

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS

CLÁUDIO LAEBER THOMPSON

ALCEU CAMARGO:
VIOLINISTA PROFISSIONAL, COMPOSITOR DILETANTE.
ANÁLISE DE SUA OBRA COMPLETA PARA PIANO.

FLORIANÓPOLIS – SC

2010

CLÁUDIO LAEBER THOMPSON

**ALCEU CAMARGO:
VIOLINISTA PROFISSIONAL, COMPOSITOR DILETANTE.
ANÁLISE DE SUA OBRA COMPLETA PARA PIANO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da UDESC na área de concentração Práticas Interpretativas, sub-área Piano, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros

FLORIANÓPOLIS – SC

2010

CLÁUDIO LAEBER THOMPSON

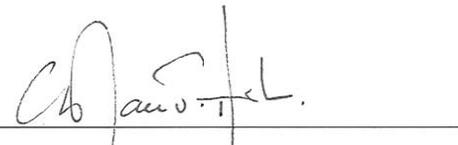
**ALCEU CAMARGO: VIOLINISTA PROFISSIONAL, COMPOSITOR DILETANTE.
ANÁLISE DE SUA OBRA COMPLETA PARA PIANO.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Artes da UDESC na área de concentração Práticas Interpretativas, sub-área Piano, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros (orientador)



Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler
UDESC



Prof. Dr. Alexandre de Oliveira Lopes
FAMES

Florianópolis, 4 de março de 2010

A Audori Laeber (*in memoriam*), meu avô,
por ter sempre me apoiado incondicionalmente nos estudos de música.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida.

Aos meus pais Samuel e Neuseli e aos meus irmãos Clayton, Claudnei e Guilherme; à minha avó Ilsa Laeber e minhas tias Ilzeli Laeber e Laci Laeber; aos meus familiares Albani Teixeira de Araújo, Aline Rodrigues Siqueira e Eliézia Fernandes Tonini. Muito obrigado por todo amor de vocês que se fez e faz presente a cada dia. Amo vocês!

Aos professores do PPGMUS-UDESC Acácio Piedade, Bernardete Póvoas, José Soares, Guilherme Sauerbronn, Marcos Holler e Sérgio Figueiredo pelo tempo empreendido no compartilhar conhecimentos.

Aos meus amigos e colegas de mestrado pelas idéias e momentos vivenciados dentro e fora da Universidade: Luciana Goss, Alexandre Gonçalves, Gilberto Borges, Vânia Pontes, Ailyn Unglaub, Rodrigo Moreira, Carla Domingues, Frederico Bezerra, George Farias, Ester Bencke, Simone Gutjahr.

Às secretárias do Programa (Lilian, Yáskara e Rosângela), aos funcionários e bolsistas do Departamento de Música e à Universidade do Estado de Santa Catarina.

Aos amigos e colegas funcionários da Faculdade de Música do Espírito Santo: Ângela Brettas, Daniela Ramos, Derly Teixeira, Isa Boechat, Jaqueline

Barbosa, Margarida Moreira, Marta Dourado, Nádia Costa, Paula Galama, Rosângela Fernandes e Rosângela Thompson. A disponibilidade de cada um de vocês foi muito valiosa.

Aos funcionários do Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, e aos funcionários da Biblioteca da UFES.

À dona Vera Camargo, por sempre me receber com tanto carinho e generosidade, em Vitória ou em Brasília. Sem o seu precioso auxílio e desprendimento esse trabalho não poderia ter acontecido.

À pianista Lia Leal, pelo interesse em contribuir com essa pesquisa abrindo as portas da sua casa para compartilhar seu acervo e parte de sua história de vida.

Aos professores Dr. Alexandre Lopes e Dr. Hermes Alvarenga, pelo total apoio e interesse em responder às minhas perguntas, e por compartilharem um pouco de suas experiências quanto alunos do Prof. Alceu Camargo.

Ao Juca Magalhães, pelos bate papos e preciosas dicas de como chegar aos acervos e fontes de pesquisa documental em Vitória (ES).

Aos queridos membros da Primeira Igreja Batista de Vitória e da Primeira Igreja Batista de Florianópolis. Obrigado pelo suporte espiritual e pela oportunidade de servir!

Aos meus queridos amigos: Adalgisa Rosa, Alzira Bittencourt, Ana Carolina Martins, Ana Lúcia Carrion (Môa), Ariana Rosa, Aureliano Júnior, Bruno Santos e Adriana Vinnand, Christina Lartigau, Cleida Lourenço, Daniel Sanches, Danusa Rosa, Dorinha e Horácio, Ester e Gerd Liebch, Fábio Dias, Gabriela Santos Batista, Heloisa Schayddeger, Ilana Kaiser, Jair Battestin, Karin e Wolmar Bermudes, Karoline Pertel, Késia Decoté, Larissa (Zuzú) e Eliel Moura, Lélia Salles, Lia Có Machado, Lisarb Jerônimo, Lindevânia e Samuel Krüger, Maria da Glória Senna, Maria Helena Dessaune, Maria Teresa Madeira, Nanci Fernandes,

Paulo e Sara Rodrigues, Raquel Rohr e Eliezer Isidoro, Raquel Crescêncio, Rebeca Vieira, Renato Machado, Roberta Simor, Stene Tavares, Sanny Souza, Susan e Wilson Matschulat, Thiara Cristo, Tatiana e Marcelo Trevisan, Vinícius David. Obrigado pelo suporte de cada um de vocês em diversos momentos desse percurso. Vocês são muito especiais!

À querida Kerrol Weidner. Não tenho palavras para agradecer toda a confiança, carinho, companheirismo e amizade. Simplesmente digo: Valeu, Keko!

E finalmente, ao Prof. Dr. Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros, orientador dessa pesquisa. Obrigado pelo interesse e estímulo à realização deste trabalho, pelo convívio, pelas sábias e enriquecedoras críticas e sugestões, pelas preciosas orientações nos estudos de piano, pela troca de experiência no palco e, sobretudo, por sua amizade, que vai além dos limites acadêmicos.

Este trabalho contou com o apoio financeiro da **CAPES**.

Xadrez

Encerra as mãos e cerra a fala
Algema o passo, enverga a cerviz
No cárcere o sonho, na cela o horizonte.
Quando o corpo é o limite
É a mente o caminho e a alma o giro

Davi Julião

RESUMO

Até meados da década de 50 do século passado, o cenário artístico cultural capixaba se mostrava inóspito, principalmente no que se refere ao estabelecimento da música erudita. São poucos os documentos oficiais a respeito da história da música no Estado do Espírito Santo. O cenário musical capixaba, principalmente na capital Vitória, começou a mudar a partir da fundação da Escola de Música do Espírito Santo (EMES), no ano de 1954. É nesse ano que o músico paranaense Alceu Camargo chega à Vitória, acompanhado de sua esposa, a violinista capixaba Vera Camargo, para atuar na fundação da EMES e trabalhar em prol do estabelecimento da música erudita naquela localidade, compartilhando a experiência adquirida nos vários anos em que integrou orquestras de rádio e orquestras sinfônicas no Rio de Janeiro (RJ) e em Belo Horizonte (MG), sendo *spalla* de algumas delas. A obra composicional desse músico foi toda ela concebida em Vitória (ES), e, por suas características estilísticas, soa um tanto autobiográfica, evocando, principalmente, os saraus musicais de sua infância em Curitiba. Nesse trabalho analiso a parte da sua obra dedicada ao piano.

Palavras-chave: História da música; Estado do Espírito Santo; Alceu Camargo; análise musical; piano.

ABSTRACT

Until the first half of the past century, the capixaba cultural arts scene was unfavourable, especially for classical music, and official documents about the history of music in the State of Espírito Santo are scarce. The music scene in Espírito Santo, especially in the capital Vitória, began to change after the founding of the Music School of the Espírito Santo (EMES), in the year 1954. It is in this year that the musician Alceu Camargo, from Paraná State, arrives in Vitória, accompanied by his wife, the capixaba violinist Vera Camargo, to work on the foundation of EMES and stimulate the establishment of classical music in the area. Alceu integrated radio orchestras and symphony orchestras in Rio de Janeiro (RJ) and Belo Horizonte (MG), and was spalla of some of them. The compositional work of this musician was fully written in Vitória (ES), and by its stylistic characteristics, it sounds somewhat autobiographical, evoking especially the musical soirees of his childhood in Curitiba. In this paper I examine the part of his work dedicated to the piano.

Keywords: Music History; State of Espírito Santo; Alceu Camargo; Musical Analysis; piano.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Teatro Melpômene	13
Figura 2 – Grupo Escolar Irmã Maria Horta, antigas instalações da EMES	19
Figura 3 – Sala de aula da EMES no Grupo Escolar Irmã Maria Horta.....	23
Figura 4 – Prédio da antiga SEC onde atualmente funciona a FAMES	27
Figura 5 – Casal Camargo ao lado do casal Álvares	28
Figura 6 – Quatro dos oito filhos do casal Sezefredo e Julieta Camargo.....	30
Figura 7 – Alceu Camargo junto à turma do Prof. Francisco Chiafitelli	35
Figura 8 – Capa de programa de concerto realizado em Curitiba (PR) no dia 05 de fevereiro de 1926	37
Figura 9 – Programa de concerto realizado em Curitiba (PR) no dia 05 de fevereiro de 1926	38
Figura 10 – Alceu Camargo.....	41
Figura 11 – Alceu Camargo junto à OSB	44
Figura 12 – <i>Curriculum Vitae</i> de Alceu Camargo	45
Figura 13 – Alceu Camargo como <i>spalla</i> da Orquestra de Cordas da EMES	48
Figura 14 – Vera Camargo regendo a Orquestra Juvenil da EMES no Teatro Carlos Gomes no ano de 1977.....	51
Figura 15 – Vera Camargo regendo a Orquestra Juvenil da EMES no Teatro Carlos Gomes no ano de 1980.....	51
Figura 16 – Alceu Camargo regendo coro feminino em concerto realizado no Auditório Fábio Ruschi no dia 05 de julho de 1975	52
Figura 17 – <i>Zig Zag</i> , manuscrito da primeira versão do <i>Estudo Seresteiro</i>	65
Figura 18 – <i>Melodia</i> , manuscrito 1 (compassos 1 a 9).....	72
Figura 19 – <i>Melodia</i> , manuscrito 2 (compassos 1 a 9).....	72
Figura 20 – Manuscrito de <i>Divagando</i> (compassos 1 a 5)	77
Figura 21 – <i>Valsa em Dó</i> (manuscrito – seção B, compassos 25 a 38)	90
Figura 22 – <i>Valsa da Saudade</i> (seção B – manuscrito da primeira versão. Compassos 26 a 32)	92
Figura 23 – <i>Valsa da Saudade</i> (seção B e Coda – manuscrito da segunda versão. Compassos 28 a 38).....	92
Figura 24 – <i>Valsa da Saudade</i> (final da seção A – manuscrito da primeira versão. Compassos 13 a 15).....	93
Figura 25 – <i>Valsa da Saudade</i> (final da seção A para Coda – manuscrito Da segunda versão.Compassos 12 a 15 e 37 a 38)	93

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – <i>Estudo Seresteiro</i> , compassos 1 a 8.....	63
Exemplo 2 – <i>Estudo Seresteiro</i> , compassos 1 a 8, versão simplificada	63
Exemplo 3 – <i>Estudo Seresteiro</i> , compassos 20 a 29, versão simplificada	64
Exemplo 4 – <i>Estudo em Si menor</i> , compassos 1 a 4.....	67
Exemplo 5 – <i>Estudo em Si menor</i> , compassos 5 a 8.....	67
Exemplo 6 – <i>Estudo em Ré</i> , para violino solo, compassos 1 a 19.....	68
Exemplo 7 – <i>Estudo em Si menor</i> , redução harmônica, seção A	69
Exemplo 8 – <i>Estudo em Ré</i> , para violino solo, redução harmônica	69
Exemplo 9 – <i>Estudo em Si menor</i> , redução, seção A.....	70
Exemplo 10 – <i>Melodía</i> , Edição: Cláudio Thompson (compassos 1 a 12)	74
Exemplo 11 – Material motivico apresentado na introdução de <i>Melodia</i> (compassos 1 a 8), e harmonia subjacente à linha melódica.....	75
Exemplo 12 – Material motivico apresentado na introdução de <i>Melodia</i> (compassos 9 a 24), e harmonia subjacente à linha melódica.....	76
Exemplo 13 – Parte A' de <i>Melodia</i> (compassos 25 a 36). Material motivico e Harmonia subjacente à linha melódica	76
Exemplo 14 – <i>Divagando</i> (seção A).....	78
Exemplo 15 – Padrão rítmico baseado na repetição do motivo rítmico inicial de <i>Divagando</i>	79
Exemplo 16 – <i>Divagando</i> – seção A – Desenvolvimento fraseológico a partir dos Elemento motivicos x e y nos compassos 1 a 8.....	79
Exemplo 17– <i>Divagando</i> – seção A – Desenvolvimento fraseológico a partir dos Elemento motivicos x e y nos compassos 9 a 16.....	80
Exemplo 18 – <i>Divagando</i> – seção A – Desenvolvimento fraseológico a partir dos Elemento motivicos x e y nos compassos 25 ao primeiro tempo do Compasso 32.....	80
Exemplo 19 – <i>Divagando</i> – seção B	81
Exemplo 20 – <i>Divagando</i> – seção B – Desenvolvimento fraseológico a partir dos Elemento motivicos x e y nos compassos 32 a 39.....	82
Exemplo 21 – <i>Divagando</i> – seção B – Pentacorde de Ré Maior ressaltado pelo movimento das vozes da linha melódica (compassos 47 a 56)	83
Exemplo 22 – <i>Valsa em Dó</i> (Seção A).....	84
Exemplo 23 – <i>Valsa em Dó</i> (Seção B).....	85

Exemplo 24 – <i>Valsa em Dó</i> (condução das vozes – seção A).....	86
Exemplo 25 – <i>Valsa em Dó</i> (linha melódica – dissonâncias brandas agregadas às tríades	87
Exemplo 26 – <i>Valsa em Dó</i> (relação entre as seções e material básico)	88
Exemplo 27 – <i>Valsa em Dó</i> (fraseado na articulação da mão direita – seção B).....	89
Exemplo 28 – <i>Valsa da Saudade</i> (motivo baseado no arpejo de Ré menor).....	94
Exemplo 29 – <i>Valsa da Saudade</i> (seção A).....	95
Exemplo 30 – <i>Valsa da Saudade</i> (seção B).....	96
Exemplo 31 – <i>Caprichosa</i> (seção A).....	99
Exemplo 32 – <i>Caprichosa</i> (seção B).....	100
Exemplo 33 – <i>Meditação</i> (melodia caracterizada por bordadura).....	102
Exemplo 34 – <i>Meditação</i> (redução estrutural)	103

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação das obras de Alceu Camargo para piano solo.....	55
Quadro 2 – Relação das obras de Alceu Camargo para violino solo e com acompanhamento de piano.....	56

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. CONTEXTO HISTÓRICO DA MÚSICA ERUDITA NO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO	08
1.1 A Escola de Música do Espírito Santo – EMES (1954): Novos rumos para a música erudita no Estado.	18
2. ALCEU CAMARGO: SUA TRAJETÓRIA MUSICAL DO PARANÁ AO ESPÍRITO SANTO	30
3. CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DAS COMPOSIÇÕES PARA PIANO DE ALCEU CAMARGO	55
3.1 Análise da obra para piano de Alceu Camargo	61
3.1.1 Estudos para Piano.....	61
3.1.1.1 Estudo Seresteiro	61
3.1.1.2 Estudo em Si menor	66
3.1.2 Melodia	70
3.1.2.1 Problemas de editoração.....	71
3.1.2.2 Análise.....	74
3.1.3 Divagando.....	77
3.1.4 Valsas de 1974	83
3.1.4.1 Valsa em Dó	84
3.1.4.1.1 Problemas de editoração	88
3.1.4.2 Valsa da Saudade	90
3.1.4.2.1 Problemas de editoração	91
3.1.4.2.2 Análise	94
3.1.5 Caprichosa.....	97
3.1.5.1 Problemas de editoração.....	98
3.1.5.2 Análise.....	98
3.1.6 Meditação	101
3.2 Considerações sobre o estilo composicional de Alceu Camargo.....	104
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	105

5. REFERÊNCIAS	107
5.1 Referências bibliográficas.....	107
5.2 Periódicos e Jornais.....	110
5.3 Programas de Concerto/Recital.....	112
5.4 Entrevistas.....	113
5.5 Sites.....	113
5.6 Arquivos de áudio e vídeo.....	113

ANEXOS	114
ANEXOS 1 (CATÁLOGO GERAL DA OBRA DE ALCEU CAMARGO)	115
Anexo 1 – Catálogo Geral da Obra de Alceu Camargo.....	116
ANEXOS 2 (PARTITURAS)	117
Anexo 2 A1 – <i>Melodia</i> (fonte: biblioteca da FAMES).....	118
Anexo 2 A2 – <i>Melodia</i> (fonte: acervo particular da pianista Lia Leal).....	120
Anexo 2 A3 – <i>Melodia</i> (edição: Cláudio Thompson).....	122
Anexo 2 B1 – <i>Divagando</i> (fonte: biblioteca da FAMES).....	124
Anexo 2 B2 – <i>Divagando</i> (edição: Cláudio Thompson).....	126
Anexo 2 C1 – <i>Zig Zag (Estudo Seresteiro)</i> (fonte: acervo particular da pianista Lia Leal).....	128
Anexo 2 C2 – <i>Estudo Seresteiro</i> (fonte: biblioteca da FAMES).....	130
Anexo 2 C3 – <i>Estudo Seresteiro</i> (edição: Cláudio Thompson).....	132
Anexo 2 D1 – <i>Valsa em Dó</i> (fonte: biblioteca da FAMES).....	134
Anexo 2 D2 – <i>Valsa em Dó</i> (edição: Cláudio Thompson).....	136
Anexo 2 E1 – <i>Valsa da Saudade</i> (fonte: biblioteca da FAMES).....	138
Anexo 2 E2 – <i>Valsa da Saudade</i> (fonte: acervo particular da pianista Lia Leal).....	140
Anexo 2 E3 – <i>Valsa da Saudade</i> (edição: Cláudio Thompson).....	142
Anexo 2 F1 – <i>Caprichosa</i> (fonte: biblioteca da FAMES).....	144
Anexo 2 F2 – <i>Caprichosa</i> (fonte: acervo particular da pianista Lia Leal).....	146
Anexo 2 F3 – <i>Caprichosa</i> (edição: Cláudio Thompson).....	148
Anexo 2 G1 – <i>Estudo em Si menor</i> (fonte: biblioteca da FAMES).....	150
Anexo 2 G2 – <i>Estudo em Si menor</i> (fonte: acervo particular da pianista Lia Leal).....	153
Anexo 2 G3 – <i>Estudo em Si menor</i> (edição: Cláudio Thompson).....	156
Anexo 2 H1 – <i>Meditação</i> (fonte: biblioteca da FAMES).....	159
Anexo 2 H2 – <i>Meditação</i> (edição: Cláudio Thompson).....	161
Anexo 2 I – <i>Estudo em Ré</i> (edição: Cláudio Thompson).....	163
Anexo 2 J – <i>Estudo nº 2 (facilitado)</i> (edição: Cláudio Thompson).....	165
Anexo 2 L – <i>Estudo nº 2</i> (edição: Cláudio Thompson).....	167

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a obra de Alceu Camargo se deu no ano de 2002, quando comecei a lecionar piano na então Escola de Música do Espírito Santo (EMES), hoje Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES). Ao procurar obra de compositores brasileiros para uma aluna do I ano do curso Técnico de Piano (hoje 4º CFM¹), encontrei a peça *Valsa em Dó*, composta por Alceu Camargo. A escolha da obra se deu por apresentar uma linha de baixos em oitavas (1º tempo), com saltos para acordes de tríades (2º e 3º tempos) na mão esquerda. A linha melódica era simples e não apresentava grandes dificuldades de leitura e execução para aquela aluna.

Um dos objetivos didáticos era instigar a curiosidade dos alunos para pesquisar a respeito dos compositores das peças musicais que estudavam. No entanto, não encontramos, mesmo dentro da EMES, muitas informações específicas sobre Alceu Camargo e sua obra. Tudo o que descobrimos na época, por meio de conversas com professores daquela instituição, sendo alguns deles ex-alunos do Prof. Alceu, foi que ele havia sido de fundamental importância na fundação da EMES, onde lecionou por vários anos, além de ter escrito algumas composições para piano e outros instrumentos.

A curiosidade sobre o Prof. Alceu foi novamente aguçada anos mais tarde, quando a Profª Sandra Póvoas, responsável pelo departamento de teoria musical e percepção, me convidou para participar do concerto memorial em homenagem a esse músico: “Alceu Camargo: uma vida eternizada pela música”, ocorrido no dia 13 de setembro de 2007, na Sala de Concerto Alceu Camargo, nas dependências da FAMES. Tal concerto contou com a participação de alunos, professores e ex-

¹ O Curso de Formação Musical (CFM) é um curso livre de música oferecido gratuitamente pela FAMES, no qual os alunos ingressam mediante aprovação no exame de habilidade específica no instrumento escolhido, teoria musical e percepção. O curso tem duração de seis anos, e tem o objetivo de preparar suficientemente os alunos para ingresso nos cursos de Bacharelado em Instrumento ou Licenciatura, oferecido pela FAMES, ou em quaisquer outros estabelecimentos de ensino superior de música.

professores da FAMES, todos interpretando obras de Alceu Camargo para diversas formações instrumentais. O trabalho do Prof. Alceu foi lembrado e relatado por alguns de seus ex-alunos. Foi também levantada a questão de que ainda não havia nenhum registro ou publicação de suas obras musicais. Este acontecimento motivou-me a estabelecer o primeiro contato com a senhora Vera Camargo (viúva do Prof. Alceu Camargo) que esteve presente ao concerto, recebendo homenagens.

Meu primeiro objetivo era tão somente catalogar a obra do Prof. Alceu, editorá-la e torná-la pública. No entanto, à medida que tomava conhecimento da obra e da personalidade de Alceu Camargo, descobria certas peculiaridades que me impeliam a uma investigação mais aprofundada. Alceu Camargo não era capixaba, era natural de Curitiba (PR). Mudou-se para o Rio de Janeiro aos treze anos de idade, onde passou sua juventude e parte da vida adulta. Passou a residir em Vitória (ES) no ano de 1954, e lá desenvolveu intenso trabalho pedagógico, artístico e musical. Os depoimentos de Vera Camargo, e das pessoas que conviveram com o Prof. Alceu, relatam um homem de um “espírito missionário” em favor da consolidação da música erudita no Estado do Espírito Santo. Essa afirmativa se confirma em dados biográficos que encontramos em revistas antigas, atas da EMES dos tempos de sua fundação, composições de caráter lúdico, feitas para a pequena orquestra juvenil que o casal Camargo criou, e da qual, anos mais tarde, segundo Juca Magalhães, veio a tornar-se a Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (OFES).

Alceu era violinista de formação acadêmica, e, analisando o seu *Curriculum Vitae*, encontrado no antigo livro de *Curriculum Vitae* da EMES, pôde-se constatar que ele não freqüentou, em momento algum, escola de composição. Há registros de que estudou harmonia no Conservatório Brasileiro de Música, e anos mais tarde ministrou essa disciplina na antiga EMES, atual FAMES. Segundo relatos de sua viúva, Alceu só começou a compor a partir do ano de 1962, quando já residia na cidade de Vitória (ES). Suas composições têm um quê de antigo, que nos remete à época dos salões no Brasil do final do século XIX e início do século XX. Apresentam, a princípio, um caráter seresteiro, de música “caseira”, singelas e despretensiosas, quase sempre dedicadas a um amigo ou colega, ou, citando suas próprias dedicatórias: “À minha querida” e “dedicada esposa”.

Surgem, então, as seguintes questões: (1) O que motivou Alceu Camargo a compor, o que até então ele jamais fizera, por volta dos 53 anos de idade? (2) Por que escolheu o piano – instrumento ao qual dedicou a maior parte do repertório solo

que compôs – sendo ele violinista? (3) Seria a composição uma atividade diletante ou movida por um intuito didático? Independente das respostas, o fato é que essa música, outrora “muito bem representada entre os pianistas capixabas”², não é executada pelos atuais professores e alunos da FAMES³.

O tema proposto nesse estudo revela a necessidade de resgatar e divulgar o acervo musical capixaba, especialmente no tocante à música erudita. Embora existam documentos oficiais (partituras, discos, reportagens antigas), a memória histórico-musical do Estado do Espírito Santo é carente de pesquisas que assegurem o registro e estudo apropriado dos fatos que a constituem. Os registros sobre a história da música no Estado do Espírito Santo estão dispersos em revistas e jornais antigos, e livros ligados mais diretamente à história da música popular capixaba. No livro *História do Espírito Santo*, da historiadora Maria Stella de Novaes, a música aparece como relato memorial apenas.

São poucos os estudos sistemáticos sobre compositores eruditos naturais ou radicados no Estado do Espírito Santo. Uma das poucas exceções é o violonista e compositor capixaba Maurício de Oliveira, do qual se tem à disposição biografias, reportagens, um vídeo documentário⁴, e catalogação da obra. Contudo, as partituras deste compositor encontram-se, em sua maioria, manuscritas e não publicadas. O destaque da literatura musical capixaba para Maurício de Oliveira talvez se deva ao fato deste músico atuar tanto no meio erudito quanto no popular, além de ter conquistado, em 1955, o 2º lugar no 5º Festival Mundial da Juventude em Varsóvia, com a música *Canção da Paz*, de sua autoria, composta em 1952. De acordo com Marien Calixte, essa premiação possibilitou a Maurício de Oliveira ter o reconhecimento de seu trabalho musical em importantes centros artísticos do mundo, conquistando a oportunidade de se apresentar em outros países da Europa. Nos anos 60 e 70, Maurício de Oliveira gravou pela gravadora London Music obras de Heitor Villa-Lobos e Ernesto Nazareth. A coleção foi lançada simultaneamente no Brasil, Estados Unidos, Europa e Japão (CALIXTE, 2001).

² Depoimento do maestro e compositor Jaceguay Lins encontrado na matéria “A comunidade em defesa da música”. Por Lígia Monteiro. **Revista ES**, Vitória, v.1. nº 9. Junho de 1982, p. 29.

³ Salvo o já citado concerto “*Alceu Camargo – Uma vida eternizada pela música*”, realizado no dia 13 de setembro de 2007, às 18h, no auditório Alceu Camargo, nas dependências da FAMES. No dia 23 de setembro, Priscylla de Lima, aluna do bacharelado em Piano da FAMES, interpretou a peça *Valsa da Saudade* em recital, na mesma sala de concerto.

⁴ *Maurício de Oliveira: O pescador de sons* de Cloves Mendes, baseado na biografia homônima escrita por Marien Calixte.

Jaceguay Lins, compositor pernambucano radicado em Vitória a partir de 1980, ex-maestro da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (OFES) – onde teve contato com Alceu Camargo – foi assunto da dissertação de mestrado intitulada *Jaceguay Lins: Uma visão da obra e personalidade através de LACRIMABILIS e KATEMARE* (UFRJ, 1999), escrita pela pianista Paula Maria Lima Galama. A obra de Jaceguay Lins encontra-se catalogada na referida dissertação por Paula Galama. No entanto, não existe publicação de suas partituras.

Temos, ainda, notícia das compositoras Terezinha Dora Abreu de Carvalho e Lícia De Biase. Com relação à primeira, encontramos registro fonográfico no LP “I Festival de Música Erudita Capixaba”, a saber: *Tema Capixaba*, interpretada pelo extinto Coral do DEC sob a regência de Cláudio Modesto dos Reis; e *Dissonâncias e Consonâncias*, interpretada pela pianista Célia Nascimento Ottoni. Há também o resgistro do *Curriculum Vitae* desta compositora no *Livro de Curriculum Vitae* da EMES. No que diz respeito à Lícia De Biase, a historiadora e pesquisadora Maria Stella de Novaes em seu livro *História do Espírito Santo*, relata que:

“A 25 de junho de 1932, Vitória cobria de flôres [sic] e palmas Lícia De Biase, que participava de um grande concêrto [sic], no Teatro Glória, na qual figuravam algumas de suas composições. É a primeira compositora espírito-santense. “Canaã”, seu poema sinfônico, triunfou, no concêrto [sic] realizado, no Teatro Municipal, no Rio de Janeiro, sob a regência do maestro Giratti.” (NOVAES, Maria Stella de. p. 429).

Carlos Cruz é um dos poucos compositores capixabas que têm obras editadas e publicadas por editoras brasileiras, como por exemplo o álbum *Brasil: Música na História* publicado pela editora Irmãos Vitale, com 50 peças progressivas para piano, tendo sido gravado na íntegra em LP com título homônimo pelo pianista Manolo Cabral. No ano de 1979, foi premiado em concurso da Prefeitura Municipal de Vitória (ES) pela composição do *Hino Oficial da Cidade de Vitória*. Em maio de 1982 recebeu outro primeiro prêmio no “I Festival de Música Erudita Capixaba” com a *Sonatina para Piano* interpretada pela pianista Carla Dietze cujo registro pode ser encontrado no LP homônimo, anteriormente mencionado. Além dessa peça, constam ainda no disco: *Igreja dos Negros* para piano a quatro mãos, por Carla Dietze e Ernesto dos Santos Silva Filho; *3 peças para Violão*, por Nélío Rodrigues; e

Invenção a duas vozes, por Antônio Pádua dos Reis (flauta) e Antônio Paulo Filho (clarinete).

