação musical.

No campo musical, as intenções de Andrade eram os seguintes: defender a bandeira da nacionalização de uma expressão musical, estimulando a produção de obras que refletissem características modernistas.

Neves (1981) afirma que a eclosão do Movimento que gerou a Semana de Arte Moderna apresentou naquela oportunidade, através de seu principal porta-voz Mário de Andrade, objetivos claros, a saber: “direito permanente à pesquisa estética, atualização da inteligência brasileira, estabelecimento de uma consciência criadora nacional, pela unânime vontade de cantar a natureza, a alma e as tradições brasileiras[...]”(NEVES, 1981, p. 37).

Mário de Andrade, sendo referido como o *papa* do modernismo por Menotti del Picchia, teve sob sua tutela importantes jovens compositores que despertaram interesse pela utilização da temática popular e do estudo do folclore em suas obras (PICCHIA *apud* NEVES, 1981, p. 35).

Podemos destacar entre seus orientandos: Luciano Gallet (1893-1931), Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993).

1.2.1 Mário de Andrade - mentor intelectual de Guarnieri

Quando o movimento modernista despontou em São Paulo, retirando a inércia que pairava pelo movimento artístico daquele estado, Guarnieri tinha somente 15 anos. Dando

os primeiros passos no campo composicional à procura de sua própria linguagem, Guarnieri começa aos poucos a inclinar-se para o nacionalismo.

Quando Guarnieri foi apresentado à Mário de Andrade em 1928, o compositor paulista mostra-lhe obras como: *Canção Sertaneja* e *Dança Brasileira*; ao ouvir as peças, Andrade se impressionou com as composições do jovem compositor, sobretudo apegado à cultura brasileira.

Guarnieri torna-se assíduo frequentador da casa de Mário de Andrade, o qual fazia-lhe duras críticas aos trabalhos composicionais, concedia-lhe sugestões, entregava-lhe temas folclóricos para a composição e mostrava-lhe como compreender a música brasileira sem se abster da necessária renovação que a linguagem musical carecia. O próprio Guarnieri reconhecia este importante período de aprendizado.

Passei a frequentar a sua residência assiduamente. Jantava em casa dele todas as quartas-feiras. Essa convivência ofereceu-me a oportunidade para aprender muita coisa. A casinha da Rua Lopes Chaves se agitava como se fora uma colméia. Discutia-se literatura, sociologia, filosofia, arte, o diabo! Aquilo, para mim, era o mesmo que estar assistindo a aulas numa universidade (GUARNIERI, 1943, p. 15).

Importante frisar que o promissor encontro entre Camargo Guarnieri e Mário de Andrade deu-se no mesmo ano em que o poeta modernista publicou a principal base estética do nacionalismo musical brasileiro: *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928).

Andrade incentivou Guarnieri a cursar Filosofia na faculdade São Bento, o que realmente aconteceu entre 1928 e 1930. A convivência com Mario de Andrade e Lamberto Baldi (1895-1979) foi imprescindível para o crescimento do compositor que amadurecia sob orientação de seus mestres, algo que se evidencia nas obras *Toada do Pai do Mato* (1928), *Lembranças do Losango Cáqui* (1928), *As Flores Amarelas dos Ipês* (1928) e *O Impossível Carinho* (1930).

2 Guarnieri - vida e desenvolvimento artístico

Segundo Wernet (2009, p. 15) a família Guarneri, precisamente do lado paterno de Camargo, originou-se em Itália, Sicília. Rosário Guarneri e sua esposa, Rosa Milazzo Guarneri, chegaram ao Brasil no porto de Santos em 1895, acompanhados de seus três filhos: Libório, Miguel e Ângela. Assim que chegaram ao Estado de São Paulo, observaram que houve um erro por parte da imigração que lhes registrou erroneamente o

sobrenome - Guarnieri ao invés de Guarneri. Depois de uma breve estadia no centro de São Paulo, a família muda-se para Parnaíba, cidade do interior paulista.

No ano de 1905 temos o casamento de Miguel Guarnieri, imigrante siciliano que residia no Brasil há vinte anos, com Géssia Arruda Camargo Penteado, oriunda de uma família rica e tradicional paulista. A união ocorre sob forte resistência dos familiares da noiva, pois Miguel não usufruía de uma boa condição social: trabalhava com seu irmão mais velho (Libório) em Tietê, numa humilde barbearia no interior do Estado de SP.

Miguel e Géssia acabam por se estabelecer em Tietê, tendo, posteriormente, 10 filhos, sendo quatro homens e seis mulheres. No dia 1º de Fevereiro de 1907 nasce o primogênito do casal e lhe é dado o nome de Mozart Camargo Guarnieri.

Como músico amador e profundo admirador de ópera, Miguel Guarnieri não hesitou em homenagear alguns de seus compositores favoritos na atribuição dos nomes de seus filhos homens: Mozart, Bellini, Rossini e Verdi (ALMEIDA, 1999, p. 12).

O único que seguiu a carreira musical foi o filho mais velho, Mozart Camargo Guarnieri, embora a influência artística tenha atingido também Rossine, Alice e Rozina, no campo literário; bem como a pintora Maria Cecília, nas artes plásticas.

Como pai, Miguel foi um grande incentivador e financiador dos estudos artísticos e musicais de seus filhos. Sob sua tutela, Camargo Guarnieri rapidamente aprendeu a tocar flauta e violino, simultaneamente iniciando suas aulas de piano com a mãe.

Desde os primeiros contatos com o piano, Camargo cultivava o precoce interesse pela improvisação e manteve este hábito, mesmo sob repulsa do pai, que o orientava a focar-se no estudo tradicional do instrumento. Entretanto esta prática o levaria a desenvolver mais tarde o natural interesse pela composição, distanciando-o aos poucos de uma possível carreira como instrumentista.

Camargo Guarnieri dá seguimento aos seus estudos ainda em Tietê; começou a estudar piano com o professor Virgínio Dias, a quem homenageou em sua primeira obra, uma valsa chamada *Sonho de Artista*, escrita em 1920, quando Guarnieri tinha ainda treze anos de idade. Esta valsa foi publicada pela casa Mignon (em São Paulo) mediante aos esforços e afincos de seu pai, despertando a atenção da crítica paulistana tanto para a precocidade do jovem compositor quanto para a beleza de sua obra.

O então professor Virgínio Dias reprovou a decisão de Miguel Guarnieri em incentivar a publicação da peça, atitude esta que gerou um intenso mal-estar entre pai e professor. Preocupado com o futuro do filho, Miguel não mediu esforços para que em

1922 se mudasse com toda a família para capital paulista à procura de um aperfeiçoamento musical e melhores condições de ensino para Camargo Guarnieri.

Morando na capital paulista, Camargo Guarnieri inicia uma nova fase de sua vida, ele começa a estudar com o renomado pianista Ernani Braga (1888-1948). Este não foi um período muito fácil para Guarnieri, pois ele teve que dividir o seu tempo entre os estudos musicais e o trabalho. O custo de vida na capital era alto, ainda mais para uma família numerosa.

Segundo Almeida (1999), para complementar o orçamento familiar, Guarnieri trabalhava em lojas de música durante o dia e à noite atuava como pianista em teatros, cinemas e cabarés, algumas vezes em companhia de seu pai que tocava flauta e contrabaixo (ALMEIDA, 1999, p. 13).

Além de Ernani Braga, Guarnieri recebeu orientações de Antônio de Sá Pereira (1888-1966), o qual impressionado com o talento do jovem aluno, apresentou-lhe o professor italiano de composição Agostino Cantú (1878-1943). É importante lembrar que neste período a música paulistana era fortemente influenciada por italianismos, visto que muitos dos professores de composição do Conservatório Dramático Musical de São Paulo eram de origem italiana, entre eles, Savino de Benedictis (1883-1971) e Luigi Chiaffarelli (1856-1923) (ALMEIDA, 1999, p. 14).

Em 1926, Guarnieri crê ter encontrado o seu principal professor na área técnica composicional, o regente italiano Lamberto Baldi. Embora sua procedência italiana, Baldi era um amante da produção nacional, incentivando e divulgando a música brasileira, bem como a música contemporânea em geral, algo que o destacava e diferenciava de seus compatriotas em São Paulo. Ocupando o cargo de diretor da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, o maestro recomendou que Guarnieri fosse o novo instrumentista de teclados na orquestra da qual era regente.

Este novo trabalho foi de grande importância para Guarnieri, pois, devido ao ofício, tinha um cotidiano contato com o efetivo orquestral, bem como acesso a uma variedade de repertório que não se limitava apenas à produção orquestral consagrada.

O ano de 1928 tornou-se um marco para Guarnieri, ano em que ele começa a trabalhar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo como professor de piano, cargo que ocupou durante 10 anos. Sendo apresentado pelo pianista Antônio Munhoz, neste mesmo ano Guarnieri teve o privilégio de conhecer o grande poeta e crítico paulistano Mário de Andrade, que se transformou em um incentivador e mentor intelectual.

Wernet (2009) reforça a importância do ano de 1928, visto que este foi o momento em que ele descarta tudo que produziu entre 1920 até o início de 1928, e se auto afirma - a partir deste ano - como um compositor que reconhece em sua obra aquilo que um artista sustenta como expressão de sua personalidade (WERNET, 2009, p. 15).

Segundo nos informa Almeida (1999), Guarnieri recebeu a primeira oportunidade para estudar fora do país em 1930, possibilidade concedida através de uma pensão dada aos artistas em início de carreira. A viagem não se concretizou, em grande parte devido ao cancelamento da pensão após acontecimentos políticos que atingiram São Paulo, como a ascensão de Getúlio Vargas ao poder (ALMEIDA, 1999, p. 16).

A crise que envolve a tomada de poder por Getúlio Vargas quebra a longa tradição da política Café com Leite – onde os estados de São Paulo e Minas Gerais alternavam os indicados ao posto da presidência do país. Esta ruptura está ligada às consequências da Crise de 1929, que abalou o mundo capitalista ocidental. A economia brasileira se baseava na produção do café e comercialização no mercado mundial.

Com a quebra da bolsa de Nova Iorque (1929), despencam os preços do café no mercado mundial, gerando grandes prejuízos aos cafeicultores brasileiros e à fraca economia brasileira, muito dependente das exportações. A falência do principal grupo econômico do país gerou, por conseguinte, a falência da estrutura política que até então organizava a sociedade brasileira.

A partir de 1931, Lamberto Baldi - influenciado por motivos profissionais – muda-se para Montevideu – Uruguai. Neste momento, com a partida de um de seus principais professores, Mário de Andrade ganha importância redobrada no papel de auxílio ao desenvolvimento artístico de Guarnieri. Com a despedida de Baldi, seu promissor aluno assume a classe de composição do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, dando início à sua notável trajetória também como professor.

Em 1932 devido a Revolução Constitucionalista que culminou na diminuição do horário de trabalho e fechamento de algumas escolas (face ao estado de insegurança), Guarnieri aproveita o tempo livre para analisar algumas obras de Paul Hindemith (1895-1963), Alois Hába (1893-1973), Alban Berg (1885-1935) e Arnold Schoenberg (1874-1951), e aos poucos começa a flertar com o atonalismo.

Por sua vez, Mário de Andrade, que muito se incomodava com o caminho desconhecido que seu aluno começava a trilhar, faz-lhe duras críticas após ler o manuscrito da *Sonata n°2* para violino e piano. Segundo Mário, o que lhe incomodava nesta *Sonata* era a utilização de excessivas dissonâncias. Este período de namoro com o

atonalismo durou pouco tempo, pois, em 1934 o próprio compositor reconhece, no seu entender, que não era este o caminho a ser trilhado.

No ano seguinte, Mário de Andrade com suas influências, motiva e convence a prefeitura de São Paulo a criar o Departamento de Cultura. Ato que gerou a formação do Coro Paulistano, grupo que fomentava a apresentação de obras vocais de compositores brasileiros com a utilização dos textos em português, firmando-se como importante ferramenta para o fortalecimento e disseminação da música brasileira. Por indicação, Guarnieri foi nomeado como maestro do Coral.

Também em 1935, Guarnieri fez sua estreia como compositor em um concerto público na Semana de Arte Moderna, sendo executadas obras como: *Sonata n^o1* para violoncelo e piano e *Quarteto n^o1* para cordas.

Em viagem ao Brasil em 1936, o pianista suíço Alfred Cortot (1877-1962) – impressionado com as obras de Guarnieri – escreveu ao Governador de São Paulo, pleiteando uma bolsa de estudos para que o jovem compositor tivesse condições financeiras para estudar na Europa. Comovido com a atitude de Cortot, o governador de São Paulo criou o Serviço de Fiscalização Artística do Brasil, o que proporcionou a Guarnieri – através da obra *Flor de Tremembé* – ter uma bolsa de estudos para se aperfeiçoar na Europa.

Também em 1936, ocorre a Primeira Conferência Afro-Brasileira, organizada por Mário de Andrade. Como seu discípulo, Guarnieri estava entre os participantes desta conferência. Após o término do evento, o compositor estendeu sua estadia na Bahia, local da conferência, por mais quinze dias. Este tempo lhe permitiu participar de cerimônias religiosas afro-brasileiras e reunir vários temas folclóricos daquela região.

Mariz (2005, p. 247) destaca que em 1938, Guarnieri embarca para Paris com bolsa de estudos concedida pelo governo do Estado de São Paulo. Durante sua curta estadia se aperfeiçoou em harmonia, contraponto, fuga e composição com Charles Koechlin (1867-1950), e regência com François Ruhlmann (1868-1948) – maestro da Orquestra da Ópera de Paris. Recebeu orientações de artistas renomados como: Nadia Boulanger (1887-1979) e Charles Münch (1891-1968).

Na França, Guarnieri dirigiu conjuntos instrumentais, apresentou canções em diversos recitais, teve peças executadas pela Orquestra Sinfônica de Paris e fez contato com músicos conhecidos internacionalmente, que se interessavam pelas obras do compositor brasileiro. Após sua chegada à Europa, Guarnieri ficou quase um ano sem compor, reflexo de difíceis momentos vividos por um artista distante de sua pátria.

No ano seguinte, em novembro de 1939, ocorreu o repentino regresso ao seu país de origem, motivado pelo início da Segunda Guerra Mundial.

O retorno não planejado traz incertezas quanto ao seu próprio sustento, visto que ele não tinha vínculos laborais no Brasil. Investiu seu tempo na criação de outras obras e na realização de concertos. Com o passar do tempo, através de aulas particulares, Guarnieri recupera um satisfatório número de alunos, tanto de composição quanto de piano.

A década de 40 configura um momento de ascensão e reconhecimento de Guarnieri tanto no Brasil quanto no exterior. A conquista de importantes prêmios em concursos internacionais, enaltece suas capacidades e inclui seu nome entre os compositores brasileiros mais relevantes do século XX.

Em 1942, recebe o convite para visitar os Estados Unidos da América, onde mais tarde foi premiado pela composição do *Concerto para Violino e Orquestra*. Este concurso foi promovido pela *The Fleisher Music International of the Philadelphia Free Library*. Regressando ao Brasil, retorna a preocupação financeira que novamente o atormentava, porém passado certo tempo, surge o convite da *Pan American Union* para que Guarnieri voltasse aos Estados Unidos e lá permanecesse por seis meses, convite fruto da ótima impressão deixada no concurso em que foi laureado.

Buscando viabilizar os altos custos da viagem e estadia, a Sociedade de Cultura Artística de São Paulo encomenda-lhe uma obra, *Abertura Concertante*. Morando nos EUA, Guarnieri recebe um convite de Sergei Koussevitsky para reger a *Abertura Concertante* à frente da Orquestra Sinfônica de Boston, o compositor paulista, como maestro, recebeu o convite para reger esta orquestra por duas vezes.

Em 1948 foi agraciado com o 2º prêmio no concurso “Sinfonia das Américas”, importante concurso realizado em Detroit, cujos compatriotas Villa-Lobos e Lorenzo Fernandes foram eliminados (MARIZ, 2005, p. 247-248).

Nesta fase, Guarnieri assume o cargo de regente da Orquestra Municipal de São Paulo, posto que ocupou até 1975. No cenário brasileiro, figurava como um dos mais importantes nomes do nacionalismo musical, tendo o mesmo reconhecimento que Villa-Lobos.

Com notável prestígio, Guarnieri começa a integrar bancas de importantes concursos internacionais, entre eles: “Concurso Internacional de Composição Rainha Elizabeth”, em Bruxelas (1953); “Concurso Internacional de Piano Tchaikowsky”, em Moscou (1958); “Concurso Internacional de Regência Dimitri Mitropoulos”, em Nova

Iorque; e “Concurso Internacional de Piano Viana da Motta”, em Portugal (1964 e 1966) (ALMEIDA, 1999, p. 21).

2.1 Guarnieri e a Escola Paulista de Composição

Segundo Kobayashi (2007, p. 2) a escola Guarnieri surge no início da década de 50, período concomitante com a publicação da *Carta Aberta aos músicos e críticos do Brasil*, momento este marcado por concisas críticas à proliferação da técnica de composição dodecafônica.

Segundo Almeida (1999), Guarnieri começa a tornar-se responsável pela nova geração de compositores. Seu papel como professor de composição ganhava intensa notoriedade, de modo que foi ele, um dos maiores defensores da música nacionalista em detrimento dos novos conceitos técnicos de composição expostos pelos integrantes do Movimento Música Viva. Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005), um dos principais membros do Movimento Música Viva, disseminava o dodecafonismo e o serialismo no cenário musical, ameaçando a forte convicção dos ideais plantados por Mário de Andrade (ALMEIDA, 1999, p. 20).

Guarnieri, sendo defensor da mesma visão de Andrade, fomentava o pensamento nacionalista em defesa do estudo e utilização do folclore e da música popular brasileira. O compositor paulista preocupava-se com a criação de obras cujo resultado final consistiria em uma manipulação de notas sem, contudo, exprimir nenhuma proposta estética (VERHAALLEN, 2001, p. 48).

Guarnieri foi professor por mais de 40 anos da Escola Paulista de Composição, difundindo seus conhecimentos e orientando jovens compositores. Entre seus alunos podemos destacar: Osvaldo Lacerda (1927-2011), Almeida Prado (1943-2010), Marlos Nobre (n. 1939), Eduardo Escalante (n. 1937), Sérgio Vasconcellos Corrêa (n. 1934), Nilson Lombardi (1926-2008), Aylton Escobar (n. 1943) e Raul do Valle (n. 1936).

Lacerda (1993) descreve Guarnieri como o único grande compositor do século XX que construiu atrelado ao seu trabalho composicional, uma escola de composição. Não lhe faltava domínio técnico; seguido de intensos cuidados no que se refere à correções na melodia, ritmo, contraponto, harmonia, instrumentação e à estrutura da obra (LACERDA, 1993, p. 30).

Guarnieri jamais forçou seus alunos a escreverem “brasileiramente”, como analisa Kobayashi (2007), entretanto, seus alunos procuravam-no motivados pela sede em construir algo que a tradição europeia não lhes podia oferecer como comenta Lacerda (1993):

[...] Nada mais longe da verdade; o que existe aí é uma grande confusão entre causa e efeito. A realidade é esta: não é pelo fato de os alunos estudarem com Guarnieri é que compõem música brasileira, mas é por comporem música brasileira que estudam com Guarnieri. [...] O que Guarnieri faz, na realidade, com seus alunos, é conscientizá-los da problemática da nossa música, e induzi-los a aprofundar o conhecimento e manejo da mesma. Consegue esse objetivo por meio de sábios conselhos, pelo ensino da composição e pelo exemplo de sua própria obra (LACERDA, 1993, p. 32-33).

Alguns talentosos alunos eram beneficiados pela generosidade de Guarnieri, que nem lhes cobrava as aulas. Lacerda relembra do longo período, 10 anos, em que teve aulas gratuitas sem a recusa na marcação dos encontros ou possíveis atrasos do professor.

2.2 Reconhecimento nacional

A propagação do nome Guarnieri recebia cada vez mais atenção do mercado musical, Verhaalen (2001) afirma que a década de 1950 foi muito proveitosa, tendo intensa atividade como compositor, professor e maestro. Recebia muitos convites para trabalhar tanto no Brasil quanto no exterior.

Estas são as obras que receberam uma atenção maior da crítica na década de 50: *Brasiliana* (1950), para orquestra; *Choro para Violino e Orquestra* (1951); *Sinfonia nº 3* (1952); *Concerto nº 2 para Violino e Orquestra* (1953); *Choro para Clarineta e Orquestra* (1956); *Choro para Piano e Orquestra* (1956); cantata para contralto, coro e orquestra intitulada *Seca* (1958); e a *Suíte Vila Rica*, composta para o filme *Rebelião em Vila Rica*.

Mariz (2005) enfatiza que mesmo após as viagens de Guarnieri ao exterior, a propagação de sua música dentro do território nacional deu-se tardiamente. Entretanto, reconhece que o compositor tardou em “sair” de São Paulo, onde sua música era intensamente executada. Havia certo bairrismo entre os centros artísticos da época. De modo geral, no Rio de Janeiro se interpretavam autores cariocas e, em São Paulo, apenas autores paulistas (MARIZ, 2005, p. 248).

Entretanto em 1955, no 1º festival de Ouro Preto, Guarnieri teve a oportunidade de conhecer o ainda governador de Minas Gerais, Dr. Clóvis Salgado, o qual era patrono do festival. Foi também apresentado à cantora Lia Salgado, esposa do governador, que se tornaria uma das melhores intérpretes dos *lieder* de Guarnieri. No ano seguinte, Juscelino Kubitschek é eleito presidente do Brasil e convida Clóvis Salgado para ser o ministro da Educação.

Clóvis, em um dos seus primeiros atos enquanto ministro, nomeou Guarnieri para tratar de todos os assuntos relacionados à música, tendo assim, importante papel na divulgação e propagação da música erudita brasileira entre os anos de 1956 e 1960.

Com esta nomeação o compositor tenta implementar fundamentos no padrão do ensino musical que pôde conhecer nos Estados Unidos. O projeto era criar conservatórios profissionalizantes que executassem a função de escola. Porém, em 1960 o compositor deixa o Ministério sem ver a sua principal idealização de fomento ao ensino ser concretizada, a construção dos conservatórios.

Após o falecimento de Villa Lobos, em 1959, Camargo Guarnieri assume o cargo de presidente honorário da Academia Brasileira de Música. Sendo já figura bem conhecida dentro do cenário musical brasileiro, Guarnieri assume certa hegemonia nos principais cargos da época sem descurar seu trabalho como compositor e professor.

3 Trajetória de José Botelho

Segundo Alberto (2015), José Botelho é um clarinetista de origem brasilo-português radicado na cidade do Rio de Janeiro – Brasil. Botelho constituiu uma longa carreira profissional como solista, camerista e músico sinfônico, de modo a influenciar o meio musical brasileiro de seu tempo, trazendo notável contribuição para o estabelecimento de uma escola de clarinete razoavelmente consistente e significativa no Brasil.

José Botelho nasceu na cidade do Rio de Janeiro, no dia 24 de fevereiro de 1931. Os seus pais, embora fossem de origem portuguesa, haviam se transferido para o Rio de Janeiro com o propósito de iniciar atividades comerciais. Todavia, à idade de dois anos (Botelho), a sua família necessitou retornar ao seu país de origem, mais especificamente à cidade do Porto, pois era convocada a tratar de assuntos concernentes a partilha de bens.

Os pais de Botelho pretendiam que esta viagem fosse rápida e objetiva. Contudo, a proximidade de parte da família que havia permanecido no Porto, levou-os a fixarem-se nesta cidade permanentemente, de modo que apenas o irmão mais velho da família permaneceu no Rio de Janeiro. Portanto, Botelho cresceu no Porto – Portugal, cidade onde realizou seus estudos escolares e iniciou seu aprendizado musical.

3.1 Formação no Conservatório de Música do Porto

Segundo Alberto (2015), entre 12 e 13 anos, Botelho ingressou no Conservatório de Música do Porto, instituição de renome e já bem reconhecida naquela época. Importante frisar o difícil momento vivido na Europa, próximo ao final da Segunda Guerra Mundial. Materiais básicos como boquilhas e palhetas tornaram-se de difícil aquisição.

O Conservatório do Porto conforme afirma Caspurro (2010), foi inaugurado em 09 de dezembro de 1917, sendo a segunda instituição oficial de ensino de música profissional em Portugal. Depois de inúmeras tentativas frustradas na criação de um local apropriado para a prática e ensino da música no Porto, a saber, a Escola Popular de Canto (1855), o Instituto Musical do Porto (1863) e a Academia do Palácio de Cristal (1866), temos no final de 1917 a criação do Conservatório (impulsionada por atos do próprio município do Porto) que firmou-se enquanto instituição propiciando devida formação acadêmica, sendo reconhecida em 1972 pelo Decreto-Lei 519/72 como uma instituição pública vinculada à República Portuguesa.

Alberto (2015) ressalta que em um ambiente propício a evolução, com intensas atividades musicais, Botelho inicia seu aprendizado na referida instituição com o clarinetista Alberto da Costa Santos, seu único professor regular durante a estadia em Portugal, tendo no Conservatório, duas aulas semanais.

Tendo terminado seu período de formação sob a tutela de Costa Santos, já aos 18 anos, Botelho inicia sua carreira como músico da Orquestra Sinfônica do Porto. Esta orquestra, por sua vez recém-inaugurada, foi constituída principalmente por alunos e professores do Conservatório.

3.2 Retorno ao Brasil

Aos 21 anos, precisamente em 1952, Botelho decide deixar o quadro de músicos da Orquestra Sinfônica do Porto e empreender numa arriscada viagem ao Brasil, sem ao certo saber o que lhe aguardava do outro lado do oceano. Havia apenas a certeza em conhecer seu irmão mais velho e sua terra natal.

Chegando ao Brasil, Botelho hospeda-se na casa de seu irmão que morava em um bairro chamado Cachambi, na cidade do Rio de Janeiro (momento em que a cidade ainda era a capital da República) (ALBERTO, 2016, p. 390).

A estadia no Rio de Janeiro não durou muito tempo, como nos relata Alberto, devido à escassas oportunidades no Rio de Janeiro e motivado pela aprovação no concurso para primeiro clarinete solista da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP), Botelho muda-se para São Paulo para atuar na recém-formada orquestra, transformando-se em um dos artistas fundadores da referida instituição.

O trabalho na OSESP tornou-se conturbado, visto que os músicos - que trabalharam durante 10 meses sem receber seus respectivos salários - foram, por fim, demitidos pelo Governo do Estado de São Paulo sem receber pelo trabalho que fora prestado durante todo o período de atuação da orquestra (ALBERTO, 2016, p. 391-392).

Posteriormente, Botelho passa a integrar o naipe de clarinetes da Orquestra Sinfônica da Rádio Gazeta de São Paulo, até então coordenada pelo maestro e pianista Souza Lima (1898-1982). Como emissora de comunicação e divulgação, a Rádio Gazeta sustentava uma orquestra que realizava concertos em seu auditório e cujas apresentações eram transmitidas ao vivo.

A credibilidade no trabalho que Botelho exercera na rádio, deu-lhe crédito para negociar um novo papel na Orquestra. Como emissora de transmissão ao vivo, a Rádio Gazeta poderia ser surpreendida com certas lacunas em sua programação, a nova função do clarinetista o deixava sob inteira disposição para repentinas gravações a solo com orquestra ou com piano, que suprisse eventuais brechas no cronograma da rádio.

O acréscimo na remuneração, distinguindo-o da maioria dos músicos que eram funcionários desta instituição, resulta numa constante e responsável preparação de concertos e sonatas para clarinete ou qualquer tipo de obra que lhe fosse solicitada.

A essa distinta função que desempenhara com notoriedade na Rádio Gazeta podemos atribuir o convite feito no final da década de 1950 para regressar ao Rio de

Janeiro e integrar a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Nesta fase, Botelho começa a colher os frutos de suas atuações, sendo já reconhecido como um notável clarinetista.

Naquela época a programação do Theatro Municipal era bastante intensa, repleta de óperas e balés que ocasionava um considerável volume de trabalho distribuído entre ensaios, récitas e concertos. Apesar da cansativa rotina de trabalho, Botelho continuou sua atividade como solista e camerísta.

Não foram poucas as vezes que o clarinetista realizou dupla jornada de concertos, saindo de uma récita no Theatro Municipal, de aproximadamente quatro horas de duração, tendo que rapidamente seguir para a Sala Cecília Meireles, onde fazia recitais e primeiras audições de obras contemporâneas para clarinete.

3.2.1 Importância no cenário musical brasileiro

Segundo Alberto (2016), a forma expressiva e delicada como Botelho tocava, impressionava os clarinetistas da época. Tanto profissionais quanto amadores tinham virtudes técnicas, entretanto eram inflexíveis, talvez acorrentados pela falta de maleabilidade existente nas bandas de música de então, as quais frequentemente proviam o ensino e a prática de conjunto de instrumentos de sopro, como o clarinete, no Brasil (ALBERTO, 2016, p. 393).

Alberto (2016) relata que muitos admiravam sua sonoridade, doce e bela, tanto que alguns confessaram que tentavam imitá-la. Botelho além de ter integrado uma banda em Portugal durante vários anos (a saber, a Sociedade Musical 1º de Agosto, localizada em Coimbra – Vila Nova de Gaia), teve sob os cuidados de seu tutor, uma formação que fomentasse a expressividade, suavidade e estrito rigor no trabalho com todos aspectos musicais, entre eles as articulações, sonoridades, os fraseados, o caráter, a agógica, minucioso cuidado com particularidades estilísticas de cada compositor e a época em que a obra foi escrita, além de fácil adaptação a diferentes tipos de coloridos sonoros.

Botelho conviveu e trabalhou com notáveis músicos brasileiros e estrangeiros no Rio de Janeiro, que fomentavam sua criatividade como também sua visão interpretativa. Segundo Alberto, o clarinetista classificou este grupo como “Núcleo”.

Estes intérpretes foram os pioneiros na prática de um novo modelo de execução nas orquestras brasileiras, mais sinfônica e menos rígida, elevando consideravelmente a

qualidade – por onde passavam – das orquestras no Brasil. Entre os membros do Núcleo estavam: o próprio clarinetista José Botelho, o fagotista francês Noël Devôs, o oboísta estadunidense Harold Emert, o flautista brasileiro Norton Morozowicz e o trompista tcheco Zdenek Svab.

A união deste grupo no Rio de Janeiro possibilitou a criação dos primeiros grupos estáveis de câmara do país (como por exemplo o Quinteto Villa-Lobos) difundindo através de inúmeras viagens, a música para esta formação (ALBERTO, 2016, p. 394).

Além da atuação destes músicos em orquestras e grupos de câmara, os membros do Núcleo incentivavam compositores de seu tempo a escreverem obras para seus instrumentos, como podemos observar na citação de Alberto (2016):

[...] o destaque do Núcleo não se limitava à orquestra. Os cinco membros deste grupo tornaram-se colegas de música de câmara, criando formações sólidas que incentivaram os principais compositores brasileiros de seu tempo a escreverem obras para estes instrumentos. Em decorrência disto, muitas obras camerísticas importantes para flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote surgiram profusamente, assim como duos concertantes, concertos e demais gêneros solistas-sinfônicos [...] (ALBERTO, 2016 p. 394).

Podemos também atribuir um notório número de gravações de obras feitas por integrantes do Núcleo, tanto obras solísticas junto à orquestra, quanto obras de câmara com piano, trio, quinteto, entre outras formações; atribuímos ao Núcleo o notável contributo para as incipientes bases discográficas (até então pouco explorada) de interpretações de obras brasileiras para instrumentos de sopros.

Silveira (2012) descreve a importante participação de nomes como o de José Botelho que corroborou para a evolução tanto na parte prática como na difusão do ensino para o clarinete. Como acessível intérprete, buscou sempre incentivar os compositores brasileiros a escreverem obras para este instrumento, com o intuito de expandir a literatura clarinetística (SILVEIRA, 2012, p. 72).

Freire (2003) ressalta que com a chegada de José Botelho em 1952, muitos compositores começam a escrever e dedicar algumas de suas obras ao clarinetista. Este era muito acessível e disposto a executar obras brasileiras, tanto que em muitos recitais programados por Botelho havia sempre uma significativa presença de obras nacionais, contrastando com o hábito de se executar apenas peças consagradas do repertório francês ou alemão (FREIRE, 2003, p. 78).

De fato, até meados de 1950, pouco foi escrito para clarinete no Brasil, ao contrário do que acontecia, por exemplo, com outros instrumentos (piano, violino). Freire

(2003) afirma que cerca de 85% da literatura atual para clarinete foi escrito após 1950, tendo sido Botelho agraciado com referidas dedicatórias na maior parte destas, o que possibilitou em 1996 a gravação do CD (Música Brasileira para clarinete e piano) com composições exclusivas para o clarinete.

Segundo Alberto (2015), José Botelho é reconhecido no Brasil, principalmente entre os clarinetistas, como o “Papa do Clarinete”, devido a sua grande representatividade no cenário nacional, atuando em inúmeras gravações e concertos bem como integrando importantes orquestras.



Compositores como Francisco Mignone e José Siqueira, dedicaram-lhe toda a sua obra para clarinete. Sem dúvida, Botelho é um dos principais, se não o principal representante da escola de clarinete no Brasil, recebendo grandes homenagens em concursos, congressos e festivais; sendo assim, homenageado juntamente com Guy Deplus no Clarinetfest09, um dos principais festivais de clarinete do mundo que, em 2009, foi sediado em Portugal (ALBERTO, 2015, p. 18).

4 Origem da música popular brasileira

Podemos considerar o lundú e a modinha, gêneros precursores que gestaram a música popular brasileira.

A conversão do Lundú, oriundo de uma tradição folclórica, em tradição urbana foi de significativa importância para o desenvolvimento da música popular brasileira. O Lundú desembarca no Brasil através de escravos bantus provenientes da Angola, trazendo consigo uma distinta forma de canto e dança de origem africana.

O reconhecimento deste novo gênero musical pela sociedade colonial, torna-se um fator decisivo no iniciado processo de assimilação da cultura africana, que até aquele momento recebia profunda discriminação por parte da população branca, que condenava qualquer tipo de canções e danças dos negros. Loureiro (1991) indica que a partir do século XVIII, o Lundú começa a desfrutar de grande prestígio nos salões de dança entre a aristocracia, e torna-se no século XIX, uma “canção alegre”, herdando características da modinha. O documento no Brasil mais antigo se referindo ao termo Lundú data de 1780 (LOUREIRO, 1991, p. 7-8).

No processo de urbanização do Lundú, seu caráter rudimentar fora modificado por fórmulas harmônicas e melódicas europeias sem, contudo, abrir mão de suas origens e seus atributos provenientes da dança. Entre estes atributos podemos destacar alguns elementos rítmicos baseados em síncopes  ou , como também a simplicidade melódica e notas repetidas.

Alguns lundus têm sua estrutura rítmica baseada em modificações de um padrão principal, no qual as síncopes aumentam em número e se tornam mais complexas através de antecipação rítmica e sutis rubatos, o que poderemos analisar em *Ma Malia*, um exemplo mencionado por Loureiro (1991) e utilizado no trabalho de Cury (2011).

Exemplo 1 – *Ma Malia* - Lundú (Loureiro apud Cury, 23)

Segundo LOUREIRO (1991, p. 14) a modinha, ao contrário do que ocorreu com o Lundú, não possui raízes na tradição folclórica, mas emergiu de um padrão de arte européia. Desta forma, podemos considerar que a modinha foi responsável pela inserção de diversos elementos europeus na música popular brasileira.

Gerard Henri Béhague afirma que podemos encontrar nas características melódicas a maior influência da modinha, envolvendo a ornamentação da linha vocal e abrangendo passagens cromáticas com largos saltos o que viria a instigar obras de compositores como Ernesto Nazareth (1863-1934) (BÉHAGUE *apud* LOUREIRO 1991, p. 14).

Referente à harmonia, temos modulações para a subdominante e oscilações entre os modos maior e menor. E em relação ao ritmo, observam-se figuras rítmicas como síncopes, evidenciando partes fracas do tempo não havendo muita flexibilidade no andamento.

Luis Heitor Corrêa de Azevedo tece o seguinte comentário sobre uma modinha anônima de meados do século XIX.

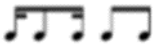
A atmosfera é, sem dúvida, a do *cantabile* italiano, das óperas de Donizetti ou Bellini. Mas as *appoggiature* do baixo e a modulação para a subdominante, no 5º compasso, imprimem-lhe inconfundível sabor nacional, que fere certamente a sensibilidade do ouvinte brasileiro (AZEVEDO *apud* LOUREIRO, 1991, p. 15).

Mi-nh'a-ma tris - te - co-mo-a ro-la - fi - ta Que'o bos-que'a

cor - da - des-de'o al-bor d'au ro - ra E'em do-ce'ar - ru - lo que'o so-lu-ço'i

mi - ta O mor-to'es - po - so ge - me - do - sa cho - ra.

Exemplo 2 - Modinha anônima de meados do século XIX (Loureiro, p. 16)

A despeito do Lundú, e quase todas outras formas populares afro-brasileiras que se originam de uma sistemática figura  rítmica, a modinha não pode ser representada por peculiares ritmos similares que influenciaria significativamente formas populares posteriores (LOUREIRO, 1991, p. 16).

Não existem plenas convicções de quais instrumentos acompanhadores eram utilizados na modinha, embora um substancial número de viajantes estrangeiros tivessem mencionado o violão como instrumento preferencial nas áreas urbanas, e o piano entre a aristocracia. Uma das influências desta canção popular europeia sobre a música popular brasileira, reside em seu caráter sentimental.

Nos últimos decênios do século XIX há uma intensa propagação da música popular urbana, motivada, principalmente, pela impressão das canções. Temos durante esse período, além dos gêneros mencionados acima (lundú e modinha), o maxixe, batuque, samba, tango brasileiro e o choro – estas de origem brasileira, portuguesa e africana - como também as polcas, *schottisch*, valsas, quadrilha, mazurcas e *habaneras* – de origem européia.

Estas danças importadas ganharam inserções nacionais como a síncope, a ornamentação melódica, modulação para a subdominante, alterações cromáticas; sofrendo essenciais transformações musicais e coreográficas que corroboraram para uma propícia consciência musical nacional (LOUREIRO, 1991, p. 18).

A valsa chega ao Brasil no final da década de 1830, e acaba por sofrer alterações devido à influências da modinha, adquirindo características melódicas e harmônicas, transformando-se em música sentimental, sendo algumas vezes intitulada “*valsa-choro*” por notáveis compositores do século XX, como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Osvaldo Lacerda.