Como podemos notar, compositores eruditos figuram ao longo da história do Estado do Espírito Santo, mas, na maioria dos casos mencionados em pequenas citações. O catálogo de obras da maioria deles é inexistente ou não está completo. As partituras remanescentes encontram-se manuscritas e em cópias comprometidas pelo desgaste do tempo e mau zelo. As pesquisas existentes são, na maior parte, de caráter memorialista, escrita por jornalistas, radialistas e historiadores, mais ligados à música popular. Uma exceção à regra é a pesquisa da pianista Paula Galama.

Apesar de tantas adversidades, a figura de Alceu Camargo permanece presente na memória dos músicos que passaram pela antiga EMES e pela OFES. Contudo, embora Alceu Camargo tenha tido uma participação fundamental no desenvolvimento musical do Estado do Espírito Santo, a faceta composicional deste violinista e professor jamais foi objeto de estudo, ainda que suas obras sejam conhecidas e, vez por outra, executadas no âmbito da FAMES.

A abordagem metodológica utilizada no presente trabalho incluiu pesquisa bibliográfica e documental, realização de entrevistas, editoração e análise de partituras.

Foi realizado levantamento de manuscritos de Alceu Camargo, documentos e dados biográficos por meio de pesquisas em acervos públicos e particulares, e entrevistas semi-estruturadas com pessoas que tiveram contato direto com o artista. Foram pesquisados os acervos públicos do Estado do Espírito Santo; a Biblioteca, o arquivo morto e o acervo de atas da FAMES; e os acervos particulares da senhora Vera Camargo e da pianista Lia Leal.

Tendo como base as informações obtidas durante o levantamento de dados, estruturamos o presente trabalho em três capítulos, após os quais são apresentadas as conclusões da pesquisa.

No primeiro capítulo é discutido o contexto histórico da música erudita no Estado do Espírito Santo. Procuramos elucidar os motivos pelo qual aquele Estado esteve à parte dos acontecimentos políticos, econômicos e culturais do Brasil desde a sua ocupação pelos europeus, até os últimos anos do século XIX, o que ocasionou um atraso no desenvolvimento cultural capixaba. Num segundo momento, apresentamos a fundação da EMES como instituto responsável pela mudança, e por que não dizer, pelo estabelecimento e consolidação da música erudita em solo

capixaba. Contudo, mostramos que a história da música erudita no Estado do Espírito Santo, da qual Alceu Camargo participou ativamente, é repleta de adversidades e lutas contra o meio político, que quase sempre se mostrava indiferente ao desenvolvimento cultural do Estado.

O segundo capítulo aborda a vida de Alceu Camargo, narrando sua trajetória desde sua infância em Curitiba (PR), a juventude e parte da vida adulta na cidade do Rio de Janeiro (RJ), a breve estada em Belo Horizonte (MG), e sua chegada em Vitória (ES) onde passou a maior parte de sua vida. O objetivo desse capítulo biográfico é averiguar as influências e experiências musicais adquiridas por esse violinista ao longo dos anos, que se traduzem em suas composições.

Após tomar ciência da biografia de Alceu Camargo, buscando compreender a vivência musical desse personagem e os motivos que o levaram a começar a compor no final da vida adulta e durante sua velhice, passamos ao terceiro capítulo dedicado à análise detalhada de cada uma das obras para piano solo, procurando elucidar as características de seu estilo composicional. Para tanto, buscamos relacionar a obra para piano solo desse autor com sua biografia, observando as dedicatórias, datas e fins da composição. Nas questões de cunho estritamente musical observamos os aspectos estruturais, no que diz respeito à fórmula de compasso, motivo, tonalidade, textura, forma, andamento, padrões rítmicos e melódicos, etc; aspectos estilísticos, buscando referências de outros estilos como o choro, seresta, música de salão, etc; idiomatismo das obras, ressaltando alguns aspectos de escrita para o piano.

O repertório em questão é rigorosamente tonal, por isso uma análise harmônica funcional torna-se obrigatória; para averiguação dos processos composicionais, utilizaremos os conceitos da análise motivica baseados no pensamento de Schoenberg e Réti; alguns conceitos da análise schenkeriana também serão aproveitados, em particular o de prolongação melódica. Como as peças apresentam simplicidade textural e pouco rigor contrapontístico, uma aplicação mais completa das teorias analíticas de Schenker não se justifica.

Por meio dos processos analíticos aplicados e pelo estudo das partituras manuscritas encontradas na Biblioteca da FAMES, e nos acervos particulares da senhora Vera Camargo (viúva do Prof. Alceu Camargo), e da pianista Lia Leal, pudemos fazer uma edição da obra para piano do compositor em questão. Além da abordagem de questões interpretativas e idiomáticas do instrumento, discutimos

problemas de editoração ao comparar versões distintas de determinadas peças, e retificação de erros de grafia musical encontrados nos manuscritos. Para tanto utilizamos os conceitos propostos por Carlos Alberto Figueiredo (2004) em seu artigo *Tipos de Edição*, dentre os quais salientamos: Edição fac-similar, “que reproduz uma fonte fielmente, através de meios fotográficos ou digitais”; Edição crítica, “que investiga e procura investigar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a obra a ser editada” (FIGUEIREDO, 2004).

Os anexos estão divididos em duas partes: No anexo 1 apresento o “Catálogo das obras musicais de Alceu Camargo (1907 – 2001)”, elaborado a partir de dados obtidos em entrevistas, e partituras encontradas na biblioteca da FAMES e nos arquivos particulares das senhoras Lia Leal e Vera Camargo. No anexo 2 (Partituras) encontra-se disponível a edição que fiz da obra para piano de Alceu Camargo, analisada no terceiro capítulo desse trabalho. Os manuscritos de tais peças estão reproduzidos em cópia digital antecedendo as edições por mim elaboradas. Constam também as edições diplomáticas⁵ que fiz dos estudos para violino solo.

Nosso intuito com esse trabalho é divulgar a obra composicional de Alceu Camargo, principalmente aquela dedicada ao piano solo, além de salientar a contribuição desse músico ao Estado onde concebeu toda a sua obra. Esperamos, assim, estar colaborando para o desenvolvimento da pesquisa musical acadêmica no Estado do Espírito Santo.

⁵ Segundo Figueiredo (2004) a Edição Diplomática apresenta um texto musical fiel o mais possível ao original, porém transcrito pelo editor. Ainda acrescenta que “o texto gerado pela Edição ou transcrição Diplomática deve refletir, na medida do possível, aquilo que está fixado na fonte.”

1. CONTEXTO HISTÓRICO DA MÚSICA ERUDITA NO ESTADO DO ESPÍRITO SANTO

A situação atual da música erudita no Espírito Santo só pode ser plenamente compreendida se lançarmos um olhar sobre os antecedentes históricos, políticos, e culturais daquele Estado, levando em consideração, inclusive, aspectos geográficos e econômicos.

Embora esteja situado na região de maior desenvolvimento econômico do Brasil – o Sudeste –, a história mostra que o Estado do Espírito Santo jamais esteve no centro dos grandes fluxos econômicos e dos grandes eventos políticos e culturais do país.

Segundo Bittencourt (2002) dois planos político-econômicos podem ser observados no Espírito Santo até meados do século XIX, fim da fase colonial. O primeiro deles está relacionado ao cultivo da cana de açúcar que incrementou o aparecimento de vilas e povoados e, a exemplo das demais áreas tradicionais desse produto, marcou a identidade capixaba da época com o latifúndio patriarcal, monocultor e escravista. O segundo observa-se nas economias de subsistência (lavoura, pequena criação de gado, pesca artesanal, entre outros).

Papel de destaque entre a população colonial capixaba teve o indígena aculturado pelos jesuítas, uma vez que o elemento africano tornou-se menos representativo em virtude da defasagem econômica a que a Capitania ficara submetida desde os primórdios de sua colonização. Contudo a presença dos botocudos no interior do Estado afugentava até mesmo os jesuítas do intento de “empreender” nas terras interioranas da Capitania (BITTENCOURT. 2002).

Muito embora a música não fosse o principal interesse dos jesuítas, era de suma importância no processo de catequese. Segundo Coimbra (2002, p.110), registros históricos relatam a realização de três autos religiosos em solo capixaba: *Diálogo da Ave-Maria* em 1584; *Auto da Vila da Vitória ou São Mateus* em 1586; e *Diálogo de Guaraparim* em 1587.

Em 1759, por determinação do Marques de Pombal, os jesuítas foram expulsos do Brasil, o que ocasionou, particularmente ao Estado do Espírito Santo, perda considerável “a começar pela instrução e catequese, espraiando-se até a economia, que desmoronava com enormes prejuízos para a agricultura local” (BITTENCOURT, 2002, p. XXI). Vale ressaltar que em 1710, meio século antes da política pombalina que extinguiu a Ordem Jesuítica no Brasil, Dom João V proibiu a construção de estradas para o interior do Estado objetivando a preservação da mata atlântica, e também a proteção do ouro em Minas Gerais do ataque dos corsários e contrabandistas. Tal medida acabou por relegar a um século de esquecimento a Província do Espírito Santo.

[...] o Espírito Santo já se fechara para cumprir sua função de cinturão armado em defesa das minas gerais. Esses dois fatos o estudioso Oscar Gama Filho considera como prejudiciais ao desenvolvimento de nossa cultura [capixaba], considerando o lugar periférico ocupado pelo Espírito Santo no contexto nacional, com repercussões até hoje. (COIMBRA. 2002, pp. 110, 111).

A população de negros escravos no Estado do Espírito Santo veio a aumentar consideravelmente a partir dos primeiros anos do século XIX, devido à necessidade de mão de obra nas grandes fazendas de café. Contudo, foi somente com a chegada dos imigrantes europeus – com a substituição direta do braço escravo nas fazendas de café no final do século XIX, em virtude do sistema pré-capitalista então implantado – que o solo Espírito-santense seria efetivamente ocupado, principalmente no que diz respeito às terras do interior.

Imigrantes das mais diversas nacionalidades e etnias, não só italianos, alemães, suíços, portugueses, mas, também poloneses ou pomeranos, sírios ou libaneses, que irão enriquecer, sensivelmente, a nossa identidade. Uma identidade já marcada pelos baianos estabelecidos no Cricaré ou mesmo na região do Rio Doce; esta última também marcada pela presença de espanhóis e americanos sulistas. Ou, ainda, pelos paulistas e fluminenses, que implantaram suas imensas fazendas de açúcar ou de café no sul do Espírito Santo, nas justas medidas do preço inflacionário das terras de suas províncias (BITTENCOURT, 2002, p. XXVI).

O que podemos observar é que o descaso político e econômico para com o Espírito Santo durante tantos séculos acarretou um forte e prejudicial atraso do desenvolvimento cultural local. O principal interesse seria o de produzir lucro investindo no serviço braçal na agricultura, na construção de estradas de ferro para

o interior do país, e nos portos marítimos. Desta feita, as artes ficaram relegadas a um segundo plano, despertando pouco interesse e incentivo pela burguesia e governo local. A música ficara restrita às cerimônias e festas religiosas sendo executada por orquestras, na verdade bandas de músicos amadores.

Um dos primeiros registros de atividades sócio-culturais na capital da província do Espírito Santo data do ano de 1804. Este relata que o fidalgo e então governador D. Manuel Vieira de Albuquerque e Tovar mandou buscar os chamados músicos-mestres da Bahia e do Rio de Janeiro, para exercitarem os músicos amadores nos instrumentos recebidos de Portugal (NOVAES, p. 109). É deste mesmo período a assertiva do desembargador Afonso Cláudio de Freitas Rosa citada por Novaes (p. 109), afirmando que “alguns versos (de salão) eram cantados ou recitados com o acompanhamento de cravo, espineta, violão, viola, guitarra e bandurra, ou instrumentos similares”.

Almerinda da Silva Lopes afirma que nem todos os colonos europeus que chegaram ao Brasil eram lavradores em seu país de origem. Consta que muitos deles exerciam atividades artísticas ou artesanais, mas que, no Espírito Santo, não encontraram condições para se estabelecer profissionalmente.

Havia, entre os italianos, portugueses e alemães que se estabeleceram neste Estado, operários desempregados, alguns artistas (pintores, escultores, músicos) e artífices (fotógrafos, estucadores e decoradores de paredes, marceneiros, seleiros, entalhadores), como atestam os registros de embarque e desembarque desses europeus. Todavia, não encontraram aqui condições propícias para o desenvolvimento dessas atividades de natureza artística, uma vez que a desvalorização dos trabalhos artesanais (até então desenvolvidos pelos escravos) não lhes proporcionava meios de sobrevivência. Isso fez com que a maioria abandonasse esses ofícios para se dedicar exclusivamente à agricultura, e apenas um número muito pequeno desses artistas e artífices fizesse desses ofícios originais atividade ocasional ou paralela à de lavrador. (LOPES, 2002, p. 43).

Conseqüentemente, o ensino e a prática musical no Espírito Santo, mais precisamente em Vitória, eram incipientes. É o que atesta o comentário escrito em 1828 por Inácio Acióli Vasconcelos, o então presidente daquela província:

A muzica da Capital se compõe de oito pessoas quazi todas da mesma família, e que toçao as mesmas peças em todas as festas, que compõe hum Rebecão, dois Violinos, huma Flauta, e quatro cantores, e se sucede isto com esta Arte divina o que acontecerá com as outras! [sic] (VASCONCELOS. 1828).

Há suspeitas de que a família do Major Francisco de Paula Xavier seja aquela citada por Vasconcelos (DIAS, et al. 2008). Coimbra ainda justifica tal suspeita mediante escritos do Padre Antunes Siqueira sobre fatos ocorridos a partir de 1830, onde o sacerdote comenta que o Major Paula era antigo mestre de música religiosa e profana, e ainda:

Além dos atos religiosos [...] e nos quais funcionava a música do major Paula cujo instrumental compunha-se de um violoncelo, tocado por ele, de duas rabecas, uma do mestre Inácio [...] outra do padre doutor Alvarenga, e o vocal dos habilidosos cantores de orelha, Marciliano, Inácio dos Remédios, insigne barítono, Manuel das Neves, José Francisco Costa, Náutibus, que entoavam um cantochão figurado [...] (SIQUEIRA apud COIMBRA, 2002, p. 112).

Ainda na década de 1830, surgem as “orquestras filarmônicas” Caramuru e a Phil’Orfeônica Rosariense. Na realidade tratava-se de duas bandas as quais Coimbra (2002, p. 116) considera como fundamentais para a grande alavancada da música capixaba rumo ao século XX. Os Caramurus pertenciam à Irmandade de São Francisco, e os Rosarienses, também conhecidos como Peroás, à Irmandade do Rosário. Ambas desafiavam-se tacitamente nas festas em comemoração ao padroeiro. Sendo as espécies de peixes “Caramuru” e “Peroá” de baixa cotação no mercado da época na ilha de Vitória, tais designações demonstravam o desprezo que as respectivas bandas oponentes tinham entre si (DIAS, et al. 2008).

Na direção da Banda Caramuru destacou-se o maestro João Duarte e, na Banda Peroá, o maestro João Azevedo, autor da primeira melodia para os versos de Pessanha Póvoa que vieram a ser conhecidos como o Hino do Espírito Santo. Destacaram-se também na segunda metade do século XIX os maestros Primo Sartori, Henrique de Oliveira e Ivo Costa. (COIMBRA, 2002, p. 117).

Paralelamente havia a Banda da Polícia Militar, criada oficialmente em 1840, inicialmente constituída por músicos civis tanto da capital quanto do interior da Província. Os músicos da banda foram efetivados como militares, recebendo soldos e galgando patentes oficiais, apenas no ano de 1903. A finalidade dessa banda era abrilhantar momentos cívicos e marcantes para a história do Estado, tais como “a

chegada do Imperador D. Pedro II à Vitória, em 1860¹, e os festejos que pontuaram o término da guerra do Paraguai, em 1870” (DIAS, *et al.* 2008, p. 59). No ano de 1908, o governador do Estado, Dr. Jerônimo Monteiro, aprovou a proposta feita pelo comandante do Corpo da Polícia Militar, Cel. Orozinho Correia Lyvalho Moniz Freire, que consistia na criação de uma orquestra dentro da Polícia Militar, a partir do efetivo da Banda, complementando-a com músicos convidados sempre que necessário. O efetivo da referida orquestra era composto de vinte e seis músicos e um *Mestre de Música*, dentre os instrumentos; violinos, flauta, oboé, piston, trombone, trompas, contrabaixo e clarinete.²

Segundo Dias, *et al* (2008), a Filarmônica Rosariense recebeu influências européias diretas em seu repertório quando, ainda no século XIX, ficou a cargo do italiano Álvaro Pandolpho. Esse músico norteou os trabalhos musicais Rosarienses para o repertório erudito que incluía árias, aberturas de ópera e adaptação de obras sinfônicas. Com o passar dos anos o trabalho da orquestra vai minguando, resistindo até princípios dos anos de 1950. Sua rival, a Filarmônica Caramuru, começou a decair no início do século XX, devido à decadência da Irmandade de São Benedito, da qual fazia parte. Em 1919, extingue-se devido ao fechamento por ordem episcopal, e o arruinamento da sede da Irmandade (Convento de São Francisco).

Devido à decadência do poder da igreja católica no século XIX e à adoção de novos códigos de urbanidade pelas camadas mais abastadas da sociedade, os teatros passam a ser os locais em que a burguesia se reunia, mais para estabelecerem acordos políticos e econômicos, que para a apreciação da arte em si. Espelhado no exemplo europeu, o interesse pela arte e cultura passa a ser imitado pela população capixaba. Atendendo aos anseios de conforto e bem-estar da elite local, incomodada com a perpetuação de velhos hábitos provincianos, inicia-se, na Capital e no interior do Estado, a construção de pequenas salas para apresentações teatrais de cunho amadorístico. Em Vitória, no mês de dezembro de 1895, deu-se início à construção do Teatro Melpômene (Teatro de Pau) (figura 1), sendo concluída em 21 de maio 1896. Elaborado pelo engenheiro italiano Felinto Santoro,

¹ O responsável pela apresentação da banda perante o Imperador D. Pedro II foi o maestro baiano Balthazar Antônio dos Reis, segundo consta na matéria *Música erudita e história* (autor desconhecido). Espírito Santo Revista. Vitória, ES. (1982, p. 50).

² DEMONER, Sonia Maria. Apud DIAS, Sérgio. *et al.* Um projeto “música e história no Espírito Santo”: *Pioneirismo e possíveis portais*. In: Anais/VII Encontro de musicologia histórica. Juiz de Fora, MG. (2008, p. 59).

tal obra realizou-se durante o governo do então Presidente do Estado, Dr. José de Melo Carvalho Moniz Freire. O Melpômene trazia para Vitória novos ares de sofisticação e requinte. Em sua arquitetura foram usados para edificação pinho-de-riça, importado da Suécia; cobertura feita com telhas vindas de Marselha, na França; e colunas e gradis das frisas e dos camarotes, em ferro arrojado (LOPES, 2002). Seu interior acomodava 1200 espectadores. Sucumbiu num incêndio ocorrido em 1923, e o que dele restou foi demolido. Contudo, durante sua existência, nele os capixabas tiveram acesso a espetáculos de gênero operístico e teatral produzido por companhias nacionais e estrangeiras (Espírito Santo Revista, Janeiro de 1982). Hoje, em seu lugar está edificado o Teatro Carlos Gomes, construído em 1927, com arquitetura inspirada no Teatro Scala, de Milão, projetado pelo arquiteto italiano André Carloni, e a cúpula é de autoria do artista plástico Homero Massena.



Figura 1: O Teatro Melpômene localizava-se no antigo largo da Conceição, atual praça Costa Pereira. Foto da década de 20.

Fonte: <<http://www.vitoria.es.gov.br/secretarias/administracao/campanha/arqui1.htm>> acesso em: julho de 2009.

A matéria *Música erudita e história* publicada na primeira edição da *Espírito Santo Revista* de janeiro de 1982, traz a informação de que já no final do século XIX existiam muitas escolas de música em Vitória, e que as moças da sociedade se dedicavam ao aprendizado do piano em escolas particulares, preparatórias para o magistério, hábito que durou até a década de 1960. O ensino de música era,

portanto, restrito às classes mais abastadas, feito em instituições privadas, ou em casa, através de aulas particulares. Novaes escreveu pequenos relatos da música erudita em Vitória (ES), seja no ensino ou prática, entre os anos de 1908 e 1910. No que diz respeito ao ensino, destaca-se o nome do maestro Colombo Guardia, citado como professor de instrumentos diversos.

– Sob direção do maestro Colombo Guardia, funcionava, na esquina do Largo de Santo Luzia com a Rua José Marcelino, um curso de música freqüentado pelas môças [sic] e rapazes da sociedade capixaba, distinguindo-se, entre os alunos, a senhorinha Calipso Fonseca, pela decidida vocação de violinista. O maestro Colombo dirigia diversos cursos: - piano, violino, bandolim, violoncelo, etc. (NOVAES, Maria Stella de. História do Espírito Santo, p. 374).

Esse fato, porém, delata a falta de profissionais com conhecimento em instrumento musical específico. Muito provavelmente o título de “maestro” indicava o músico capaz de, eventualmente, fazer arranjos para bandas de música, ou até mesmo executar variados instrumentos.

Se a cultura oficial – sempre espelhada no referencial europeu – dependia de recursos governamentais, por outro lado a iniciativa particular podia amenizar a escassez de instituições culturais oficiais. Neste sentido a burguesia funcionava como uma força democratizante, do ponto de vista da cultura de elite, pois, mesmo nos Estados que ficaram de fora dos grandes ciclos econômicos, iniciativas privadas (e o piano no salão) proporcionaram alguma cultura erudita à região. Esse ambiente de Salão também se fazia presente no Espírito Santo, como podemos notar nas citações de reuniões da alta sociedade capixaba que aconteciam no Palácio do Governo, durante o mandato do Dr. Jerônimo Monteiro.

[...] o Palácio era animado por saraus musicais, quando intelectuais da terra preferiam a música erudita de fundo aos barulhos do bar para se aprofundar em suas tertúlias. Aos intelectuais se juntavam os políticos da situação, enquanto os da oposição não compareciam. Preferiam criticar o esbanjamento. (Espírito Santo Revista. Janeiro de 1982).

Nesses saraus o piano se fazia presente, seja como instrumento solista ou acompanhador, quando a elite reunida ouvia soar:

[...] a voz deliciosa de Semíramis Neto e os acordes arrancados, ao piano, pela maestria de Adelaide Martins Sierra, a Sra. Da. Lalá

educadora de tantas pianistas, na cidade de Vitória. Revezava-se com o maestro Auro Sierra, professor de música da Escola Normal. (NOVAES, Maria Stella de. História do Espírito Santo, p. 374).

Durante o governo de Jerônimo Monteiro, instalou-se em Vitória o Instituto de Belas Artes, a 19 de março de 1910, autorizado sob a lei nº 616, de 11 de dezembro de 1909 (Novaes. p. 374). O intuito desse instituto era o de completar a educação estética, desenvolvendo o gosto pelo desenho e pintura entre a população. Os encontros e festas sociais burguesas que anteriormente se davam no Palácio do Governo, passam a acontecer no salão do Instituto de Belas Artes, onde músicos profissionais e diletantes apresentavam-se para um público movido por preocupações beneficentes.

[...] O salão do instituto de Belas Artes tornou-se o ponto preferido para as festinhas sociais beneficentes. Congregavam-se ali os musicistas de Vitória, nos concertos em favor da Santa Casa. E os aplausos culminavam quando a voz magnífica do Dr. Luís Jouffroy, tenor admirável, modulava o “Souvenir d’Amour”, e outras peças do seu repertório. (NOVAES, p. 374).

Mesmo com a criação do Instituto, a sociedade espírito-santense parecia não demonstrar interesse pelas artes, talvez como reflexo da história de isolamento e descaso de tantos anos que o Estado viveu. De acordo com Lopes (2002), a inexistência de perspectivas para viver de forma rentável com o trabalho artístico, bem como a falta de políticas culturais definidas de incentivo à arte e à cultura, fizeram com que toda sorte de artistas migrassem para o Rio de Janeiro, então Capital Federal, a fim de buscar melhor destino. Quanto ao Instituto, esse teve curta duração, encerrando suas atividades em 12 de julho de 1913, sendo anexado à Escola Normal pelo decreto nº 1515, no governo do Coronel Marcondes Alves de Souza, sob a justificativa de economia de 7:800\$000 réis anuais aos cofres públicos. (Novaes, p. 389).

É referente ao ano de 1929 a informação de que o ensino musical passou a integrar os estudos escolares de educação artística, dentro de uma norma pedagógica que deveria despertar o canto em louvor à Pátria.

1929 – Igualmente, a educação artística participava do novo programa educacional. Por isso, contratado pelo Governo [sic], o Professor Paulo Gomes Cardim desenvolvia o ensino da música, dentro das normas pedagógicas modernas, que despertavam o gosto

[sic] pela arte, fazem cantar as belezas e grandezas da Pátria, divulgam os hinos patrióticos e, finalmente, realçam o encanto das canções regionais. A 14 de abril de 1929, proferiu uma conferência sobre [sic] o ensino da música e, a 7 de julho seguinte, apresentava os Orfeões Escolares, no Teatro Carlos Gomes literalmente tomado pelas autoridades, escolares e pessoas interessadas em aplaudir valiosas realizações. (NOVAES, p. 422).

Encontramos notícia de que nos anos de 1930 existiu em Vitória um Instituto de Música, que recebeu uma ajuda mensal de 600\$000 réis do governo do Estado (NOVAES, p. 422). Há menção na já citada matéria: *Música erudita e história da Espírito Santo Revista* (1982), a respeito da fundação da Sociedade Musical do Espírito Santo, também na década de 30, a qual mantinha uma orquestra. Dias, *et al* (2008), afirmam ter encontrado notícias da criação da primeira orquestra sinfônica em Vitória, pelos idos de 1935, porém sem vínculos com o poder público. A orquestra com cerca de trinta integrantes tinha por líderes os maestros Álvaro Coutinho, Arnulfo de Matos e Emílio Trintex. Temos ainda a citação que Magalhães (2003) faz da entrevista que Beatriz Abaurre concedeu ao *Caderno Dois* do jornal *A Gazeta*, em 31 de janeiro de 1981, na qual afirma que:

Existia uma pequena orquestra em Vitória na década de 30 [...] Posteriormente houve uma desagregação desses grupos musicais. Como ocorreu em quase todo o Brasil, os instrumentos de cordas desapareceram e deram lugar a pianomania, que grassou por muito tempo todo o país. (ABAURRE apud MAGALHÃES, 2003, p. 20).

Julgamos que tais citações referem-se à mesma instituição. Contudo, chamamos atenção para o fato de que esta orquestra não era mantida pelo poder público, apesar da ajuda mensal que recebia do governo. Outro fato importante a ser observado é seguinte: nenhum dos grupos de música até aqui apresentados perdurou, além disso, nenhum dos tais foi criado por iniciativa do poder público do Estado do Espírito Santo, excetuando a Banda de Música da Polícia Militar do Espírito Santo (BMPMES). A “pianomania” citada por Beatriz Abaurre é algo que também desperta curiosidade, mas a esse respeito discutiremos mais adiante.

A pasmaceira e o descaso das autoridades públicas com o meio musical erudito na capital, bem como nas demais regiões do Estado, continuou ainda por mais alguns anos. Ao indagar em entrevista à pianista e professora Lia Leal sobre como era o contexto musical e cultural em Vitória antes dos anos de 1950, período

em que se deu a criação da antiga Escola de Música do Espírito Santo (EMES), atual Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), obtive a seguinte resposta:

Muito fraco! Muito ruim! Nós não tínhamos quase oportunidade de assistir um pianista, um artista de renome. A Edith Bulhões é que fez, que criou aqui uma associação de cultura artística que ela trazia... mas havia sempre o problema do piano e... eu assisti muitos concertos quando menina aqui. A gente ia. Meu pai sempre gostava de levar a gente e tudo. Era no clube, (riso) o clube é que tinha um piano, mas imagine você, um piano de cauda, mas que era usado pros bailes, pras orquestras. Então, havia até dificuldade nisso, de se ter um bom piano para um concerto. O governador Jones dos Santos Neves é que deu muito incentivo. E nessa época também que a pianista Edith Bulhões que criou essa Cultura Artística de Vitória. A partir daí realmente melhorou muito porque já houve a aquisição de um piano, já se fazia concertos no Carlos Gomes. Mas muito raramente. Dificilmente vinha um grande artista fazer... de vez em quando tinha alguma coisa. E quando foi criada, fundada a Escola de Música começaram a fazer os concertos com os próprios professores, os alunos. Começou a ter um pouco mais de movimento cultural na cidade. (LEAL. Entrevista em 22 de junho de 2009).

Lia Leal ressalta o nome de Jones dos Santos Neves (1901 – 1973), pois foi a partir de seu segundo mandato eleito governador do Espírito Santo nos anos de 1951 a 1955, que o quadro do desenvolvimento, tanto econômico quanto cultural do Estado, começou a mudar. Sua estratégia de governo era voltada para ações planejadas com vistas à industrialização do Espírito Santo, inserindo o Estado no projeto nacional de desenvolvimento.

[...]realizou o programa energético para formar a infra-estrutura de industrialização do Estado; [...] edificou grandes estradas e iniciou o asfaltamento delas; elaborou o plano de valorização econômica do Espírito Santo; já justificava, em 1951, seu arrojado projeto de ampliação e aparelhamento do Porto de Vitória, quando ainda não se falava em corredores de exportação. Ele foi o primeiro governador a estabelecer um plano de desenvolvimento espacial no Espírito Santo. E o plano rodoviário elaborado em seu governo funciona até hoje. [...] Graças aos aterros efetuados em seu governo, Vitória ampliou seu espaço físico, como é o caso da área que vai da Esplanada Capixaba até o bairro de Jucutuquara. (<http://www.ijsn.es.gov.br/institucional/gov_jones.htm> acesso em: julho de 2009).