Inserido no Brasil, o *schottisch* abandona a métrica ternária e passa a ser binário. Luciano Gallet descreve o *schottisch* brasileiro da seguinte forma:

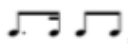
Afasta-se inteiramente da estrangeira, melódica e ritmicamente. Em grande uso não há muito tempo, não se dança mais agora. Compasso muito regular, acentuações nítidas e colorido exagerado. Existe grande quantidade de *schottisches* de caráter triste e expressivo (GALLET *apud* LOUREIRO, 1991, p. 19).

Além do *schottisch*, temos a mazurca e a quadrilha como danças européias. Por sua vez, conforme nos informa LOUREIRO (1991, p. 19), a quadrilha era uma dança para

quatro ou mais casais – que iniciava em um tempo rápido em 6/8 ou 2/4 e terminava com um tempo mais acelerado – e chega ao Brasil trazida por músicos franceses como Milliet e Cavalier no início do século XIX. Este gênero musical foi comumente utilizado por compositores populares que souberam adicionar um sabor brasileiro à quadrilha. O próprio Joaquim Antonio da Silva Callado (1848 – 1888), reconhecido como o fundador do primeiro conjunto de choro, escreveu inúmeras quadrilhas. Callado atribuiu à quadrilha uma nova forma que posteriormente foi disseminada para regiões rurais onde se transformou em diversos gêneros.

A polca era a dança mais popular entre as que foram importadas para o Brasil. Renato Almeida descreve que a polca aparece no Rio de Janeiro em 1845, trazendo seu baixo vigorosamente acentuado sobre métrica binária e o contorno de sua linha melódica. Rapidamente despertou o entusiasmo de inúmeros compositores que vincularam a polca às peculiaridades afro-brasileiras do lundú. Podemos citar Ernesto Nazareth (1863 – 1934) como importante compositor que em demasia se utilizou do gênero, dando-lhe devida propagação (ALMEIDA *apud* LOUREIRO 1991, p. 20).

O maxixe emerge da mescla entre a polca e o lundú no final do século XIX. Primogênita entre as danças genuinamente brasileiras, o maxixe teve sua origem na *habanera*, no tango e na polca. Não se sabe ao certo como a *habanera* surgiu no Brasil, porém Vicente Rossi afirma que este gênero era conhecido tanto no Brasil, quanto na Argentina e Uruguai como tango em meados de 1889.

O tango com variações sincopadas e andamento mais rápido acabava por obter um similar padrão rítmico da *habanera*  , e essa incisiva presença rítmica acabaria por caracterizar o maxixe.

Luis Heitor Corrêa de Azevedo defende que o maxixe era, sobretudo, uma forma de dançar a polca, a *habanera* e o tango.

Não havia música chamada maxixe; mas, apenas, polcas ou tangos amaxixados. Porque maxixe era um jeito de dançar, e só como reflexo da dança estendia-se à composição musical (AZEVEDO *apud* LOUREIRO, 1991, p. 22).

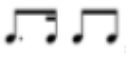
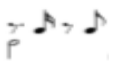
Com a seguinte afirmação é possível constatar a importância da coreografia para compreender o gênero, e, por conseguinte, aspectos coreográficos distinguiriam o maxixe de outros ritmos, como da *habanera* e do tango.

José Ramos Tinhorão atribui a origem do maxixe a certa dependência de adaptação do requebrado peculiar dos bailes de classe média baixa às danças de salão, comumente frequentados por negros, mulatos e brancos (TINHORÃO *apud* LOUREIRO, 1991, p. 22).

Segundo a visão de Henri Béhague, o maxixe era empregado na indicação de andamento, que era mais rápido do que a polca ou tango, ou caracterizava uma indicação coreográfica contendo traços afro-brasileiros (BÉHAGUE *apud* LOUREIRO, 1991, p. 23).

Algumas obras traziam significativas características do maxixe, mesmo não tendo o termo vinculado à peça, como menciona Luis Heitor Corrêa de Azevedo sobre a consagrada polca escrita por Joaquim Antonio Callado.

A síncopa do canto, a da parte intermediária, o longo impulso melódico que atravessa os oito compassos sem solução de continuidade, chegando ao auge no quarto e declinando gradativamente com o ritmo uniforme das colcheias, tudo isso é típico do maxixe urbano, nessa polca completamente deseuropeizada, que de polca tem apenas o nome (AZEVEDO *apud* LOUREIRO, 1991, p. 23).

Podemos observar a transformação do ritmo típico da habanera,  em  (acompanhamento do baixo), lançando as bases dos padrões rítmicos do choro e do samba.



Exemplo 3 - *Querida por todos* - Joaquim Antonio Callado (Loureiro, p. 24)

4.1 A origem do Choro

O Choro, no ambiente popular, é uma palavra que possui múltiplos significados. Apesar de nas últimas décadas do século XIX alguns destes significados terem se consolidado no meio do grande público, essa polissemia muitas vezes confunde a visão recente e contemporânea que temos do choro. Buscando compreender estes diferentes sentidos, encontraremos possibilidades de interação entre a cultura popular e a música erudita.

Na sua origem, a palavra *Choro*, segundo expõe Carlos Sandroni no livro “Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933”, surge por volta dos anos 1870 para classificar um grupo formado por músicos populares. A formação clássica era integrada por uma flauta, um violão e um cavaquinho. A princípio, o repertório era constituído por danças de origem europeia, principalmente a polca, mas também a *schottisch*, a valsa, a mazurca, a *habanera*, o maxixe, entre outras.

O surgimento do choro acompanhou, no formato musical, a adoção de novas formas de dançar praticadas pelas camadas populares. Essa mistura enriqueceu a prática e o gênero, sobretudo possibilitando novas inserções contrapontísticas se utilizando da herança que a música barroca do período colonial nos deixou.

Barros (2014) afirma que aos poucos, este conjunto foi aderindo novos instrumentos acompanhantes e solistas. Nos primórdios do choro, a função de solista ficava a cargo da flauta, o cavaquinho executava o papel do “centro” (sustentação rítmica), e o violão encaminhava os “baixos melódicos”, essa última função bem característica do choro enquanto gênero musical (BARROS, 2014, p. 101).

Com a ampliação e inserção de novos instrumentos ao grupo, podemos analisar o papel de solista, até então executado pela flauta, que se diversifica aderindo novos integrantes como: o clarinete, o saxofone, o trompete, o trombone e também o bandolim, que ora poderia desempenhar a função de solista ora poderia auxiliar e dividir o “centro” com o cavaquinho.

O bombardino, bombardão e oficleide, instrumentos graves utilizados nas bandas, surgem como alternativas para os baixos melódicos, até então responsabilidade dos violões (que poderiam adicionalmente auxiliar no “centro”, unindo ritmo e acordes ao desenho melódico das cordas graves).

A percussão começa a ser membro assíduo nos conjuntos de choro, com destaque para o ganzá e o pandeiro. Eventualmente, pianistas se integravam a um grupo de chorões e frequentavam aquele ambiente, mesmo que não pudessem tocar naquele momento. Um habilidoso pianista poderia fazer a melodia, contracantos, o baixo melódico e o centro, simultaneamente.

Estas reuniões de chorões atraíam muitas pessoas. Podemos destacar, por exemplo, a constante presença de Chiquinha Gonzaga (1847-1935) nestes encontros musicais.

Ernesto Nazareth (1863-1934) era pianista e foi um dos mais importantes nomes do choro (enquanto gênero musical). Os pianistas costumavam frequentar ambientes chorões nos anos finais do século XIX, e denominavam “tangos” às suas composições que hoje entendemos ser “chorinhos”. Trocavam as nomenclaturas pois entendiam que o termo tango era melhor adequado, e se transformava numa espécie de contraparte “semi-erudito” do choro para o piano, como nos informa BARROS (BARROS, 2014, p. 101).

Concluimos por entender que o termo choro, em sua gênese, era utilizado para denominar grupos de instrumentos de “pau e corda” como chamavam, que poderiam receber colaborações na parte solista ou no acompanhamento.

Designava-se seresta, um grupo instrumental e vocal que faziam serenatas. Constatamos que o Choro era um conjunto instrumental sendo a Seresta a modalidade vocal do choro.

Quando ambos grupos (chorões e seresteiros) terminavam o seu trabalho – que poderia ser o de fazer a música ambiente ou animar uma festa – eles continuavam a tocar pelo simples prazer de estarem ali fazendo música.

Barros (2014) relata que destes encontros surgiram algumas disputas entre os chorões. O “vencedor” era aquele que desenvolvia o melhor improviso. Essa prática começou a ser cada vez mais recorrente nestas reuniões. Sendo assim, o choro ganha uma segunda conotação – além de um ajuntamento (entre chorões) era também uma prática. “Ir ao Choro” poderia significar ir aos encontros.

Os arrasta-pés, animados pelos chorões, com o passar do tempo foram chamados de choro (da mesma forma ao que hoje podemos observar no samba que representa o evento onde se dança e toca samba além de representar um gênero musical).

Com a consolidação do termo choro, união de um grupo de músicos populares, passou a denominar o tipo de música que estes grupos tocavam ou a forma como estas

músicas eram tocadas. Enquanto a seresta fomentava músicas de amor e nostalgia, cantadas com acompanhamento de um instrumento de cordas, o choro associa-se a músicas mais movidas, alegres e comumente instrumentais.

O choro encontra seu repertório quando se desloca para ambientes populares cujos gêneros são variados. Nestes ambientes o choro se desenvolve, toma forma e divide espaço com inúmeras danças europeias que povoavam os salões da época.

Por sua vez, a seresta descobre seu repertório devido às modificações nas modinhas e lundus que eram escritas pelos compositores eruditos que prestavam serviços à Corte, à Igreja ou ao Teatro. Marcos Portugal, Carlos Gomes e até mesmo o padre José Maurício – além de comporem óperas e música sacra, eram também autores de modinhas e lundus.

No choro, as danças de salão como a *schottisch* e a polca sofrem mutações. Passam a ser executadas de uma nova forma, sendo-lhes adicionado um novo caráter. Começam a ser mais “choradas”. Este novo modelo de execução traz um novo sentido à palavra choro, diferenciando-se numa “peculiaridade de execução”.

Esta distinta forma de tocar que o choro proporcionava, além do vínculo com o novo caráter que introduzia rubatos e síncofes nas danças europeias, obrigava o solista a improvisar. Tanto a improvisação como o estilo amaneirado foram integrados ao choro.

A polca tornava-se mais saltitante, a valsa passava a ser sestroza, “malandra”, iniciava o processo de gestação de futuros gêneros (o samba, por exemplo) que iam derivando de gêneros já estabelecidos.

O último andamento da *Suíte Popular Brasileira*, escrita por Villa-Lobos entre 1908 e 1923, recebera o título de *Chorinho* (certamente reportando-se ao gênero musical). Noutros casos, estes termos vieram para designar gêneros que deveriam ter um caráter chorado, ou seja, estas danças europeias teriam que ser executadas da mesma maneira que toca um chorão, Villa-Lobos começa a transparecer estes ideais através de suas composições.

Na intrigante *gavotta-choro*, Villa integra ao repertório – da suíte chorada – a gavota, dança do período barroco. Podemos perceber, aos poucos, de acordo com esta perspectiva, que talvez o espírito das *Bachianas Brasileiras* estivesse começando a se desenhar, estas obras vincularam um harmonioso diálogo entre formas do barroco com o folclore brasileiro.

Com a difusão da palavra choro como “peculiaridade da execução”, não demoraria que desta forma de tocar surgiria um novo gênero musical. Com isto, a palavra passaria

a referir-se às características próprias, a um gênero específico, que distinguiria o choro de outros gêneros já existentes. O que não impediria os chorões de tocarem as valsas, mazurcas e schottisch de maneira chorada, embora pudessem tocar também alguns chorinhos.

4.2 Os “choros” de Villa-Lobos e Guarnieri

Proeminentes compositores do século XX utilizaram termos como “CHOROS” e “CHORO” para intitular obras solo, cameristas, solistas e orquestrais. Equivocado de nossa parte seria, em um primeiro momento, atribuir o uso destas nomenclaturas no repertório erudito como resultado de uma simples coincidência de palavras.

Ora, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri – compositores que usufruíram dos termos acima mencionados – estiveram imbuídos durante anos em constante busca de uma música que lembrasse a terra, o nacional, “vestindo” algo novo e original. Por conseguinte, a utilização deste termo revolucionaria a visão do público, da crítica, dos compositores e dos intérpretes sobre suas obras, o que desmistifica e descarta possíveis casualidades.

Com certo pioneirismo, Villa-Lobos em 1920 inicia a utilização de um termo popular (choros;choro) em obras eruditas. José Maria Neves em seu livro VILLA-LOBOS, O CHORO E OS CHOROS, tece comentários sobre a série de 14 peças mais duas obras do mestre cujo título envolve - o que relacionamos hoje - uma vertente da música popular. São estes o *Dois Choros (Bis)* e a *Introdução aos Choros*.

Segundo Neves (1977), todas as 16 obras emergiram do gênero popular, sem contudo copiá-lo servilmente (NEVES, 1977, p. 17). Além destas composições, Villa-Lobos também escreveu em 1928 o *Quinteto em forma de Choros* (flauta, oboé, corne inglês, clarinete e fagote).

Embora tivesse uma formação clássica severa em casa – devido aos ensinamentos de seu pai (Raul Villa-Lobos), abarcando conhecimentos sobre o repertório clássico e romântico – Neves (1977) considera que o choro, enquanto influência externa, foi o gênero musical que mais influenciou Villa-Lobos durante sua infância e juventude.

Villa frequentara reuniões musicais com a participação de célebres artistas da música popular da época. Ele construiu nestes encontros fortes amizades e homenageou seus amigos através de algumas peças. A primeira obra da série dos Choros – *Choros n°1*

– foi dedicada à Ernesto Nazareth, como vimos anteriormente, era este um ícone (compositor e pianista) do choro.

Quando Neves (1977) analisa o *Choros nº1*, ele conclui que esta obra conserva em sua essência traços do choro popular, indicando que os primeiros passos de Villa-Lobos em sua incipiente série, teve sua origem na música popular.

Entre os compositores e intérpretes que compunham o círculo de amizade de Villa podemos destacar: Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros (1866-1907), Sátiro Bilhar (1860-1926), João Pernambuco (1883-1947), Juca Kalut (1857-1922), Macário, Zé do Cavaquinho (1911-1981), Caninha (1883-1961), Pixinguinha (1897-1973), Donga (1889-1974), Anacleto de Medeiros (1866-1907), Filisberto Marques, Irineu de Almeida (1863-1914), Quincas Laranjeira (1873-1935), Luís de Souza, Luís Gonzaga Hora, entre outros.

Dentre alguns elementos do choro popular que certamente influenciaram Villa-Lobos durante o seu crescimento no campo da composição, podemos citar: o convívio e a íntima relação que tanto estimava junto aos artistas da música popular de seu tempo, a riqueza e o desenho melódico extraído do choro, as características da própria harmonia, e indiscutivelmente, ao potencial rítmico que o gênero lhe oferecera; estes traços conservariam no decorrer da gestação desta Série seus vínculos com a música popular.

Como vimos anteriormente, é possível associar a figura de Villa-Lobos a um chorão, àquele que participava da prática do gênero, comparecia aos “eventos”, tocava violão, improvisava; esta arte de improvisar como analisa Neves “determina todo o estilo musical do grande mestre. Sua obra brota direta e inesgotavelmente de sua extraordinária imaginação criadora, sem freios, sem censura [...]” (NEVES, 1977, p. 27).

De fato, ninguém melhor do que o próprio compositor para explicar a sua visão do que seria os choros, veremos abaixo algumas definições de Villa-Lobos para a série criada na segunda década do século XX.

[...] forma técnica especial, baseada nas manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros, assim como nas impressões psicológicas que trazem certos tipos populares extremamente marcantes e originais (VILLA-LOBOS *apud* NEVES, 1977, p. 29).

Encontraremos também no prefácio do *Choros nº3*, escrito em 1925, definições da representatividade do *Choros*, bem como traços predominantes em suas obras modernistas e nacionalistas constituindo-se de gêneros populares influenciados principalmente pelo ritmo e pela melodia.

Choros representam uma nova forma de composição musical, na qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são, igualmente, uma estilização completa do original (VILLA-LOBOS *apud* NÓBREGA, 1974, p. 9).

E, por fim, temos na contra-capa da partitura do *Choros nº11*, mais uma reflexão de Villa-Lobos – em 1928, bem próximo do término desta série – enaltecendo outra vez as características do *Choros*.

CHORO: impressão popular que define as tocatas típicas de pequenos conjuntos de cantores rurais solistas ou de instrumentistas, executados geralmente ao ar livre. Foi o título encontrado para denominar uma nova forma de composição musical, em que se acham sintetizadas várias modalidades da música indígena brasileira primitiva, civilizada ou popular, tendo como principais elementos o ritmo e qualquer melodia típica popularizada, que aparece de quando em quando, incidentalmente. Os processos harmônicos e contrapontísticos são quase uma estilização do próprio original (VILLA-LOBOS *apud* NEVES, 1977, p. 29-30).

Apesar de um tanto quanto redundante em suas reflexões, a utilização destes comentários de Villa-Lobos sobre sua obra se justifica pela sua riqueza. Constatamos que, por muito que fortes fossem as influências sofridas pelo choro popular no decorrer de sua juventude, Villa-Lobos entendia que a série superava as fronteiras que delimitam o choro enquanto gênero da música popular.

Apesar de retratado em distintos momentos de sua vida, encontramos, em perfeita harmonia, uma concepção (nos três episódios citados acima) clara e objetiva, definindo o que representava, para Villa-Lobos, o “CHOROS”. Surgia um novo estilo, original, um produto misto que fora resultado das *manifestações sonoras dos hábitos e costumes dos nativos brasileiros*.

Encontramos em ambas citações a evidência de *uma nova forma de composição*, distinta de tudo que havia até então, fruto de uma colcha de retalhos que integrava elementos da esfera tanto do popular quanto do folclore. O compositor ainda define que os traços predominantes em suas obras modernistas e nacionalistas são caracterizadas principalmente pelo ritmo e pela melodia típica popularizada.

As inovações de Villa-Lobos certamente influenciaram Guarnieri. O compositor carioca era uma referência para os nacionalistas, e seu íntimo contato com Mário de Andrade pode ter fortalecido o vínculo e a admiração do compositor paulista.

Por volta da década de 1950, Guarnieri explicita seu desejo em restringir a publicação, gravação e divulgação de suas obras – exceto sob fins de pesquisa, restringindo-se na reprodução integral de qualquer dos documentos – escritas entre os anos de 1920 a 1928. Judie Kristie Pimenta Habramim confirma tal afirmativa, quando em sua dissertação de mestrado, *Obra de Difusão Interditada de Camargo Guarnieri: Catálogo comentado dos manuscritos* (2010), expõe a primeira folha do catálogo de composições de Camargo Guarnieri contendo o texto abaixo.

“As obras que escrevi de 1920 a 1928 não apresentam pra mim valor rigorosamente artístico e, por isso, deixo de mencionar neste catálogo. É justamente a partir de 1928 que reconheço em minha obra aquilo que um artista sustenta como expressão de sua personalidade. Tudo quanto escrevi de 1920 a 1928 não deve, em hipótese alguma e sob nenhum pretexto, ser impresso e publicado, devendo apenas servir para estudo científico e comparativo” (GUARNIERI *apud* HABRAMIM, 2010, p. 14-5).