O investimento que este governo aplicou na área educacional gerou a criação de instituições tais como: a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do Espírito Santo; a Escola Politécnica; a Escola de Belas Artes; o Instituto de Tecnologia; a Escola de Música; e a Universidade Estadual do Espírito Santo, sendo federalizada

sob a denominação de Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), no governo de Juscelino Kubitschek, então presidente do Brasil.

Uma nova fase parece se abrir para o Estado do Espírito Santo. É a primeira vez que o setor educacional e cultural recebe um olhar mais atento por parte do poder público. Ocorre a estatização do ensino musical erudito com a criação da Escola de Música do Espírito Santo (EMES), estabelecimento totalmente voltado para o desenvolvimento do saber musical. A história da música erudita do Estado parece, enfim, tomar um novo rumo.

1.1 A ESCOLA DE MÚSICA DO ESPÍRITO SANTO - EMES (1954): NOVOS RUMOS PARA A MÚSICA ERUDITA NO ESTADO

Segundo consta na matéria *A arte que a burocracia não deixa* (Revista Capixaba, 1968) Ricardina Stamato da Fonseca e Castro³, por meio da Secretaria de Educação e Cultura, conseguiu que algumas salas do “Grupo Escolar Irmã Maria Horta” lhe fossem cedidas para o funcionamento do Instituto de Música do Espírito Santo – IMES, (criado pela Lei nº 661 de 12 de agosto de 1952)⁴. Obteve também verba mensal para manutenção do mesmo. A intenção de Ricardina Stamato era a de estabelecer naquele Estado um local de ensino totalmente voltado para a música, onde o quadro de professores de instrumentos musicais fosse variado e devidamente capacitado.

O trabalho deu certo, e proveniente dele procedeu-se a instalação oficial da EMES em solenidade ocorrida às 16 horas do dia 23 de maio de 1954, nas dependências do “Grupo Escolar Irmã Maria Horta” (figura 2), local onde funcionaria em caráter provisório até que tivesse construída pelo governo sua própria sede. O governo de Jones dos Santos Neves, pela Lei nº 806 de 5 de maio de 1954, incorporou à, então recém criada Universidade do Espírito Santo o Instituto de Música, que a partir de então passou a denominar-se Escola de Música do Espírito Santo (Ata da Instalação da EMES, 1954). Em 07 de julho de 1969, foi transformada em Autarquia Estadual, através da Lei 2422, regulamentada pelo Decreto 058 de 02

³ Pianista; citada em diversas reportagens como “grande entusiasta da música clássica em terras capixabas”.

⁴ Ata da Instalação da Escola de Música do Espírito Santo (1954 – 1965).

de julho de 1970 (<<http://www.fames.es.gov.br/default.asp>> acesso em: julho de 2009).



Figura 2. Grupo Escolar Irmã Maria Horta, antigas instalações da EMES. Localizado na Rua Aleixo Neto, Praia do Canto, Vitória, ES. Fonte: Revista Capixaba, ano II, nº 15, maio de 1968. Foto: Paulo Bonino e Serviço de Cinema Escolar.

A EMES era a concretização do sonho de indivíduos que pleitearam durante anos a criação de um órgão estadual onde a arte musical pudesse ser desenvolvida pela população de forma democrática. Sua existência também pretendia conter o êxodo de artistas que, tendo condições financeiras, migravam para centros culturais mais desenvolvidos, como Rio de Janeiro e São Paulo, em busca de melhor aperfeiçoamento artístico musical, como atesta o discurso proferido por Ricardina Stamato por ocasião da instalação da EMES, bem como de sua posse no cargo de primeira diretora daquela instituição:

Devo confessar, porém, na sinceridade que caracteriza os meus atos que este foi também em sonho sempre por mim acalentado – ver o Espírito Santo dotado de uma Escola de Música que pudesse levar aos outros pontos do País e fora dele a legenda luminosa das notas e dos compassos por intermédio de seus filhos em lições aprendidas dentro do próprio torrão natal. (Ata da Instalação da Escola de Música do Espírito Santo. Vitória, 1954).

É nesse contexto que, a convite de Ricardina Stamato, o violinista Alceu Camargo, juntamente com sua esposa, a também violinista Vera Camargo, mudam-se para Vitória, a fim de lecionar violino e participar da fundação da EMES.

[...] Dona Ricardina foi convidada para ser diretora, né. Aí ela lembrou de mim e falou com Noemita [irmã de Vera Camargo]: Noemita, Verinha não estudou violino? Diplomou? Será que ela viria para Vitória? Aí Noemita: A Verinha está casada com um violinista! Aí ela: Que coisa boa! Falou assim: Quem sabe que eles vêm? Nós estávamos em Belo Horizonte. Aí ela telefonou perguntando se a gente não queria vir pra cá. A família estava toda aqui. Puxou mesmo. [...] Aí nós viemos, fizemos a prova, para poder ser contratados - aquele exame de saúde. [...] A rua não era asfaltada. Só tinha areia! Pra você chegar até a Escola de Música, que era ali no antigo Maria Horta. Uma coisa horrível. Mas foi assim... Eu disse: Será que Alceu vai acostumar aqui? Mas eu acho que Deus faz as coisas muito bem feitas, por que a gente saiu do Rio de Janeiro com aquele burburinho. Aí fomos para Belo Horizonte que era uma cidade mais calma do que Rio de Janeiro. E de Belo Horizonte nós viemos pra aqui! Então, aquilo foi um estágio que Alceu fez pra se preparar pra vir pra cá. Mas ele se aclimatou, passou a gostar daqui e não sentiu falta não. (CAMARGO. Entrevista em 25 de julho de 2008, Vitória, ES)

Ao que parece, naquele momento o Estado do Espírito Santo não desfrutava de nenhuma orquestra. O instrumento mais difundido era o piano, muito provavelmente pelo fato do mesmo, há muitos anos, estar associado à boa educação de moças de famílias distintas e, como mencionado anteriormente, ser ensinado por professores particulares ou até mesmo nas escolas preparatórias do magistério daquela localidade. A procura pelo curso de piano era tamanha, que anos mais tarde, final da década de 70, quando a EMES estava sob a direção de Vera Camargo, foi incluída na grade curricular da Escola a matéria “Instrumento complementar”, que objetivava despertar o interesse por outros instrumentos. Outra medida tomada para conter o contingente de pianistas na Escola e granjear músicos especialistas em outros instrumentos de orquestra foi a de excluir o piano do curso de iniciação em instrumento. Vera Camargo explicou o fato em entrevista ao jornal A Tribuna de 26 de maio de 1977, dizendo que tal medida fora adotada:

[...] porque o piano é o instrumento preferido. Se mantivéssemos um curso de iniciação ao piano, a Escola ficaria cheia de pianistas, quando há necessidades maiores de outros instrumentistas. Por isso, aos alunos de piano, pedimos sempre que eles venham com alguma base. Enquanto que para os outros não. [...] o número elevado de pessoas que estudam piano se deve, principalmente, à influência e tipo de educação dos pais.

Ainda com relação à “pianomania”, Gracinha Neves, em entrevista concedida à revista “Espírito Santo Agora” de agosto de 1982, logo no início do período em que a EMES esteve sob sua gestão afirmou o seguinte:

Em Vitória, acontece uma coisa muito engraçada: é a pianomania. Ainda há aquela tradição, as casas têm piano, então os pais colocam os filhos para estudar piano. Mas vêem nisto apenas um aprendizado a mais, sem muita importância, voltada apenas para o lazer. Não temos aqui uma sociedade refinada pra ouvir e dizer que o filho estuda música por interesse de conhecimento. Posso dizer isto de cadeira, porque tenho uma escola particular na Praia do Canto.

O objetivo de incentivar e difundir o estudo de instrumentos mais indispensáveis que o piano à formação orquestral convencional não estava restrito à EMES. Barros (2005) descreve situação semelhante ocorrida em Piracicaba (SP) logo no início da implantação do trabalho de ensino musical desenvolvido por iniciativa de outro casal de músicos, Ernst e Cidinha Mahle, a partir de 1953. Segundo o autor, já nessa época o maestro Mahle “criticava a “pianolatria” que grassava nas instituições de ensino musical brasileiras e procurava estimular o estudo de instrumentos pouco convencionais, como o contrabaixo, o oboé, a viola etc.” (BARROS, p. 34. 2005). O autor afirma, em nota de página, que a expressão “pianolatria” foi cunhada por Mário de Andrade, e acrescenta que:

Em 1956, Cidinha escrevia um artigo para o Jornal de Piracicaba intitulado “Pianomania”: “... abandonemos a idéia de transferir toda a nossa esperança para o piano; torna-se preciso lembrar que ele não é um fim em si mesmo, mas um meio de expressão, apenas. Os pais que desejarem de fato uma educação musical para seus filhos devem interessar-se também pelos outros instrumentos, canto, etc. A ‘Pianomania’ que domina nosso meio precisa acabar. (BARROS, p. 34, 2005, apud CASAROTTI, 2001).

Vera Camargo relatou ao jornalista Osmar Silva que, embora ela e seu marido Alceu tivessem tido uma classe relativamente grande de alunos de instrumento de cordas, ainda naquela época o número de pessoas que procuravam a Escola para estudar piano era superior ao de pessoas que demonstravam interesse em aprender outros instrumentos. Isso exprime o quanto o piano ainda estava arraigado à cultura de que devesse estar incluído numa boa educação. Contudo, a professora Vera segue explicando que:

[...] segundo o regimento aprovado pelo Conselho Federal para os cursos superiores, há uma cláusula que estabelece o seguinte: qualquer aluno do curso de graduação tem de optar por um outro instrumento e fazer seis períodos com ele, do contrário ele não conclui os estudos. Digamos que um aluno decida estudar piano: se ele concluir o curso após os dez períodos regulamentares, não conseguirá o diploma se não tiver se aplicado em outro instrumento durante seis períodos. (SILVA. “Escola da Música” – “A carreira de Vera e Alceu Camargo”, Vitória, ES).

Dois pontos podem ser observados:

1 – O piano permanecia como instrumento preferido do público capixaba, muito provavelmente por ter sido inserido no currículo educacional das moças de família e, a exemplo do que aconteceu em todo o território nacional no século XIX, ainda ser considerado peça do mobiliário que representava requinte e sofisticação nas casas de famílias abastadas (TOFFANO, 2007). Como vimos anteriormente, a cidade de Vitória, bem como todo o Estado do Espírito Santo, não possui um passado que favoreça a idéia de uma Escola pianística qualificada. Não que não existam pianistas locais que tenham despontado no cenário nacional, e até mesmo internacional, mas até aquela época esses desenvolveram suas habilidades artísticas em território outro que não o capixaba.

2 – O Estado do Espírito Santo não apresentava um contingente de músicos necessários para a formação oficial de uma orquestra, principalmente no que compreende os naipes de instrumentos de corda: violino, viola, violoncelo e contrabaixo. A falta de especialistas em tais instrumentos, ou mesmo a ausência de um centro acadêmico musical, até a fundação da EMES, podem ser pensados como justificativa para o fato. Na verdade, a justificativa maior talvez esteja pautada nas peculiaridades e antecedentes históricos deste Estado, já mencionados. Cabia à EMES mudar esse quadro, legado de muitos anos, e é justamente neste sentido que a figura de Alceu Camargo se destaca, de forma serena, contudo marcante como veremos mais adiante.

A EMES passou a fazer parte da vida do paranaense Alceu Camargo, e foi por meio de vários anos de dedicação e intenso trabalho nessa Instituição de ensino musical que o violinista Alceu Camargo tornou-se conhecido como Professor, e se descobriu e revelou como Compositor.

Logo no primeiro ano de funcionamento da EMES, a questão do espaço físico tornou-se um problema. A ocupação de umas poucas salas⁵ cedidas à Escola de Música pelo “Grupo Escolar Maria Horta” deveria ser de caráter provisório, porém levou mais de duas décadas até que a Escola tivesse uma sede própria (figura 3). A partir do problema “espaço físico” uma série de outros problemas foram gerados. A Universidade do Espírito Santo tornou-se federalizada em 30 de janeiro de 1961, contudo a EMES não desfrutou desse privilégio. O desejo dos funcionários da EMES de que esta fosse encampada pela UFES estava diretamente ligado ao fato desta poder ser reconhecida como Instituição de ensino superior, além do interesse de expansão física e curricular no que diz respeito aos cursos de instrumento, como atestam diversas reportagens nos jornais e revistas entre as décadas de 60 e 70.



Figura 3. Sala de aula da EMES no Grupo Escolar Irmã Maria Horta. Aula de Harmonia ministrada pelo Prof. Alceu Camargo. Fonte: A Gazeta, 28 de setembro de 1973, p. 7. Vitória, ES.

O encerramento da matéria já citada da Revista Capixaba (1968) traz uma declaração esperançosa de Ricardina Stamato (época de seu segundo mandato como diretora da EMES), com relação a uma medida decisiva tomada pela Escola para sua federalização, bem como a resposta do então Secretário de Educação, transcrita abaixo:

⁵ Há divergência quanto ao número exato de salas. A matéria *A arte que a burocracia não deixa* publicada na “Revista Capixaba” de maio de 1968, denuncia a precariedade das salas. O jornal “A Gazeta” de 28 de setembro de 1973, na matéria *Escola de Música terá nível superior*, alega ser sete o número de salas ocupadas pela EMES. O mesmo jornal em matéria publicada no dia 4 de outubro de 1975, afirma que a EMES “conta com apenas 5 classes para distribuir seus horários.”

– Tenho muita confiança em que esta novela “A Luta Pela Filiação da Escola de Música à UFES”, termine com um **happy-end**. O Conselho de Professores está elaborando um regulamento de ensino superior para funcionar em nosso educandário. Ele será entregue ao Governo, que o encaminhará ao Conselho Nacional de Educação. A coisa agora vai, porque aquele menino meu sobrinho, o Christiano, prometeu interceder.

Essa confiança se robusteceu no último encontro que ela teve com o secretário de Educação: – É, doutor, se não for agora, não vai nunca mais.

E Werther Vervloet, por seu turno rindo, bateu-lhe no ombro:

– Não se preocupe não, dona Ricardina. Desta vez vai sim senhora. (Revista Capixaba, p. 43. Maio de 1968, Vitória, ES).

Mas a federalização da EMES não aconteceu, nem naquela época e tampouco depois. Desde a fundação, a EMES oferecia à população um curso preparatório e o chamado curso superior, objetivando formar músicos profissionais. No entanto a oficialização do curso preparatório deu-se somente no ano de 1968 (Revista Capixaba, p. 43, 1968). O curso superior recebeu autorização do Ministério da Educação (MEC) em 1970 (Jornal *A Gazeta*, 4 de outubro de 1975), porém o reconhecimento deste pelo Conselho Federal de Educação (CFE) tornou-se efetivo no dia 26 de janeiro de 1976 (Jornal *A Gazeta*, 28 de janeiro de 1976; jornal *A Tribuna* de 28 de janeiro de 1976), ou seja, quase vinte e dois anos após a data da fundação da Escola. Os alunos, a partir de então, poderiam se formar bacharel em canto, violino e piano, tendo seus diplomas reconhecidos por órgão federal.

A demora para o reconhecimento da EMES pelo CFE foi devido a questões de espaço físico. Desde o final de seu primeiro ano de existência a Escola de Música já se fazia notar na capital capixaba por meio de realizações de eventos musicais com a participação de docentes e discentes, como registraram os jornais daquele Estado. Mesmo com pouco apoio do governo e com verba insuficiente os trabalhos da EMES seguiam em frente. Devido à carência de salas nas instalações da EMES, alguns professores abriam as portas de suas casas a fim de reunir seus alunos para as aulas. Outra razão que aumentava a ansiedade dos alunos e professores da EMES por uma sede própria era o barulho produzido na hora do recreio pelas crianças que estudavam no Grupo Escolar Irmã Maria Horta (Jornal *A Gazeta*, 28 de setembro de 1973).

O Diário Oficial de 9 de novembro de 1971 publicou a sanção da lei na qual o Governador Arthur Carlos Gerhardt outorgava o Poder Executivo a doar à EMES o imóvel do Grupo Escolar Padre José Anchieta, que dispunha de uma área de

2.844m², situado na Avenida Vitória, no bairro Jucutuquara (Jornal *A Gazeta*, 4 de outubro de 1975). Já em 1972, uma verba destinada à Escola pelo governo estadual permitiria a construção de uma sede. Porém, a planta não foi aprovada em tempo hábil, e a verba não pôde ser utilizada (Jornal *A Gazeta*, 28 de setembro de 1973).

Uma nova promessa de doação de um prédio para abrigar a EMES foi feita pelo então Secretário de Educação Raul Monjardim Castelo Branco a Vera Camargo, por ocasião de sua posse como diretora, em 1974. A EMES seria transferida para o prédio onde funcionava na época a Secretaria de Educação (SEC), e esta, logicamente, iria para uma nova sede (Jornal *A Gazeta*, 4 de outubro de 1975). Em 1975 o cargo de Secretário da Educação fora outorgado ao Sr. Alberto Stange Júnior, mas apesar da mudança de secretário a promessa antes feita à EMES fora mantida. Teve início uma discussão acalorada registrada nos jornais da época por meio de notas e artigos repletos de emotividade a favor da Escola de Música, e severas críticas ao Sr. Stange, provocando um mal-estar entre o Secretário de Educação e a EMES. Eis alguns deles transcritos abaixo:

Comentando [...] a respeito das críticas que tem recebido ultimamente sobre sua atuação diante do processo de reconhecimento da Escola de Música do Espírito Santo – sendo acusado por alguns políticos como omissos à questão –, o Secretário da Educação esclareceu que “ninguém mais do que eu tem se preocupado em procurar dar uma definição para a atual situação da Escola.

– Acontece, afirmou, que o problema maior que vem provocando o atraso no reconhecimento da Escola, é justamente a falta de um local onde ela possa funcionar, e é justamente nesse sentido que temos trabalhado atualmente. A realidade é que esse problema é dos mais complexos. Gostaria de chamar atenção para um fato: todos sabem que o prédio destinado ao funcionamento da Escola de Música é ocupado pela nossa secretaria, mas quando eu ocupei o cargo de secretário, a SEC já estava há muito tempo aqui situada.

O que não podemos fazer, – asseverou – é desocuparmos o prédio sem termos um local para ficar e dar a vez à Escola. Necessário se faz, no momento, estudar um outro local onde a Escola de Música possa ser instalada. (A Tribuna, 28 de novembro de 1975. Vitória, ES).

Ainda dentro das comemorações da Semana da Música, um programa que hoje recomendamos ao público é a apresentação, às 20h30m, da Orquestra de Câmara da Escola de Música do Espírito Santo. No auditório do edifício Fábio Ruschi.

A sugestão vai principalmente endereçada ao secretário de Educação, que até aqui, por antipatia ou má formação, não se sabe exatamente, tem se negado sistematicamente a apoiá-la. Fazendo-o, isto é, comparecendo poderá avaliar, pelo menos uma vez, o esforço que se faz no estabelecimento pelo desenvolvimento do meio musical – que também é cultura, queira ou não o frígido sr. Stange. (A Gazeta, 29 de novembro de 1975. Vitória, ES).

No sábado e no domingo, a Escola de Música do ES encerrou no teatro Carlos Gomes, com o brilhantismo costumeiro, os seus recitais do ano de 75, em que marcou um maior destaque ainda na contribuição que vem dando para a formação de uma elite artística regional.

Uma vez mais, aliás, como em todos os demais saraus levados a efeito na temporada pelo estabelecimento, o Secretário da Educação não esteve presente – tampouco se fez representar. O que veio atestar e sublinhar, novamente, a incompreensível e inaceitável má vontade para com o meio, que, há de se convir, se fosse ficar na dependência do estímulo e do apoio do setor sob seu comando para sobreviver, já estaria há muito tempo debaixo de 7 pesados palmos de terra...

Impõe-se identificar, e combater, o porquê de tamanha má vontade. (A Gazeta, 2 de dezembro de 1975. Vitória, ES).

Após a publicação de tantas querelas pelos periódicos, o jornal A Tribuna de 23 de dezembro de 1975, traz uma notícia alentadora na matéria intitulada “Definida a mudança da Escola de Música”. O Secretário da Educação, Stange Júnior, anunciou que após uma série de reuniões com o então Governador Elcio Álvares e a Cúria Metropolitana, ficou decidido que a partir do início do ano letivo de 1976, a SEC estaria funcionando no prédio onde antes existia o Colégio do Carmo, este cedido gentilmente pela Cúria, sem gerar qualquer ônus para o Estado, com a condição de que lá também fosse instalada uma escola pública para atender os menos favorecidos. A EMES, então, passaria a ocupar o prédio onde até então funcionava a Secretaria de Educação, no centro de Vitória. Com isso, estaria garantido o tão esperado reconhecimento da EMES pelo CFE, bem como a tão almejada possibilidade de ampliação dos cursos oferecidos e atendimento da demanda de alunos.

Sucedeu que, ao ser concedido à EMES o reconhecimento pelo CFE, este o fez em caráter provisório, obrigando aquela Instituição de ensino musical a comprovar que até o início do ano letivo de 1976 estaria funcionando em instalações próprias. Por esse motivo, o Secretário da Educação Alberto Stange Júnior, assinou uma declaração afirmando que entregaria o prédio da SEC à EMES dentro de sessenta dias, a partir de quatorze de janeiro de 1976. Tal declaração foi apresentada ao CFE, e servia como garantia de que a EMES estaria sediada logo no início daquele ano, garantindo assim o seu reconhecimento como Instituição de Ensino Superior. No entanto, uma nota publicada pelo jornal A Gazeta no dia 25 de fevereiro de 1976, chamava atenção do governo quanto ao risco que a EMES corria

de perder o reconhecimento do CFE, conseguido a duras penas, caso não tomasse posse das novas instalações: o prédio da SEC.

E foi numa segunda-feira, dia 15 de março de 1976, que mesmo com alguns departamentos da Secretaria de Educação ainda funcionando no prédio, a EMES começou a funcionar na sua nova sede (figura 4), situado na Avenida Princesa Isabel, onde se localiza até a presente data; atualmente sob a denominação de Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES). Segundo consta na matéria “Escola de Música já funciona no centro”, de A Tribuna (16 de março de 1976), a mudança para a nova sede teve início no dia 11 de março de 1976, com apenas uma parte de seu mobiliário. O restante dos instrumentos e móveis seriam transportados dentro do prazo de uma semana, e distribuídos nas cinco salas disponíveis no andar térreo e mais sete do terceiro pavimento.

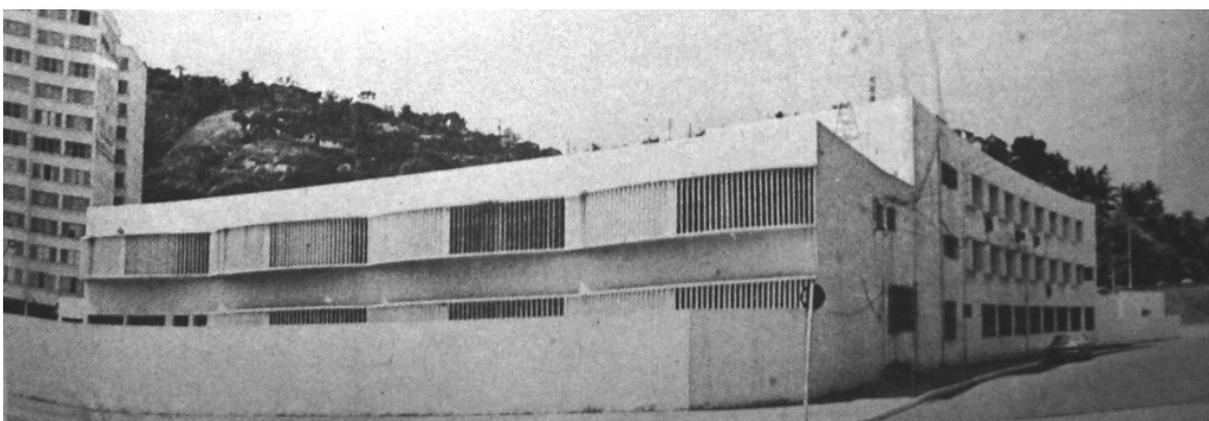


Figura 4. Prédio onde funcionava a SEC, ocupado pela EMES (atual FAMES), desde 15 de março de 1976. Fonte: A Gazeta, 13 de março de 1976. Vitória, ES.

Como podemos observar, a despeito da pouca atenção voltada à EMES por parte dos governantes, salvo raras ocasiões (figura 5) no início de sua história, esta, ainda assim, se desenvolveu graças ao trabalho de seus músicos pioneiros. Ricardina Stamato, Áurea Adnet, Vera Silva Camargo, Anny Cabral, entre outros, são nomes significativos na história da consolidação de um novo contexto musical erudito no Estado do Espírito Santo. Contudo, destaca-se a presença de Alceu Camargo como peça de fundamental importância na mudança e consolidação desse novo contexto musical.



Figura 5. Alceu Camargo (de pé), Vera Silva Camargo, Élcio Álvares (então governador do ES) e Irene Álvares, sua esposa. Jantar em homenagem ao governador pelo apoio prestado à EMES para posse da nova sede. Fonte: A Gazeta, 10 de abril de 1976, p. 5. Vitória, ES.

Alceu Camargo foi o terceiro diretor da EMES, e durante sua gestão também almejou a federalização da Escola, o que lhe foi negado pelo presidente Mal. Castelo Branco; pleiteou ainda a aquisição de um terreno para construção da sede própria da EMES, mas que o Secretário de Viação e Obras Públicas considerou bastante exíguo por, talvez, não comportar um auditório, sugerindo que procurasse outro terreno para àquele fim, dentre outras questões burocráticas (Atas da EMES, 1962 – 1967). Porém, sua maior conquista foi, sem dúvida, em sala de aula, criando, pouco a pouco, um núcleo de cordas por meio de seus alunos.

Foi também em sua gestão que se promoveu a difusão da música erudita, pela organização de excursões com alunos da EMES, que se apresentaram em diversas cidades do Espírito Santo, em programas que fizeram grande sucesso com o público, tais como: a “Semana da Música”, onde envolveu a participação de alunos de toda EMES, no auditório do Colégio do Carmo, no Centro de Vitória; a “Noite da Música” realizada em Cachoeiro do Itapemirim, ao sul do Estado; um recital com obras de Chopin e Liszt em Colatina, ao norte do Estado; e outras cidades do interior do Espírito Santo. Os bons resultados obtidos em cada um desses eventos idealizados por Alceu Camargo, mostram que o objetivo maior deste professor estava sendo realizado: quebrar o mito da inacessibilidade da música erudita ao público em geral (Revista Capixaba, maio de 1968).

Outro importante feito de Alceu Camargo foi a criação da Orquestra de Câmara da EMES, em 1962, onde ele atuava como *spalla* e maestro. E foi a partir do desenvolvimento dessa orquestra que procedeu, anos depois, a Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (OFES) (Magalhães, 2003).

Um dos principais objetivos dos músicos que participaram da fundação da EMES nos idos de 1954 era o de mudar o contexto musical erudito do Estado do Espírito Santo, difundindo o saber musical em ensino especializado e público, e criar um ambiente propício ao fazer musical. O objetivo foi alcançado, mesmo que a duras penas. Atualmente, a Escola de Música do Espírito Santo é denominada Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), através da Lei Complementar 281, que implantou em 2005 o curso de Licenciatura em Música, além dos Cursos Técnicos em Instrumento, Canto, Regência, Composição, e ainda, o Curso Técnico em Música Popular. O curso de Bacharelado foi acrescido das habilitações nos instrumentos contrabaixo, saxofone, oboé, trompa e instrumentos de percussão.

O êxodo de pessoas dispostas a seguir a graduação em música, e até mesmo o de profissionais, ainda existe; não por falta de cursos e profissionais competentes, não somente na FAMES, mas também na UFES que desde 1999 oferece o curso de Licenciatura em Música. O fato se dá devido a pouca oferta de trabalho, e, principalmente, aos salários defasados para esse mercado. Sem dúvida o meio cultural no Espírito Santo cresceu significativamente desde o início do presente século, contudo, o meio musical erudito ainda carece de maior patrocínio por parte de órgãos públicos, e até mesmo privados.

2. ALCEU CAMARGO: SUA TRAJETÓRIA MUSICAL DO PARANÁ AO ESPÍRITO SANTO

Alceu Camargo, terceiro filho do casal Sezefredo Camargo e Julieta de Lemos Camargo, nasceu na cidade de Curitiba (PR), no dia 9 de setembro de 1907. Desde a mais tenra idade teve intenso contato com a música na casa em que residia com os pais e oito irmãos, sendo seis meninos e duas meninas (figura 6).



Figura 6. Quatro dos oito filhos do casal Camargo. Da esquerda para a direita: Lenina, Alceu, Laertes e Lauro Camargo. Fonte: Arquivo pessoal de Vera Camargo.

O pai de Alceu era um comerciante e grande admirador da música e costumava receber em sua casa todos os grandes músicos que iam se apresentar em Curitiba. As festas varavam a noite, “regadas” a música. Além de sua mãe, que tocava piano, havia outros parentes que também tocavam instrumentos amadoristicamente. O Diário da Tarde de Curitiba publicou, no dia 16 de janeiro de 1926, matéria do jornalista Generozo Borges a respeito de Alceu Camargo e sua família:

Alceu Camargo é um artista que desde criança revelou uma extraordinária vocação para a música e que pode seguir um curso metódico, em que revelou habilidades crescentes e um sentimento especial na interpretação de autores.