Guarnieri praticamente descarta, artisticamente falando, tudo o que havia produzido até o início de 1928, como mencionado antes, mesmo ano que conhece Mário de Andrade. E curiosamente, temos em 1929 – enquanto Villa-Lobos terminava sua série de CHOROS – a continuação de uma ainda jovem jornada atrelada à inédita adesão do mesmo termo “choro” em suas obras, provavelmente atraído pelo novo gênero desenvolvido na série de Villa-Lobos.

Guarnieri compôs três peças para grupos de câmara no primeiro ano de adesão do termo “Choro” em suas obras, a saber, *Chôro n°1* (flauta, clarinete, fagote, chocalho e cuíca), o *Chôro n°2* (flauta, clarinete, fagote, chocalho e cuíca) e o *Chôro n°3* (quinteto de sopros).

O musicólogo e folclorista Luiz Heitor Corrêa de Azevedo cita, em seu livro *150 Anos de Música no Brasil* duas obras de Guarnieri que, segundo o autor, traziam o espírito popular do choro. Eram estas: *Curuça* (inicialmente intitulado Choro n°5) escrita em 1930 para orquestra, tendo como maestro em sua estréia o próprio Villa-Lobos, e *Flor do Tremembé*, composta em 1937 para um grupo de câmara, a saber, flauta, clarinete, saxofone alto, fagote, trompa, trompete, trombone, harpa, piano, cavaquinho, dois violinos, viola, violoncelo e percussão: chocalho, reco-reco, cuíca, agogô.

O compositor paulista utiliza-se do termo choro para intitular suas obras em dois períodos distintos: o primeiro, como veremos na tabela abaixo, configurado em um

conjunto de seis composições escritas entre 1929 e 1933, abarcando variadas formações e uma peça solo para piano.

Choros de Guarnieri (1929-1933)	Data	Instrumentação
<i>Choro nº1</i>	1929	1ªv. flauta, clarineta, fagote, chocalho e cuíca 2ªv. flauta, clarineta, fagote, cavaquinho e tambor
<i>Choro nº2</i>	1929	Flauta, clarinete, fagote, chocalho e cuíca
<i>Choro nº3</i>	1929	Quinteto de sopros
<i>Quinteto: Choro</i>	1933	Quinteto de sopros
<i>Curuçá</i> (antes intitulado como <i>Choro nº5</i>)	1930	Orquestra
<i>Choro torturado</i>	1930	Piano solo

Em um segundo período, Guarnieri volta a aderir o uso da nomenclatura choro em 1952, promovendo um hiato de quase duas décadas, tempo suficiente para reinventar sua concepção sobre uma nova série que voltaria a denominar-se choro.

Verhaalen (2001) corrobora afirmando que Guarnieri acrescentou um novo significado ao título choro, escrevendo obras com este termo que na verdade seriam concertos para solistas e orquestra (VERHAALLEN, 2001, p. 93). Nesta segunda fase de Guarnieri observamos a predominância de choros voltados para solistas e orquestra, como veremos na tabela a seguir:

Choros de Guarnieri (1952-1991)	Data	Instrumentação
<i>Choro para violino e orquestra</i>	1952	vl. solo, picc., 2fl., 2ob., 2cl., 2fg., 2tpa., 2tpt., 2tbn., tím., pt., bb., cx. Clara, tg., hp., cds.
<i>Choro para piano e orquestra</i>	1956	pf. solo, picc., 2fl., 2ob., 2cl., 2fg., 4tpa., 2tpt., 3tbn., tuba, tím., choc., cx. clara, tg., pt., hp., cds.
<i>Choro para clarineta e orquestra</i>	1956	cl. solo, picc., fl., ob., ci., fg., cfg., 2tpa., 2tpt., tbn., tím., rr., choc., hp., cds.
<i>Choro para violoncelo e orquestra</i>	1961	vc. solo, picc., 2fl., 2ob., 2cl., 2fg., 2tpa., 2tpt., 2tbn., tbn. baixo, tím., tg., choc., rr., tb. militar, bb., xf., hp., cds.
<i>Choro para flauta e orquestra</i>	1972	fl. solo, ob., ci., cl., 2fg., 3tpa., tím., tg., cx. s/cds., hp., cravo, 4vl.I, 4vl.II, 3vla., 2vc., 2cb.
<i>Choro para viola e orquestra</i>	1975	vla. solo, picc., 2fl., 2ob., ci., 2cl., 2fg., 3tpa., 2tpt., 3tbn., tuba, tím., hp., xf., vf., tb. c/cds., tb. s/cds., tg., pt., agogô, chicote, cds.
<i>Choro para fagote e orquestra de câmara</i>	1991	fg. solo, hp., tb. militar, choc., cds.

Flávio Silva reafirma a significativa diferença entre os dois distintos períodos experimentados por Guarnieri; afasta o jovem – provavelmente influenciado pelo prestígio do célebre Villa-Lobos – do agora experimentado, reconhecido e revolucionário compositor, capaz de criar uma série que se justifique mais pelo viés ideológico que musical, utilizando o choro para retratar o seu vínculo nacional.

Esse conjunto de seis choros para evidenciar que Guarnieri planejou compor, a partir de 1929, uma série à la manière de... Villa-Lobos; a ideia foi abandonada e a numeração foi retirada dos títulos dos quinto e sexto choros. Essa série é bem diferente da que o compositor inauguraria em 1951, para instrumentos solistas e orquestra.

As datações nas obras de Guarnieri não costumam trazer problema como os encontrados nas de Villa-Lobos, que alegava ter feito a composição

“espiritual” do Uirapuru e das outras obras anos antes de passá-las para o papel, o que ajuda a reforçar, ainda que de maneira um tanto quanto bizarra, a sua imagem – verdadeira ! - de autor revolucionário (SILVA, 2001, p. 506).

5 A relação de Guarnieri com o *Choro para Clarineta e Orquestra*

O compositor do *Choro para Clarineta e Orquestra* trata a obra com desvelo. A importância desta obra para Guarnieri torna-se explícita quando analisamos as cartas que o compositor havia enviado para diferentes personalidades do meio musical. Ele mesmo não tendo (supostamente) terminado a peça, sugere que o *Choro* entrasse na programação de uma importante orquestra brasileira (sob promessa de que seria a 1ª audição mundial), tece elogios sobre sua criação despertando a curiosidade entre seus interlocutores, e envia o *Choro* por correspondência ao seu principal professor de composição para ser avaliada. Iremos discorrer um pouco mais sobre tais fatos.

No dia 9 de abril de 1954, Guarnieri envia uma carta ao maestro Eleazar de Carvalho (1912-1996), diretor artístico da Orquestra Sinfônica Brasileira, agradecendo-lhe pela oportunidade de reger um concerto, junto à OSB, onde seriam interpretadas somente obras de sua autoria. “Recebi sua carta de 19 de março e aqui estou para lhe agradecer a honra de me convidar para dirigir um concerto de minhas obras (bien sur!) com a magnífica Orquestra Sinfônica Brasileira” (Guarnieri, 1954).

O compositor aproveita o ensejo para sugerir que a data do concerto fosse alterada para setembro ou outubro de 1954, pois ele apresentaria com a OSB duas obras – *Variações Sobre Um Tema Nordestino* para piano e orquestra (solista Lidia Simões), e *Sinfonia n°3* para grande orquestra – que foram encomendadas pela comissão do VI Centenário que, por conseguinte, exigia que a 1ª audição mundial fosse apresentada naquele evento. Guarnieri supõe que até outubro de 1954, as obras já teriam sido tocadas.

Outra justificativa para que o concerto ocorresse em outubro, era que Guarnieri estava empenhado na composição de duas novas obras, e estas precisariam estar prontas até junho de 1954.

Com a impossibilidade do remanejamento da data do concerto, o compositor aceitaria a data proposta. Entretanto, sugere que fosse executado o *Concerto n°1* para piano e o *Choro para Clarineta e Orquestra*.

Caso não seja de todo possível, aceitarei a data sugerida. Neste caso, a mesma solista executará o meu concerto nº1 que há muitos anos não se toca aí e incluiria também o “Chôro, para clarineta e orquestra”, que será 1ª audição mundial (GUARNIERI, 1954).

Para aquilatar da relevância do *Choro* para Guarnieri, torna-se importante esclarecer neste trabalho – além do ano de composição e estreia – a importância deste evento onde a obra fora, pela primeira vez, apresentada.

Ainda hoje há uma intensa discussão sobre o ano de composição do *Choro* de Guarnieri, bem como o ano de sua primeira audição. Verhaalen (2001, p. 397) afirma que o *Choro para Clarineta e Orquestra* de Guarnieri foi escrito em 1957, sendo estreado em abril do mesmo ano. Por sua vez, Loureiro (1991) diverge de tal informação quando descreve que a obra foi composta e estreada em 1956. (LOUREIRO, 1991, p. 117)

Apesar das discordâncias entre os autores quanto à data de composição e estreia mundial, há concordâncias sobre a cidade/país onde pela primeira vez a obra fora executada, bem como quem foi o primeiro solista. Respectivamente, temos a cidade de Washington - EUA como local de primeira audição, e o clarinetista americano Harold Wright (1926-1993) como solista.

Em uma biblioteca virtual denominada *The Robinson Library* foi possível encontrar referências à *Music News and Highlights, 1958* (Notícias de Música e Destaques, 1958) onde encontramos esta notícia:

O Primeiro Festival Interamericano de Música foi apresentado pela União Pan-Americana em Washington, D.C., de 10 a 20 de abril. O programa incluiu as estréias mundiais de New England Episodes para orquestra de Quincy Porter dos Estados Unidos (18 de abril), Chôro para clarineta e orquestra de Camargo Guarnieri do Brasil (20 de abril) e Décima Segunda Sinfonia de Heitor Villa-Lobos do Brasil (20 de abril). Tradução própria (THE ROBINSON LIBRARY, 2016).

No livro de Carol Hess, *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream* (2013), a autora expõe o programa do concerto do dia 20 de abril de 1958 que reforça a citação acima. Neste programa estão listadas a primeira audição mundial do *Choro para Clarineta e Orquestra* de Guarnieri e da *Décima Segunda Sinfonia* de Villa-Lobos.

April 20, 1958 (evening)
Lisner Auditorium
National Symphony Orchestra of Washington, D.C.
Howard Mitchell, conductor
Harold Wright, clarinet

*** Symphony for Strings	Héctor Tosar (Uruguay)
Allegro deciso	
Andante sostenuto	
Allegro con fuoco	
** Symphony no. 1	Gustavo Becerra (Chile)
Allegro, tenso e misterioso	
Lento	
Allegro scherzoso	
Andante	

Intermission

* <i>Choro</i> for Clarinet and Orchestra	Mozart Camargo Guarnieri (Brazil)
Lento e nostalgico	
Moderato	
Lento	
Allegro	

Harold Wright, clarinet

(commissioned by the International House of New Orleans)

* Symphony no. 12	Heitor Villa-Lobos
Allegro non troppo	
Adagio	
Scherzo	
Molto Allegro	

Exemplo 4 - Programa do dia 20 de Abril de 1958 no Lisner Auditorium - (Hess, 2013)

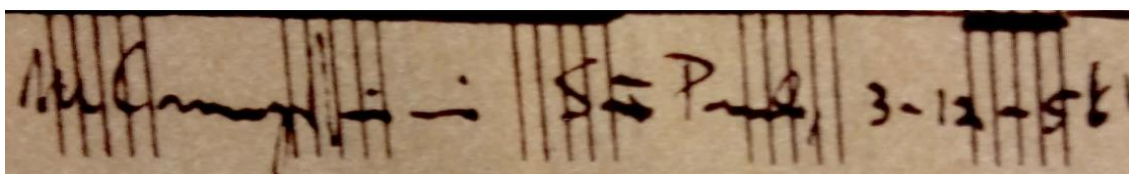
Temos neste programa informações importantes sobre o “*choro*” de Guarnieri como:

- Data da 1ª audição mundial (que coincide com a informação disponibilizada na *Robinson Library*).
- Confirmação da carta enviada por Guarnieri à Gilbert Chase (1906-1992) quando o compositor escreve “espero que agrade a comissão que teve a gentileza de me encomendar uma obra para o festival de New Orleans” (GUARNIERI, 1956). (*commissioned by the International House of New Orleans*).
- Realizado no evento principal da noite com a orquestra *National Symphony Orchestra of Washington, D.C.*
- Confirma-se a descrição de Verhaalen (2001) e Loureiro (1991) sobre o 1º solista do *Choro*. Acrescentando a regência de Howard Mitchell (1910-1988).

- Na segunda parte do concerto, após o intervalo (*Intermission*), a estreia da 12ª Sinfonia do consagrado compositor brasileiro Villa-Lobos é precedida – preparando os ouvintes para o nacionalismo brasileiro – pelo *Choro para Clarineta e Orquestra* de Guarnieri.

Um concerto desta magnitude, fora do Brasil, onde estariam reunidos compositores de grande relevância nacional do contexto de seus países de origem, tornou-se palco e ambiente propício para a estreia do *Choro*. Guarnieri se apresenta àqueles que desconheciam sua arte através de uma peça que retratasse a sua imagem.

O *Choro*, segundo consta no final da grade de orquestra, foi escrito em 3 de dezembro de 1956, como podemos verificar na imagem abaixo.



Exemplo 5 - trecho da grade de orquestra do "Choro para Clarineta e Orquestra" - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOgMAv1)

Em uma carta endereçada à Gilbert Chase, no dia 21 de setembro de 1956, Guarnieri afirma que está em processo de conclusão de uma importante obra (o *Choro*), e ainda se comprometeu a entregá-la – em no máximo – até o dia 15 de dezembro daquele ano: “Estou neste momento, terminando uma obra [...] é um “Chôro, para clarineta e orquestra”. Se vocês aceitassem esse meu trabalho, então eu poderia me comprometer em entregá-lo até 15 de dezembro.” (GUARNIERI, 1956).

Gilbert Chase, a quem a carta foi endereçada, era um musicólogo, historiador e escritor cubano. No momento em que recebe as cartas de Guarnieri, Chase já estava a morar nos Estados Unidos. Constatamos sua admiração pelas obras de Guarnieri quando encontramos, no livro de Verhaalen (2001), seu comentário comparando os *Ponteiros* de Guarnieri aos *Prelúdios* de Chopin:

Há a mesma variedade concentrada de caráter e expressão, os mesmos contrastes de ternura lírica e energia dramática, a mesma combinação de sutileza harmônica e brilho virtuosístico. Sua música é intensamente poética, emocional, repleta dessa qualidade nostálgica que o brasileiro denomina saudade, além de possuir grande energia e poder dramático, atributos que se

espera encontrar em um país tão dinâmico quanto o Brasil (CHASE *apud* VERHAALEN, 2001)

Chase reconhece a genialidade de Guarnieri – em 1943 – através dos *Ponteios e tece*, com embasados argumentos, suntuosos elogios à obra do compositor paulista.

É o musicólogo cubano que entra em contato com Guarnieri, por meio de uma carta, avisando-o que fora escolhido para escrever uma obra ao festival de Orleans. Esta escolha motivou Guarnieri a terminar a composição do *Choro para Clarineta e Orquestra*.

Meu caro Gilbert Chase, Acabo de receber sua carta de 10 de Setembro. Antes de mais nada quero agradecer a você e os outros membros da comissão, os meus amigos Carleton e Seeger, a honra da escolha do meu nome para escrever uma obra ao festival de Orleans de 1957.

Voltando a discussão sobre o ano de composição do *Choro*, observamos – em outra carta endereçada à Chase e datada de 11 de dezembro de 1956 – Guarnieri expondo seu contentamento em ter conseguido terminar o choro no prazo estipulado. “Estou feliz por ter terminado o “choro” dentro do prazo estipulado, isto é, até o dia 15 de dezembro. Foi para mim um verdadeiro “tour de force”!” (GUARNIERI, 1956). Guarnieri também informa que havia enviado as partituras à Chase no dia 8 de dezembro. “Estou lhe escrevendo para anunciar que no dia 8 do corrente mês, lhe remeti, em registrado aéreo n. 760531, a partitura do “Chôro, para clarineta e orquestra” (GUARNIERI, 1956).

Com os dados desta carta e a data de postagem da partitura, conseguimos, com razoável segurança, resolver a dúvida sobre a data em que a obra foi concluída. Deste modo, podemos comprovar que a composição da obra foi encerrada em dezembro de 1956.

Inúmeras são as fontes que apontam para o ano de 1956 como o período em que a obra foi escrita, entretanto, podemos observar que a primeira citação do choro para clarinete em suas cartas – até então divulgadas do seu acervo – remete-nos ao ano de 1954. Esta antecipada oferta à Eleazar de Carvalho, comprova que a apresentação desta peça (possivelmente ainda não concluída) era – anos antes de sua conclusão – sonhada e desejada. Guarnieri planejou em 1954 incluir o *Choro para Clarineta e Orquestra* na programação de um concerto sob sua direção onde apenas seriam executadas obras de sua autoria. Este gesto prova quanto o *Choro* representava para o seu idealizador.

Os elogios e possíveis curiosidades – que Guarnieri despertava em seus interlocutores ao falar sobre o *Choro* – é resultado de sua confiança em uma obra que traria gratificante impacto em seus ouvintes. Em determinado momento, Guarnieri descreve: “a impressão que este meu trabalho vai soar muito bem, por isso espero que agrade a comissão” (GUARNIERI, 1956); e noutra oportunidade ele menciona que estava “terminando uma obra que muito me agrada” (GUARNIERI, 1956).

Guarnieri fazia uma saudável propaganda daquilo que ele considerava ser um bom produto, gerado a partir de sua dedicação e seus conhecimentos. O compositor paulista julgava que, como todo bom produto, o *Choro* deveria ser cada vez mais consumido.

Por fim, relatamos a atitude de Guarnieri em enviar as partituras do *Choro para Clarineta e Orquestra* a Lamberto Baldi.

Cabe recordar que Baldi foi o principal professor de composição de Guarnieri. O contato do compositor paulista com o antigo docente – que não mais habitava no Brasil – era restrito devido aos meios obsoletos de comunicação.

Diversos poderiam ser os motivos que levassem Guarnieri a escrever uma carta a seu mestre. Entretanto, ele envia esta correspondência relatando novidades em seu trabalho composicional, fazendo menção a duas obras.

Neste contato com seu professor, o compositor paulista compromete-se a enviar aquilo que, segundo ele, seria um presente. “Já há algumas semanas lhe mandei duas partituras novas e uma carta. Até agora não sei se você recebeu o meu presente” (GUARNIERI, 1958).

Esta prenda constitui-se pelo *Choro para Clarineta e Orquestra* e por uma pequena *Suíte* composta para um filme nacional.

Em suma, Guarnieri tenta mostrar ao seu professor como havia evoluído no campo da composição. Já havia escrito vários choros, mas fez questão de enviar este choro a Baldi. O maestro e compositor italiano conhecia muito bem seu aluno, tinha consciência de suas virtudes e tendências nacionalistas. Guarnieri envia esta correspondência tentando mostrar novidades, uma faceta que Baldi não conhecia.