Fazendo os primeiros estudos nesta capital, sob os cuidados do maestro Seyer [sic], em nosso Conservatório de Música, bem cedo ele soube manifestar um gosto auspicioso pelo seu instrumento, cujos segredos ele ia descobrindo dia por dia assinalando sucessos em cada época de exames.

Trazia já na massa do sangue um excelente resultado somático, pois que, tanto seu pai como sua mãe eram amadores da música, com esse espírito artístico acentuado capaz de alcançar uma latitude elevada.

Sezefredo Camargo, pai de Alceu, desde jovem se dedicara a música. Como todos os jovens de seu tempo em Guarapuava, ele fora atraído para a composição das bandas ou das orquestras e aí fez os seus estudos com muito proveito. Seu pai e seus tios, todos eles eram músicos; e, numa terra onde existiam dois grupos rivais, duas bandas musicais que se esforçavam para vencer uma a outra, o estímulo cada vez mais se fazia intenso e desse modo os moços que podiam pegar em um instrumento, fosse qual fosse, não escapavam ao pagamento de seu tributo, de um ou de outro lado.

Sezefredo tocava uma série de instrumentos, sendo também um fino executor de violão e guitarra, tendo abandonado seus instrumentos quando veio para esta capital dedicar-se a vida comercial.

D. Julietta de Lemos, mãe de Alceu, é uma pianista que muitas vezes deliciou nossos salões, em concertos e festas sociais, demonstrando um delicado espírito artístico, e embora seus afazeres domésticos a tenham afastado da atividade em nossos centros de arte, ela ainda conserva os seus conhecimentos e o mesmo espírito de cultura com que fez a sua época.

Alceu trouxe, assim, preciosa influência hereditária e os seus mestres, como Selar e Leo Kessler muitas vezes previam no seu pequeno aluno um futuro violinista de mérito, visto que, com 11 anos já executava Beriot com muita precisão.

Foi fazer o seu curso no Instituto Nacional de Música, do Rio de Janeiro, completando-o com distinção.

No fim do ano, como tivemos ensejo de noticiar, ele tomou parte nos concursos para obtenção dos prêmios, conquistando então o primeiro prêmio, medalha de ouro, sem que por ele pudesse ter intervindo qualquer pessoa. Entrou em concurso confiado unicamente em seu instrumento e na sua competência, como executor, saindo-se com todo o brilho.

O seu ideal foi atingido e agora volta ele a sua terra, onde terá ensejo de demonstrar que o primeiro prêmio do Instituto Nacional

de Música lhe foi conferido com justa razão, porque ele é um espírito de arte de muito valor e que tem a potencialidade para atingir mais vastos horizontes.

Alceu Camargo chega hoje a Curitiba, em visita a sua família. Jovem ainda, ele ainda terá que estudar mais, mesmo porque nem os grandes mestres deixam um dia sequer de estudar, mas se pode dizer que ele traz uma bagagem honrosa, quer nas referências da imprensa carioca, quer no diploma e no prêmio que ele soube conquistar ante um júri dos mais notáveis maestros do Brasil.

Ao digno patricio antecipamos nossos cumprimentos. (Diário da Tarde, 16 de janeiro de 1926, Curitiba, PR).

A Sra. Vera Camargo (2008) nos relatou em entrevista que seu marido, Alceu Camargo, compartilhava com ela as lembranças da infância: “Ele era pequenininho. Tinha recitais na casa deles. A casa de Alceu tinha dois andares, aí tinha uma escadaria, e que ele [...] ficava sentadinho na escada, quietinho, escutando o pessoal tocando nas festas”.

Segundo o próprio Alceu Camargo, em entrevista cedida ao jornalista Osmar Silva¹, tudo isso serviu para despertá-lo para a música. Aos cinco anos, antes mesmo de aprender a ler, sentiu-se atraído pelo violino. Foi então que começou seus estudos, ali mesmo em Curitiba, com um professor alemão chamado Ludovic Zaier, violinista de quem foi aluno até os doze anos². Encontramos citações do nome de Ludovico Zeyer (RODERJAN, 2004, pp. 85 – 86; SALTURI, 2007, pp. 93 – 94), sendo músico atuante no início do século XX no Paraná, como violinista, professor do Conservatório de Música do Paraná, e membro da orquestra dos associados do Clube Saengerbund (atual Concórdia). É provável que este professor seja o mesmo apontado no *Curriculum* de Alceu Camargo encontrado no livreto da programação do “Festival Estadual de Música Brasileira” (1980), realizado na EMES, sendo, portanto, apenas um equívoco ortográfico na escrita do nome de Ludovico Zeyer no livreto da referida programação.

A prática musical doméstica e os serões na casa dos Camargo eram uma tradição muito comum, difundida desde o final do século XIX entre os paranaenses, bem como entre os imigrantes alemães que habitavam aquela região. Pequenas orquestras familiares e bandas particulares eram comuns naquela época, devido ao

¹ A entrevista a que me refiro é, provavelmente, do ano de 1978, com reportagem de Osmar Silva e fotos de Adilson Lopes, cujo título é “Escola de Música”. Ao final da página, consta um pequeno histórico biográfico de cada um dos entrevistados: “A carreira de Vera e Alceu Camargo: o seguimento de uma tradição”. Trata-se de uma página de jornal encontrada no Arquivo Morto da FAMES em pesquisa realizada no dia 19 de junho de 2009.

² Livreto da programação do “Festival Estadual de Música Brasileira”, EMES, 1980. Vitória, ES.

fato da música ser ensinada “[...] no seio das famílias como fator recreativo e complemento da educação e não raro cultivada entusiasticamente pelos seus membros” (RODERJAN, 2004, p. 43). No artigo “Aspectos da música no Paraná (1900 – 1968)” compilado no livro “A [des]construção da música na cultura paranaense” (2004), Roselys Vellozo Roderjan volta a afirmar que:

A música foi também largamente difundida nos meios familiares. De pai para filho essa tradição no Paraná. Na sua maioria, os músicos hoje atuantes tiveram seus pais, tios ou avós alegrando os serões familiares e as reuniões íntimas com amigos, a entoar belas melodias, executar improvisos de modestos conjuntos instrumentais familiares e até de bandas domésticas. O piano, o violino, a flauta ou o bandolim, por vezes a cítara, eram incluídos obrigatoriamente na educação dos jovens, bem como a leitura dos poetas e romancistas contemporâneos e o aprendizado das técnicas simples de pintura e desenho. (RODERJAN, 2004, p. 86).

A presença do piano no ambiente doméstico paranaense foi fundamental na formação das chamadas bandas familiares que, segundo Monteiro (2004), no fim do século XIX constituíam a principal base da música naquele Estado. Senhoras, senhoritas e cavalheiros revezavam-se ao piano acompanhando as danças nas reuniões e saraus familiares (RODERJAN, 2004). Podemos deduzir que o mesmo acontecia na casa da família Camargo. Segundo a senhora Vera Camargo, havia um piano na casa de Alceu, no qual os músicos que vinham de fora davam os recitais nas festas. As irmãs de Alceu estudaram piano, e uma tia, irmã de sua mãe, também tocava esse instrumento, além de pintar quadros.

Elizabeth Seraphim Prosser afirma que a formação da identidade cultural paranaense decorre de fatores históricos determinantes ocorridos durante o século XIX e inícios do século XX, os quais estão transcritos abaixo:

- a constituição da população do estado por um grande número de imigrantes, principalmente de países europeus (alemães, poloneses, italianos e ucranianos, entre outros);
- a relativamente pequena mão-de-obra escrava, visto não ser ela adequada à exploração da erva-mate, principal produto da região;
- o constante contato das classes economicamente mais favorecidas com o Rio de Janeiro (e seu fascínio pela corte) e com Paris (ah, a Europa!);
- o não estabelecimento, ainda antes e durante o século XIX, de uma cultura tradicional conservadora com a qual romper;
- **o pioneirismo do Paraná nas artes: com seu constante contato com a Europa e com seus artistas imigrantes** (pois, conforme Fernando de Azevedo, “a imigração atrai a imigração” e, juntamente com os imigrantes os trabalhadores, vieram também imigrantes de

várias camadas sociais e de diversos ramos da ciência, do comércio e da cultura). **Quanto ao pioneirismo nas artes propriamente dito,** destacam-se o Simbolismo, o realismo Impressionista e **a prática musical estreitamente vinculada à “moda” musical européia de finais do século XIX: executavam-se especialmente óperas italianas, canções alemãs e música de salão;**

- a busca da sociedade, em geral, pela ascensão social, por meio da participação na vida cultural da cidade (para ser aceito nos meios cultos bastava freqüentar, bem vestido, as inúmeras atividades culturais da cidade: saraus lítero-musicais, concertos, tardes de arte etc.) (PROSSER, 2004, p. 97. Grifo nosso).

Comparando os fatores históricos acima descritos por Prosser, com os fatores históricos referentes ao mesmo período no Espírito Santo, já discutidos, notamos que o meio no qual Alceu Camargo estava inserido já em sua infância, vivida no Paraná no início do século XX, era muito mais rico do que o ambiente econômico e cultural capixaba. Ao que parece, o governo paranaense se comprometeu com o desenvolvimento cultural do Estado muito antes que o governo do Espírito Santo fizesse o mesmo em solo capixaba. Atentamos também para outro fato mencionado por Prosser: “[...] Os primeiros movimentos dos intelectuais da cidade em relação à criação da Universidade do Paraná datam de inícios da década de 1890, e a sua criação, de 1912!” (PROSSER, 2004, p. 97). No Espírito Santo a criação da Universidade Estadual aconteceu num período bem posterior: no ano de 1954, sendo federalizada somente no ano de 1961.

O Rio de Janeiro, que fora Corte no período monárquico e Capital da República no início do século XX, era tido como referência cultural, não somente para o Estado do Paraná, mas para os demais Estados brasileiros. E foi para lá que Alceu Camargo se transferiu aos 13 anos de idade, para dar prosseguimento aos seus estudos musicais.

[...] Dispondo de algum recurso, meu pai decidiu me mandar para um centro mais adiantado, onde eu pudesse me desenvolver melhor. Graças a isso e a uma bolsa fornecida pelo governo de meu Estado, vim estudar na Escola de Música do Rio, então chamada Instituto Nacional de Música. Estudando com os melhores professores, consegui me formar na Escola de Música aos dezessete anos. (SILVA. “Escola da Música” – “A carreira de Vera e Alceu Camargo”, Vitória, ES).

Alceu Camargo já residia no Rio de Janeiro quando sua família se transferiu para aquela cidade, e segundo Sra. Vera Camargo tal mudança se deu pelo seguinte:

[...] O pai dele tinha sociedade numa empresa. Eles eram bem de vida. Eles mudaram para o Rio quando o pai dele morreu. Os sócios pegaram a parte do pai dele e a mãe dele, Dona Julieta de Lemos Camargo não sabia lidar com aqueles negócios. Eles acabaram ficando sem nada. Aí ela mudou-se para o Rio de Janeiro com os filhos todos. (CAMARGO. Entrevista em 25 de julho de 2008, Vitória, ES)

De todo modo, fica evidente o interesse da família pelo que a cidade do Rio de Janeiro pudesse proporcionar, principalmente em termos de desenvolvimento cultural, ao jovem Alceu Camargo. O apoio da família vem atestar a já citada afirmação de Roderjan (2004, p. 43) de que nos lares paranaenses a música era “não raro cultivada entusiasticamente pelos seus membros”.

No Rio de Janeiro, Alceu Camargo deu seqüência aos seus estudos de violino com o Professor Francisco Chiafitelli. Logo depois ingressou no Instituto Nacional de Música – hoje Escola de Música da UFRJ frequentando a classe do mesmo Professor (figura 7).



Figura 7. Alceu Camargo (destaque) junto à turma do Prof. Francisco Chiafitelli (ao centro), no Instituto Nacional de Música – atual Escola de Música da UFRJ. Foto e Ano: ? Fonte: Arquivo pessoal de Vera Camargo.

[...] Logo depois de me formar, ganhei a medalha de ouro da Escola, competindo com estudantes que, como eu, tinham conseguido a nota máxima do educandário, um triunfo muito importante em meu início de carreira. Depois realizei concertos em minha cidade natal, no Rio e em diversas cidades do Sul e Nordeste do país. Seguindo o mesmo caminho de outros músicos, que têm de agir assim por uma questão de sobrevivência, participei da fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira e passei a integrá-la, isso depois de tocar em outros grupos. (SILVA. “Escola da Música” – “A carreira de Vera e Alceu Camargo”, Vitória, ES).

No artigo *A platéia de música erudita em Curitiba, de 1920 a 1930; entre o gosto e a etiqueta* a pesquisadora Liana Marisa Justus (2004), evidencia que havia um ecletismo muito grande na programação musical da capital paranaense, e que os teatros Guayra e Palácio, tidos como templos da erudição e cultura, montavam sua programação de maneira diversificada. Nesses teatros, um mesmo e interessado público comparecia às apresentações de música erudita por companhias líricas, bem como às apresentações de música sertaneja e de canções populares brasileiras e portuguesas por conjuntos musicais locais. As únicas críticas publicadas nos jornais da cidade referiam-se ao modo de como o público deveria se trajar para adentrarem ao teatro. A autora afirma que:

Oferecia-se ao público o que ele apreciava e também o que se importava do Rio de Janeiro, pois era preciso que a platéia curitibana assistisse e aceitasse o que lá era apresentado, uma vez que a capital da República era a principal referência desde a segunda metade do século XIX [...] A observação e a análise dessa sociedade demonstram que o público daquela época não queria algo exótico, não desejava combinações de notas a que o ouvido tivesse de se acostumar. Queria ouvir peças no estilo familiar, nada difícil e excessivamente individualizado, que viesse a exigir esforço. Esperava-se música agradável e gentil. (JUSTUS, 2004, p. 118).

O jovem violinista Alceu Camargo se apresentou diversas vezes no palco do Teatro Guayra, para este mesmo público curitibano a quem Justus se refere, além de outros palcos da região do Sul do país como comprova o “Livro de Curriculum Vitae” (documento interno da FAMES):

1. Concerto na Escola Nacional de Música – (Rio de Janeiro) – 1/7/925.
2. Concerto no Theatro Guayra (Curitiba) 3/2/925.
3. Concerto no Theatro Guayra (Curitiba) 3/2/926.
4. Concerto na Sociedade Chopin (Curitiba) 5/2/926.
5. Concerto no Teatro Sant’Anna (Ponta Grossa) 16/4/26
6. Concerto na Escola Nacional de Música
7. Concerto no Theatro Guayra (Curitiba) – 29/10/931
8. Concerto no Theatro Guayra (Curitiba) – 18/11/31

9. Concerto no Centro Paranaense (Rio de Janeiro) (6/10/931).
 10. Concerto no Teatro Renascença (Ponta Grossa) – (17/12/931).
 11. Concerto no Club Antoninense (Antonina) (7/5/932).
 12. Concerto no Teatro Guayra (Curitiba) 8/4/932.
 13. Concerto no Teatro Armonia Lira (Joinvile) 17/6/932.
 14. Concerto no Teatro Frohsin (Blumenau) 25/6/932.
 15. Concerto no Teatro Armonia Lira (Joinvile) 6/7/932
 16. Concerto no Teatro Buhr (Jaraguá) 29/6/932
 17. Concerto no Teatro Guayra (Curitiba) 28/10/932
- [...] (Livro de Curriculum Vitae – Documento interno da FAMES).

Vera Camargo afirmou ter arquivado em um caderno vários programas de concerto dos quais seu marido havia participado, fazendo, assim, uma espécie de *release*. Contudo, a mesma relata que tal caderno se perdeu em uma das duas mudanças que fez para a cidade de Brasília, após o falecimento de Alceu Camargo (Vera Camargo em entrevista no dia 25 de julho de 2008). O único programa que restou documenta a apresentação do violinista em concerto realizado no Teatro Guayra pela Sociedade Musical Frederic Chopin, no dia 5 de fevereiro de 1926 (figuras 8 e 9).

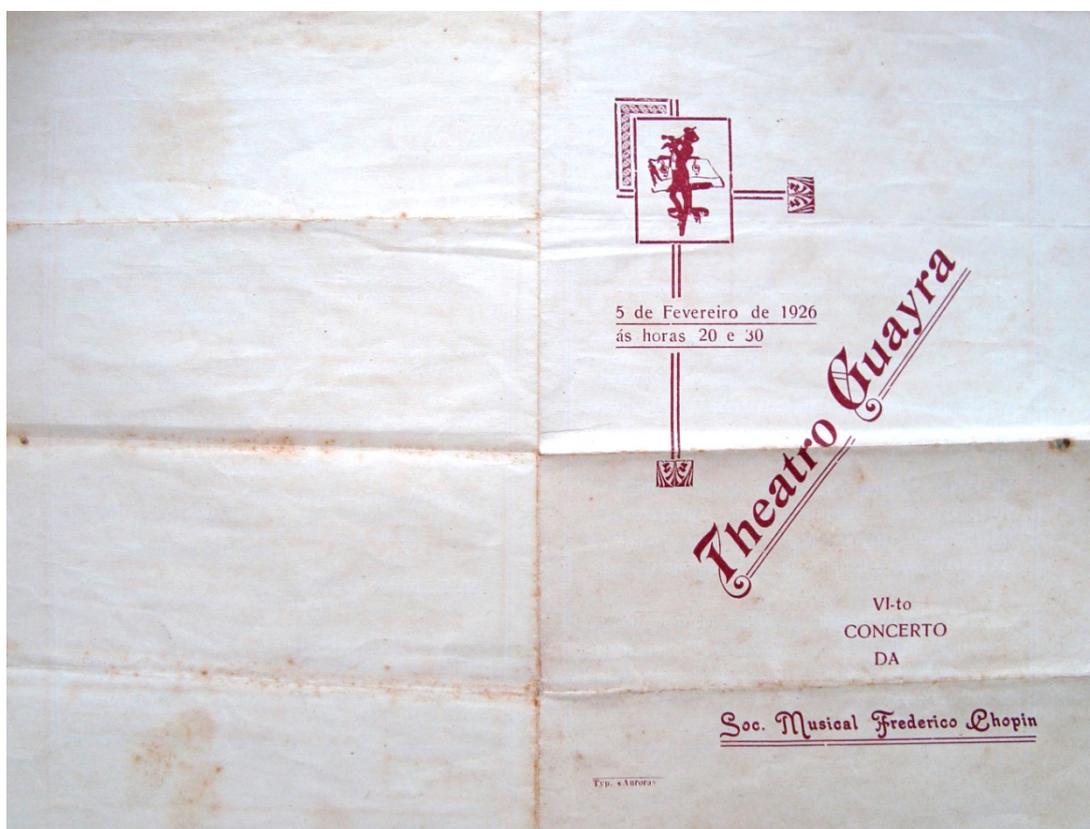


Figura 8. Capa de Programa de Concerto realizado no Teatro Guayra, em 5 de fevereiro de 1926, na cidade de Curitiba. Fonte: Arquivo pessoal de Vera Camargo.

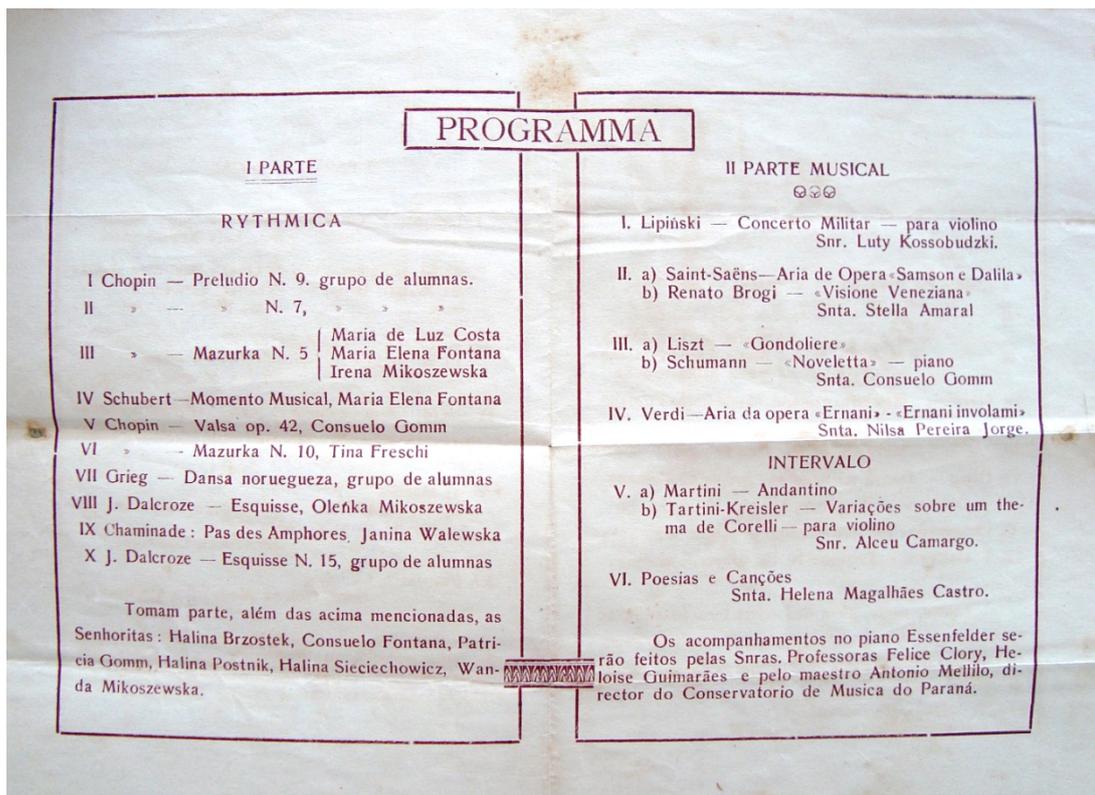


Figura 9. Programa de Concerto realizado no Teatro Guayra, em 5 de fevereiro de 1926, na cidade de Curitiba. Fonte: Arquivo pessoal de Vera Camargo.

Ainda com respeito à declaração de Alceu Camargo transcrita na reportagem de Osmar Silva, podemos deduzir que este violinista, assim como tantos outros, gostaria de ter seguido uma carreira de concertista, pois afirma que: “[...] Seguindo o mesmo caminho de outros músicos, que têm de agir assim por uma questão de sobrevivência, participei da fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira e passei a integrá-la, isso depois de tocar em outros grupos.” Os “outros grupos” a que Alceu se refere são pequenas formações de câmara que atuavam em requintadas confeitarias do Rio de Janeiro, orquestras de rádios, cassinos, navios, enfim “o mesmo caminho de outros músicos [...] por uma questão de sobrevivência”. Em entrevista concedida para levantamento de dados para este trabalho, Vera Camargo contou que Alceu

[...] Tocava na rádio... Antes de eu conhecer ele, ele tocou no Cassino da Urca. Eu não conhecia Alceu naquela época. Ele tocava no Cassino da Urca. E logo que ele se diplomou também ele pegava os navios indo de Araraquara, Aratimbó, aqueles navios da costa... tocou muito a bordo do navio... Tocou naquela casa de chá famosa do Rio

de Janeiro, da rua do Ouvidor. Como é que é? Não me lembro agora o nome. Ele ganhou prática ali. Pegava aquelas obras, tudo a primeira vista para tocar. Era um conjunto de violoncelo, violino, não sei se tinha piano... acho que não tinha piano. Sei que era um conjunto pequeno de cordas e que tocavam coisas difícilíssimas. Sei que ele me disse que se desembaraçou muito. Pegava qualquer coisa! Qualquer coisa Alceu tocava! Nunca teve, assim, dificuldade pra nada! Dona Paulina mesmo falava comigo: “Verinha, como é que Alceu toca corda dobrada! Eu nunca tive ninguém – as cordas duplas, né – com tanta facilidade!” Ela falava comigo assim: “Como é que ele toca com a maior facilidade aquelas coisas!” Tinha muita facilidade mesmo. Mas foi uma pena, porque no Brasil o pessoal não dá muito valor – hoje ainda não dá – naquela época, então, era muito pior. Ele fez concurso medalha de ouro, tirou o concurso medalha de ouro. Depois ele passou dificuldade. Ele vendeu a medalha (risos) eu guardei só o diploma. Vendeu a medalha... nem cheguei a ver a medalha. Nessa época não conhecia Alceu. Então ele começou a trabalhar para ajudar a família [...] Naquela época era assim. (CAMARGO. Entrevista em 25 de julho de 2008, Vitória, ES).

Segundo o *Livro de Curriculum Vitae*, já mencionado, Alceu atuou como *spalla* na orquestra da Rádio Tupy (1939 – 1951), e da Rádio Club do Brasil S/A (1951 – 1953). Os artistas de rádio não podiam desfrutar de uma vida financeira estável devido aos baixos salários que recebiam das emissoras. Os altos salários eram privilégio dos diretores e seus imediatos, e até mesmo artistas de renome, como Elza Soares, residiam em moradias de aluguel (COMEGNO, 2008, p. 137).

A pianista capixaba Lia Leal conheceu Alceu Camargo na época em que ela foi para o Rio de Janeiro a fim de estudar na Escola Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ. Tal encontro deu-se por intermédio da amizade que sua família cultivava com a senhora Vera Camargo, também capixaba. A admiração e respeito do professor Alceu Camargo pela jovem pianista era tamanha que, anos mais tarde, já na época em que ambos lecionavam na EMES, ela recebeu a dedicatória do *Estudo Seresteiro* por ele composto. Com relação aos estilos musicais interpretados pelas orquestras de rádio nas quais Alceu trabalhou por vários anos, Lia Leal narrou:

Eles faziam músicas de filmes, temas de filmes, e faziam também música brasileira, Ary Barroso e outros. Sempre com arranjos muito bonitos, muito bem feitos. E os violinos sempre entravam muito e as músicas eram naquela época eram muito puxadas pro romântico. Havia muita melodia em tudo, então a parte dos violinos entrava sempre com muito destaque. [...] faziam valsas... faziam... temas musicais de filmes, *blues*, até marchinhas de samba também, mas uns arranjos até sofisticados, vamos dizer, por isso que entravam os violinos, também. Porque os maestros eram excelentes. [...] Então tinha uns programas muito bons [...] sempre se faziam programas musicais. E os artistas [...], os cantores e cantoras da época [...]

sempre cantavam, assim, coisas muito românticas que [...] davam essa oportunidade de fazer um fundo musical bonito com cordas. (LEAL. Entrevista em 22 de junho de 2009).

De acordo com Comegno (2008), entre os anos de 1939 a 1951, personalidades como Ary Barroso, Pixinguinha, Benedito Lacerda, Araci Costa, Nora Ney, Ademilde Fonseca, entre outros, integravam o rol de artistas da Rádio Tupi do Rio de Janeiro. É bem provável que Alceu tenha tido contato com esses artistas, uma vez que trabalhou como *spalla* da orquestra dessa emissora durante o período que esses músicos lá atuaram. Quanto ao Cassino da Urca, o autor assegura que era considerado o mais luxuoso da América do Sul, além de ter sido palco de grandes revistas musicais, contando com artistas como Eliza Coelho, Linda Baptista, Emilinha Borba, Carmem Miranda, Grande Otelo, entre outros (pp.50 – 51). No entanto, ao que diz respeito à atuação de Alceu Camargo no Cassino da Urca temos, além da declaração de Vera Camargo, apenas anedotas ditas informalmente por alguns ex-alunos de violino de Alceu, que diziam haver assinaturas de possíveis vedetes no violino do Professor. Esse violino pertence hoje a um ex-aluno do Prof. Alceu Camargo, o violinista Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga, que em entrevista relatou:

Sem dúvida um dos momentos mais marcantes foi quando ele revelou seu desejo de me presentear com seu violino. Esse fato se concretizou vários anos depois quando eu já residia nos EUA e estava concluindo meu doutorado. Essa foi certamente uma demonstração de desprendimento e da grande amizade que nos unia. (ALVARENGA. Entrevista em 2 de novembro de 2008).

Num outro trecho da reportagem de Osmar Silva, o jornalista fez a seguinte indagação ao casal Camargo: “Vocês acham que existe ainda aquele forte preconceito que o músico erudito (e vive-versa) tinha pelo instrumentista popular?” Ao que o professor Alceu (figura 10) respondeu:

Antigamente isso existia mesmo, mas acho que agora já passou. Eu, de minha parte, sempre gostei do popular e do clássico na mesma medida, desde que bem executados. O que interessa, antes de mais nada, é a qualidade da música. Temos o exemplo do pianista Arthur Moreira Lima gravando e dando concertos tocando a obra de Ernesto Nazareth. Aqui, dispomos do excelente regional de Maurício de Oliveira que, por sinal, apareceu como solista executando com a orquestra o concerto de Vivaldi, uma apresentação que deixou muita gente deslumbrada, pois não conheciam o lado erudito desse músico capixaba nem tinham ouvido antes um violão tocando com orquestra

de câmara. Achamos que tudo é válido quando a música é bem feita. (SILVA. “Escola da Música” – “A carreira de Vera e Alceu Camargo”, Vitória, ES).