Guarnieri aguardava, com certa ansiedade, a resposta de Baldi. A visão do professor italiano era-lhe muito estimada. “Escreva me dizendo o que achou, tanto de uma, como de outra. Sempre gosto de saber a sua opinião” (GUARNIERI, 1958).

5.1 O envolvimento de Guarnieri no som da clarineta

Em entrevista concedida por Guarnieri no MUSEU DA IMAGEM E DO SOM, o compositor paulista fala do seu envolvimento com o “som da clarineta” no *Choro para Clarineta e Orquestra*. Um de seus entrevistadores, Osvaldo Lacerda, faz-lhe elogios relatando os êxitos que Guarnieri obteve escrevendo obras para solistas, música de câmara, orquestra, coro, voz; e pergunta-lhe qual destes setores ele se sentia mais realizado. Guarnieri responde:

Eu vou ser franco com você. Eu gosto mesmo é de musicar canção. [...] dá-se um fenômeno estranho, se eu resolvo escrever uma obra para clarineta eu me envolvo no som da clarineta, que de vez enquando sai perfeita. Eu tenho um choro para clarineta e orquestra.

Eu estava em Philadelphia e conheci o principal da orquestra e conversando fomos tomar café, e o primeira clarineta da orquestra estava junto. Estávamos conversando quando ele me disse: “eu conheço uma obra sua, o Choro da clarineta e orquestra, aliás o senhor deve tocar muito bem clarineta porque está tão dentro do espírito do instrumento”. Eu fiquei feliz com isso. (GUARNIERI *apud* WERNET, 2009, p . 426)

Após confessar sua preferência por musicar canção, ele cita o *Choro para Clarineta e Orquestra* para demonstrar como havia se envolvido no som daquele instrumento na construção desta obra. Musicar canção significa obter o que há de mais expressivo na música – a voz humana. Guarnieri compara isto ao que fizera na obra para clarinete.

O trabalho com o *Choro* foi bem sucedido. A obra ganhava propagação internacional, sendo comentada e apreciada pelos clarinetistas americanos. A habilidade na escrita para este instrumento permitiu que Guarnieri fosse confundido – pelo primeiro clarinete da orquestra da Philadelphia – como um habilidoso clarinetista.

Guarnieri poderia utilizar diversos exemplos – na música de câmara, orquestra, solista, entre outros – para relatar sua relação com suas composições, porém, ele usa o *Choro* para exemplificar o sucesso de seu empenho em retratar o “espírito do instrumento”.

6 A performance de José Botelho do *Choro para Clarineta e Orquestra*

O concerto no Rio de Janeiro, que propicia a interpretação de José Botelho (do *Choro para Clarineta e Orquestra* de Camargo Guarnieri) junto à Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, não se configura como mais um dos inúmeros eventos da programação de uma orquestra.

Na verdade, Botelho relata em entrevista que este concerto foi realizado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, devido à uma premiação que Guarnieri havia recebido. Tal reconhecimento era fruto do prestígio que o compositor alcançara. Naquela época Guarnieri tinha atravessado as “fronteiras” de São Paulo e do Brasil, sendo agraciado com notoriedade e honrarias em diversos países.

Separo algumas linhas deste parágrafo para destacar esta premiação recebida no Rio de Janeiro. Este gesto é de suntuosa significância devido aos embates que ocorriam entre os compositores paulistas e os compositores cariocas. Este explícito reconhecimento minimiza as veladas “competições” regionalistas.

Voltando à discussão sobre os relatos de Botelho, o próprio clarinetista diz não recordar-se com exatidão o dia em que realizou este concerto. Entretanto, lembra-se que havia tocado anteriormente em inúmeros concertos como solista junto à importantes orquestras brasileiras, em diversas oportunidades. Entendemos que naquele momento Botelho já gozava de grande prestígio e reconhecimento nacional.

O clarinetista retrata que a escolha para que ele fosse o solista do choro para clarineta e orquestra partiu do próprio compositor, fato que evidencia a confiança de Guarnieri na eficiência musical e artística que o clarinetista vinha, no decorrer dos anos, apresentando..“ [...] o Guarnieri ganhou um prêmio e pediu que essa obra fosse executada por mim”(BOTELHO, 2018).

Para um momento especial cuja premiação envolvia a apresentação de uma obra – também – especial, Guarnieri escolheu – de igual modo – um intérprete especial. Na relevância deste evento, o compositor paulista opta por um intérprete que enaltescesse seu trabalho, que reconhecidamente olhasse o choro com as mesmas lentes nacionais, que interpretasse a obra com a singularidade que a peça de Guarnieri exige.

Quando hoje pensamos em W. A. Mozart (1756-1791), surgem em nossa mente intérpretes como Maria João Pires, Anne Sophie Mütter, entre outros nomes. Guarnieri

quando pensa no seu *Choro*, “examinando a si próprio”, escolhe Botelho – aquele que retrataria musicalmente seus anseios.

Guarnieri não foi o único compositor brasileiro que tomou tal atitude – escolher Botelho como intérprete de sua obra – por isto comprovadamente entendemos que a proficiência da interpretação de Botelho atraía a atenção de compositores – que a ele dedicavam peças – e fomentava convites para estreias nacionais de sonatas e concertos.

6.1 A relação de Botelho com o *Choro para Clarineta e Orquestra*

Em entrevista, Botelho demonstra profundo conhecimento sobre o *Choro para Clarineta e Orquestra*” de Guarnieri. A lembrança de cada trecho, frase e ideia musical, segue ainda bem vívida em sua memória; o clarinetista cantarola algumas passagens, descreve o que fizera musicalmente para ter maior diálogo e conexão com a orquestra, sugere algumas formas de estudo para melhor domínio técnico (clarinetisticamente falando), relembra fatos inesperados que ocorreram durante o concerto, bem como – com espantosa exatidão – o marcante contorno rítmico que caracteriza a influência da música brasileira nesta peça.

A vívida lembrança auxilia-nos a creditar plena confiança no relato de Botelho. O próprio clarinetista, sem a partitura em mãos, descreve: “no primeiro andamento Guarnieri escreve o tema todo ligado, bem expressivo” (BOTELHO, 2018). Além de recordar o tema exposto pelo clarinete em legato, ele atribui ao trecho uma característica, “bem expressivo”, que justifica-se na melancolia e na atmosfera pretendida por Guarnieri quando este atrela ao andamento – do *Choro para Clarineta e Orquestra* – uma ideia expressiva, “lento nostálgico”.

Segundo o clarinetista, Guarnieri era muito espontâneo e sincero em seus comentários. Botelho confessa que arriscou ao realizar as alterações no choro para clarinete, além disto, ele ousou ao impedir a presença do compositor no ensaio geral, ensaio que antecede o concerto, sob a justificativa de que não haveria tempo hábil para novas modificações.

Eu arrisquei, o Camargo Guarnieri o que pensava falava, não tinha papa na língua. Era muito assim, meio contundente. Quando eu fiz aquilo (as alterações) ele queria assistir o ensaio e eu não deixei por isso. Ele não vai gostar e terei que mudar tudo um dia antes do concerto, não vai dar (pensou) (BOTELHO, 2018).

Ao findar o concerto, Botelho encontra seu amigo Noel Devös, e recomenda que se ele quisesse ouvir uma boa repreensão era só permanecer por mais alguns instantes ao seu lado que Guarnieri estava a caminho. Botelho o orientou: “fica aqui perto de mim que você vai ouvir uma bronca, a maior bronca que já ouviu”. Ele esperava receber algumas repreensões pelas modificações que havia feito, entretanto, suas alterações foram vistas com bons olhos pelo compositor, ao ponto de, segundo Botelho, Guarnieri relatar que o concerto seria editado nos Estados Unidos e dedicado a ele. Neste momento Botelho conta que sua “boca veio no umbigo” (BOTELHO, 2018).

Esta boa surpresa veio acompanhada por uma audaciosa pergunta do intérprete: “maestro, se você gostou porque não pôs essa articulação que eu fiz?” (BOTELHO, 2018). Esta indagação foi respondida com o relato de uma famosa discussão que ocorreu entre o violinista Joseph Joachim (1831-1907) e o compositor Johannes Brahms (1833-1897). Antes desta citação situaremos o leitor ao contexto em que a discussão ocorreu.

A relação entre Joachim e Brahms foi tema de um capítulo na dissertação de mestrado *A especificidade da escrita para violino na obra de J. Brahms* (2012) de Diogo Coelho. No último capítulo deste trabalho, “A influência de Joachim na vida e obra de Brahms”, o pesquisador relata que, embora J. Brahms tenha sido muito bem orientado desde tenra idade, o jovem havia se interessado restritamente pelo piano, negligenciando a influência de seu pai Johann Jacok Brahms (1806-1896), que era multi-instrumentista.

O pai do famoso compositor entendia que era necessário tocar diferentes tipos de instrumentos para que houvesse distintas opções no meio musical, sendo assim, tentou encaminhar o filho – sem êxito – pelo mesmo caminho.

Joachim surge na trajetória de Brahms, quando o então pianista começa a obter certo reconhecimento em suas composições. Como Brahms não tocava violino, havia nele uma contínua preocupação para que suas composições e ideias musicais – que envolviam instrumentos de cordas – fossem compreendidas pelos intérpretes; é neste momento que o papel de Joachim ganha destaque, pois, como exímio violinista, ele sugeria (ao compositor) uma forma de escrita que unisse a ideia musical do compositor à grafia que representaria tal resultado sonoro.

Segundo Botelho, Guarnieri disse que houve um desentendimento entre o compositor e o violinista, conflito desencadeado por alterações na articulação feitas por Joachim – em concerto – sem o prévio consentimento de Brahms.

“O violinista mudou tudo e depois do concerto quase se atracaram no tapa os dois. Acho que Brahms estava errado, falou ele (Guarnieri). [...] você não alterou nada da ideia da música que eu fiz, mas a melhorou, isso tem que fazer” (BOTELHO, 2018).

Guarnieri – além de defender Joachim – usa este episódio histórico para homologar as alterações de Botelho; para demonstrar concordância à visão do clarinetista sobre o *Choro para Clarineta e Orquestra*. Guarnieri disse a Botelho: “ [...] são vocês que entendem do instrumento, não somos nós. Eu gostei muito” (BOTELHO, 2018).

O compositor paulista humildemente confessa que sua obra pode e deve ser aperfeiçoada por um intérprete que entenda a *ideia da música* que ele compôs, e que o instrumentista tem o aval para utilizar conhecimentos específicos do instrumento para expressar com clareza aquele discurso. Guarnieri autoriza tais alterações – comprometendo-se a editar o choro com as modificações de Botelho – pois vê que a versão proposta pelo clarinetista corrobora com o discurso dantes pretendido.

Por outro lado, podemos identificar, nestas duas situações apresentadas (as interpretações de Joachim e de José Botelho), que a obra musical nunca está completa apenas com as intenções deflagradas na notação da partitura pelo compositor (ALBERTO, 2015). Para muito além desta, existe um vasto campo de criação artística onde o compositor está inerme e ausente, a partir do qual o intérprete assume o seu papel de criador, trazendo para si a possibilidade de impingir àquela peça que interpreta a sua própria concepção de música, do estilo, da sonoridade e do caráter que julga caracterizar aquela obra.

Quando Botelho e Joachim alteram a execução das peças que interpretam em um concerto, eles produzem mais do que simplesmente promover ajustes técnicos e idiomáticos decorrentes do vasto conhecimento e notável especialização que possuem diante de seus instrumentos. Eles, na verdade, trazem para a obra a sua concepção sobre ela, o seu gesto criativo, o seu ato progenitor, a sua voz compositora. Eles criam junto com o compositor para produzir um resultado único e coletivo, onde as suas contribuições não só darão vida àquelas obras artísticas, como também a farão manifestar o pensamento e o discurso ideológico que eles portam. Executar uma peça é, também, recriá-la.

Sobre esta visão múltipla de possibilidades na performance, Nicholas Cook descreve que:

[...] nenhuma performance exaure todas as possibilidades de uma obra musical, dentro da tradição da Música Erudita Ocidental, e, neste sentido, a performance

poderia ser compreendida como um subconjunto de um universo mais amplo de possibilidades (COOK, 2006, p.9).

6.1.1 A concepção de Botelho sobre o *Choro para Clarineta e Orquestra*

O trecho musical que foi objeto de alteração realizado por Botelho é apresentado na grade orquestral original – escrita à mão pelo compositor, onde estão nomeados todos instrumentos que compõem a obra analisada – no compasso 179. O instrumento que inicia esta nova ideia em um novo andamento, caráter e espírito, não é o clarinete.

Temos o corne inglês como instrumento expositor deste novo “capítulo” da peça de Guarneri, sendo precedido pelo oboé no compasso 186 e, posteriormente, a flauta junta-se ao oboé em uníssono no compasso 190 para concluir toda a exposição inicial. Estes três instrumentos, há pouco mencionados, compartilham entre si o discurso que, reincidente, ganha destaque sob o cuidado do solista a partir do compasso 197.

A concepção de Botelho sobre o *Choro para Clarineta e Orquestra* não se configura como uma visão individualista de sua parte solística. Ele era um intérprete que prezava por um discurso integrado, uniformizado e coerente.

Certamente os anos de experiência em inúmeras orquestras e grupos de câmara induzira o clarinetista a replicar ideias musicais advindas de outros instrumentos, sejam estes de sopros ou de cordas; esta importante prática – crucial quando o músico atua em conjunto – fazia parte do seu cotidiano.

Quem regeu foi o [Henrique] Morelenbau [n. 1931 na Polônia, fora maestro adjunto da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, diretor da Sala Cecília Meireles, diretor-geral do Theatro Municipal do Rio de Janeiro] e a Orquestra do Theatro Municipal [Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro].

Fui com o Morelenbau até o camarim e expliquei:

- Você vai fazer na parte de orquestra o que eu estou fazendo aqui. (Mostrando-lhe a partitura) (BOTELHO, 2018).

Botelho visualizava a obra como “um todo” e, sem fazer nada distante do que lhe era habitual, fez-se submisso ao contexto orquestral. Esse pensamento estrutural da obra o auxilia em prol da continuidade e similaridade de um discurso abrazeirado. Seu compromisso em conceber a obra inteira, norteia o clarinetista a alterar, além da parte de

clarinete, as partes de corne-inglês, oboé e flauta. Assim, Botelho busca padronizar, em distintos momentos, diferentes timbres para que convergissem em um mesmo dialeto, o mais próximo do popular brasileiro.

6.2 Performance “autenticamente brasileira”

Andrade (1928) previamente alerta para as divergências que ocorrem quando se faz necessário a escrita de ritmos populares (motivos rítmicos), seja pela falta de precisão na grafia rítmica ou pelos improvisos que poderiam surgir de uma performance. Ele entende que há, além de uma riqueza rítmica, uma significativa distância entre o que está escrito e o que pode ser executado.

Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populario ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porque os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porque dão só a síntese essencial deixando as sutilezas para a invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito (ANDRADE, 1928, p. 6).

Embora Andrade tenha feito tal comentário em 1928, é possível associar alguns elementos desta citação à obra que analisamos. Na partitura de clarinete do *Choro* havia somente uma “síntese essencial” da peça. As “sutilezas” e os detalhes ficariam sob a responsabilidade do “cantador”.

Para Andrade (1928) o intérprete tinha uma grande responsabilidade: executar o que não estava escrito na partitura. Sua função era olhar para as cantigas impressas e enxergar algo além de notas e ritmos. Por isso havia difença entre o que era executado e o que estava escrito.

Botelho encontra a preciosidade no *Choro* quando, sem profundas preocupações com o papel como aquele cantador citado por Andrade, deixa ser guiado pelo ritmo para provar da riqueza do populario brasileiro.

Em entrevista ao clarinetista José Botelho, este nos informa que no período em que trabalhou no Theatro Municipal de São Paulo, costumava assistir alguns ensaios da orquestra de *jazz* no mesmo espaço. Botelho cuidadosamente atentava para a maneira como tocavam. Ao olhar a partitura que executavam, observou que havia uma substancial

diferença entre o texto que estava escrito e o resultado sonoro (que era emitido através dos instrumentos).

Uma vez em São Paulo, quando eu cheguei de Portugal, eu notava que as pessoas tocavam na orquestra de *jazz*, que tinha lá dentro, eu ficava ouvindo, [canta um trecho avulso sincopado com acentos e articulações bem curtas] mas eu olhava na partitura e estava [canta o mesmo trecho sincopado sem sinais de acentos ou articulações notadas] (BOTELHO, 2018).

Sendo um clarinetista atento e preocupado com sua performance nos mais diversos gêneros, Botelho pede ajuda ao saxofonista que tocava na Orquestra de *Jazz* da Rádio Gazeta, Franco Paoletti, para que ele o auxiliasse na percepção de como a música brasileira poderia ser executada, e aos poucos começa a entender as peculiaridades da música que iria, por muitos anos, executar.

O (Franco) Paoletti, era o saxofonista da orquestra, ele me explicou com uma partitura, fez uma pauta e escreveu (Botelho canta uma série de síncopes com seus valores reais), como se toca: (Botelho canta a mesma série de síncopes com pausas entre elas). Ahhh, é isso aí (BOTELHO, 2018).

É importante ressaltar que, para entender a interpretação da música brasileira, Botelho recorreu a um músico prático e ligado à música popular, e não a um erudito ou acadêmico.

Fernando Lichti Barros descreve, no sétimo capítulo de seu livro “Casé: Como Toca esse Rapaz!” (2010), que os irmãos Franco Paoletti e Settimo Paoletti eram músicos italianos vindos de Florença em 1936.

Franco Paoletti tocava saxofone e clarinete, e seu irmão – Settimo Paoletti – era trompetista. Eles tocaram por muitos anos em orquestras de bailes, orquestras de *jazz* e na Orquestra Osmar Milani, criada pelo próprio Osmar Milani (1920-2003) - prestigiado arranjador, maestro e compositor.

Paoletti chegara à Rádio Gazeta, sendo um italiano que demonstrou plena compreensão dos gêneros musicais brasileiros. Botelho encontra no saxofonista estrangeiro, além de respostas para seus questionamentos quanto à forma de execução, uma possibilidade de êxito em seu novo empreendimento – retratar a música brasileira com a distinção que lhe era devida.

Observa-se na instrução de Paoletti uma recorrente utilização de síncopes. Seu objetivo era demonstrar como a música brasileira era distinta das demais, não concernente

à notação mas à execução. O saxofonista e clarinetista italiano lecionava para Botelho, o qual ainda não compreendera (com clareza e de modo prático) como a música popular se transformava.

No âmbito desta transformação, Botelho percebe a discrepância que havia entre o que estava escrito e a forma como era executado. Perceptivelmente, no exemplo utilizado por Paoletti – ao contrário do texto – haviam estruturas rítmicas com notas de pouca duração, mas não haviam sinais de articulações sobre as figuras de som.

A grafia era a mesma, mas o resultado distinto. O clarinetista quando vê o trecho escrito por Paoletti sendo, posteriormente, executado pelo saxofonista, consegue com facilidade – devido aos contatos com a música carioca – distinguir o que a música precisava para ser popular brasileira, esta com suas liberdades e concessões.

Sob posse destes incipientes conhecimentos, Botelho tentava durante os ensaios copiar as articulações dos instrumentos de percussão (quando se tratava de um repertório de música brasileira), ele observou que alguns instrumentos percussivos emitiam sons mais curtos (secos) e seguia à procura deste resultado sonoro mesmo que nesta prática divergisse do padrão da notação musical.

Movido por um conceito percussivo africano – onde boa parte dos instrumentos de percussão não possuem muita ressonância – Botelho argumenta que a música brasileira sofreu muita influência dos ritmos africanos e por conseguinte, os instrumentos como atabaque e berimbau retratavam ritmicamente a forma como essa música por tradição poderia ser executada.

Certa feita, tocando música brasileira, Botelho sugeriu a seu mui amigo e companheiro de trabalho, Noel Devös – fagotista francês, que não fizesse a articulação que estava descrita na partitura, mas que alterasse alguns pontos buscando adaptar-se àquele estilo musical. Segundo o clarinetista, a resposta do fagotista foi imediata: “Eu não concordo com isso. Tá escrito assim, tem que tocar assim[...]” (BOTELHO, 2018), entretanto, quando Botelho lhe explica a procedência e os elementos que constituíram a música brasileira, tal como uma análise perceptiva da maneira como os músicos brasileiros a executavam, Devös passa a compreender e a concordar com a visão de seu amigo clarinetista.

O contexto rítmico sempre despertou a atenção de Botelho. Em entrevista concedida à Lauro Gomes – antigo coordenador da Rádio Ministério da Educação e Cultura que atuava também como crítico musical, apresentador e produtor musical – o clarinetista relata que desde os primeiros anos de idade (entre os 3 e 4 anos) o encanto

pela música surge ouvindo rádio em Portugal; ele ficou impressionado com o som dos pratos de percussão que constituíam um grupo musical, a saber, as tradicionais bandas de música.

As melodias e/ou harmonias – que hipnotizam e encantam tantos ouvintes – não conseguiram atrair a atenção de Botelho (quando criança). Seu apreço volta-se para um instrumento que ele ainda não sabia o nome, mas se lembrava com perfeição do som, “[...] fazia assim: tchiiim... tchiim..”. Desta forma, surge seu primeiro objetivo e sonho musical, “quando eu for grande, vou tocar prato” (BOTELHO, 2015).

Levanto uma breve discussão neste trabalho sobre o andamento pretendido por Guarnieri, ainda que o compositor tenha se equivocado em sua escrita, pois uma das justificativas de Botelho para realizar tais modificações no choro de Guarnieri era que, ao contrário do início da obra, este trecho era mais movido, era um *allegro*.

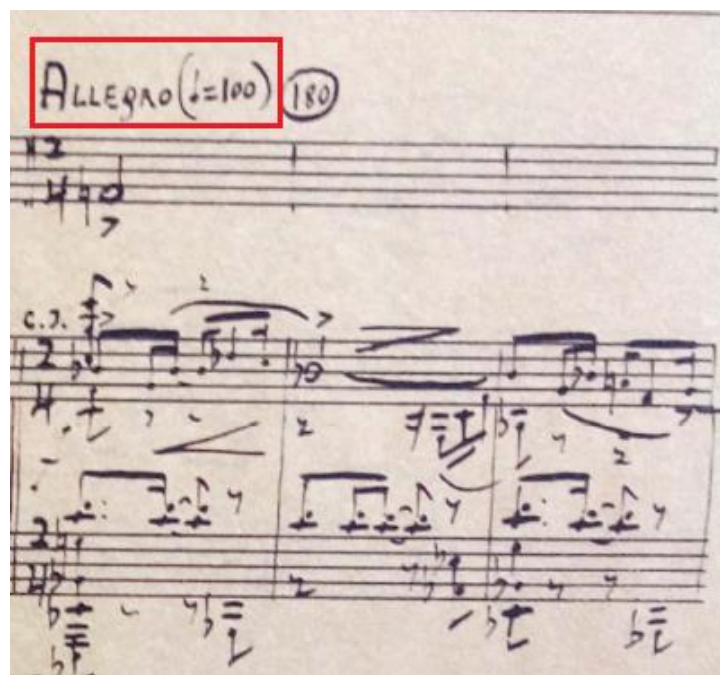
Bem sabemos que características como dinâmicas, timbres e andamento, alteram substancialmente o resultado final de toda peça, por isso a elucidação do real andamento da obra nos ajudará a entender mais um fator que contribuiu para as alterações feitas pelo clarinetista. Com o entendimento de Botelho sobre o trecho – que foi abrigado – aliado ao andamento pretendido por Guarnieri, poderemos ter uma noção próxima do resultado final idealizado pelo intérprete.

Analisando as partes de clarinete, de piano e a grade de orquestra, observamos que há um equívoco, com relação à marcação metronômica, no último andamento da obra, *allegro*, que inicia no compasso 179.

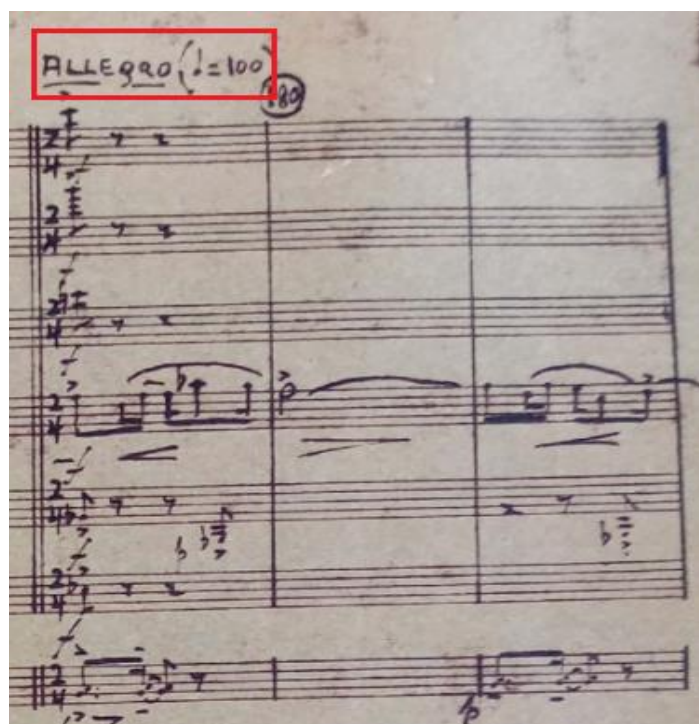
Poderemos conferir nas imagens abaixo que na partitura do solista o andamento *allegro* fora delimitado pela semínima à 112bpm, enquanto na partitura de piano e na grade orquestral temos associado ao *allegro* a semínima à 100bpm.



Exemplo 6 - Partitura original de clarinete, compassos 175-191 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOpCHMA)



Exemplo 7 - Partitura original da redução para clarinete e piano, compassos 179-181 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOredFMA1)



Exemplo 8 - Partitura original da grade orquestral, compassos 179-181 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOgMAv1)

Há uma suntuosa diferença no andamento. Tanto um intérprete quanto um leigo ouvinte, conseguem notar a inserção ou exclusão de 12bpm em um andamento.

Ora, torna-se difícil tarefa concluir que o andamento seria o explícito na grade orquestral devido à complexidade do trabalho, sendo a grade o “manual” do maestro. Poderíamos contrapor tal ideia se recordarmos o papel de acompanhamento que a orquestra exerce – muitas vezes – quando há uma obra com solista. A sujeição aos ideais do solista ocorre tanto no volume sonoro, ajustando-se a dinâmica, quanto na concepção do tempo (bpm), respeitando o andamento proposto. O maestro, como mediador, acaba por tender a seguir, frequentemente, o solista, em seus intentos interpretativos.

Outra vertente seria seguir um aspecto matemático, dois é maior que um. Concluiríamos que pelo fato de Guarnieri ter grafado tanto na grade de orquestra quanto na parte de piano – em dois momentos distintos – semínima à 100bpm, minimizaríamos a probabilidade de erro.

Iremos nos abster das propostas acima. Faremos uma análise das cartas pessoais do compositor e das partituras originais (nesta ordem), disponibilizadas em seu acervo no IEB, para encontrarmos o andamento desejado por Guarnieri na execução do choro.

No dia 11 de dezembro de 1956, Guarnieri enviou uma carta à Gilbert Chase alertando-o que já havia enviado a partitura do *Choro para Clarineta e Orquestra*, e que em breve enviaria a redução para clarinete e piano.

Estou lhe escrevendo para anunciar que no dia 8 do corrente mês, lhe remeti, em registrado aéreo n. 760531, a partitura do “Chôro, para clarineta e orquestra”. Nestes dias lhe remeterei a redução para clarineta e piano (GUARNIERI, 1956).

Podemos concluir através desta carta que a partitura de clarinete e a grade de orquestra, que foram enviadas no dia 8 de dezembro de 1956, já estavam prontas; faço tais afirmações sob a ótica de que a obra estaria completa somente com a parte do solista bem definida e, por conseguinte, a prometida redução para piano (e clarinete) seria fruto de uma transposição do material orquestral para a escrita pianística.

Entretanto, um dia após o envio do material do *Choro para Clarineta e Orquestra*, Guarnieri envia uma nova carta descrevendo que cometera alguns enganos e que enviaria, brevemente, as correções.

Ontem lhe escrevi. Acontece que hoje, revendo a partitura do meu “Chôro, para clarinete e orquestra” encontrei uns enganos. Como você já deve ter recebido a partitura que lhe mandei, apresso-me em mandar as correções a serem feitas aí (GUARNIERI, 1956).

O material precisava ser corrigido. Encontramos na partitura original de clarinete inúmeras correções, algumas feitas através de colagem de uma folha por cima da partitura original, com o trecho corrigido, e outras feitas com caneta, sendo nítida a diferença de cor de tinta que foi utilizada.

Encontramos com facilidade correções por toda partitura de clarinete, o mesmo não ocorre com a grade de orquestra. Não há colagens, nem sinais de posteriores correções. Estes fatos levam-nos a crer que, como as mudanças foram significativas, muitos destes trechos alterados por Guarnieri eram reproduzidos por outros instrumentos (além do clarinete). Acreditamos que foi feita uma nova versão corrigida.

Por sua vez a redução para piano encontra-se sem traços de correções e em perfeita concordância com o texto apresentado na grade. Sendo o último material a ser feito, com as devidas revisões, esta redução não carrega os equívocos de Guarnieri.

Vemos com clareza que a posterior revisão, apresentada na grade e na redução, apontam para o andamento à 100bpm. Acabamos por concluir que, apesar de algumas correções, temos mais um engano (cometido por Guarneri) na parte do solista.

Além da relação rítmica e do andamento, podemos, observar outra influência marcante na vida e trajetória artística/musical de Botelho. O clarinetista lembra que o sistema de ensino português o obrigava a estudar um instrumento de cordas. Como ele já tinha um violino em casa, optou por estudar violino e clarinete no Conservatório de Música do Porto.

Apesar de dedicar-se com afinco ao estudo do clarinete – tendo maior “afinidade” com instrumento de sopro – Botelho não abandona o violino. Pelo contrário, ele comparece às aulas, estuda as peças e se aperfeiçoa com os métodos, seguindo o normal processo de aprendizado. Dos 9 anos necessários para sua formação violinística, que lhe daria um título equivalente ao de graduado, Botelho abdica da continuação do curso de violino (indo ao Brasil) no oitavo ano. “O curso (de violino) são nove anos, eu fiz até o sétimo” (BOTELHO, 2018).

A desenvoltura com um instrumento de cordas rende-lhe divertidas histórias. Ensaando uma obra de Villa-Lobos, Botelho recorda-se de um trecho em uníssono com sopros e cordas que não estava muito claro. Segundo Botelho, as cordas terminavam sempre depois dos sopros. Questionando o maestro sobre o trecho, Botelho ouve uma “divertida” explicação por parte de um de seus amigos de cordas. “Isso não é o *ar* pra tocar (apontando para o arco do violino), pode-se atrasar um pouquinho” (BOTELHO, 2018).

Botelho encarou aquilo como um momento de descontração, e seguindo a brincadeira, quando houve o intervalo do ensaio, Botelho aproveita que seu amigo havia deixado a viola na cadeira, e toca o trecho com perfeição. “Quando deu o intervalo, ele pegou a viola e colocou na cadeira, eu fui, de brincadeira, peguei a viola e comecei a tocar o trecho”(BOTELHO, 2018).

O clarinetista atribui seus experimentos no campo da articulação pela afinidade, desenvoltura e anos de estudo de um instrumento de cordas. Como violinista, Botelho pesquisava e experimentava os diferentes resultados na articulação obtidos pela alteração da posição, da força e ponto de contato do arco. “[...] não havia nada, nenhuma peça que não trocasse as arcadas - que altera a articulação [...]”(BOTELHO, 2018).

Essa intensa, constante e minuciosa prática ao violino traz à Botelho uma percepção distinta da maioria dos músicos de instrumento de sopro. Essa percepção não

se restringe apenas em alterar, mas indica onde alterar e aponta com clareza o resultado pretendido. Tudo feito com muito cuidado e amplo conhecimento sobre o intuito do compositor pois, segundo Botelho, “a articulação muda o caráter da obra se quiser, tem que ter cuidado” (BOTELHO, 2018).

Quando Botelho retorna ao Brasil fica impressionado com a pluralidade cultural que havia em sua terra natal. O jovem clarinetista não fazia ideia dos diversos gêneros musicais que surgiram do outro lado do oceano, pois não havia sido exposto tão intensamente à música brasileira quanto o foi quando chegou no Brasil. Surpreende-se mais uma vez, com toques percussivos vindos do meio do povo que, com caixas de fósforo, se transformavam em exímios percussionistas. Os ensaios das escolas de samba do Rio de Janeiro prenunciavam a chegada do carnaval carioca.

Eu cheguei aqui em 7 de dezembro, logo em seguida veio o carnaval. Eu morava em Cachambi, o meu irmão tinha casa lá. Eu fui na rua ver. O que chamou atenção foi o instrumento do povo, com um prato, uma faca e uma caixa de fósforo (canta o ritmo de carnaval que havia na rua). [...] Então vim pro Brasil vi isso aqui fiquei admirado, o povo fazendo (Botelho usa as mãos para tocar alguns ritmos), não era um profissional, era o povo. (BOTELHO, 2018).

Botelho ficou surpreso com a transformação de objetos em instrumentos de percussão e com a manipulação – com destreza – destes novos instrumentos pelo povo, como ele diz: “não era um profissional, era o povo.”: ele se refere ao conhecimento do povo, mas também a uma construção interpretativa impregnada na cultura, que não está nas partituras, de onde ele retirará o seu modelo de interpretação.

A indispensável convivência com a música brasileira começa a implementar uma nova forma de tocar este repertório nacional, uma espécie de “sotaque brasileiro” que aos poucos sutilmente ia transformando seu dialeto clarinetístico.

Segundo Cury (2011), a explanação de Andrade sobre as particularidades da música brasileira e a observação dos intérpretes nacionais na performance de sua própria música nos levam a destacar a flexibilidade rítmica e a acentuação como pontos chave dentro de uma interpretação “autenticamente” brasileira. Podemos desta maneira concluir que, se a música nacionalista brasileira se distingue pela utilização de elementos populares e folclóricos, uma interpretação que também se deseje eminentemente nacional, deverá forçosamente aludir a essas influências e inspirações.

Mariz (2005) quando escreve sobre os concertos escritos por Guarneri, relembra que eram esses sempre repletos de uma multiplicidade de ritmos, colorido vivo, sempre acompanhado do original toque nostálgico. Guarda com admiração a lembrança do *Choro para Clarineta e Orquestra* que, segundo o autor, tinha um “sabor extraordinário, sempre renovado” (MARIZ, 2005, p. 252).

Segundo Cury (2011) a música popular sofre pequenas mutações quando assim é aplicada na música de concerto, obtendo quase que corriqueiramente uma síntese estilizada que por vezes se inclina para uma ora para outra vertente popular.

O convívio e a experiência com o repertório brasileiro permitiu que Botelho percebesse que faltava ainda algo para salientar a multiplicidade de ritmos e o colorido vivo do choro. Quando questionado sobre o intuito de mudar o caráter da obra, Botelho afirma: ‘Não mudar nada, só abraçar, caracterizar a obra’, seu objetivo não era descaracterizar a peça, mas *só abraçar* (BOTELHO, 2018).

Botelho estivera sempre em busca deste sabor, quando se tratava de obras brasileiras, e guiado por este paladar, ele seguia buscando formas – em seu modo de interpretação – para temperar um produto, que já era brasileiro.

Podemos observar no *Concertino para Clarineta e Orquestra* de Francisco Mignone (obra escrita em 1957 que fora dedicada a José Botelho), a preocupação do clarinetista quanto a possíveis ajustes na parte do solista, precisamente no terceiro (e último) movimento entre os compassos 131 e 148.

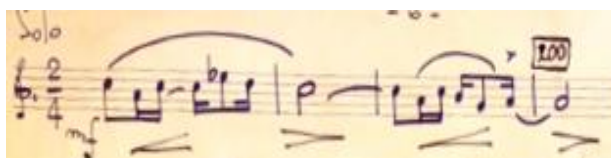
Segundo Silveira (2005), Botelho sugere que uma nova versão seja criada buscando enaltecer este trecho dando-lhe maior destaque musical. Apesar da criação de uma segunda versão para parte final do terceiro movimento feita pelo próprio compositor, o clarinetista encontrava-se ainda insatisfeito com o resultado (SILVEIRA, 2005, p. 40).

Mignone autoriza Botelho a criar sua própria versão, concede-lhe poderes de compositor, e ouvindo o que o clarinetista compusera, dá a ele o consentimento para executar daquela forma – após a primeira audição da obra. Este breve relato histórico, faz-se necessário para demonstrar que Botelho, desde as primeiras obras a ele dedicadas, preocupava-se sobremaneira com o enobrecimento daquilo que julgava ter o caráter da música brasileira.

6.3 Alterações realizadas por Botelho no *Choro para Clarineta e Orquestra*

Neste tópico, iremos comparar trechos da partitura original de clarinete do *Choro para Clarineta e Orquestra* – escrita e corrigida manualmente por Guarnieri – com trechos editados para elucidar os pontos modificados por Botelho, pontos grafados pelo próprio intérprete. Buscaremos através de uma breve análise perceber os caminhos interpretativos traçados pelo clarinetista.

A seguir veremos o 1º trecho que foi modificado na parte do solista, do compasso 197 ao compasso 200.

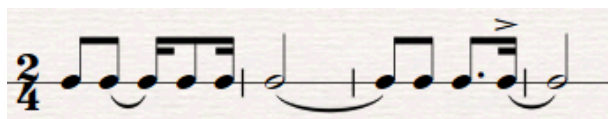


Exemplo 9 - Partitura original de clarinete, compassos 197-200 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOpCHMA)



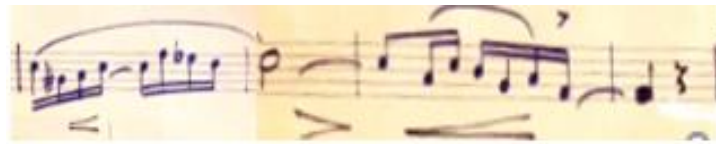
Exemplo 10 - Partitura editada de clarinete, compassos 197-200 - (Botelho, 2018)

Com as alterações surge esta nova ideia rítmica:



Exemplo 11 - Resultado rítmico 1 - alterações de Botelho (2018)

2º trecho que foi modificado na parte do solista, do compasso 201 ao compasso 204.