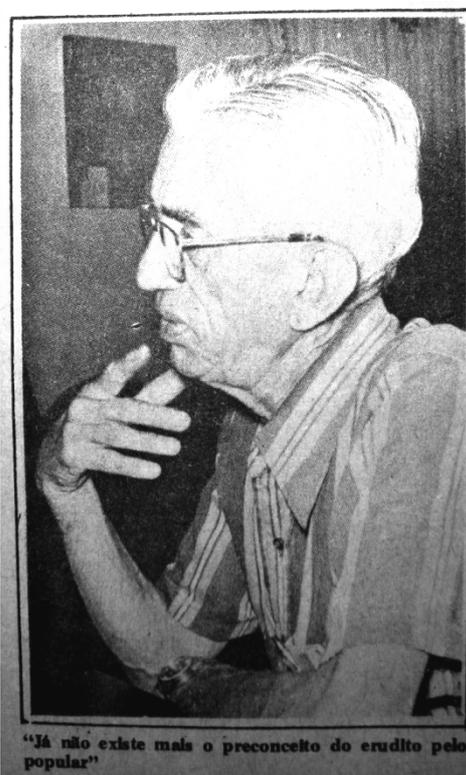


Figura 10. Alceu Camargo em entrevista cedida ao jornalista Osmar Silva. Foto: Adilson Lopes. Fonte: Arquivo morto da FAMES. Vitória, ES.

Por ter vivido por pelo menos quatorze anos trabalhando como *spalla* em orquestras de rádio, Alceu provavelmente sentiu na pele o preconceito a que se refere. No entanto, sua vivência musical durante a infância desfrutando do ambiente de salão não apenas em casa com os familiares, mas como vimos, no próprio contexto cultural paranaense, certamente proporcionaram a ele o gosto igualitário pelo popular e o erudito. Até mesmo por isso ele não deve ter tido problemas em trabalhar por tanto tempo tocando música popular em rádios, cassinos, navios e demais lugares. Vale ressaltar que, dentre as doze perguntas que o jornalista Osmar Silva fez ao casal Camargo, essa é a única que consta como sendo respondida por Alceu.

Nos primeiros quarenta anos do século XX, os concertos sinfônicos tiveram altos e baixos no Rio de Janeiro. No período de 10 de agosto a 11 de outubro de

1908, a capital da República ouvia pela primeira vez obras sinfônicas de compositores como Rimsky-Korsakov, Rebikov, Debussy, Dukas, Rabaud, entre outros, que constituíam novidades absolutas para o público brasileiro de então. Tal ineditismo estético orquestral fora executado por uma orquestra arregimentada por Alberto Nepomuceno para participar da Exposição Nacional de 1908 que festejava centenário da abertura dos portos. Os 28 concertos realizados nesses dias tornaram-se um marco na vida musical do Rio de Janeiro (CORRÊA, 2004, p. 15).

De 1912 a 1933, manteve-se atuante a Sociedade de Concertos Sinfônicos do Rio de Janeiro, fundada por Francisco Nunes e Francisco Braga. A popularidade dos concertos promovidos por essa Sociedade minguava dia após dia, e em 1930, Francisco Braga, regente da orquestra, anunciava a intenção de abandonar o cargo. Porém, o surgimento de uma nova orquestra formada por Walter Burle Marx no ano de 1931, suscitou rivalidade e instigou novo vigor em Francisco Braga, que reestruturou a Sociedade de Concertos Sinfônicos, voltando à atividade em 1932. No ano seguinte o maestro Braga foi acometido de grave crise cardíaca, sendo obrigado a abandonar o palco. Com o afastamento de seu maestro a orquestra da Sociedade perdeu a razão de ser (HEITOR apud CORRÊA, 2004, p. 16).

Corrêa (2004, p.16), salienta que o entusiasmo jovem e construtor da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, dirigida por W. Burle Marx, reavivou a situação dos concertos sinfônicos da então capital federal, bem como o gosto por esse gênero, no público carioca. O autor também assegura que foi nesse período que aconteceram, pela primeira vez no Rio de Janeiro, os Concertos para a Juventude, com programas explicados e de fácil entendimento para as crianças.

Alceu Camargo atuou nessa orquestra no ano de 1934, como primeiro violino. É o primeiro grupo de concertos sinfônicos do qual se tem notícia da participação de Alceu. No entanto, seu trabalho nessa orquestra provavelmente não chegou ao período de um ano, pois o maestro W. Burle Marx se mudou para os Estados Unidos nesse mesmo ano de 1934. O artigo intitulado *A crise dos concertos sinfônicos no Rio de Janeiro*, de Luiz Heitor (1950), traz a seguinte declaração:

A verdade é que os concertos sinfônicos morreram, no Rio de Janeiro, desde que W. Burle Marx – o único regente brasileiro que até hoje interessou o nosso público – emigrou para os Estados Unidos. Não quero dizer com isso que não existiam outros regentes no Brasil [...] Mas o fato é que – talvez por se terem empenhado com menos energia do que Burle Marx, nesse setor de atividades artísticas –

jamais esses regentes representaram para o nosso público o que foi o autor daquelas maravilhosas temporadas da Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, quando as lotações do Teatro Municipal se esgotavam para a audição dos grandes monumentos da música sinfônica, interpretados por uma orquestra particular, obrigada a vencer os maiores tropeços. Ouvimos, assim, uma boa parte do repertório clássico, várias obras corais, os melhores solistas em trânsito pelo Rio de Janeiro e, até mesmo, o príncipe dos regentes alemães, neste século, o grande Felix Weingartner, especialmente contratado para dirigir alguns de seus concertos. (apud CORRÊA, 2004, p. 27).

Nesse mesmo artigo, Heitor afirma que a vida musical da cidade, no que diz respeito a obras sinfônicas, estava estagnada, pois os empresários, estimulados ou contando com a complacência das autoridades públicas, foram apoderados pela folia lírica que sacrificou os concertos sinfônicos. Na verdade, o que estava acontecendo era o seguinte: em 1932 a Prefeitura do Distrito Federal constituiu a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pelo decreto 3.512. Por esse motivo, a Prefeitura suspendeu a concessão de subvenções às orquestras existentes, que acabaram se dissipando. Por sua vez, a Orquestra do Teatro Municipal fazia pouquíssimos concertos sinfônicos, pois era especializada em acompanhar ópera e balé (CORRÊA, 2004, p.17).

Com o surgimento da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) no ano de 1940, a prática de concertos sinfônicos volta a ser uma constante na cidade do Rio de Janeiro. Entretanto os primeiros anos da OSB foram marcados por vários momentos de crise financeira, que segundo o maestro José Siqueira, fundador da OSB, em depoimentos prestados em 1980, para aliviarem o aperto, apelavam para um festival de marchas, polcas e valsas de Johann Strauss (apud CORRÊA, 2004, p. 19).

Alceu Camargo ingressou na OSB (figura 11), tocando na terceira estante dos primeiros violinos, entre os anos de 1949 a 1953. Sem dúvida aqueles foram anos de muito crescimento musical para esse violinista, tendo a oportunidade de trabalhar com maestros como o Lamberto Baldi, Eleazar de Carvalho, Sergei Koussevitzky, Eugen Szenkar, Nino Sanzogno, Sir Malcon Sargent, dentre outros, executando obras de diversos períodos e gêneros.



Figura 11. Alceu Camargo (destaque) junto à Orquestra Sinfônica Brasileira. Foto e Ano: ? Fonte: Arquivo particular de Vera Camargo.

O enlace matrimonial de Alceu Camargo e Vera Silva Camargo foi realizado na igreja de Santo Antônio, no Rio de Janeiro, no dia sete de Janeiro de 1950. O casal se conheceu no Rio de Janeiro, quando Vera passou a integrar o naipe de violinos de uma orquestra de rádio que Alceu trabalhava. Nessa época Alceu já era formado pelo Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, e atuava profissionalmente havia algum tempo, enquanto Vera ainda cursava a graduação em violino também no Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ), na classe da professora Paulina D'Ambrósio.

Eu estudava violino no Rio [...] Tinha um programa [em uma emissora de rádio]. Eles [...] fizeram uma orquestra, então Dona Paulina queria que eu me desembaraçasse. Ela conseguiu, não sei com quem, para eu fazer parte nessa orquestra. Então uma vez por semana tinha esse programa. Programa *Cheilin*... uma coisa assim. Acho que era às nove horas da noite. Nessa época eu conheci o Alceu, mas eu tinha namorado! (risos) Eu tinha namorado! Eu conversava muito com o Alceu. No intervalo às vezes fazia um lanchezinho [sic], está me entendendo?! Sempre com mamãe que me acompanhava e minha tia-avó. Foi nessa época que eu o conheci (CAMARGO. Entrevista em 25 de julho de 2008, Vitória, ES).

Em 1953, Alceu fez concurso para *spalla* da Orquestra da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte. Tendo sido aprovado no concurso, atuou também como *spalla* no Conjunto de Câmara da mesma sociedade. O casal Camargo mudou-se, então, para a capital mineira, residindo lá por onze meses. Segundo Vera Camargo, um dos motivos que levaram à decisão pela mudança do Rio de Janeiro para Belo Horizonte, foi o estado de saúde de Alceu Camargo, que na época estava debilitado.

Após esse curto período na capital mineira, atendendo ao convite da Sra. Ricardina Stamato da Fonseca e Castro, o casal transferiu-se para Vitória, ES, para lecionar na então Escola de Música do Espírito Santo (EMES), atual Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES). Lá, Alceu Camargo atuou como professor de violino, harmonia, morfologia e canto coral entre 1954 e 1977, ano em que se aposentou. Em outubro de 1962, a pianista capixaba Áurea Adnet entregou o cargo da direção da EMES para Alceu Camargo, que permaneceu como diretor dessa instituição até fevereiro de 1967. Mesmo tendo se aposentado oficialmente no ano de 1977, o professor Alceu Camargo não se afastou das atividades didáticas e artísticas, continuando como contratado da EMES como auxiliar de ensino. De acordo com o Currículo Vitae do professor Alceu, a EMES foi a primeira (e única) instituição formal de ensino de música em que lecionou (figura 12).

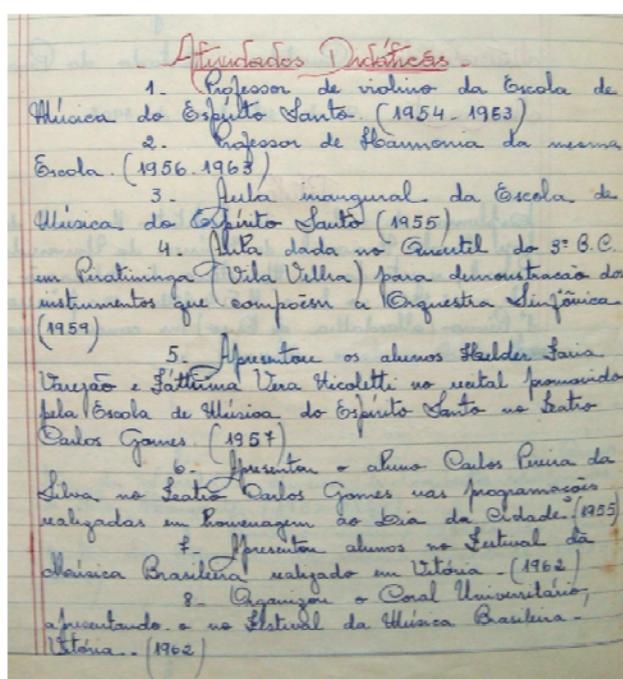


Figura 12. Currículo Vitae de Alceu Camargo. Atividades didáticas. Fonte: Livro de Currículo Vitae da EMES. Vitória, ES.

Foi no Estado do Espírito Santo que Alceu Camargo revelou o seu lado compositor. Primeiramente, impulsionado pelas necessidades da vida acadêmica, escreveu dezenas de pequenos ditados melódicos para trabalhar a percepção musical dos alunos. No ano em que assumiu a direção da EMES, compôs o *Hino da Escola de Música do Espírito Santo*, com letra de Terezinha Dora Abreu de Carvalho, e no mesmo ano escreveu *Melodia*, sua primeira peça para piano. A partir de 1973, compôs pequenas obras para a “Orquestra Juvenil” da EMES, sobretudo com objetivos didáticos. Ao indagar à senhora Vera Camargo sobre como o seu marido começou a compor, ela relatou a seguinte história:

Eu dava aulas de percepção para as turmas da Escola de Música, e eu mesma escrevia os solfejos e os ditados que eu aplicava às turmas. Um dia, eu estava sentada à mesa, com o caderno pautado aberto, e já não saía nada! Eu já estava cansada de tentar pensar em alguma melodia. Então Alceu chegou, me viu ali concentrada e com o semblante preocupado, e me perguntou: “O que é que está acontecendo, Verinha?” Aí eu falei para ele que estava com dificuldade de escrever os solfejos e ditados. Ele pegou o caderno e me perguntou assim: “Como é que você quer isso? Que dificuldade? Quantos compassos? Em que tonalidade?” Eu respondi para ele como eu queria e então ele rapidamente escreveu! Eu fiquei espantada! (risos) Ele me entregou o caderno e disse: “Pronto”. Eu estava ali havia várias horas tentando escrever e ele em cinco minutos escreveu com a maior facilidade! Foi assim... (CAMARGO. Entrevista em 25 de julho de 2008).

Esse mesmo discurso ela proferiu no encerramento do concerto memorial “Alceu Camargo: uma vida eternizada pela música”³, expressando, ainda, deslumbramento no seguinte:

[...] Nem sentou no piano! Ele não sentava no piano porque não sabia tocar! E assim, eu não tive mais dificuldades em meus ditados. E eu acho que, também por isso, que ele começou a compor. Sem saber que tinha essa veia de compositor. Porque eu naquela obrigação cobrava dele: “Alceu! Vou ter prova! Preciso de uns ditadinhos pra mim!” Como ele não tinha dificuldade, ele, na mesma hora, na mesma hora sentava e escrevia! [...] Mas isso era tão ligeiro! Ele nem pensava! Sentava e escrevia! Não ia pro piano pra tocar que ele escrevia não! Mas o que mais me chamou atenção que Alceu sendo

³ Concerto memorial realizado na sala de concerto “Alceu Camargo”, nas dependências da FAMES, no dia 13 de setembro de 2007. O evento contou com a participação de alunos, professores e ex-professores da FAMES, todos interpretando obras de Alceu Camargo para diversas formações instrumentais.

violinista escreveu mais para as pianistas! As minhas colegas aqui, oh! Escreveu mais pro piano, sem saber tocar piano! [...]”⁴.

Ao conversar informalmente com ex-alunos de violino ou de percepção de Alceu Camargo, pode-se perceber que alguns deles compartilham experiências semelhantes à relatada pela senhora Vera Camargo, no que diz respeito à facilidade com que o professor escrevia exercícios, fossem para ditado melódico, solfejo ou até mesmo uns poucos compassos para resolver problemas técnicos dos alunos. O violoncelista Sanny Souza relatou o seguinte fato:

[...] como ele tinha ouvido absoluto, ele tinha uma habilidade fantástica de escrever, e de perceber as coisas. Então, certa vez, numa sala de aula de Ritmo e Som, por exemplo, dois carros buzinaaram, e ele perguntou à classe, fez um desafio à classe, perguntou quem era capaz de cantar exatamente as notas que foram buzinaadas, entre aspas, pelo que o carro fez. E aí, um aluno tentou, errou. Eu tentei e também errei. Ele disse quais eram as notas sol sustenido e si, foi lá no piano e “Tum”, na mosca! Exatamente essas duas notas! [...] ele tinha essa habilidade, tinha um ouvido fantástico, escutava muito. (SOUZA. Entrevista em 5 de maio de 2009).

O “ouvido absoluto” pode ser apontado como algo que possibilitou a Alceu Camargo desenvolver a habilidade de escrever para formações musicais variadas, sem auxílio de instrumentos musicais. Logicamente, os conhecimentos de harmonia adquiridos ao longo dos anos de estudo e prática musical, também serviram como referência no ato de compor. Muito da vivência da música de salão dos tempos de infância, somados à experiência como músico de orquestras populares e eruditas no Rio de Janeiro, podem ser notadas em suas composições, como veremos detalhadamente no próximo capítulo.

Com relação à escolha pelo piano como representante da maior parte do repertório solo que compôs (as primeiras quatro peças para instrumento solo que Alceu Camargo compôs foram para o piano)⁵, podemos supor que seja devido ao fato dele ter encontrado uma quantidade expressiva de pianistas na cidade de Vitória (ES), como relatado anteriormente. Esse mesmo instrumento é usado na maioria das obras de câmara de Alceu, sempre com caráter mais intimista, mais

⁴ Vera Camargo em depoimento prestado no encerramento de concerto memorial com obras de Alceu Camargo. Vitória, ES. 13 de setembro de 2007.

⁵ Ver anexo A (“Catálogo das obras musicais de Alceu Camargo” criado a partir de dados levantados em entrevistas e partituras encontradas na biblioteca da FAMES, nos arquivos particulares das senhoras Lia Leal e Vera Camargo).

doméstico mesmo, muito provavelmente como lembrança de sua infância musical em Curitiba.

Como registrado no capítulo anterior, no ano de 1962, o professor Alceu Camargo criou a “Pequena Orquestra da EMES”, que anos mais tarde passou a se chamar “Orquestra de Câmara da EMES” (figura 13). A importância desse trabalho foi ressaltada por Juca Magalhães em diversos trechos no seu pequeno livro *Da Capo: A História da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo. 1977 – 2002*. Cabe ressaltar que esse livro é um dos raros documentos de pesquisa publicado em que constam citações a respeito do importante trabalho do casal Camargo em favor da música na cidade de Vitória, no Estado do Espírito Santo.

A EMES funcionou como uma verdadeira fornalha onde esta Orquestra foi moldada. Segundo consta, todo o trabalho de base teve início com Vera e Alceu Camargo, um casal de violinistas e professores de música que se dedicaram, desde 1962, a criar em Vitória um pequeno núcleo de cordas, que iria acabar formando mais tarde a orquestra de câmara da EMES. Esse pequeno grupo, posteriormente, acabou sendo o embrião da atual OFES (MAGALHÃES, 2003, p. 19).



Figura 13. Abaixo à direita, Alceu Camargo como spalla da orquestra, trabalho iniciado por ele em 1962. Foto: ? Fonte: Jornal A Tribuna de 26 de maio de 1977. Vitória, ES.

Magalhães destaca ainda o comentário do maestro português Vitor Marques Diniz, que declara ter encontrado em Vitória jovens estudando instrumentos de arco,

em grande parte, graças à importância fundamental do trabalho pioneiro do casal Camargo e da estrutura fornecida pela Escola de Música do Espírito Santo.

Eu suponho que é do conhecimento público mas nunca é demais ressaltar, que a atual diretora da Escola de Música, professora Vera Camargo e seu marido, professor Alceu Camargo, ao longo de vinte anos, ou até mais, aqui em Vitória têm sido trabalhadores incansáveis para a cultura musical [...] Era o professor Alceu Camargo que, como primeiro violinista orientava os ensaios e dava portanto aquele impulso das entradas, etc., fazia como no Spalla, quando não está o maestro [sic]. Portanto, era ele o responsável pela orquestra (DINIZ, apud MAGALHÃES, 2003, pp. 24 – 25).

Em junho de 1982, a jornalista Lígia Monteiro publicou na antiga “Revista ES” a matéria *A comunidade em defesa da música*. Nessa reportagem, o saudoso maestro e compositor Jaceguay Lins, na época maestro da OFES, falou da execução da sua filosofia de incluir obras de compositores brasileiros, e principalmente locais, no repertório da orquestra.

Um dos exemplos disso foi a execução de composições do capixaba Alceu Camargo pela orquestra. *‘Justamente, Alceu Camargo, esse homem que, além de tudo foi responsável pela formação de quase todos os violinos de todo o Estado. Porque além de professor da Escola de Música ele é compositor. A sua obra pianística é muito bem representada entre os pianistas capixabas, que aliás estão de parabéns por terem sempre procurado valorizar a obra de um autor local’, diz Jaceguay. (MONTEIRO. 1982, p. 29).*

Apesar do equívoco da jornalista quanto à naturalidade de Alceu Camargo como capixaba, e não como paranaense, o relato de Jaceguay Lins confirma mais uma vez o espírito musical “missionário” do professor Alceu, de aplicar seus esforços em favor do estabelecimento da música erudita no Estado do Espírito Santo.

Esse mesmo espírito “missionário” pode ser notado numa outra reportagem da, também antiga, “Revista Capixaba” de maio de 1968. Na matéria “A arte que a burocracia não deixa”, encontramos mais um relato que atesta o empreendedorismo artístico e didático de Alceu Camargo no Estado Espírito Santo. Foi na gestão desse músico à frente da EMES

[...] que se promoveu a Semana da Música, com participação de todos os alunos no auditório do Carmo. Procurou o professor Camargo difundir a música clássica em todo o Estado do Espírito Santo. Organizou excursões de seus alunos, tendo obtido grande sucesso a 'Noite da Música' levada a efeito em Cachoeiro, e um recital de Chopin e Liszt, em Colatina.

Outras cidades do interior foram também visitadas com bons resultados, quebrando-se o mito da inacessibilidade da música clássica ao público em geral. (Revista Capixaba, Vitória, maio de 1968. v. 2. nº 15, p. 44).

Data de 1971 a criação do “Conjunto de Violinos”, formado por alunos do Casal Camargo, fazendo sua estréia na “Semana da Música” realizada no auditório do Colégio do Carmo, no centro de Vitória. Como vimos no capítulo anterior, nessa época a EMES ainda não dispunha de sede própria, por isso suas atividades de apresentações artísticas eram realizadas fora de seu ambiente escolar. Se por um lado a infra-estrutura era um problema para a Escola, por outro lado a falta da mesma fazia com que todos os concertos promovidos por aquela instituição fossem realizados no centro da cidade, o que possibilitava maior divulgação de seu trabalho entre o público capixaba. Anos depois, com o progresso dos alunos das classes de flauta doce e violoncelo e a integração desses ao grupo, o conjunto passou a se chamar “Orquestra Juvenil” (figuras 14 e 15). A regência do grupo estava sob o comando da professora Vera Camargo. O objetivo didático do conjunto exigia um repertório de nível fácil para que a habilidade musical dos estudantes para tocar em grupo pudesse ser desenvolvida. Nesse ínterim, Alceu Camargo compôs diversas peças que eram constantemente interpretadas pela Orquestra Juvenil em eventos promovidos por entidades culturais como a EMES, a Sociedade Artística de Vitória, e a Fundação Cultural. Essa orquestra divulgou a música erudita em concertos pelo interior do Espírito Santo, em Governador Valadares (MG), e em diversas escolas públicas do governo capixaba. Datam do ano de 1973 as primeiras composições do professor para essa orquestra. São elas: *Canção Juvenil* (cuja partitura foi perdida), *Primeira Gavota* e *Valsinha*.

Além do envolvimento com a música instrumental, temos depoimentos e encontramos um registro fotográfico que mostra Alceu Camargo desenvolvendo trabalho com a música vocal em grupo coral (figura 16).



Figura 14. Vera Camargo regendo a Orquestra Juvenil no Teatro Carlos Gomes, Vitória, ES. Foto:?
Fonte: Jornal A Tribuna de 26 de maio de 1977. Vitória, ES.



Figura 15. Vera Camargo regendo a Orquestra Juvenil no Teatro Carlos Gomes, Vitória, ES. Foto:?
Fonte: Jornal A Gazeta de 22 de novembro de 1980. Vitória, ES.



Figura 16. Alceu Camargo regendo coral feminino em concerto realizado no auditório Fábio Ruschi, no dia 05 de julho de 1975, Vitória, ES. Foto:? Fonte: Arquivo fotográfico da FAMES. Vitória, ES.

A obra vocal de Alceu Camargo é pequena. Para coro misto ele escreveu apenas uma música de caráter sacro, intitulada *Oração* (1980), com versos de Irysson da Silva. Outra obra coral, para vozes iguais divididas em três naipes, premiada no “Concurso de Melhor Letra”, tem como título *Brincando* (1973), cujos versos são de autoria de Beatriz Abaurre. Compôs também os seguintes hinos institucionais: *Hino da Escola Normal de Colatina* (1969) (versos de João Elias Pancoto); *Hino do Odontólogo Brasileiro* (1966) (versos de Hilário Soneghet); e o *Hino da Escola de Música do Espírito Santo* (1962) (versos de Terezinha Dora Abreu de Carvalho). Em parceria com a poetiza Maria Helena Desaune compôs a canção *Nostalgia* (1980) (com versão em três tonalidades diferentes), e o *Hino aos Mozarteiros* (1990), cuja partitura foi perdida. O “Mozarteiros” era um grupo composto por músicos profissionais e diletantes, admiradores de Mozart, que se reuniam para apreciar a obra do compositor austríaco.

Algo que nos chama atenção é que, apesar de ser forasteiro no Estado do Espírito Santo, e não sendo tão jovem, Alceu Camargo não mediu esforços para

cumprir com dignidade, e também humildade, o seu trabalho na consolidação da música naquele Estado. O Prof. Dr. Alexandre de Oliveira Lopes, ex-aluno de violino de Alceu Camargo relatou que:

Seu exemplo como profissional e homem em si já seria um grande legado, mas é preciso citar que ele nos deixou vários músicos (ex-alunos), uma orquestra da qual foi fundador e mantenedor (Orquestra Filarmônica do ES) e também nossa escola estadual de música hoje (Faculdade de Música do ES). As composições de Alceu Camargo são um legado importantíssimo, pois representam uma fase importante do desenvolvimento da música erudita no estado do ES. O professor nos deixou obras de caráter didático, como as peças escritas para a orquestra de alunos da EMES, e também várias peças de caráter artístico que revelam um compositor de gosto musical refinado e apurada técnica composicional. (LOPES. Entrevista em 19 de setembro de 2008).

A poetisa Maria Helena Dessaune, ex-aluna de percepção do professor Alceu, e com quem também trabalhou como letrista em duas melodias, descreveu-o de forma poética e perspicaz declamando: “Eis o velho jacarandá da mata, forte e imbatível pelos ventos” (DESSAUNE. Entrevista em 28 de julho de 2008).

O “I Festival de Música Erudita Capixaba” – realizado no Teatro Carlos Gomes, em Vitória (ES), nos dias 29 e 30 de maio de 1982⁶ – é o único concurso de composição do qual temos notícia da participação de Alceu Camargo. O antigo Departamento Estadual de Cultura do Espírito Santo (DEC), por intermédio da Divisão de Música Erudita, foi o responsável pela realização desse festival. O compositor e pianista Carlos Cruz recebeu o prêmio de 1º lugar com a “*Sonatina*” para piano, interpretada por Carla Dietze. O compositor e violonista Maurício de Oliveira recebeu prêmio de melhor obra pelo público por seu “*Concerto em La*” para Piano e Orquestra, interpretado pelo pianista Manolo Cabral junto à Orquestra Filarmônica do Espírito Santo, sob a regência do maestro Jaceguay Lins. O prêmio de melhor intérprete capixaba foi conferido a Manolo Cabral pela interpretação de músicas de Maurício de Oliveira e Alceu Camargo (LP “I Festival de Música Erudita Capixaba”, 1982).

⁶ Tanto no LP quanto no Programa do “I Festival de Música Erudita Capixaba”, não constam a data do referido festival. Essa informação foi obtida nos dados biográficos do compositor Carlos Cruz, em seu livro “Brasil: música na história – 50 peças progressivas para piano”. (1986)

Dentre as doze obras gravadas como prêmio aos finalistas no LP “I Festival de Música Erudita Capixaba”, cinco são da autoria de Alceu Camargo, a saber: *Estudo Seresteiro* (Lia Leal, piano); *Valsa da Saudade* (Manolo Cabral, piano); *Nostalgia* (versos de Maria Helena Dessaune; Ignácia Nogueira, canto; Laudelina Pádua, piano); *Caprichosa e Estudo em Si menor* (Célia Ottoni, piano). Foram apresentadas, ainda, mais duas peças do Prof. Alceu: *Oração* (Coral do DEC; Regência de Cláudio Modesto dos Reis); *Redemoinho* (Hariton Nathanailides, violino; Lia Leal, piano). No entanto essas peças não foram selecionadas para a gravação (Programa do “I Festival de Música Erudita Capixaba”, 1982).

No dia 28 de setembro de 2001, na cidade de Vitória (ES), a vida de Alceu Camargo chega ao fim, aos 94 anos de idade. Seu trabalho na EMES foi de suma importância para o desenvolvimento da música erudita no Espírito Santo, onde formou gerações de alunos que hoje atuam em diversas partes do país, e até mesmo no exterior. Além disso, deixou também como legado uma obra de caráter intimista, sobretudo bela, e que merece ser compartilhada.

3. CARACTERÍSTICAS ESTILÍSTICAS DAS COMPOSIÇÕES PARA PIANO DE ALCEU CAMARGO

No capítulo anterior constatamos que a música de salão estava incutida no cotidiano paranaense, e conseqüentemente, Alceu Camargo teve contato com essa tradição cultural durante sua infância, no início do século XX, na cidade de Curitiba (PR). Vale citar novamente que o piano foi fundamental para a formação e o desenvolvimento dos conjuntos familiares que constituíram uma sólida base para a música paranaense. Outro fato que contribuiu para a importância do piano na tradição musical do Paraná foi a instalação, em 1911, da Fábrica de Pianos *Essenfelder*, primeira fábrica desse instrumento no Brasil (SALUTARI, 2007, p. 93).

Apesar de violinista por formação, e de não tocar piano, foi para esse instrumento que Alceu Camargo compôs a maior quantidade de peças solo (quadro 1), além de tê-lo utilizado como instrumento acompanhador em outras obras (anexo A - “Catálogo das obras musicais de Alceu Camargo”).