Exemplo 12 - Partitura original de clarinete, compassos 201-204 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOpCHMA)



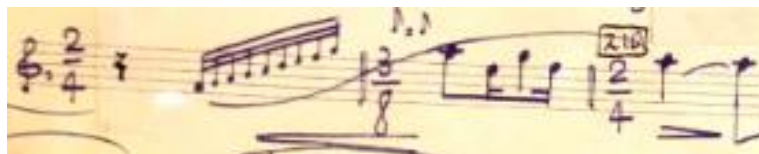
Exemplo 13 - Partitura editada de clarinete, compassos 201-204 (Botelho, 2018)

Com as alterações surge esta nova ideia rítmica:



Exemplo 14 - Resultado rítmico 2 - alterações de Botelho (2018)

3º trecho que foi modificado na parte do solista, do compasso 208 ao compasso 210.

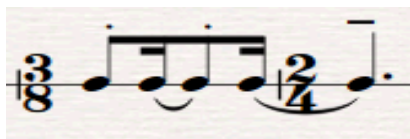


Exemplo 15 - Partitura original de clarinete, compassos 208-210 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarnieri, CG-01ORSOpCHMA)



Exemplo 16 - Partitura editada de clarinete, compassos 208-210 (Botelho, 2018)

Com as alterações surge esta nova ideia rítmica:



Exemplo 17 - Resultado rítmico 3 - alterações de Botelho (2018)

4º trecho que foi modificado na parte do solista, do compasso 212 ao compasso 216.

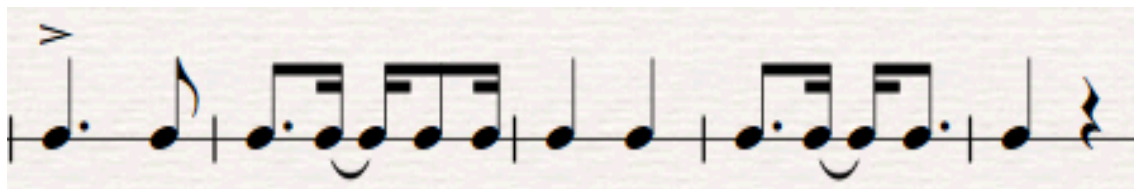


Exemplo 18 - Partitura original de clarinete, compassos 212-216 - (Arquivo IEB-USP, Acervo Camargo Guarneri, CG-01ORSOpCHMA)



Exemplo 19 - Partitura editada de clarinete, compassos 212-216 (Botelho, 2018)

Com as alterações surge esta nova ideia rítmica:



Exemplo 20 - Resultado rítmico 4 - alterações de Botelho (2018)

Estas modificações acrescentadas por Botelho sugerem à música um “balanço”, os tais encurtamentos na duração das notas que o clarinetista aprendeu com Piaoletti e certa vez discutira com o fagotista Devös.

Nota-se, em todos os exemplos, que o clarinetista se absteve da utilização das ligaduras de expressão, o que gerou leves acentuações e promoveu destaque aos tempos fracos. A articulação utilizada por Botelho não é apenas a remoção da ligadura, mas a duração da nota solta, que deve ser mais curta, como ele indicou ao Devös, mas retumbante, como o som de um atabaque.

Sobre estes efeitos – resultante da ausência de alguns sinais (ligaduras) – o músico Egberto Gismoti relatava à Carlos Sandroni, em entrevista concedida ao projeto Vozes de Mestres, que “a principal diferença entre a música brasileira e alemã está nos acentos, no Brasil é muito raro o acento no tempo forte, já no país europeu esta característica é a mais presente” (GISMONTI *apud* MATOS, 2012, p. 47).

Botelho justifica suas experiências fazendo uma analogia ao Concerto para Clarinete em Lá maior, K 622, de W. A. Mozart. De fato, é possível encontrar inúmeras formas de articulação para este conhecido concerto para clarinete. Inclusive, algumas edições desta obra de Mozart vêm sem apontamentos de articulação, para que o intérprete possa definir, a seu critério, os pontos que pretende ou não, articular. “Eu vejo as edições do concerto de Mozart, e vejo diversos tipos de articulações distintas” (BOTELHO, 2018)

Dentro de um contexto musical, Botelho utiliza-se de diferentes tipos de articulação com minucioso cuidado, pois, segundo o clarinetista, as alterações na articulação de concertos são permitidas “[...] desde que não descaracterize.” (BOTELHO, 2018).

Mais do que trocar articulações – acentos, ligaduras, *staccatos* – o clarinetista tinha uma preocupação com o caráter, a ausência deste ingrediente lhe inquietava mais do que possíveis discussões com Guarnieri após o concerto. No processo de *abrasileiramento* da obra, Botelho volta às origens, volta à metáfora da música brasileira, volta ao balanço da música coreográfica e voltava-se ao ritmo, como delineador de um caráter nacional.

7 Conclusão

Podemos concluir que Guarnieri inseriu elementos rítmicos e melódicos que nos remeteriam à música popular e folclórica brasileira, no *Choro para Clarineta e Orquestra*. Verhaalen (2001) corrobora com esta ideia quando descreve que:

Os ritmos fortes e incisivos dos cocos e emboladas, as suaves e ondulantes síncopas das toadas e modinhas de caráter nostálgico, as alegres rodas – todos são encontrados com frequência na música de Guarnieri. [...] Os vários timbres permitem que ele acentue e destaque as linhas melódicas com maior intensidade. [...] a orquestra parece se tornar um grande violão que ampara ritmicamente o solista (VERHAALLEN, 2001, p. 82).

Por sua vez, Botelho – que já conhecia o caráter nacionalista nas peças de Guarnieri, tendo tocado algumas de suas obras – vê naquele concerto com a OSTM, a possibilidade de dialogar com “um grande violão”. Um violão que, unido à experiência de Botelho, ressoasse a história de sua terra, com nostalgia, expressividade, leveza, balanço, dança.

Guiado pela sua percepção e convívio, Botelho, acertadamente, seguiu experimentando formas e maneiras de traduzir – em som – o que o choro de Guarnieri representava para si. À procura de uma batida perfeita, o clarinetista pediu licença à tradicional formação clássica, abdicando de princípios restritos, para mergulhar noutro universo amplo de possibilidades, onde cada arcada propõe um novo resultado.

O que dá vida à música não é o que está escrito na partitura. Botelho não se limita ao que estava escrito, pelo contrário, ele propôs uma forma distinta de interpretação do *Choro* utilizando o ritmo como uma bússola. O ritmo lhe apontava um caminho, o ritmo lhe induzia a fazer alterações e, por conseguinte, o ritmo “abrasileirava” sua performance.

Através desta pesquisa, conseguimos perceber como o *Choro para Clarineta e Orquestra* torna-se uma música completamente conectada a sua essência, quando a brasilidade de Botelho lhe sugere modificações. Descobrimos no intérprete, um peculiar conhecimento e preocupação com uma performance que caracterizasse ao máximo a singularidade da música popular brasileira.

Referências

ALBERTO, Gabriel Gagliano Pinto. *O Professor José Botelho e a Escola Brasileira de Clarineta na Segunda Metade do Século XX*, Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015 (Tese de Doutorado, PGCS/CCHLA/UFRN).

_____. *A Influência do Professor José Cardoso Botelho na Consolidação da Clarineta na Música Sinfônica e Camerística Brasileira*. Actas do III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos. Sevilha, Tagus Atlanticus Associação Cultural, 1ª edição, p. 388-396, 2016.

ALMEIDA, Maurício Zamith. *Choro para piano e orquestra: formalismo estrutural e aspectos da música brasileira*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Instituto de Artes / UNICAMP, 1999.

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

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

BARROS, José D'Assunção. *Villa-Lobos: os choros como retrato musical do Brasil (1920-1929)*. *Ictus*, v. 13, n. 2, p. 88-133, 2014. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/ictus/article/view/11300/9054>. Acesso em: 20 jun. 2018.

BOTELHO, José C. 2018. Entrevistado pelo autor no Rio de Janeiro em 22 de janeiro.

_____. 2018. Entrevistado pelo autor no Rio de Janeiro em 3 de outubro.

CASPURRO, Helena: “*Conservatório de Música do Porto (CMP)*”. Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX, Salwa Castelo-Branco (ed.), Lisboa, INET-md – Universidade Nova de Lisboa, 2010, v.1.

CURY, Fábio. *Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FREIRE, Ricardo Dourado. *Uma Análise do Desenvolvimento da Identidade do Clarinetista Brasileiro a partir de Pressupostos Teóricos de Mario de Andrade*. In: *Música Hodie: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Goiânia*. Goiânia: PPGMUS – UFG, ano 3, volume 3, número 1 e 2, 2003.

HESS, Carol A. *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream* New York, Oxford University Press, 2013.

- KIEFER, Bruno.** *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX.* Porto Alegre: Editora Movimento, Coleção Luís Cosme, v. 9, 3ª Edição, 1977.
- LOUREIRO, Maurício Alves.** *The clarinet in the brazilian chôro with an analysis of the Chôro para clarineta e orquestra by Camargo Guarnieri.* Tese de Doutorado (Doctor of Musical Arts) - University of Iowa, Iowa City, 1991.
- MARIZ, Vasco.** *História da Música Brasileira.* 6ª ed. Revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- NEVES, José Maria.** *Villa-Lobos, O Choro e os Choros.* São Paulo: Musicália, 1977
 _____ . *Música Contemporânea Brasileira.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1ª Edição, 1981.
- NÓBREGA, Adhemar.** *Os choros de Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: MEC, 1974
- RODRIGUES, Lutero.** *As características da Linguagem Musical de Camargo Guarnieri em suas Sinfonias.* Dissertação de mestrado. São Paulo: IA – UNESP, 2001.
- SILVA, Flávio.** *Camargo Guarnieri – O tempo e a música.* Rio de Janeiro, Funart, São Paulo, Imprensa Oficial, 2001.
- SANDRONI, C.** *Feitiço decente.* Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- SILVEIRA, Cosme José Marques da.** *O Músico e sua Ópera: narrativas, memórias e identidades de músicos europeus e sua influência no cenário musical brasileiro pós-segunda grande guerra.* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO), 2012.
- SILVEIRA, Fernando José Silva Rodrigues da.** (2005). *Concertino para clarineta e orquestra' de Francisco Mignone: reflexões interpretativas".* Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música - UFBA. Tese de Doutorado em Música.
- TINHORÃO, José Ramos.** *Pequena História da Música Popular – da Modinha ao Tropicalismo,* 5ª ed. São Paulo: Art Bureau, 1986.
 _____ . *História Social da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Ed. 34, 1998.
- VERHAALLEN, Marion.** (2001). *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida.* São Paulo: Universidade de São Paulo.
- WERNET, Klaus.** *Camargo Guarnieri: memórias e reflexões sobre a música no Brasil.* Dissertação de mestrado – Departamento de Música – USP, 2009.

Anexo 1

Primeira entrevista

Entrevista realizada com José Botelho no dia 22 de janeiro de 2018. Foram abordados assuntos concernentes às modificações feitas pelo clarinetista na obra “*choro para clarineta e orquestra*” do compositor Camargo Guarnieri, e os primeiros contatos de Botelho com a música brasileira.

Gabriel Peter: Queria que o Sr. falasse um pouco sobre as alterações feitas no *choro para clarineta e orquestra* de Camargo Guarnieri...

José Botelho: (Botelho canta o trecho inicial do compasso 12 ao 16) e depois (canta o trecho alterado do compasso 197 ao 204), agora, ele pôs uma ligadura; na primeira tudo bem. Engraçado que quando eu toquei isso, o Emert (Harold Emert), oboísta, foi ouvir o concerto. Ele já tinha me ouvido, tinha me ouvido tocar na orquestra, nunca tinha visto eu solando. “Não sabia que você era tão expressivo assim” (disse Emert).

Você não conhece nem metade do que eu sou rapaz, eu brincava com ele.

Então, veja bem, ele fazia assim no segundo tema que é (começa a cantar o trecho rítmico feito pela percussão), a orquestra toca assim (canta o trecho a partir do compasso 197 ao 204 da forma como Guarnieri escrevera, com a grande ligadura), a mesma coisa. Tem que separar. Aí o que que eu fiz (canta do compasso 197 ao 204 com as alterações), como se fosse popular. Se toca assim.

Uma vez em São Paulo, quando eu cheguei de Portugal, eu notava que as pessoas tocavam na orquestra de *jazz* que tinha lá dentro, eu ficava ouvindo (canta um trecho avulso sincopado com acentos e articulações bem curtas), mas eu olhava na partitura e estava (canta o mesmo trecho sincopado sem sinais de acentos ou articulações notadas). Depois, se você reparar bem, toda a sincopa, em qualquer gênero de música, é assim que toca. Se for Beethoven, é a mesma coisa. O (Franco) Paoletti, era o saxofonista da orquestra, ele me explicou com uma partitura, fez uma pauta e escreveu (Botelho canta uma série de sincopes com seus valores reais), como se toca (Botelho canta a mesma série de sincopes com pausas entre elas). Ahhh, é isso aí.

Estava um dia tocando com o Devös uma música brasileira, e ele tocava (Botelho canta novamente a série de sincopes com os valores reais), aí eu disse: olha, o Devös não é assim. Aí expliquei, é assim e assim que tem que tocar, e disse: toda música desse gênero

é de origem africana, e o forte dos instrumentos africanos é a percussão. Não tem nenhum tambor que faz (Botelho canta síncopes com os valores reais), mas (canta o mesmo trecho com uma pausa entre as síncopes), assim que tem que tocar.

O Devös é um cara inteligente, entendeu muito bem. Ele era praticamente um irmão. Entendeu o que eu quero dizer? Então neste caso é isso que tem que fazer. Eu fui e modifiquei a articulação, e nesse dia o Guarnieri ganhou um prêmio e pediu que essa obra fosse executada por mim.

Quem regeu foi o [Henrique] Morelenbau [n. 1931 na Polônia, fora maestro adjunto da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, diretor da Sala Cecília Meireles, diretor-geral do Theatro Municipal do Rio de Janeiro] e a orquestra do Theatro Municipal [Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro]. Fui com o Morelenbau até o camarim e expliquei:

- Você vai fazer na parte de orquestra o que eu estou fazendo aqui. (Mostrando-lhe a partitura)

- E ele disse: você falou com o Guarnieri?

- Não.

- Olha lá...

- Deixa ele comigo.

Então ficou assim. Ele quis ouvir o ensaio, eu disse: não, maestro, você não vai ouvir o ensaio porque vai dar palpite e eu não tempo de fazer o que você quer. Você vai ouvir o concerto e depois me diz alguma coisa. Eu arrisquei. Guarnieri era “fogo na roupa”. Então quando acabou o concerto no teatro municipal estava o Devös comigo, eu disse: fica aqui comigo que você vai segurar o Guarnieri.

Ele chegou, andando daquele jeito dele, sempre com uma pastinha na mão, arrastando o sapato no chão, e ficou olhando pra mim. Eu disse: maestro o Sr. gostou? Ele disse: essa obra vai ser editada nos EUA e eu vou por uma dedicatória a você.

O queixo veio ao umbigo. Então porque você não escreveu assim? (perguntou Botelho)

Ele me olhou... e outra lição que ele me deu:

- Quando Brahms escreveu um concerto pra violino, ele tinha um violinista que era amigo dele. Quase brigaram depois do concerto porque ele modificou toda a articulação. Ele foi burro, o Brahms, porque são vocês que entendem do instrumento, não somos nós. Eu gostei muito. (disse Guarnieri)

Gabriel: Esse concerto foi um dos primeiros trabalhos como solista que o Sr. se apresentou?

Botelho: Não, quando eu toquei esse concerto eu já tinha me apresentado muitas vezes no teatro municipal. Muitas. Mozart, Weber, outros compositores, Krommer, outras (obras) com 1ª audição no Brasil, “*Os contrastes*” de Bella Bartok, a 1ª audição no Brasil foi eu que fiz e outras coisas assim. Uma época de ouro pra mim, o Brasil não tinha nada disso.

Gabriel: O Sr. havia tido contato com o choro, com música brasileira?

Botelho: O concerto do Guarneri eu nunca tinha tocado, porque havia um material que nunca dava certo com piano, cada vez que eu tocava não conseguia acertar, porque as partituras estavam diferentes. Então disse:

- Manda uma partitura pra mim, a parte de clarinete, que eu não tenho nenhuma aqui.

Ele mandou aquela. Eu já conhecia mais ou menos.

Eu tinha tocado o Mignone.

Gabriel: Em relação às obras que foram dedicadas ao Sr., os compositores davam liberdade para o Sr. fazer algumas alterações?

Botelho: Todo o compositor quando escreve, você pode imaginar, eu já era naquela época bem conhecido, o que eu falava eles ouviam. Houve um concurso aqui no Rio de Janeiro para instrumento solista e orquestra de cordas e ganharam, dois com clarinete foi o (David) Korenchandler “*Brincando com Bartok*”, Murilo Santos – *Brasiliana*, para clarinete e uma de oboé escrita por um compositor que foi diretor da sala Cecília Meireles, esqueci o nome.

As obras vinham (escritas) com um pseudônimo. Eu já sabia quem eram os compositores. Eu nunca gravei nada que não fosse música brasileira, por minha conta. Gravei muitas coisas que me pagaram pra fazer.

Gabriel: Assim que o Sr. chegou de Portugal, como foram os seus primeiros contatos com a música brasileira?

Botelho: Lembro uma vez que o Siqueira e o Mignone estavam juntos e eu disse: maestros como é que vocês, antes da época que eu estou aqui, não escreveram nada para clarinete? Essas obras foram (escritas) depois que eu cheguei aqui, Mignone (por exemplo). Camargo Guarneri não, Guarneri nem me conhecia, ele conhecia o Righi (Leonardo Righi) em São Paulo, era um clarinetista italiano, tocava bem. Mas então eles disseram: ninguém tocava, vocês tocam, você o Devös e seus colegas.

Eu e o Devös nos juntamos com o Leni do teatro municipal que tocava flauta, um flautista espetacular, o Nardi, que era italiano, mas que veio para o Brasil, falava português como

nós, e o Jairo. Já faleceram todos, menos o Paolo Nardi e eu. Nós nos juntamos e começou a surgir estas coisas. O Mignone escreveu muita coisa pra fagote, pra clarinete.

O Guerra-Peixe fez a “*Roda de Amigos*”, escreveu um duo famoso pra clarinete e fagote, e um dia eu disse: maestro, faz outro duo; ele era meu colega na Sinfônica Nacional, tocava violino, mas o Guerra-Peixe tocava de dia e compunha de noite. Ia para o ensaio e dormia no ensaio. Um dia eu cheguei perto do Bochinno que era o diretor e disse: maestro, o Guerra-Peixe é muito bom compondo, é deprimente ver um homem como ele – um músico espetacular – no ensaio dormindo, deixa ele em casa.

Gabriel: Uma última pergunta. Quando o Sr. chegou ao Brasil, o Sr. era muito jovem, mas costumava a ouvir música brasileira pela rua, nos teatros?

Botelho: Naquela época, em Portugal não tinha internet, não tinha satélite, as comunicações eram feitas por um cabo subterrâneo que ia daqui (Brasil) à Portugal pelo fundo do mar. Se eu quisesse ligar pra Portugal era um milagre se conseguisse na hora. Hoje você pega isso aqui (segura um telefone) e liga pra China. E agora o Brasil lançou um satélite, você pode falar pelo celular em alto mar. Eu não tinha nada disso, muito raramente a gente ouvia alguma coisa do Brasil.