	Título da obra	Instrumentação	Ano
1	Melodia	Piano solo	1962
2	Divagando	Piano solo	1963
3	Estudo Seresteiro	Piano solo	1963
4	Valsa em Dó	Piano solo	1974
5	Valsa da Saudade	Piano solo	1974
6	Caprichosa	Piano solo	1979
7	Estudo em Si menor	Piano solo	1982
8	Meditação	Piano solo	1989

Quadro 1 – Relação das obras de Alceu Camargo para piano solo. Fonte: Autor, 2009.

As peças dedicadas ao violino solo ou com acompanhamento de piano são em número menor em relação às peças compostas para o piano (quadro 2).

	Título da obra	Instrumentação	Ano
1	Redemoinho	Violino e Piano	1980
2	Estudo em Ré	Violino solo	1983
3	Estudo nº 2 ¹	Violino solo	1991
4	Canzonetta	Violino e Piano	1998

Quadro 2 – Relação das obras de Alceu Camargo para violino solo e com acompanhamento de piano. Fonte: Autor, 2009.

Podemos levantar algumas hipóteses sobre o fato de Alceu Camargo ter composto uma maior quantidade de obras para piano solo do que para o violino, por exemplo: a infância vivida em Curitiba no início do século passado, época em que o piano era instrumento presente em sua própria casa e no cotidiano paranaense; a *pianomania* (abordada no capítulo anterior), que também se fez presente em Vitória (ES), local onde Alceu compôs toda a sua obra; o reduzido número de violinistas e estudantes de violino no Estado do Espírito Santo, fato que mudou após a chegada do casal Camargo, segundo depoimentos, entrevistas e documentos encontrados durante a pesquisa.

Alceu Camargo não era compositor de formação. Como vimos anteriormente, segundo Vera Camargo, seu marido começou a compor devido às necessidades da

¹ O *Estudo nº 2* para Violino Solo está disponível em duas versões: difícil e facilitada (Anexo B – “Partituras” – 10 e 11). Ambas apresentam forma *ABA* e *Coda*. O compositor utiliza tonalidades homônimas estando *A* em Mi menor, e *B* e *Coda* em Mi Maior. No entanto, na versão facilitada, a seção *A* está caracterizada com andamento *Allegro* e escrita em compasso binário onde cada tempo é preenchido por uma tercina. A seção *B* apresenta andamento *Presto* e está escrita em compasso ternário, onde o ritmo predominante é (♩. ♩. ♩). A semínima pontuada sempre executa duas notas simultâneas (cordas duplas) e os demais tempos executam uma única nota. Já na versão difícil, o compasso é ternário em toda a obra, sendo que na seção *A* as tercinas são desdobradas ficando duas colcheias em cada tempo. As três primeiras colcheias recebem articulação diferenciada das três colcheias seguintes. O andamento é caracterizado como *Alegretto*. Na seção *B* o ritmo permanece como na versão facilitada, porém o andamento passa a ser caracterizado como *Piu Mosso* e toda a seção é executada em cordas duplas; a semínima pontuada passa a executar três notas simultâneas e os demais tempos executam duas notas simultâneas. A melodia é basicamente a mesma, sofrendo pequenas variações para o agudo em algumas passagens. A *Coda* tem andamento *Presto* e a tônica (Mi) é executada em quatro oitavas.

De acordo com Vera Camargo, Alceu Camargo teria composto primeiramente a versão facilitada do Estudo. A versão difícil foi elaborada por sugestão do violinista Jerzy Milewsky, por esse motivo segue a dedicatória da segunda versão.

vida acadêmica na EMES, e ela mesma acredita ter sido a responsável pelo “empurrãozinho” inicial que levou Alceu a compor. Um certo diletantismo de Alceu Camargo enquanto compositor pode ser percebido em seu depoimento:

[...] Esse *Estudo Seresteiro*, quando Alceu fez, eu falei assim: “Alceu, que música difícil. Como é que você fez isso?” Ele começava a rir: “Ah, eu fui fazendo!” Tocava à moda dele, fazia as harmonias. Ele dedicou isso aqui à Lia [Leal], não foi? É. A Lia que tocou esse estudo. Agora as outrazinhas eu fazia o acompanhamento junto com ele e ajudava muito, sabe? Mas fazia assim; ele quer assim é assim que vai ser. “Ah, eu não quero assim não” – quando eu tocava alguma coisa – “não, é esse aí que eu quero” – aí eu escrevia. E o último então, aquele quarteto que ele fez pro Cláudio [Coutinho]: *Conversa Fiada*. Aquele que deu mais trabalho porque ele fez a melodia principal, mas ele não queria fazer assim acompanhamento não. Ele queria que cada violoncelo tivesse a sua parte, assim, participasse mais. Então eu dizia assim: “Alceu, mas o primeiro violoncelo já está fazendo isso”. Aí eu tocava o primeiro com o terceiro, o segundo com o quarto. Ia fazendo assim. O primeiro com o segundo. Pra ver a harmonia e tudo. Porque coincidia às vezes da primeira melodia estar junta com o outro, fazendo a mesma coisa. (CAMARGO. Entrevista em 25 de julho de 2008).

Alceu Camargo lecionou harmonia e percepção durante alguns anos na EMES e, de acordo com relatos de ex-alunos, tinha preferência por lecionar tais matérias a dar aulas de violino. O conhecimento de harmonia e o ouvido absoluto eram as principais ferramentas de que dispunha para compor.

Sua atividade como compositor era irregular, o que se torna evidente a partir da análise da periodicidade com que compunha (Anexo A). Outro aspecto a ser notado é que Alceu costumava dedicar suas músicas a pessoas de seu convívio e que não raro lhe pediam uma composição.

De primeiro ele não dedicava não. Eu que falei assim: “Porque que você não “bota” uma dedicatória para uma pessoa?” – “Ah é!” – Eu tinha idéia, sabe. “Então você dedica. A fulana que vai tocar, então você faz a música pra ela”. Aí Natércia [Lopes] falou bem assim: “Professor, eu quero uma música do senhor.” [...] Pra canto ele só fez aquela. Engraçado, não fez mais nenhuma música pra canto. E pra violino ele custou muito. Uma vez Alceu entrou na sala e a Karla [Pádua] [...] falou assim: “Ah, professor! Faz uma “musicazinha” pra mim”. Ele começou a rir: “Tá, eu vou fazer uma “musicazinha” pra você, Karla”. Fez aquela *Redemoinho*. Fez, assim, porque ela pediu. “Ah... eu vou fazer uma “musicazinha” pra você”.

[...] Ele mesmo escolhia o nome das músicas. A *Conversa Fiada* foi pra mexer com o Cláudio. Quando ele entregou o Cláudio riu e disse: “Ah! Você acertou! *Conversa fiada* é comigo mesmo!” (CAMARGO. Entrevista em 25 de julho de 2008)..

Ao que parece, Alceu Camargo não almejava o reconhecimento como compositor. Suas composições, quando dedicadas à Orquestra Juvenil da EMES, possuíam um caráter, ao mesmo tempo, lúdico e didático, e denotavam preocupação com desenvolvimento musical dos alunos; quando feitas para amigos, como forma de homenagem; quando para piano solo, talvez como forma de relembrar os tempos de infância na cidade de Curitiba (PR).

De um modo geral, sua obra possui um quê de antigo, que nos compele a buscar nas origens da música de salão no Brasil a gênese do estilo pessoal desse músico. Aloysio de Alencar Pinto (1963) comenta que:

No Brasil, ou mais precisamente, no Rio de Janeiro, os reflexos da alegre *Belle Époque* se fizeram sentir, sobretudo no meio *afrancesado* das reuniões sociais: de um lado, os saraus em família, com música e jogos de salão: de outro, as festas mais especificamente mundanas, com danças e *cotillons*, que realizavam os grandes clubes recreativos. (SILVA apud PINTO, 2005, p. 21).

Silva cita também a apresentação desse cenário pelo pianista Paulo Rogério Campos de Faria (1996), que acrescenta uma definição de música de salão:

A maior parte do repertório que alimentou a prática de música residencial [...] pode ser colocado sob a genérica designação de 'música de salão'. O termo abrange, metonimicamente, o tipo de música que mais usualmente foi executado nas reuniões musicais das residências, de diversas sociedades particulares de música e em salões de baile, no século XIX: a dizer, peças instrumentais ou vocais de dimensões não muito grandes e estrutura musical simples, com fins solísticos ou coreográficos. [...], suas manifestações mais características são as modinhas, as árias italianas e francesas, muitas vezes transcritas para instrumento acompanhador e voz (quase sempre o violão), e as danças de salão. (SILVA apud FARIA, 2005, p. 21).

As obras para piano de Alceu Camargo aproximam-se da música de salão por uma série de fatores como, por exemplo, a grande recorrência do gênero valsa que o próprio autor especifica, seja no nome da peça (*Valsa em Dó; Valsa da Saudade*), seja designando o caráter que o intérprete deve adotar na execução (*Divagando – Valsa Lenta; Caprichosa – Valsa*). As peças *Estudo Seresteiro* e *Meditação* podem ser enquadradas como valsa mediante a unidade de tempo e compasso – 3/8 e 3/4

respectivamente. Mário de Andrade, no *Dicionário musical brasileiro*, define a valsa como:

Dança em compasso ternário e andamento variado (rápido, moderado ou lento) de ritmo característico: 3/4. Renato Almeida [1942] admitiu a origem francesa da dança, no século XVI, 'e só se tornou cidadina no séc. XVIII, na Áustria, a ponto de muitos dizerem germânica (...) amaneirou-se, no Brasil onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais (...) abrazeou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum nos compositores do gênero' [...] (ANDRADE, *Dicionário musical brasileiro*, pp. 548 – 549).

Ainda sobre valsa, a Enciclopédia da música brasileira informa a respeito da popularização desse gênero desde a vinda da Família Real Portuguesa ao Brasil, afirmando que:

A partir de então, dá-se a popularização da valsa. Por influência desta, e para fins do século, a modinha toma o ritmo ternário. Através dos conjuntos de choro, a valsa tornou-se no Brasil um gênero seresteiro. Nos salões era gênero obrigatório para os aprendizes do teclado, e nas composições de Ernesto Nazareth aclimatou-se ao instrumento, guardando traços já sedimentados da criação musical brasileira. No início do séc. XX foi cultivada em salas de diversão e confeitarias. O gênero esteve representado nas primeiras gravações realizadas no Brasil. Na década de 1930 reapareceu nas composições de autores populares. A valsa chamou a atenção de compositores eruditos brasileiros desde Carlos Gomes, que compôs valsas para concerto, até, mais recentemente, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali e Francisco Mignone, o qual escreveu para piano as séries *Valsas de esquina* e *Valsas-choro* (Enciclopédia da música brasileira, v.2, p. 271).

Outra peculiaridade do estilo composicional de Alceu Camargo é a recorrência de uns poucos padrões formais, geralmente a forma ternária (A/B/A), utilizando apenas duas idéias diferentes. Segundo Almeida (2001, p. 58) a peça característica de salão geralmente baseia-se em A/B/A ou forma Rondó. Assim sendo, a forma em que Alceu Camargo escreve suas obras está bem de acordo com uma das formas tradicionalizadas da música de salão do Brasil do final de século XIX e início do século XX.

Vale lembrar o fato de Alceu Camargo ter vivido durante sua infância a experiência da música de salão na casa de seus pais na capital paranaense, e que esses seguiram o costume em que “o primeiro hábito da sociedade curitibana era o de se incluir no processo de educação dos filhos o gosto pela música, através de noções básicas como Solfejo e Contraponto; o segundo, o culto pela música erudita, principalmente de origem européia” (ALMEIDA, 2001, p. 22)

Ao contrário da maior parte das composições de Alceu Camargo, em compasso ternário, as peças *Melodia* e *Estudo em Si menor* apresentam compasso binário, sendo a primeira em $\frac{2}{4}$ e a segunda em $\frac{2}{2}$.

A biblioteca da FAMES foi o primeiro local pesquisado para levantamento do acervo composicional de Alceu Camargo, pois julgamos que lá estaria arquivada toda a obra desse compositor. Porém, apenas o conjunto de obras para piano se encontra completo na biblioteca daquela instituição, cujas cópias foram feitas a partir de partituras pertencentes à Vera Camargo. Nessa mesma biblioteca não existe catalogação completa das músicas desse compositor. O acesso ao catálogo completo e aos manuscritos autógrafos existentes de Alceu Camargo (alguns se perderam com o passar dos anos) foi possível mediante contato estabelecido com Vera Camargo, que nos disponibilizou as partituras que possui em seu acervo particular.

A pianista Lia Leal também nos permitiu acesso a seu acervo particular, e com ela encontramos outras versões manuscritas das peças *Estudo Seresteiro (Zig Zag)*, *Estudo em Si menor*, *Melodia*, *Caprichosa* e *Valsa da Saudade*, o que nos possibilitou estabelecer comparação com as versões anteriormente encontradas.

Para uma melhor compreensão do estilo composicional de Alceu Camargo, principalmente do que diz respeito às obras para piano solo, realizaremos uma análise mais detalhada de cada uma dessas obras observando os aspectos estruturais, no que diz respeito à fórmula de compasso, motivo, tonalidade, textura, forma, andamento, padrões rítmicos e melódicos, etc; aspectos estilísticos, buscando referências de outros estilos como o choro, seresta, música de salão, etc; idiomatismo das obras, ressaltando alguns aspectos de escrita para o piano.

Como o repertório de Alceu Camargo é rigorosamente tonal, uma análise funcional torna-se obrigatória; do ponto de vista dos processos composicionais, a análise motívica (Schoenberg-Réti) também se mostra essencial; alguns conceitos da análise schenkeriana também serão aproveitados, em particular o de

prolongação melódica. No entanto, pela simplicidade textural das peças e pela falta de rigor contrapontístico, uma aplicação mais completa das teorias analíticas de Schenker não se justifica.

3.1 ANÁLISE DA OBRA PARA PIANO DE ALCEU CAMARGO

3.1.1 ESTUDOS PARA PIANO

Alceu Camargo escreveu para piano duas peças que chamou de “Estudo”. Ambas possuem uma figuração rítmica em semicolcheias ininterruptas, o que confere às peças a característica de *moto perpetuo*. Outra característica dos Estudos é o emprego do modo menor.

Além dos dois estudos para piano, Alceu também compôs dois estudos para violino solo. Curioso é o fato de o compositor ter escrito os estudos para piano anos antes de ter escrito os estudos para violino. No entanto, a concepção do ponto de vista melódico-harmônico do violino parece sobrepor-se à concepção pianística nos dois estudos, como veremos a seguir.

3.1.1.1 ESTUDO SERESTEIRO

Composto no ano de 1963, o *Estudo Seresteiro*² é uma das primeiras peças que Alceu Camargo compôs, sendo o primeiro estudo para piano. Lia Leal, pianista a quem a obra foi dedicada e que colaborou na criação da referida peça, nos relatou em entrevista o seguinte:

[...] a história que eu sempre conto é que eu fiquei, assim, muito feliz de participar muito da criação dessa peça, que eu considero uma das melhores dele. Não porque foi dedicada a mim, mas porque realmente é uma peça difícil, com nuances de técnica... essa reúne técnica e a parte de interpretação de sonoridade. Reúne as duas coisas. Muito interessante, muito bonita essa peça, e difícil. Ele levou essa peça pra mim, na minha casa, pra que eu fosse experimentando com ele, por que... ela é toda movimentada igualmente. A esquerda e

² Registro fonográfico da interpretação do *Estudo Seresteiro* pela pianista Lia Leal é encontrado no LP “I Festival de Música Erudita Capixaba”. No disco foram gravadas, como premiação aos compositores participantes, as respectivas obras classificadas como finalistas no festival.

a direita trabalham juntas com movimentos contrários mas simultâneos. E ele tinha assim... queria ver se soava bem, não é? E então quando uma nota que ele achava que não estava combinando muito e tal, eu repetia pra ele, fazia a direita e a esquerda, ou fazia só a esquerda; e eu achava sempre a esquerda muito difícil. Eu brincava com ele que eu achava aquela esquerda ali tremenda, que ele não sendo pianista. Ele tinha a idéia de fazer aquilo, mas eu achava que se tornava muito difícil, mas não impossível. Então a gente ia vendo aqui, ia fazendo, ia vendo que dava pra se por um dedilhado embora difícil, mas dava pra se fazer. E assim a gente foi... sempre ele voltava e ia... chegava lá em casa, sentava, experimentava, até que ficou pronta a peça e... primeiro chamava *Zig-zag* e depois ele achou que *Zig-zag* não era um termo pra uma peça erudita. Ele queria aquilo como peça erudita. Uma peça pra aluno, pra pianista fazer. E então ele falou: “*Não. Vou colocar o nome dela de Estudo Seresteiro*”. E ela tem as características de um estudo mesmo. Toda trabalhada, toda cheia de semicolcheias ininterruptamente, quase que um *moto perpetuo* aquilo ali. E ele então achou melhor colocar *Estudo Seresteiro*. Porque “Seresteiro”? Por que você encontra nela uma melodia que está intrínseca ali. Uma melodia que lembra melodia brasileira de canção seresteira, de canções de modinhas brasileiras até talvez, se a gente pensar nas modinhas da época do império, ou mesmo as canções seresteiras. Por isso que é muito difícil, porque ao mesmo tempo em que ela tem a técnica, não é lenta, é um *Allegro*, eu acho... e ela tem também permeada ali uma canção, uma melodia de seresta. (Lia Leal em entrevista no dia 22 de junho de 2009).

O estudo é desenvolvido em tonalidade de Sol menor, e seu esquema formal é a “forma ternária” (A:/B:/A). A seção A se desenvolve do compasso 1 ao primeiro tempo do compasso 20, e a seção B do compasso 21, com anacruse, ao primeiro tempo do compasso 37. A partitura indica o retorno à seção A com o sinal \curvearrowright , e essa é encaminhada à Coda \oplus . Observando a partitura do *Estudo Seresteiro* logo encontramos algumas das observações feitas pela pianista Lia Leal. Os movimentos contrários e simultâneos das mãos, em semicolcheias, abrangem toda a peça. O compositor sobrepõe duas linhas melódicas nas quais a linha executada pela mão direita é constituída de arpejos com intervalos de terças, e a linha executada pela mão esquerda é constituída basicamente de intervalos cromáticos. A resultante sonora da sobreposição dessas duas linhas é dissonante (dentro do contexto da obra desse compositor).

Exemplo 1. Alceu Camargo, *Estudo Seresteiro*, compassos 1 a 8. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

No entanto, examinando atentamente, o que temos, na verdade, é uma melodia principal na linha superior, baseada no motivo de três notas (destacado em vermelho – exemplo 2), acompanhada em movimento contrário e pedais harmônicos (ligadura – exemplo 2 na linha inferior. Assim sendo, uma redução estrutural do mesmo trecho revela uma sonoridade mais consonante.

Exemplo 2. Alceu Camargo, *Estudo Seresteiro*, compassos 1 a 8, versão simplificada. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Na seção B, o motivo de três notas (destaque em vermelho – exemplo 3) aparece de forma descendente, distinguindo-a melodicamente da seção A e, ao mesmo tempo, conferindo unidade motivica à obra.



Exemplo 3. Alceu Camargo, *Estudo Seresteiro*, compassos 20 a 29, versão simplificada. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Durante a realização do concerto memorial “Alceu Camargo: uma vida eternizada pela música”, Lia Leal, em depoimento, relatou que o *Estudo Seresteiro* a princípio foi intitulado pelo nome *Zig-zag*, devido aos movimentos contrários e simultâneos das mãos (figura 17). O título foi mudado, pois segundo a pianista, o compositor, insatisfeito, declarou: “Ah, não vou “botar” *Zig-zag* não porque está com nome de chorinho. Isso não é chorinho!”. O autor, então, intitulou a obra como *Estudo Seresteiro*. Tal atitude de Alceu Camargo demonstra que, embora se trate de um estudo, baseado na exploração de um determinado aspecto técnico-instrumental, criando melodias que requerem do pianista estudo de dedilhado e movimento contrário das mãos, estava ciente de ter empregado à peça um caráter lírico, seresteiro. Para Lia Leal, Alceu Camargo, quanto compositor, estava mais interessado em escrever melodias despreziosas, do que no reconhecimento de sua figura como compositor de obras acadêmicas.

Eu não acho que ele tenha pensado nisso não. Acho que foi mesmo uma inspiração de fazer alguma coisa que tivesse um pouco de técnica, pra diferenciar um pouco aquele lado assim, mais de melodia que ele fazia. Talvez ele tenha pensado em apenas fazer alguma coisa diferente. Pode ser que ele tenha pensado nisso pra fazer os alunos trabalharem com técnica ou explorar esse lado de técnica, também, do pianista. (LEAL. Entrevista em 22 de junho de 2009).



Figura 17. Alceu Camargo, manuscrito da primeira versão do *Estudo Seresteiro*. Fonte: Acervo particular de Lia Leal.

De acordo com Lia Leal, o caráter seresteiro do estudo está na melodia permeada pelas notas da linha superior, exemplificada nos exemplos 2 e 3, a que chamamos de melodia principal. No entanto, além da linha melódica, uma característica ainda mais seresteira está na condução cromática realizada pela linha do baixo (exemplo 1), movimento comumente executado pelos chorões e seresteiros nos acompanhamentos de violão. Todavia, as passagens cromáticas realizadas nas serestas preenchem espaços sustentados ou criados pela melodia; nessa obra, o cromatismo aparece em contraponto nota a nota, resultando na sonoridade dissonante característica deste *Estudo Seresteiro*.

A interpretação pianística dessa obra requer o estudo de recursos expressivos para fazer soar a melodia principal, permeada por arpejos da voz interna da mão direita, além do estudo atento ao dedilhado e movimentação contrária das mãos. Apesar de escrito com semicolcheias ininterruptas, os fraseados devem conter *rubatos* salientando a caráter seresteiro empregado na peça. Lia Leal ressalta que apesar das características da obra como estudo de técnica pianística, Alceu Camargo pensava muito mais na sonoridade melódica de seresta, e que a concepção do *Estudo Seresteiro* pelo compositor “foi mesmo uma inspiração de fazer alguma coisa que tivesse um pouco de técnica, pra diferenciar um pouco, aquele lado [...] mais de melodia que ele fazia. Talvez ele tenha pensado em apenas fazer alguma coisa diferente” (LEAL. Entrevista em 22 de junho de 2009).

3.1.1.2 ESTUDO EM SI MENOR

O *Estudo em Si menor*³, dedicado à pianista Célia Ottoni, foi composto no ano de 1982. A peça, caracterizada com andamento *Allegro*⁴, pode ser dividida em duas seções desenvolvidas por um motivo rítmico de semicolcheias em *ostinato*, que imprime unidade à peça. A primeira seção (compasso 1 a 18) subdivide-se em duas partes: a' (compassos 1 a 8), e a'' (compassos 9 a 18). A segunda seção tem início no compasso 19 e se estende até o final da peça.

Assim como no *Estudo Seresteiro*, Alceu Camargo utiliza duas linhas melódicas sobrepostas. No entanto, nessa peça o resultado sonoro é consonante. Sendo assim, podemos dizer que o compositor mantém a linha melódica no registro médio durante toda a peça, caracterizando, assim, o contralto como voz principal (destaque em vermelho – exemplo 4). O caráter agitado da peça se deve, principalmente, ao contracanto na voz do soprano (geralmente a terça superior em relação à voz principal), que é alcançado por meio de bordadura. Como o andamento da peça é rápido, toda essa movimentação do soprano pode ser sentida como um *melisma* (destaque em verde – exemplo 4).

O acompanhamento fica a cargo da mão esquerda, e esse é executado seguindo, basicamente, os padrões configurados pela mão direita.

O compositor não deixa explícito nessa obra um caráter brasileiro, como o faz nas outras obras para piano. Contudo, podemos notar certa “brejeirice” baseada no choro, como a levada rítmica e a condução de contracantos feita pelo polegar da mão esquerda (exemplo 5), ressaltado pela utilização do pedal. O mesmo ocorre nos compassos 12 a 14, e uma última vez nos compassos 19 a 22.

³ Registro fonográfico da interpretação do *Estudo em Si menor* pela pianista Célia Ottoni, também pode ser encontrado no LP “I Festival de Música Erudita Capixaba”.

⁴ Na versão encontrada na biblioteca da FAMES, cópia do manuscrito encontrado no acervo de Vera Camargo, temos a indicação de *Allegro M.M.* (♩ = 60). Já na versão encontrada no acervo de Lia Leal a indicação, a punho do próprio compositor, é *Allegro M.M.* (♩ = 84). Em nossa edição decidimos especificar apenas a indicação do caráter do andamento: *Allegro*; visto que as indicações do compositor com relação ao tempo do metrônomo contemplam toda a variação de andamento indicada para esse tempo. Vale também dizer que algumas notas foram alteradas enarmonicamente (si, por lá# - compasso 23; fá, por mi# - compasso 26) a fim de corrigir e facilitar a leitura das harmonias.

Soprano (melisma)

Musical score for Soprano (melisma) and Voz principal (contralto). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The Soprano part features a melisma consisting of a continuous eighth-note run. The Voz principal part provides a rhythmic accompaniment with a similar eighth-note pattern. The score is divided into two systems. The first system shows measures 1 and 2, and the second system shows measures 3 and 4. Red boxes highlight the starting notes of the melisma in measures 1 and 3. Green boxes highlight the melisma itself in measures 2 and 4.

Exemplo 4. Alceu Camargo, *Estudo em Si menor*, compassos 1 a 4. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Musical score for measures 5 to 8 of *Estudo em Si menor*. The score is in B minor (two sharps) and 2/4 time. It is divided into two systems. The first system shows measures 5 and 6, and the second system shows measures 7 and 8. Red boxes highlight the starting notes of the melisma in measures 5 and 7. Red circles highlight specific notes in the bass line in measures 6, 7, and 8.

Exemplo 5. Alceu Camargo, *Estudo em Si menor*, compassos 5 a 8. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

O *Estudo em Ré*, para violino solo, composto em 1983, possui semelhança textural com o *Estudo em Si menor*. Na obra composta para violino solo, o compositor utilizou na seção A (compassos 1 a 44), tonalidade de Ré Maior, e na seção B (compassos 45 a 78), sua relativa: Si menor. Nessa obra temos a configuração de duas vozes (voz principal com destaque em vermelho, voz secundária com destaque em verde – exemplo 6), semelhante à realizada pela mão direita no *Estudo em Si menor*. No entanto, no referido estudo para violino o compositor não utiliza bordadura para alcançar a nota mais aguda, e sim arpejo.

The image shows a musical score for 'Estudo em Ré' by Alceu Camargo, measures 1 to 19. The score is in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. It features a complex texture with multiple voices. Red dots highlight the primary voice, and green boxes highlight the secondary voice. The piece includes triplets and various rhythmic patterns.

Exemplo 6. Alceu Camargo, *Estudo em Ré*, para violino solo, compassos 1 a 19. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Outro ponto que chama atenção no *Estudo em Si menor* é certa semelhança textural com o *Prelúdio II* (BWV 847), *primeiro volume do Cravo Bem Temperado*, de Bach. É provável que Alceu Camargo tenha usado esta obra como inspiração para escrever seu *Estudo*.

Se considerarmos a harmonia compasso por compasso (exemplo 7), as vozes externas resultam num grande número de problemas de contraponto. O mesmo não acontece com o *Estudo em Ré*, onde o compositor trabalha com um número menor de vozes (exemplo 8).

Exemplo 9. Alceu Camargo, *Estudo em Si menor*, redução seção A. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Ainda assim, alguns problemas na condução de vozes acontecem, mas em menor quantidade. O pensamento violinístico de Alceu Camargo (semelhança apontada entre a mão direita do *Estudo em Si menor* com o *Estudo em Ré*) prevalece sobre a escrita pianística. Contudo, o princípio básico de desenvolvimento técnico-pianístico na simetria das mãos, proposto no *Estudo em Si menor*, não deixa de ser surpreendente, visto que pensado por um violinista.

3.1.2 MELODIA

Segundo Vera Camargo, *Melodia* é a peça que inaugura o catálogo de obras para piano de Alceu Camargo, tendo sido composta no ano de 1962. Trata-se de uma peça musical curta (trinta e seis compassos apenas), na qual o compositor apresenta uma melodia na voz superior sendo acompanhada por ritmo sincopado realizado por ambas as mãos.

3.1.2.1. PROBLEMAS DE EDITORAÇÃO

Encontramos fotocópia de dois manuscritos distintos desta obra; a primeira delas foi encontrada na biblioteca da FAMES (manuscrito 1 – figura 18), cópia da partitura que pertence à Vera Camargo; a segunda foi encontrada no acervo particular da professora e pianista Lia Leal, cuja cópia lhe foi ofertada pelo próprio compositor (manuscrito 2 – figura 19). Em ambas as partituras, Alceu Camargo indica dois andamentos, sendo a introdução da peça (compassos 1 a 8) em andamento mais rápido, e o desenvolvimento e conclusão em andamento mais lento. Contudo, no manuscrito 2 o compositor mostra-se mais criterioso com relação aos andamentos sendo mais preciso nas indicações do metrônomo. Já no manuscrito 1 o compositor indica o andamento sem precisão metronômica. Além disso, no compasso 9 Alceu troca a indicação “♩ = 84 Moderado” por “Lento Cantabile”.