Gabriel: E quando chegou aqui viu essa pluralidade de...

Botelho: Eu cheguei aqui em 7 de dezembro, logo em seguida veio o carnaval. Eu morava em Cachambi, o meu irmão tinha casa lá. Eu fui na rua ver. O que chamou atenção foi o instrumento do povo, com um prato, uma faca e uma caixa de fósforo (canta o ritmo de carnaval que havia na rua). Eu me lembro de uma coisa, e sempre penso nisso, um dia um rapaz que era meu vizinho, ele tocava violão, e um dia ele me mostrou um ritmo que ele tocava. O terecoteco. Achei tão bacana aquilo. Então vim pro Brasil vi isso aqui fiquei admirado, o povo fazendo (Botelho usa as mãos para tocar alguns ritmos), não era um profissional, era o povo. Eu fiquei doido com aquilo.

Na parte clássica, eu acho que o Brasil estava atrás de Portugal uns 100 anos. O meu primo me levou pra assistir a banda desfilando no Maracanãzinho, adorei aquele desfile, mas a banda era ruim que doía. Mas mudou muito isso aí no Brasil, graças um pouco a mim, um pouco ao Devös, um pouco aos colegas da Escola (Escola de Música Villa-Lobos).

Um dos maestros da banda dos fuzileiros navais, foi meu aluno de clarinete e eu dizia pra ele: é só comprar um disco e ver como se toca. [Botelho canta trechos de obras para bandas marciais]. A minha cunhada, que Deus à tenha, achou que eu estava um pouco exigente e não tinha emprego porque não procurava. Eu via as bandas (brasileiras), eu

estudei num conservatório em Portugal pra tocar aqui? (pensou). O maestro da banda me viu tocar e disse que em 6 meses eu passo a ser sargento.

Gabriel: Em seis meses?

Botelho: Era. Naquele tempo. Mas eu não quis isso, então fui lá pra São Paulo e aconteceu essas coisas todas. Mas de qualquer jeito, era assim a banda de música. Anos depois eu estava naquele estádio de futebol em Niterói (RJ) com a Sinfônica Nacional, aí entrou uma sessão dos fuzileiros navais tocando, espetacular! O maestro da banda era meu aluno. Mas é muito fácil, compra um disco, naquele tempo era disco LP, ouve e toca. (Botelho canta a forma como tocavam antes de uma nova concepção de conjunto) Parece que está tudo bêbado.

Aí começou o Villa-Lobos (Escola de música Villa-Lobos). 80% dos músicos que ganhavam prêmios para as bandas militares eram alunos do Villa-Lobos (Escola de música). Eram (professores) eu, Devös, Carlinhos (flauta)... então todos esses jovens começaram a se apresentar, e mudou muito.

Entrevista número 2

Entrevista realizada com José Botelho no dia 03 de outubro de 2018 cujo objetivo foi entender um pouco mais sobre as alterações realizadas por Botelho. Tendo a partitura do “*Choro para Clarineta e Orquestra*” em mãos, o clarinetista pode grafar tudo o que fizera para “abrasileirar” a obra.

Gabriel: Qual foi o motivo das alterações no “*choro para clarineta e orquestra*” do compositor Camargo Guarnieri?

Botelho: No primeiro andamento Guarnieri escreve o tema todo ligado, bem expressivo (cantarola o trecho entre os compassos 12 e 16) mas depois no final esse tema reaparece (cantarolando o trecho entre os compassos 197 e 204). Eu arrisquei, o Camargo Guarnieri o que pensava, falava, não tinha papa na língua. Era muito assim, meio contundente. Quando eu fiz aquilo (as alterações) ele queria assistir o ensaio e eu não deixei por isso. Ele não vai gostar e terei que mudar tudo um dia antes do concerto, não vai dar (pensou).

Gabriel: Ficaria inviável...

Botelho: Falei com ele: maestro, você vai dar palpite demais, eu te conheço, eu sei muito bem, e eu não tenho tempo de mudar.

Depois do concerto o Devös (Noel Devös, fagotista) estava comigo, (falei) fica aqui perto de mim que você vai ouvir uma bronca, a maior bronca que já ouviu.

Ele chegou perto, e eu disse: maestro você gostou? ele parou assim e disse: esse concerto vai ser editado nos Estados Unidos, isso há quinze anos atrás (lembra), e eu vou dedicar a você. A minha boca veio no umbigo. Eu disse: maestro, se você gostou porque não pôs essa articulação que eu fiz. Então ele me contou a história de um violinista, Joachim, que era amigo do Brahms, e que (o compositor) fez um concerto pra ele. O violinista mudou tudo e depois do concerto quase se atracaram nos tapas os dois. Acho que Brahms estava errado, falou ele (Guarnieri), porque você não alterou nada da ideia da música que eu fiz, mas a melhorou, isso tem que fazer.

E sabe que todo violinista, você sabe que eu também estudei violino, não havia nada, nenhuma peça que não trocasse as arcadas, que altera a articulação.

Gabriel: Essa atenção com a articulação vem desde o contato com o violino...

Botelho: Sim, já vem desde o violino, a articulação muda o caráter da obra se quiser, tem que ter cuidado. Procura saber quando estiver estudando a obra de um autor quem é o

autor, a nacionalidade dele, a época dele, o que ele gosta de comer... o Rossini era um grande cozinheiro, você vai no restaurante e pede um bife à Rossini. E pelo aspecto que ele tinha devia ser um comilão. Quando ele apresentou o “barbeiro de Sevilha” foi muito vaiado, uma vaia tremenda, quando ele fez a obra do Guilherme Tell, ele morava numa rua do teatro da cidade dele. Ele não foi assistir, ficou com medo. E de repente, fez um sucesso tão grande que o público veio para aplaudi-lo na casa dele. Ele viu todo mundo vindo rua abaixo e se escondeu, pensava que iria apanhar, mas todos foram pra aplaudir ele. Naquela época todos metiam o braço no compositor, no maestro, hoje não pode mais. Tenho um colega que uma vez disse: que pena não voltarmos à essa época outra vez.

Gabriel: O Sr. quando pensou em realizar estas alterações estava pensando em modificar o caráter propriamente?

Botelho: Não, isso nem passou pela minha cabeça. Não mudar nada, só abrigileirar, caracterizar a obra.

[Neste momento entrego-lhe uma edição para marcação do que havia sido alterado]

Botelho: Tem algumas coisas aqui que precisa ter cuidado com o andamento, o Morelenbaum (Henrique Morelenbaum) esqueceu do que tínhamos combinado e correu, quase tive que parar.

(Começa a cantarolar o trecho entre o compasso 12 e 16) aqui você tem uma certa liberdade (tempo). Sempre muito lento no começo. Tem 15 ou 20 anos que toquei isso. Sempre muito lento e muito expressivo.

Conte as notas neste trecho, aqui são 7 notas, aqui são 12. (referindo-se ao compasso) Não deixa o som cair aqui não, não encobre a orquestra, mas com o som sempre “vivo” (aconselha).

Meio chatinho essa passagem (referindo-se ao compasso). Quando chegar aqui no final, sempre respeitando o que a orquestra está tocando.

Botelho: Já tocou isso com piano?

Gabriel: Já, sim.

Botelho: Essa é uma obra muito expressiva, e muito chata pra tocar.

(Cantarola o trecho que alterou)

Qual o andamento aqui?

Gabriel: *Allegro*, semínima à 100(bpm).

Botelho: Começa aqui. (inicia suas marcações). Parece que é uma coisa sem valor, sem importância, não! É muito importante e por sinal é a última impressão é a que fica, sempre.

Outra coisa, música brasileira se toca diferente.

Uma vez estávamos tocando com o (Noel) Devös e ele fazia assim, e o Noel disse: eu não concordo com isso. Tá escrito assim, tem que tocar assim (argumentou).

Mas a nossa música brasileira é influência de negros, africano (disse Botelho). Africano não tem fagote nem clarinete, era instrumento de percussão. E os instrumentos de percussão com exceção do tímpano não faz taaaaaaa..., taaaaaa..., taaaaaaa..., entendeu?

- Entendi.

- Foram os acentos.

Cada figura tem uma pausa, separada uma da outra. Quando expliquei isso à ele do bombo, instrumentos de percussão, música de origem africana é assim, berimbau, atabaque, as notas não era assim. Nós, ocidentais que inventamos o tímpano. Nós tínhamos no teatro municipal percussionistas fantásticos. Fomos tocar o Choros n.10 de Villa-Lobos, a percussão fica assim (cantarola trechos percussivos do choro 10), e eles inventaram uma nova forma, eles criaram uma versão diferente, (cantarola o que eles modificaram), vinha o tam tam, entrava depois o coro, era um sucesso tão grande que fazia, eles eram muito bons, até a gente gostava de ouvir aquilo - da orquestra - não estava escrito mas eles embelezaram, se Villa-Lobos fosse vivo, ele iria apoiar.

Era um sucesso, gritavam na plateia no final do choro n.10.

Uns 2 minutos antes de acabar a obra (trecho que foi alterado)...

[Botelho volta a fazer as marcações do choro de Guarnieri]

Botelho: Só vai valer o que está escrito à lapis, tá bem?

Gabriel: Posso tocar uma vez? Só pra ver se entendi bem?

Botelho: Claro! Toca, toca.

[Começo a tocar o trecho que fora alterado do compasso 197 ao compasso 204]

Botelho: Isso! Na outra parte a mesma coisa.

Essa ligadura não existe, tira todas estas ligaduras (referindo-se ao compasso 213 e 215). Aqui é como está (do compasso 231 ao 241)..

Neste trecho (referindo-se aos compassos 231 à 241) você abrigar sem fugir do caráter sério, mudar a sonoridade, sem exageros.

Sempre intenso.

Aqui você faz de três em três (sugerindo separar as sextinas de semicolcheias em tercinas de semicolcheias).

O segredo desta peça é a expressividade e muito balanço. Balanço que eu digo é equilíbrio, sempre. Buscando abrigar com as articulações sem fugir do caráter sério. Alterar a sonoridade, fazer apelações, evitando exageros.

Sempre intenso.

Gabriel: O Sr. tem um histórico com a realização de alterações em outras partituras. Inclusive no *Concertino* de Mignone...

Botelho: Muitas. A versão que eu toco foi com a autorização dele (Francisco Mignone). Ele escreveu no final tercinas de semínimas que a orquestra toca, e em cada tercina o clarinete deveria tocar 4 semicolcheias, eu não tinha tempo nem de respirar, não sei como mas na primeira audição eu toquei assim. Depois eu disse que não dava pra tocar mais assim. Se me gravaram a gravação se perder (referindo-se a primeira audição do concertino). Olha ali, eu tocando naquele quadro, foi o *Concertino* de mignone, primeira audição, eu tinha 27 anos. Então o que que acontece, ele fez uma nova versão (cantarola essa nova versão) então eu disse: tem uma mais brasileira que eu escrevi, ele disse: você que escolhe. (Cantarola a versão criada) Muito mais interessante. Eu tenho uma gravação disso aí.

Gabriel: É aquela gravação com a orquestra sinfônica nacional?

Botelho: É... Inclusive na gravação que é ao vivo, com a sinfônica nacional e o fitipaldi regendo, ele estava assistindo, o Mignone, foi assistir com a esposa dele. Quando acabou o concerto ele chegou aqui (mostrando a proximidade) “estava tudo muito bom mas o segundo movimento estava um caso muito sério” (disse Mignone). Eu toquei de uma maneira lírica, (cantarola o trecho), tem uma espécie de tercinas de semínima, então eu combinei com o maestro de fazer como se fosse uma cadência (canta o resultado), ele adorou, o Mignone. No final, alguém, não se foi da orquestra, deu um “bravo”, deu um berro, eu tenho a impressão que era a voz do Marioli, já falecido, um italiano.

Gabriel: O Sr. se sente um pouco compositor nessas horas?

Botelho: Eu conversei com ele. Ele fez aquela alteração e eu disse: muito bem, eu tenho uma ideia melhor. Conservei alguns compassos e troquei outra parte, deu mais balanço. Ele disse: “eu gostei, mas deixa as duas”. Essa edição tá lá no museu da biblioteca nacional, tudo original.

Gabriel: O Sr. chegou ao Brasil em...

Botelho: Eu voltei para o Brasil em, não cheguei, eu voltei dia 7 de dezembro de 1952. Tinha 21 anos. Em fevereiro do ano seguinte, fiz 22. Daqui fui pra São Paulo.

Pra mim era tudo novo. Naquele tempo não existia televisão, rádio, você pra falar com Portugal tinha um cabo submarino que ia por mar a fora, você ligava pra Portugal e se desse muita sorte, você ligava na hora. Hoje com uma caixinha, que é o celular e você liga pra china se quiser. A ligação (se completava) vinha dois dias depois, então tudo que acontecia lá na Europa chegava aqui (Brasil) uma semana depois.

Eu cheguei no Brasil sem saber o que iria acontecer. Eu sabia que o Brasil tinha três ou quatro orquestras sinfônicas naquela época, duas no Rio de Janeiro, uma em São Paulo, que eu saiba só isso, e tinha a da rádio gazeta (SP), onde fui parar. Eu não sabia que o pistolão funcionava aqui. Eu nunca ganhei um concurso aqui. Nunca, nunca... sempre fiquei em segundo lugar. Sempre em segundo lugar. No teatro municipal (RJ) o Paulo Moura ganhou de mim. O Paulo Moura era um grande clarinetista, mas do popular. Depois me colocaram na orquestra como interino. Não era funcionário público, era um cargo especial até a espera do concurso. E ele (Paulo Moura) entrou, e eu sentei no local de segundo clarinete, eu sei que no segundo ensaio o *spalla* virou-se para mim e para o Paulo e disse: quando acabar o ensaio não vão embora que eu quero falar com vocês.

Tá bom, esperei. Já tinha uma semana na orquestra e o Paulo Moura já me conheceu e ficou meu amigo. Aí o Gloss disse: Paulo, você sabe que este concurso foi uma coisa estranha. E eu vou propor uma coisa a você, se você não aceitar eu vou cancelar o concurso. Eu fiquei preocupado com isso. “o primeiro clarinete da orquestra é ele, o Botelho; você é um bom clarinetista, mas não é o teu gênero, você vai trocar com o Botelho. Agora, vocês vão prometer pra mim que vão se revezando de vez enquanto”, e ele concordou na hora, viu quem eu era, depois de uma semana viu que eu era uma pessoa de bem. Paulo disse que uma vez pra mim: “você pra mim, é um crioulo. Um crioulo branco”. Éramos muito amigos. Ele um dia teve um problema de saúde, era um domingo após o almoço, tocam a campainha, era ele. Todo inchado. Perguntei o que era aquilo e ele disse que era o dente. Peguei ele, botei dentro do carro e levei para o Souza Aguiar, o hospital.

Ele tomou o anti-inflamatório, voltou pra minha casa, dormiu algumas horas lá e quando desinchou eu levei-o em casa. Mas ele não tem irmãos? Tem, mas ele me procurou. Éramos amigos do peito mesmo.

Gabriel: Vocês conversavam muito sobre música brasileira?

Botelho: Eu nunca o vi errar tocando clarinete. Ele era espetacular tocando, você pode ver lá no Youtube. Agora, do jeito dele. Eu gostava muito de ouvi-lo tocar. Uma vez, ele fez uma gravação comigo de uma peça de Villa-Lobos (não recorda o nome) ... parece que você vê uma negra dançar, é espetacular.

Veio uma vez um americano aqui no Brasil, de New Orleans, negro também, todo cheio de banca, foi lá no Villa-Lobos (escola de música do RJ), e eu disse: Paulo, toca. Mas ele não queria tocar. “Mas esse cara merece” (disse Botelho).

[Fazemos uma pausa na entrevista para que Botelho atenda a esposa]

Gabriel: Professor, o Sr. comentou comigo uma vez sobre um ensaio, que as cordas não conseguiam tocar determinado trecho e o Sr. pegou o violino e tocou...

Botelho: Foi uma brincadeira com um colega meu, Stefane, eu tinha um colega iraniano, e um dia estávamos tocando uma peça de Villa-Lobos e tinha uma parte junta (cordas com sopros) que era (canta o trecho musical), nos terminávamos e eles continuam tocando. Eu disse: maestro, isso é junto? Ele disse: é. Então como é que pode eles acabarem depois de nós. Aí o Stefane disse: isso não é o “ar” pra tocar (apontando para o arco do violino), pode-se atrasar um pouquinho. Esquecemos do assunto.

Quando deu o intervalo, ele pegou a viola e colocou na cadeira, eu fui, de brincadeira, peguei a viola e comecei a tocar o trecho. Ele olhou pra trás e disse: o que é isso?

Todo mundo sabia que eu tocava violino, foi uma brincadeira que eu fiz com ele. Eu estudei violino, não era um grande violinista mas quebrava um galho. Tocava muito (começa a cantar a obra “*Csárdás*” de Vittorio Monti).

Gabriel: O Sr. chegou a estudar obras com o violino?

Botelho: Ihh, tudo.

Gabriel: O Sr. chegou a fazer até qual período de violino?

Botelho: O curso (de violino) são nove anos, eu fiz até o sétimo.

Gabriel: E a graduação?

Botelho: O curso geral, como eles chamam, são 6 anos e o superior são 3 anos.

Gabriel: Então o Sr. parou no 1º ano do ensino superior...

Botelho: Entrei no 2º ano do superior, mas eu “enrolava”. Tinha um professor chamado Alberto Pimenta, ele me disse: por que você não se dedica ao violino ? Larga o clarinete. (Botelho fica pensativo e pega o clarinete pra tocar).

[Botelho pede que eu volte a tocar alguns trechos do choro para clarineta e orquestra]

Botelho: Eu me lembro que quando toquei isso, com a orquestra do teatro naquela época, o público gostou, mas também acho que estudei isso uns dois ou três meses antes, diariamente, uma hora por dia. Tinha que tocar.

Gabriel: Era esse o concerto que o próprio compositor, Guarnieri foi...

Botelho: Foi ouvir. Então, em primeiro lugar o Guarnieri estava ouvindo. Em segundo lugar, o pior crítico que tem pra você (músico) é o colega da orquestra. O meu maior medo sempre foi do colega.

Gabriel: O colega da orquestra é o mais sincero...

Botelho: É o mais sincero e a gente sabe (se conhece bem). Um dia eu estava tocando isso na Unirio e entrou com o Justi uma aluna dele que agora é primeiro oboista de uma orquestra de Londrina. Aí ela virou-se para o Justi: Ele não erra?

Eu já estava ensaindo uns três meses, diariamente, e eu sou obstinado, vou tocar isso bem. Primeira vez que eu fui tocar em Portugal - depois que trabalhava no Brasil – foi o concerto nº1 de Weber. Eu tocava aquilo de trás pra frente, praticamente. Um dia eu gravei, mas não aguentei me ouvir. Não sabia mais o que eu queria. Gravei pra eu estudar, mas não mais o que eu queria.

Gabriel: Para finalizar, o Sr. comentou sobre a articulação no violino, o violino pode mudar as arcadas...

Botelho: Você pode mudar também nos concertos. Eu vejo as edições do concerto de Mozart, e vejo diversos tipos de articulações distintas, desde que não descaracterize.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
SOPROS CLARINETE

Choro para Clarineta e Orquestra de Camargo Guarnieri: Uma
abordagem interpretativa
Gabriel Peter Freire Silva