Outro ponto de divergência entre os manuscritos é a utilização da expressão “menos” e “dim.” (*diminuendo*). No manuscrito 1 o compositor escreve “dim.” sob o segundo tempo do compasso 5 (figura 18), enquanto que no mesmo compasso no manuscrito 2 encontramos a indicação “menos” no início do compasso (figura 19). Essa expressão ainda aparece mais uma vez no compasso 23 do manuscrito 2, seguido pela expressão “rall.” (*rallentando*) no compasso 24. No manuscrito 1 a palavra “menos” aparece somente no compasso 33, precedido pela indicação de “ten.” (*tenuto*) (compasso 32), que no manuscrito 2 vem reforçado pela indicação “rall.”. Isso nos leva a crer que Alceu Camargo está se referindo à gradação de dinâmica quando utiliza a palavra “menos” em *Melodia*, embora ele não tenha utilizado em nenhum dos manuscritos sinais como *p*, *mf* ou *f*. Para indicar variações de andamento ele utiliza expressões convencionais como “rall.” e “a tempo”.



Figura 18. Alceu Camargo, *Melodia*, manuscrito 1 (compassos 1 a 9). Fonte: Biblioteca da FAMES, 2008.

Figura 19. Alceu Camargo, *Melodia*, manuscrito 2 (compassos 1 a 9). Fonte: Acervo particular de Lia Leal, 2009.

Tendo como base os manuscritos encontrados, e mediante as observações acima descritas, editei uma partitura de *Melodia* especificando o metrônomo de acordo com o manuscrito 2, e utilizando as indicações de andamento do manuscrito 1, por acreditar que a expressão “*Lento Cantabile*” chama mais a atenção do intérprete para o destaque da melodia na voz superior do que a expressão “*Moderado*”. Com relação à indicação *Allegro* grafada na introdução, julgo parecer um pouco fora de propósito por não combinar muito com o caráter da peça. No entanto, entendo o contraste entre o *Allegro* inicial e o *Lento Cantabile* do início da melodia principal como sendo uma indicação de liberdade rítmica para a introdução, que deverá ser executada com rubatos e intensa expressividade, declinando pouco a pouco o andamento do início da introdução ao início da melodia principal. A introdução funcionaria, então, como os arroubos de tempo característicos da interpretação do pianista cubano Bola de Nieve. Na edição que proponho as indicações seguem, portanto, da seguinte forma: *Allegro* ♩ = c.132; *Lento Cantabile* ♩ = c.84.

Para grafar as indicações de dinâmica utilizei apenas a expressão “*dim.*”, já empregada pelo autor no manuscrito 1, seguida do sinal de decrescendo (). As indicações de andamento foram mantidas de acordo com os manuscritos. A linha melódica principal, executada pela mão direita, foi separada das vozes do acompanhamento realizado pela mesma mão, a fim de que a melodia ficasse ainda mais evidente. Nos compassos 5 e 6, a voz superior do acompanhamento da mão esquerda foram grafadas na linha da mão direita, a fim de facilitar a execução dos movimentos da mão esquerda. As vozes do acompanhamento referentes à mão direita, por serem complemento daquilo que é realizado pela mão esquerda, foram grafadas como síncofes (exemplo 10).

Allegro (M.M. ♩ = c. 132)

Lento Cantabile ♩ = c. 84

Exemplo 10. Alceu Camargo, *Melodia*. Edição: Cláudio Thompson, compassos 1 a 12. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

3.1.2.2. ANÁLISE

Melodia apresenta na introdução (compassos 1 a 8) material motivico que será utilizado no decorrer da peça e que consiste no motivo de três notas intercalado por x (tetracorde descendente), ou y (grupeto ascendente ou descendente). O motivo de três notas é invariável no que diz respeito ao ritmo, contudo disposição das notas sofrem variações, razão pela qual o classificamos da seguinte forma: a – graus conjuntos; a' – graus conjuntos + intervalo; a'' – intervalo + graus conjuntos; a''' – intervalos (exemplo 11).

Observando a linha melódica principal em sua dimensão horizontal podemos encontrar uma harmonia advinda do contorno melódico, baseada em tríades, que subjaz à melodia (exemplo 11)⁵.

The image shows a musical score for Example 11. It consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth and quarter notes. Above the melody, red brackets group notes into segments labeled 'a', 'x', 'a'', 'y', 'a'', 'y', 'a'''', and 'a'. The lower staff shows the harmonic accompaniment with four chords: F#m (green), G#m (blue), Am7 (orange), and D7 (yellow). The notes of these chords are also color-coded to match the segments above. A final 'a'' label is placed under the last few notes of the melody.

Exemplo 11. Material motivico apresentado na introdução de *Melodia* (compassos 1 a 8), e harmonia subjacente à linha melódica. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Consideramos o trecho entre os compassos 9 e 24 como sendo a parte A da música devido aos seguintes fatores: mudança de andamento, especificada pelo autor; mudança na construção do fraseado, derivado melodicamente do material encontrado no compasso 3, e que apresenta início tético. Observa-se ainda um espaçamento maior na utilização dos elementos *x* e *y*. O fraseado anacrústico utilizado na introdução é retomado a partir do compasso 17 (entre as chaves verdes) (exemplo 12). O final da parte A é salientado pela indicação de gradação de andamento *rall.* (compasso 24). O segundo grau melódico (lá) encontra-se destacado (mínimas) por se mostrar, estruturalmente, uma nota importante em *Melodia*.

⁵ As notas menores na linha superior representam a voz secundária, já na linha inferior representam voz implícita. O mesmo vale para as figuras 12 e 13.

Exemplo 12. Material motivico da introdução de *Melodia* desenvolvido na parte A (compassos 9 a 24), e harmonia subjacente à linha melódica. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Nos compassos seguintes (25 a 36), o autor reapresenta o tema tético utilizando-o apenas uma vez (compassos 25 a 28), e encaminha a música para a conclusão, desenvolvendo o fraseado anacrústico da introdução e conduzindo, finalmente, à resolução na tônica (compasso 35) (figura 13). Sendo assim, classificamos esse trecho como A'.

Exemplo 13. Parte A' de *Melodia* (compassos 25 a 36). Material motivico e harmonia subjacente à linha melódica. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

O acompanhamento apresenta uma elaboração harmônica mais rica do que a melodia, porém este também se baseia em tríades elaboradas em sua dimensão horizontal.

Observando a melodia em sua dimensão horizontal vemos que as frases sempre evitam a conclusão na tônica (sol). O segundo grau (lá) se mostra presente desde o início da peça, mesmo nas harmonias formadas pelo contorno melódico.

Em síntese, nesta composição Alceu Camargo procurou evitar a conclusão melódica do motivo básico estrutural (lá – sol) nos finais de frase, prolongando o segundo grau melódico sob os movimentos cadenciais conclusivos (V – I), estando o I grau em estado fundamental apenas no final da peça, onde a melodia superior também culmina no primeiro grau melódico fazendo, assim, a cadência conclusiva perfeita. Os elementos motivicos (de três notas, x e y), advindos do desenvolvimento do motivo básico estrutural, se encontram presentes no decorrer da música mostrando coerência e unidade na composição. Assim, tais elementos, embora secundários do ponto de vista estrutural, devem ser observados pelo pianista, afim de que sua interpretação evidencie a unidade estabelecida pelo compositor.

3.1.3. DIVAGANDO

Composta no ano de 1963, essa é a segunda peça que Alceu Camargo escreveu para piano. Trata-se de uma “Valsa Lenta”, em que o autor pede ao intérprete um caráter “Expressivo” (figura 20).



Figura 20. Alceu Camargo, manuscrito de *Divagando* (compassos 1 a 5). Fonte: Biblioteca da FAMES, 2009.

A estrutura formal da obra segue a característica adotada por Alceu Camargo na quase totalidade em suas obras: (A/B/A). A seção A estende-se do compasso 1 ao primeiro tempo do compasso 32. A seção B, identificada com a indicação de andamento “*Piu mosso*”, inicia no segundo tempo com anacruse do compasso 32, e segue até o primeiro tempo do compasso 55.

A seção A é dividida em duas partes; a primeira parte compreende os compassos 1 a 16, e a segunda parte tem início no compasso 17, com anacruse, terminando no primeiro tempo do compasso 32. O final da primeira parte de A é caracterizado pela indicação de andamento “*rall.*” e pela sustentação da nota mi (5ª do acorde da dominante) sobre o V grau (destaque em verde – exemplo 14). O tema inicial é re-exposto com a resolução da dominante na tônica e o encaminhamento da nota mi 4 para a nota ré 4, demarcando o início da segunda parte da seção A (compasso 17). No compasso 23, encontramos um novo desenvolvimento cadencial, estendendo o 5º grau melódico (nota lá) até o compasso 30, onde temos o V7 (LÁM7) na primeira inversão, resolvendo no acorde de tônica com a melodia no 1º grau melódico (nota ré) (destaque em azul – exemplo 14). Nessa seção temos a configuração de três vozes, estando a melodia principal na voz mais aguda, e o acompanhamento “modinheiro” com a voz do baixo (destaque em vermelho – exemplo 14) e os arpejos, lembrando um violão dedilhado.

Seção A - 1ª parte

Seção A - 2ª parte

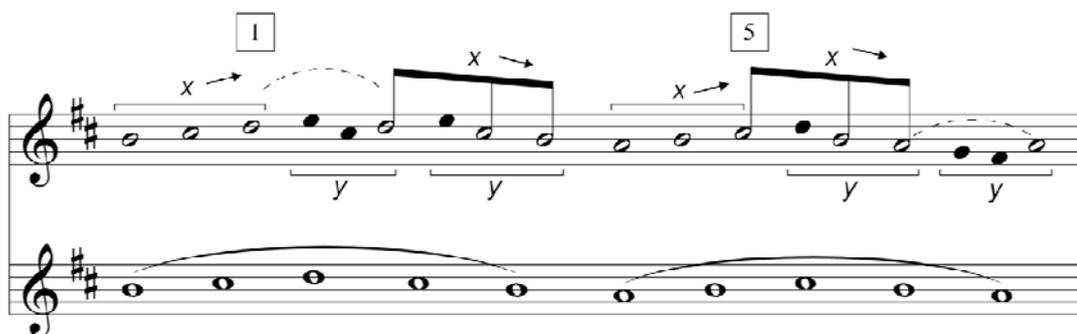
Exemplo 14. Alceu Camargo, *Divagando* (seção A). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

A melodia principal da seção A é desenvolvida a partir de um motivo de três notas (variáveis) com o ritmo ♪♪♪ , onde as colcheias configuram apojetura da mínima. Sendo assim, poderíamos dizer que as notas das colcheias funcionam como “divagação” da nota principal que recai sob a figura de mínima. A “divagação” se percebe, sobretudo, num contexto maior, ou seja, na forma como o autor desenvolve o material motivico-melódico sobre a construção harmônica – movimentos arpejados na mão esquerda – que prolonga o discurso musical sob o campo harmônico do I e V graus. A construção das frases nessa seção se dá de quatro em quatro compassos (exemplo 14) e também configura um padrão rítmico, baseado na repetição do motivo rítmico inicial (exemplo 15).



Exemplo 15. Padrão rítmico baseado na repetição do motivo rítmico inicial de *Divagando*. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

No que diz respeito à melodia principal, o material motivico é elaborado a partir de três notas: o tricórdio formado por graus conjuntos denominamos x ; o formado por intervalo seguido de grau conjunto denominamos y . Sendo assim, podemos observar que as duas primeiras frases (compassos 1 ao 8) se desenvolvem a partir dos movimentos ascendentes e descendentes de x (exemplo 16)



Exemplo 16. *Divagando* – Seção A – Desenvolvimento fraseológico a partir dos elementos motivicos x e y nos compassos 1 a 8. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

No trecho compreendido entre os compassos 9 e 16, os movimentos do elemento *x* bordam e salientam o elemento *y* nas duas frases. As resultantes harmônicas de *y* promovem o encadeamento I - V7/V – V7 (exemplo 17).

Exemplo 17. *Divagando* – Seção A – Desenvolvimento fraseológico a partir dos elementos motivicos *x* e *y* nos compassos 9 a 16. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Os compassos 17 a 24 re-expõem o texto musical dos compassos 1 a 8. O desenvolvimento do motivo melódico na última parte da seção A (compassos 25 ao primeiro tempo do compasso 32) apresenta semelhanças com o ocorrido nos compassos 9 a 16, ou seja, o movimento dos elementos motivico-melódicos salientam o elemento *y* nas duas frases. Contudo, os dois elementos *y* resultantes resultam em uma macro estrutura *y* (exemplo 18).

Exemplo 18. *Divagando* – Seção A – Desenvolvimento fraseológico a partir dos elementos motivicos *x* e *y* nos compassos 25 ao primeiro tempo do compasso 32. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

A seção B possui a mesma estrutura formal de A, ou seja, duas partes com uma seção cadencial em que observamos um desenvolvimento da melodia na segunda parte de B. Além da apresentação de uma nova melodia nessa seção, o acompanhamento valsante da mão esquerda contrasta com o ritmo binário conduzido pela melodia da mão direita. O primeiro tempo de cada compasso destacado pela linha mais grave adquire caráter seresteiro (destaque em vermelho, compasso 34 e 42 – exemplo 19), característica facilmente identificada em valsas brasileiras, como que imitando os baixos do violão. A mudança de andamento é reforçada pela forma do acompanhamento e, sobretudo, pela rápida troca da harmonia, que na seção A se mantinha por mais tempo. Podemos então dizer que, do ponto de vista do acompanhamento, a seção B parece deixar de divagar, mostrando-se mais “objetiva”. A configuração de duas vozes no acompanhamento, apresentada na seção A, é mantida (destaque em vermelho – exemplo 19).

Seção B - 1ª parte
Piu mosso

Seção B - 2ª parte

32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44

45 46 47 48 49 50 51 52

Chord symbols: v7/V, V₆₅, V, I₆, I₆₄, v7/V, V7, I₆₄, I, v7/V, V₆₅, V, I₆, I₆₄, v7/V, V7, V₆₃/VI, VI7, v/V, v^o/V, I₆, v7/V, V7, I, V9 V7

Exemplo 19. Alceu Camargo, *Divagando* (seção B). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

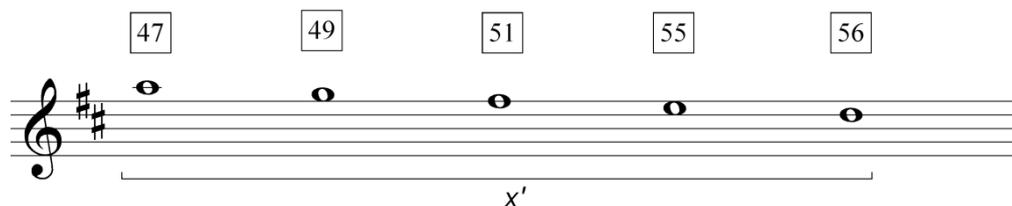
No que diz respeito à harmonia, vemos que Alceu Camargo utilizou basicamente os mesmos acordes da seção A. No entanto, aqui o padrão harmônico segue a seguinte estrutura: dois compassos no campo harmônico do V grau, e dois compassos sob a harmonia do I grau. Na segunda parte da seção B temos a prolongação do V grau a partir do compasso 47 (exemplo 19), que segue a mesma sequência harmônica utilizada nos compassos 23 a 31 (seção A – exemplo 14).

No compasso 47, onde a música alcança o clímax, o compositor utiliza a expressão *rall. poco a poco*, e vai preparando a volta à seção A, valendo-se da inserção do acompanhamento arpejado daquela seção com o acompanhamento harmônico de B, mais uma vez mostrando unidade entre os elementos da peça.

Como dito anteriormente, a linha melódica da seção B apresenta um ritmo binário contrastando com o acompanhamento valsante da mão esquerda. Esse ritmo binário demarca a linha melodia principal executada pela mão direita, e tanto o ritmo quanto a melodia são salientados pela voz secundária em contratempo com a voz superior. Os elementos *x* e *y* compõem a voz superior da melodia, e nessa seção o elemento *x* aparece desenvolvido em pentacorde, sendo denominado como *x'*. O pentacorde que inicia a seção B está na tonalidade relativa (Si menor) da tonalidade principal. Logo em seguida, a movimentação das vozes executadas pela mão direita vai destacando o pentacorde da tonalidade principal (Ré Maior) (exemplo 20).

Exemplo 20. *Divagando* – Seção B – Desenvolvimento fraseológico a partir dos elementos motivicos *x* e *y* nos compassos 32 a 39. Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Assim como na seção A, os compassos 40 a 46 re-expõem o texto musical dos compassos 32 a 38. Nos compassos finais da seção B, a movimentação melódica mais uma vez evidencia o elemento *x'* que forma o pentacorde de Ré Maior (exemplo 21).



Exemplo 21. *Divagando* – Seção B – Pentacorde de Ré Maior ressaltado pelo movimento das vozes da linha melódica (compassos 47 a 56). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Vimos, assim, que em *Divagando* a seção A é desenvolvida pelo motivo de melódico de três sons (tricórdio) evidenciando o elemento y em movimento ascendente, e a seção B tendo o tricórdio desenvolvido em pentacorde evidenciando o elemento x' em movimento descendente. O emprego e desenvolvimento desse material motivico em ambas as seções empregam unidade à peça.

3.1.4. VALSAS DE 1974

A atividade composicional de Alceu Camargo continuou esporádica durante os anos de 1963 e 1973, e somente voltou a escrever para o piano em 1974, pouco mais de uma década após as três primeiras composições dedicadas ao instrumento. Talvez por ter estado envolvido mais diretamente com a direção da EMES, e com a atividade acadêmica voltada para o ensino e desenvolvimento do trabalho com os instrumentos de cordas friccionadas naquela instituição. As poucas peças compostas durante esse período se resumem a dois Hinos para Instituições, uma peça para coro infantil a 3 vozes, e cinco peças para conjunto de cordas.

Contudo, em janeiro de 1974, Alceu compõe mais duas valsas para piano: *Valsa em Dó* e *Valsa da Saudade*. Ao estabelecer comparação entre tais valsas, podemos notar que a *Valsa da Saudade* apresenta uma escrita musical mais elaborada que a *Valsa em Dó*. Talvez isso demonstre a intenção do compositor em escrever para executantes de nível técnico diferentes, uma vez que suas obras eram ofertadas às professoras de piano da EMES, que por sua vez repassavam aos seus alunos.

No compasso 14, o autor coloca uma pausa de semínima no terceiro tempo do acompanhamento a fim de evitar a “colisão” da nota sol da melodia (antecipada pela colcheia), com a nota fá# do V7/V (D7) (destaque em verde – exemplo 22). Entretanto, o mesmo cuidado não foi tomado para evitar a “colisão sonora” entre as notas Fá# e Fá \natural , e Si \flat e Si \natural , nos compassos 33 e 35 respectivamente, pertencentes à seção B (destaque em verde – exemplo 23). O efeito da dissonância nesse caso é menos problemático do que seria na situação anteriormente descrita por conta da brevidade do “choque” harmônico. Aqui o compositor desenvolve o processo motivico melódico apresentado na seção A utilizando o cromatismo, que na verdade funciona como bordadura da melodia como veremos mais adiante.

Exemplo 23. Alceu Camargo, *Valsa em Dó* (Seção B). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Na seção A, a melodia principal apresenta um jogo polifônico entre duas vozes, onde a voz principal é destacada pela antecipação na anacruse (segunda colcheia do motivo rítmico) e pelo apoio, com duração de mínima, no primeiro tempo de cada compasso. Na primeira colcheia do motivo rítmico está a voz secundária.

Nessa seção, as vozes estão dispostas em intervalos melódicos e, por vezes, a voz secundária é elevada acima da voz principal. No entanto, devido à disposição melódica das vozes, a condução da voz principal não é prejudicada. O intervalo formado pelas vozes no final da primeira frase de cada parte do período (antecedente e conseqüente) é suspensivo, estando sobre o acorde do V7. A

segunda frase é desenvolvida sobre a dominante, prolongando o intervalo suspensivo do final da primeira frase levando-o ao repouso somente no final da segunda frase de cada parte do período, onde o intervalo das vozes se dá sobre acorde de tônica (exemplo 24). Assim, o motivo básico, que veremos mais adiante, já é empregado pelo compositor.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is labeled "1º período antecedente" and the second "1º período consequente". Each system contains four phrases (1ª frase to 4ª frase). The notation includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. Red arrows and circles highlight specific melodic and harmonic features. Below the bass line, chord symbols are provided for each measure.

1º período antecedente

1ª frase 2ª frase 3ª frase 4ª frase

16 1 6 4 4 V 4 3 V7 4 3 V7 16 1 6 4 4 16 1 6 4 V V7/V V V7

1º período consequente

1ª frase 2ª frase 3ª frase 4ª frase

16 1 6 4 4 V 4 3 V7 4 3 V7 16 1 6 4 17m IV V7 1

Exemplo 24. Alceu Camargo, *Valsa em Dó* (condução das vozes – Seção A). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Outro fato interessante na linha melódica dessa valsa está na agregação de sextas ou nonas ocasionando dissonância (branda) à tríade em que cada uma delas é empregada (exemplo 25). Tal afirmação se atesta pelo seguinte: a nona empregada nos acordes não resolve no primeiro grau em ambas as seções e, além disso, as dissonâncias são prolongadas em figura de mínima na seção A. Dessa feita, temos aqui uma ocorrência característica do vocabulário popular, ou seja, a adição de dissonância branda às tríades. O acompanhamento da mão esquerda apresenta as tríades sem dissonância.

The image displays five systems of musical notation for the piece "Valsa em Dó" by Alceu Camargo. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The music is in 3/4 time and features a melodic line with various ornaments and a harmonic accompaniment with chords and Roman numerals.

System 1: The vocal line begins with a repeat sign and a first ending bracket labeled "1, 3.". The piano accompaniment has chords C6, G7(9), G7(9), and C6. Roman numerals below are I6, I6/4, V4/3, V7, V4/3, V7, I6, and I6/4.

System 2: The piano accompaniment has chords C6, G, D7, and G7. Roman numerals below are I6, I6/4, V, V7/V, and V7.

System 3: The vocal line has a second ending bracket labeled "2, 4.". The piano accompaniment has chords C7m(9), F6, G7(9), and C. Roman numerals below are I6/4, I7m, IV, V7, and I. A "2ª vez al Coda" symbol is present.

System 4: The piano accompaniment has chords C6, G7, G7, C, C6, G, D7(9), and G. Roman numerals below are I6/4, V7, I, I6/4, V6/4, V7/V, and V. The word "bordadura" is written above the first few notes of the piano line.

System 5: The piano accompaniment has chords C, C7m(9), F6, Fmin9(sus4), C6, G7, and C. Roman numerals below are I, I4/3, IV, iv, I6/4, V2, and I. The instruction "D.S. al Coda" is written above the final notes.

Exemplo 25. Alceu Camargo, *Valsa em Dó* (linha melódica – dissonâncias brandas agregadas às tríades). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Na seção B o motivo rítmico ♪♪ é desenvolvido (substituindo a antecipação da nota repetida por uma bordadura); a voz secundária se torna explícita, produzindo intervalos harmônicos; as frases se tornam mais curtas mediante a rápida troca de harmonia. Enquanto que a seção A forma um grande período de 32 compassos, na seção B o período compreende um total de 16 compassos. Nesse sentido as frases de B são uma espécie de “resumo” das frases de A, sendo

construídas a partir do mesmo material sonoro (material básico) e conferindo unidade à peça (exemplo 26).

Seção A: (comp. 1 a 8)
Material melódico e motivo rítmico

Seção B: (comp. 25 a 29)
Material melódico e variação do motivo rítmico

Material básico da peça

Exemplo 26. Alceu Camargo, *Valsa em Dó* (relação entre as seções e material básico). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

O compositor não especificou o andamento dessa obra, no entanto a escrita musical do acompanhamento em ambas as seções, a antecipação das notas de apoio (mínimas) na segunda colcheia na melodia na seção A, e a escolha do modo maior sugerem um andamento ligeiro. Ao empregar um caráter “Mais Movido” na seção B, elaborando o mesmo material utilizado na seção A, Alceu Camargo, de certo modo, redimiu-se da relativa simplicidade da primeira parte da *Valsa em Dó*, menos elaborada do que a maior parte de suas obras.

3.1.4.1.1. PROBLEMAS DE EDITORAÇÃO

Na seção B do manuscrito o compositor marca a articulação (ligadura com o ponto) nas colcheias, o que significa separá-las de duas em duas, com um pequeno apoio na primeira colcheia de cada tempo. Em se tratando de um andamento mais rápido, tal articulação provavelmente foi grafada para que o intérprete imprimisse

leveza no toque, e, principalmente, destaque ao caráter harmônico entre as vozes da melodia. No entanto, chamamos atenção para o fato do desdobramento do motivo rítmico da seção A, em um grupo de seis colcheias (ligadura – exemplo 27). Sendo assim, a articulação deve ser executada obedecendo ao fraseado estrutural em que se baseia. Porém, o polegar da mão direita, responsável por tocar as notas da voz inferior do trecho em questão, deve ser usado com leveza, evitando que a voz por ele tocada cubra a voz da melodia da superior.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves of music. The top staff begins at measure 26, marked with a circled '26'. It contains a series of chords and melodic lines with various articulation marks, including slurs and accents. The bottom staff begins at measure 34, marked with a '34'. It continues the musical material with similar complex rhythmic patterns. The piece concludes with the instruction 'D.S. al Coda' at the end of the second staff.

Exemplo 27. Alceu Camargo, *Valsa em Dó* (fraseado na articulação da mão direita – Seção B).
Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Nos compassos 34 e 36, do manuscrito dessa peça (figura 21), o autor marcou a articulação nos pares de colcheia, da qual discordamos: no compasso 34 (segunda casa), por não seguir a coerência de finalização da frase correspondente (início do compasso 29 – primeira casa); no compasso 36, pelo fato da articulação “quebrar” a condução da frase para o clímax da música, que se encontra no compasso 37.

Também não concordamos com a pedalização marcada no manuscrito (compassos 34 a 37), pois a aplicação da mesma acarretará na fusão sonora de harmonias incongruentes. Aqui, a troca de pedal deve ser feita de acordo com a troca da harmonia, ou seguindo a pedalização marcada no início da seção B, no apoio do primeiro tempo, ligando-o até o momento da execução do segundo tempo (figura 21).

Identificamos ainda outro problema, no primeiro tempo do acompanhamento do compasso 28 (figura 21), onde o compositor escreve a nota fá dobrada em oitava, no entanto, acreditamos que a grafia correta seja a nota sol, por se tratar de um trecho onde a harmonia está sobre o pedal da dominante.

The image shows a handwritten musical score for a waltz. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'mais movido' above measure 26. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'poco rit.'.

Figura 21. Alceu Camargo, *Valsa em Dó* (manuscrito – Seção B, compassos 25 a 38), Fonte: Biblioteca da FAMES, 2009.

Acreditamos ter sanado os equívocos acima descritos em nossa edição da *Valsa em Dó* (anexo 2 D2 – pp. 136, 137).

3.1.4.2. VALSA DA SAUDADE

Trata-se de uma valsa em andamento lento, especificado pelo autor, na tonalidade de Ré menor, onde mais uma vez o compositor emprega sua estrutura formal preferencial (A/B:/A). Como dito anteriormente, foram encontrados dois manuscritos distintos da *Valsa da Saudade*: o primeiro na biblioteca da FAMES, e o segundo no acervo particular de Lia Leal. Em ambos estão registrados o local e a

data da composição, com indicação do mês e ano: Vitória – 1/1974. No entanto, podemos afirmar que a primeira versão dessa valsa é aquela guardada por Lia Leal, mediante comparação estabelecida entre as partituras.

3.1.4.2.1. PROBLEMAS DE EDITORAÇÃO

A diferença está, sobretudo, na seção B, que na segunda versão teve a melodia do compasso 29 (início da casa 1) estendida por quatro compassos sobre o campo harmônico da dominante, com barra de repetição ao final do compasso 32 (final da casa 1) para o compasso 17 (início da Seção B). Os compassos 33 a 36 (casa 2) correspondem aos compassos 29 a 32 da primeira versão. Ao final da casa 2, a partitura indica o retorno à seção A com o sinal \curvearrowright , e essa é encaminhada à Coda (compasso 37), finalizando a música. Já na primeira versão a volta ao primeiro tema está indicada como “*D.C. ao fim*” no compasso 32, sendo o compasso 15 indicado como “*fim*” (figuras 22 e 23).

Existe também um erro de grafia no acorde do segundo tempo do acompanhamento (compasso 33) na partitura da segunda versão dessa peça. A nota dó foi equivocadamente escrita naquele acorde, em lugar da nota mi, que é a fundamental do acorde. Além disso, os compassos relativos à casa 2, finalizando a seção B da segunda versão, correspondem literalmente aos compassos que finalizam a mesma seção da primeira versão, cujo acorde grafado é E7 na segunda inversão (destaques em vermelho – figuras 22 e 23).

Com relação à seção A, a diferença entre as versões está no compasso de finalização. Nas duas versões a finalização da melodia se dá com a nota ré (tônica) no registro central do piano, antecedida pela nota mi, que nesse caso funciona como apoijatura. Tal artifício pode ser considerado característico do estilo composicional de Alceu Camargo, pois, como temos observado, é empregado com recorrência em sua obra. Apesar da terminação feminina sobre o 1º grau melódico no soprano, a mão esquerda segue com um contracanto melódico ascendente – elemento facilmente encontrado em modinhas e valsas brasileiras – arpejando o acorde de Dm7, finalizando na 5ª do acorde (nota lá).

Handwritten musical score for 'Valsa da Saudade' (seção B) by Alceu Camargo, first version. The score consists of three systems of staves (treble and bass clef). The first system starts at measure 26. The second system starts at measure 28 and includes a red box highlighting a chord in the bass clef labeled 'V7/V'. The third system starts at measure 31 and includes the instruction 'D.b. ao fim' at the bottom right.

Figura 22. Alceu Camargo, *Valsa da Saudade* (seção B – manuscrito da primeira versão. Compassos 26 a 32). Fonte: Acervo particular de Lia Leal, 2009.

Handwritten musical score for 'Valsa da Saudade' (seção B e Coda) by Alceu Camargo, second version. The score consists of three systems of staves (treble and bass clef). The first system starts at measure 28 and includes a red box highlighting a chord in the bass clef labeled 'V7/V'. The second system starts at measure 32 and includes a red box highlighting a chord in the bass clef labeled 'V7/V'. The third system starts at measure 35 and includes the instruction 'D.C. ao fim' and 'rall.' at the bottom right.

Figura 23. Alceu Camargo, *Valsa da Saudade* (seção B e Coda – manuscrito da segunda versão. Compassos 28 a 38). Fonte: Biblioteca da FAMES, 2009.

O final da segunda versão segue basicamente o mesmo padrão adotado na versão original, porém a finalização se dá na Coda (compasso 37). Além do aumento na figuração rítmica da melodia inferior – produzindo efeito natural de diminuição de andamento e expansão do compasso, fazendo com que a conclusão da frase seja no primeiro tempo, e não no último – a melodia superior é elevada uma oitava, formando acorde de tônica na primeira inversão no segundo tempo do último compasso (figuras 24 e 25).

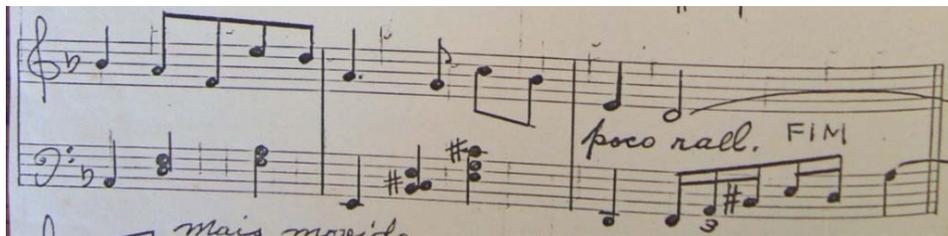


Figura 24. Alceu Camargo, *Valsa da Saudade* (Final da Seção A – manuscrito da primeira versão. Compassos 13 a 15). Fonte: Acervo particular de Lia Leal, 2009.



Figura 25. Alceu Camargo, *Valsa da Saudade* (Final da Seção A para Coda – manuscrito da segunda versão. Compassos 12 a 15, e 37 a 38). Fonte: Biblioteca da FAMES, 2009.

A edição de *Valsa da Saudade* que apresento (anexo 2 E3 – pp.142, 143) baseia-se principalmente na segunda versão manuscrita, por entender ser essa a versão final do compositor, compondo a estrutura formal (A/B:/A). Nela, porém,

utilizamos as marcações de articulação e andamento empregados na partitura da primeira versão (anexo 2 E2 – pp.140, 141).

Não podemos precisar em que momento Alceu Camargo reformulou essa valsa, mas encontramos registro fonográfico da segunda versão da *Valsa da Saudade* pelo pianista Manolo Cabral no LP “I Festival de Música Erudita Capixaba”, gravado em maio de 1982, durante as apresentações do festival. Como o festival era, na verdade, um concurso que premiava compositores e intérpretes – a premiação contemplava um 1º lugar para melhor obra, e um prêmio melhor intérprete capixaba – é provável que Alceu Camargo tenha revisado algumas obras para participar do concurso. Sendo assim, existe a possibilidade de a *Valsa da Saudade* ter sido ampliada na segunda versão à qual nos referimos para a participação naquele festival.

3.1.4.2.2. ANÁLISE

O motivo empregado nessa valsa se baseia no arpejo de Ré menor e é composto de duas partes: anacruse (x) e síncope (y) (exemplo 28), sendo a última caracterizada como o núcleo do motivo como veremos adiante.



Exemplo 28. Alceu Camargo, *Valsa da Saudade* (motivo baseado no arpejo de Ré menor). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

É uma mera curiosidade o fato do motivo inicial da *Valsa da Saudade* remeter à marchinha de carnaval *As Pastorinhas*⁶ de Braguinha e Noel Rosa. Contudo, essa

⁶ Essa marchinha foi primeiramente lançada no carnaval de 1936, com o nome *Linda Pequena*, contudo, seu sucesso se deu apenas em 1938, quando João de Barro a relançou com o nome *As Pastorinhas*. Seus versos dizem assim: *A estrela d'alva no céu desponta/E a lua anda tonta com tamanho esplendor/E as pastorinhas pra consolo da lua/Vão cantando na rua lindos versos de*

semelhança não interfere no restante da música de Alceu Camargo, pois tanto melodia quanto harmonia são conduzidas diferentemente da famosa marchinha.

Na seção A o desenho melódico de y caracteriza apoiatura e a colcheia serve de elisão entre os membros de frase (respectivamente, ligaduras vermelha e colchetes pontilhados – exemplo 29). Observando a interação da melodia com a harmonia do acompanhamento percebemos que, estruturalmente, a ênfase recai nas apoiaturas destacando y como parte mais estrutural do motivo, ou como dito anteriormente, como núcleo do motivo, sobretudo nas notas mi e ré (respectivamente, 2º e 1º graus melódicos). Com relação à linha do baixo, temos nessa música um processo pouco empregado por Alceu Camargo, que é a presença de uma linha melódica mais elaborada (destaque em verde – exemplo 29).

The musical score for 'Valsa da Saudade' (seção A) by Alceu Camargo is presented in two systems. The first system (measures 1-8) shows a melody in the treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody is marked with '2º' and '1º' degrees, and includes a red bracket labeled 'apoijatura' and a red bracket labeled 'elisão'. The bass line is marked with green notes and includes a triplet. The harmonic progression is indicated by Roman numerals below the bass line: I(9), IIº, IV(6), IIIºV, V (4/3), I, and V (4/3). The second system (measures 9-16) continues the melody and bass line. The harmonic progression is indicated by Roman numerals below the bass line: I(9), V/IV (6/4), IV(6) 6, IV#º, I (6/4), V(9) (4/3), and I. The score is divided into two systems, each with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Exemplo 29. Alceu Camargo, *Valsa da Saudade* (seção A). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

As frases se dão a cada quatro compassos, e essas são formadas por um membro de frase ascendente e outro descendente, acompanhando a troca das harmonias.

Na seção B, o compositor pede que o andamento seja “Mais movido” em relação à seção A, outro ponto característico das músicas de Alceu Camargo. O

amor/Linda pastora morena da cor de madalena/Tu não tens pena de mim/Que vivo tonto com o teu olhar/Linda criança tu não me sais da lembrança/Meu coração não se cansa/De sempre, sempre te amar. VASCONCELLOS, Eduardo Alcântara. Noel Rosa: para lêr e ouvir. Ed. Barcarola, São Paulo, 2004. (pag. 34).

motivo é mantido, sendo, porém, variado com um material escalar em pentacorde (exemplo 30). O processo de elisão entre os membros de frase é mantido como na seção A. A primeira frase da seção B é re-exposta (entre os compassos 20 e 24) com modulação temporária para a subdominante, levando a música ao clímax no compasso 23. A harmonia segue para o campo da dominante onde o 2º grau melódico é prolongado pela linha melódica em arpejos descendente e ascendente (compassos 29 a 31).

Após a repetição, a nota mi resolve na nota ré (2º - 1º - compasso 35). No primeiro tempo do compasso seguinte, os arpejos em movimento contrário nas duas mãos encontram-se na nota ré; o encontro dessas vozes é muito rápido, compreendendo o tempo de uma colcheia, e logo a voz do baixo é encaminhada em movimento descendente para a nota sol#, sustentada por uma fermata, terminando o trecho de forma suspensiva (exemplo 30). As direções das frases seguem o mesmo critério da seção anterior.

variação do motivo precedido por pentacorde

bordadura seguida de arpejo descendente

16

iv7 V7 i i6 $\frac{Y}{iv}$ $\frac{Y}{iv}$ _{6/4} iv iv6 iv6(6)

modulação passageira para subdominate

2º

prolongação do 2º estrutural sobre campo harmônico da dominante.

2º 1º

bordadura seguida de arpejo descendente

27

i_{6/4} $\frac{Y}{V}$ _{6/5} V7/V V7 ($\frac{Y}{V}$) ($\frac{v}{V}$) $\frac{Y}{V}$ _{6/5} V7 i

Exemplo 30. Alceu Camargo, *Valsa da Saudade* (seção B). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

No início da seção B o acompanhamento da mão esquerda não salienta uma linha melódica para o baixo como ocorrido na seção anterior. No entanto, entre os compassos 25 a 28, o acompanhamento dialoga com a mão direita fazendo intervenções melódicas ascendentes, enquanto que a mão direita realiza melodias descendentes. Como dito anteriormente, no compasso 35 as duas melodias acontecem simultaneamente em movimento contrário, alcançando a tônica em uníssono, mas logo em seguida segue cadência suspensiva. A seção A é repetida e termina na Coda.

Como podemos notar as notas mi e ré se destacam durante toda a peça, sendo esse o motivo básico estrutural sob o qual a estrutura geral se prolonga utilizando a mesma idéia motivica. Com relação à harmonia uma vez mais podemos notar o emprego de notas agregadas como 6^a, 9^a e 11^a, características da música popular. O uso desse recurso pode ter sido influência dos tempos em que Alceu Camargo trabalhou como músico de orquestras populares de rádio e cassinos. Por outro lado, o Romantismo do século XIX já havia incorporado estas mesmas dissonâncias ao seu vocabulário harmônico.

3.1.5. CAPRICHOSA

Após um período de aproximadamente cinco anos sem compor, Alceu Camargo, em 1979, escreve mais uma valsa para piano solo: *Caprichosa*. A forma estrutural é a costumeira utilizada por esse autor: (A:/B:/A). A novidade nessa valsa fica por conta da escolha de escrever a seção B na tonalidade relativa (Dó# menor) da seção A (Mi Maior). No conjunto de sua obra, essa foi a primeira peça na qual Alceu Camargo fez uso de tonalidades relativas. Outro fato curioso está na escolha da tonalidade de Mi M. Na maior parte das músicas que compôs, Alceu Camargo empregou o uso de tonalidades mais triviais, como Dó M, Lá m, Sol M, Mi m, Ré M, Si m, Fá M, Ré m, Si_b M e Sol m. A tonalidade de Mi M foi aplicada como principal apenas na valsa *Caprichosa*, sendo usada também na seção B das peças *Estudo nº2* para violino solo, e *Caminhando* para grupo de cordas, como tonalidade homônima da seção A. Tais características podem ser apontadas como pouco usuais no estilo de Alceu Camargo.

3.1.5.1. PROBLEMAS DE EDITORAÇÃO

A partitura encontrada na biblioteca da FAMES traz datilografada em seu cabeçalho o nome do compositor seguido do ano da composição (1979), e a seguinte dedicatória: “*À estimada Célia Maria Nascimento Ottoni*”. O gênero “valsa” vem designado logo abaixo do título da música, e o andamento indicado é “*Allegretto*”. As indicações de dinâmica de andamento também se encontram datilografadas. Na versão encontrada no acervo pessoal de Lia Leal, consta na partitura o título da peça, e abaixo deste a designação do gênero, contudo os caracteres são diferentes da outra versão encontrada. Além disso, a indicação do andamento “*Allegretto*” foi feita à mão, bem como as demais indicações presentes na partitura. Com relação ao texto musical, a diferença entre as versões está na grafia do mesmo, na troca da marcação de articulação que destaca a voz superior da melodia (compassos 22 e 27), e na ausência da ligadura de prolongação do acorde do acompanhamento no compasso 32 da segunda versão (anexo 2 F1 – pp. 144, 145).

A revisão para a segunda versão da partitura dessa música possivelmente foi feita para a inscrição da mesma no já referido “I Festival de Música Erudita Capixaba”. No LP homônimo, também já mencionado, encontramos registro fonográfico da interpretação – de acordo com a partitura da segunda versão – da pianista Célia Ottoni, a quem a peça foi dedicada. Nossa edição teve como base a partitura da segunda versão, corrigindo, apenas, notas enarmônicas (fá₄ por mi₄ no compasso 5, e dó₄ por si₄ no compasso 31), a fim de facilitar a leitura harmônica (anexo 2 F3 – pp. 148, 149).

3.1.5.2. ANÁLISE

O motivo rítmico empregado é representado pela figuração , variação daquele mesmo motivo característico visto nas peças já analisadas. Entretanto, a característica aqui não é apenas a célula anacrústica; a melodia é composta pela interseção de duas vozes, que se completam formando o motivo rítmico, ou se misturam, formando arpejos. A melodia inferior “borda” a melodia superior com cromatismos, e nos arpejos podemos sentir que os cromatismos causam a

interpolação de harmonias que se qualificam como aproximação cromática (**Fá# m** – **Mi# m**, compassos 8 e 9; **Mi M** – **Ré# 7m**, compassos 11 e 12, 14 e 15; conforme as cores na exemplo 31). Na seção A, temos ainda a hemíola que se forma na junção das vozes que caracterizam o motivo rítmico (ligadura – exemplo 31) e que, executada simultaneamente com o acompanhamento da mão esquerda produz um interessante efeito polirrítmico.

É na linha melódica que os cromatismos se destacam, e as aproximações cromáticas se dão, ficando a cargo da harmonia do acompanhamento apenas a afirmação da tonalidade sobre a qual a melodia é desenvolvida. Podemos dizer que nessa valsa temos uma “melodia-harmônica”, e na interação desta com o acompanhamento vemos características da música popular, como por exemplo, a agregação da 6ª no acorde maior promovendo consonância imperfeita, a utilização da 9ª maior promovendo dissonância branda aos acordes, e a aproximação cromática.

Seção A

voz superior + voz inferior = linha melódica

arpejo de E⁶

V₄/₃ V I₆ V₇/ii₅ V₇/ii ii₆/₄ ii

EM EM

ii₆/₄ I I₆/₄ V(7m)₄/₃ V_{7m} I

Exemplo 31. Alceu Camargo, *Caprichosa* (Seção A). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

A seção B se configura seguindo mais ou menos a mesma estrutura da seção A. Entretanto, como mencionado anteriormente, a tonalidade utilizada é a relativa (Dó#m), cada uma das vozes da melodia apresenta o motivo rítmico separadamente, sendo que a voz superior sofre uma pequena variação, e a junção das mesmas não formam mais uma hemíola. Outra diferença é que nessa seção as frases apresentam contorno descendente, enquanto que na seção anterior, apesar de algumas frases serem descendentes, predominavam frases ascendentes. No final do primeiro período o arpejo de Sol# \bar{M} é interpolado com a harmonia da tônica, funcionando não como aproximação cromática, mas como prolongação do V grau, culminando num final de período suspensivo sob acorde de dominante (compassos 22 a 25). No mais, o procedimento melódico-harmônico segue o mesmo padrão da primeira seção (exemplo 32).

Seção B

17 2

variação do motivo rítmico

arpejo de $G\#M_7$

acorde modulante para $C\#m$

motivo rítmico

$C\#m$

$G\#M_7$

V i $i(9)$ $iv(6)$ $V(9)$ i

25

arpejo de $F\#m$ bordado por aproximação cromática

arpejo de prolongação do $\hat{5}$ (sol#)

$C\#m$

$E\#m$

$B:m$

$V(9)$ i V/iv iv iv $i(6)$ V i

33 1 2 D.S. al Coda

V7 - acorde modulante para E M

35 Θ Coda

Exemplo 32. Alceu Camargo, *Caprichosa* (Seção B). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Vimos que nessa valsa, o que chama mais atenção é o desenvolvimento da linha melódica, tecida a partir do entrelaçamento de duas vozes. Por conta dessa característica, e das elaborações cromáticas, o título *Caprichosa* parece justificar-se.

3.1.6. MEDITAÇÃO

Essa peça foi escrita em maio de 1989, e dedicada à pianista Enóe Nascimento. Trata-se da última obra de Alceu Camargo dedicada ao piano solo. Na década que antecede a composição dessa valsa, o compositor escreveu para piano solo apenas o *Estudo em Si menor*. As demais composições foram, em sua maioria, voltadas ao trabalho desenvolvido, ao lado de sua esposa, na EMES, com o grupo de alunos que formava a orquestra juvenil. Foi também nesse período que ele começou a escrever música de câmara utilizando o piano.

A construção formal dessa valsa segue o padrão (A/B/A) utilizado em todas as anteriores, no entanto, o autor utilizou tonalidades homônimas entre cada seção, estando a primeira em Ré menor (compassos 1 à 16 e Coda), e a segunda em Ré Maior (compassos 17 à 48), algo novo nas composições para piano solo de Alceu Camargo. Outra diferença está no início da música, que é tético, mas a seção B volta a apresentar a anacruse tão marcante nas demais valsas para piano solo desse compositor.

A melodia dessa peça caracteriza-se pela utilização de arpejos ornamentados com bordaduras (exemplo 33), sejam elas simples ou dupla.

Na seção B, a bordadura aparece como elemento de prolongação de notas estruturais (si, dó e ré), destacadas mediante o aparecimento da anacruse que inicia a seção (compasso 17), bem como pela utilização do motivo rítmico característico representado pela figuração .

Seção A
(compassos 1 a 8)

arpejo de Dm7 com bordadura preparação da cadência arpejo de A 7/9 com bordadura

Seção B
(compassos 17 a 24)

arpejo de D6

Exemplo 33. Alceu Camargo, *Meditação* (melodia caracterizada por bordadura). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

Na verdade, a utilização desse motivo rítmico, bem como o início do fraseado em anacruse nessa seção, são artifícios usados pelo compositor para mascarar a prolongação do 5º grau melódico (nota lá), que se mostra relevante desde o primeiro compasso da peça, onde este (lá 3) aparece no registro central do piano sobre o acorde de tônica, e é conduzido pela linha melódica por graus conjuntos, arpejos de tônica e saltos de oitava, para o registro lá 4. Dessa forma, Alceu Camargo estabelece a troca de registro em uma oitava, prolongando o 5º grau melódico que se mostra mais uma vez relevante no compasso 8, dessa vez no registro do lá 4, sendo apoiado por acorde de tônica. O pentacorde estrutural (lá – sol – fá – mi – re) aparece completo na seção A, no entanto este não segue o registro obrigatório, isto é, a altura inicial na qual a nota lá foi apresentada. Ao final da apresentação do pentacorde estrutural o arpejo de tônica (compasso 16) conduz a melodia novamente para a região central do piano conectando os registros entre as seções. Além disso, apresenta ainda paralelismo com o arpejo do compasso 8, por utilizarem o mesmo material motivico (exemplo 34).

A seção A é encerrada e temos o início da seção B com o 5º grau melódico no registro inicial, que é prolongado por toda essa seção. Contudo, inicialmente ele fica “mascarado” pelo motivo rítmico que destaca as notas si, dó e ré, que recaem sobre a tésis. O lá3 continua sendo prolongado, quando novamente sofre alteração

de registro sendo elevado uma oitava (lá4) recaindo sobre tempo forte e apoiado por harmonias de tônica, onde a música alcança o clímax (trecho entre os compassos 39 a 41). Logo após, o 5º grau melódico volta ao registro inicial finalizando a seção B sobre acorde de dominante (exemplo 34).

The image displays a musical score for piano, divided into four systems. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is annotated with measure numbers in boxes and Roman numerals for chords. A dashed line with a '5' above it indicates the fifth degree of the scale. A bracketed annotation 'paralelismo nos arpejos cadenciais' points to a specific section of the harmonic line.

System 1 (Measures 1-16): The melodic line starts on a middle register and rises to a higher register. The harmonic line features chords: I (6), V (II^o), I (6), V/IV (6/5), IV (6/5), I (6/6), and V (6/6). A bracketed annotation 'paralelismo nos arpejos cadenciais' is located between measures 8 and 16.

System 2 (Measures 17-31): The melodic line continues to rise. The harmonic line features chords: I (6), V (4/3), V (2/5), V (6/5), I (6/6), V (6/6), V7/V (6/5), and V (6/5).

System 3 (Measures 33-48): The melodic line reaches its peak. The harmonic line features chords: I (6/4/3), V (6/5), I (6), IV (6), I (6), ii7 (6), V (6/4/6), I (6/6), and V (6/6).

System 4 (Measures 1-15, 49): The melodic line descends back to the initial register. The harmonic line features chords: I (6), V (II^o), I (6), V/IV (6/5), IV (6/6), I (6/6), II^o (6/6), and I (6/6).

Exemplo 34. Alceu Camargo, *Meditação* (redução estrutural). Fonte: Cláudio Thompson, 2009.

A seção A é retomada e o pentacorde estrutural encontra repouso sobre harmonia de tônica, mediante movimentos contrários dos arpejos da melodia com o acompanhamento (Coda – compasso 49). Contudo, o registro obrigatório⁷ não é respeitado pelo compositor, que finaliza a valsa estando o pentacorde uma oitava acima do registro inicial.

A partir dessa análise podemos dizer que em *Meditação* a elaboração melódica é derivada de apojeturas, em ambas as seções, sendo que na seção A, a apojetura é mais elaborada com bordaduras simples ou duplas e arpejos ascendentes e descendentes, enquanto que na seção B, a valorização das mesmas se dá pelos apoios e tempo de duração na *tesis*. Sendo assim, podemos concluir que mais uma vez o caráter melódico foi ressaltado pelo compositor, uma vez que o destaque criativo se dá em torno da melodia, e a mão esquerda apenas faz acompanhamento consonantíssimo, mostrando ser latente o pensamento violinístico sobre o pianístico.

3.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O ESTILO COMPOSICIONAL DE ALCEU CAMARGO

Como pudemos observar Alceu Camargo emprega em suas composições idéias musicais semelhantes, ou seja, em cada uma delas está presente um processo pessoal de desenvolvimento composicional.

Existe a presença de um motivo rítmico predominante nas músicas aqui analisadas, que configuram a célula ♩. Tal motivo quase sempre emprega um material melódico triádico. É a partir desses materiais que Alceu Camargo desenvolve seu pensamento composicional.

Ficou latente também o pensamento violinístico sobre o pianístico na elaboração das melodias da mão direita mediante o tratamento polifônico mais elaborado que estas recebem em comparação com o acompanhamento.

O esquema formal (A/B/A) é fortemente presente na obra desse compositor, e o desenvolvimento das mesmas é puramente tonal, com uma ou outra ousadia cromática.

⁷ Segundo Schenker, o conceito de registro obrigatório implica no reconhecimento do grau melódico inicial (*Kopfton*) e sua resolução na nota fundamental dentro do limite da oitava.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alceu Camargo foi violinista profissional, tendo desenvolvido atividades como *performer*, empreendedor cultural, professor e compositor. Nesta última função, somos surpreendidos com a simplicidade e o anacronismo de suas composições. No entanto, acreditamos que o aparente diletantismo dessas peças não está relacionado a qualquer tipo de deficiência na formação deste músico. Segundo o *Dicionário Aurélio da Língua portuguesa* (1999), diletante é aquele que tem dileção por alguma coisa, nesse caso, a música. Dileção, segundo o mesmo dicionário, é "afeição especial, estima", em outras palavras, amor, amor à música.

Como vimos, a composição não foi o ofício escolhido por Alceu Camargo, no entanto, sua obra transmite um pensamento musical coerente e maduro, uma bagagem musical que reflete a própria história de vida desse músico.

O fato de Alceu Camargo ter começado a compor tardiamente, e de ter mantido esta prática até os seus últimos dias nos desafia a levantar hipóteses sobre quais teriam sido suas motivações: a primeira delas está ligada às lembranças nostálgicas dos salões da infância, da música doméstica que marcou sua infância e que despertou nele o amor à música, como pudemos constatar nos relatos de pessoas próximas a ele, e de documentos antigos; a segunda tem a ver com o comprometimento com o seu ofício. A composição surge, então, como uma íntima e verdadeira relação com a música, fonte de energia e realização, que o impulsionava a trabalhar.

Como dissemos no primeiro capítulo, a memória musical do Estado do Espírito Santo está repleta de lacunas, e as pesquisas ligadas a esse tema são raríssimas devido à falta de documentação específica nos acervos públicos. Contudo, a figura de Alceu Camargo permanece viva na memória de pessoas que conviveram com ele, sendo sempre lembrado como um vulto importante para o desenvolvimento musical daquele Estado.

Do ponto de vista analítico constatamos a coerência da elaboração do seu discurso musical.

Seu pensamento melódico denota uma clara sensibilidade harmônica, conforme observamos na quase totalidade das obras, e o pensamento violinístico predomina, principalmente nas melodias polifônicas da mão direita.

Do ponto de vista estilístico, sua obra soa anacrônica, em função da estrutura puramente tonal, apesar de alguma ousadia cromática.

Em suma, a obra de Alceu Camargo soa nostálgica e autobiográfica.

5. REFERÊNCIAS

5.1. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, Vasti de Souza. **Bazílio Itiberê da Cunha: diplomata músico**. Curitiba, Editora da UFPR, 2001.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manoel da Silva e seu Tempo**. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro Ltda, 1967, 2^o v.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962 (escrito em 1928).

_____. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins, 1965 (escrito em 1939).

_____. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1989.

Ata da criação e primeira reunião da congregação – EMES – 1958 a 1978. Documento interno da FAMES.

BARROS, Guilherme Antônio Sauerbronn de. **Goethe e o Pensamento Estético-Musical de Ernst Mahle: Um Estudo do Conceito de Harmonia**. Tese de Doutorado. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

BITTENCOURT, Gabriel. **A conjuntura da formação da identidade capixaba**. In: Espírito Santo: Um painel da nossa história. Organizador: Gabriel Bittencourt. ESPÍRITO SANTO (Estado) Secretaria de Estado da Cultura e Esporte. EDIT. Vitória, ES, 2002. p. XVII – XXVIII.

BUDAZ, Rogério. **Sobre a música no Paraná (1600 – 1850)**. In: A [des]construção da música na cultura paranaense. Organizador: Manoel J. de Souza Neto. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p. 12 – 24.

CADWALLDER, Allen & GAGNÉ, David. **Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach**. New York: Oxford University Press, 1998.

CALIXTE, Marien. **O pescador de sons**. Ed. Cidade Alta, Vitória, ES, 2001.

CASTAGNA Paulo. **A música urbana de salão no século XIX**. Apostila 11 do curso *História da Música Brasileira*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003.

_____. **O movimento musical romântico no Brasil**. Apostila 12 do curso *História da Música Brasileira*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003.

_____ **A aclimatação das danças de salão e os primórdios do nacionalismo musical no Brasil.** Apostila 13 do curso *História da Música Brasileira*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2003.

COIMBRA, Rogério. **Música capixaba: sua origem e formação.** In: Espírito Santo: Um painel da nossa história. Organizador: Gabriel Bittencourt. ESPÍRITO SANTO (Estado) Secretaria de Estado da Cultura e Esporte. EDIT. Vitória, ES, 2002. p. 109 – 118.

COMEGNO, Valdir. **A magia do rádio: 50 anos de sonhos e realizações.** Meireles Editorial – São Paulo, 2008.

COOPER, Grosvenor & MEYER, Leonard B. **The Rhythmic Structure of Music.** Chicago: University of Chicago Press, 1960.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. **Orquestra Sinfônica Brasileira: uma realidade a desafiar o tempo: 1940 – 2000.** Funarte – Rio de Janeiro, 2004.

CRUZ, Carlos. **Brasil: música na história. 50 peças progressivas para piano.** Irmãos Vitale, São Paulo - Rio de Janeiro, 1986.

DAHLHAUS, Carl. **Analysis and value judgment.** New York: Pedragon Press, 1983.

DIAS, Sérgio, FONSECA, Modesto Flávio e SECOMANDI, Carlos Fernando. **Um projeto “música e história no Espírito Santo”: pioneirismo e possíveis portais.** In: Anais / VII Encontro de Musicologia Histórica; 21 a 23 de julho de 2006; Centro de Estudos Murilo Mendes. Organização: Paulo Castagna. Centro Cultural Pró-Música, Juiz de Fora, MG, 2008.

Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Ed., 1977. v. 2.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio séc. XXI.** Nova Fronteira: Rio de Janeiro, RJ, 1999.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Tipos de Edição** in: Debates, caderno de Pós Graduação em Música; 7; 2004; Centro de Letras e Artes, Uni-Rio, Rio de Janeiro, p. 39 – 55

GALAMA, Paula Maria Lima. **Jaceguay Lins: uma visão de sua obra e personalidade através de Lacrimabilis e Katemare.** Dissertação de mestrado. EM-UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, 1999.

JUSTUS, Liana Marisa. **A platéia de música erudita em Curitiba, de 1920 a 1930; entre o gosto e a etiqueta.** In: A [des]construção da música na cultura paranaense. Organizador: Manoel J. de Souza Neto. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p. 115 – 120.

LEITE, Juçara Luzia. **Memória capixaba**. In: Espírito Santo: Um painel da nossa história. Organizador: Gabriel Bittencourt. ESPÍRITO SANTO (Estado) Secretaria de Estado da Cultura e Esporte. EDIT. Vitória, ES, 2002. p. 285 – 296.

LIMA, Paulo Costa. **Método e fundamentação teórica: o campo da análise musical**. In: Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: As estratégias octatônicas. Tese (Doutorado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação, Universidade de São Paulo, 2000. p. 34 – 83.

Livro de Curriculum Vitae. Documento interno da FAMES.

LOPES, Almerinda da Silva. **Artes visuais e plásticas no Espírito Santo**. In: Espírito Santo: Um painel da nossa história. Organizador: Gabriel Bittencourt. ESPÍRITO SANTO (Estado) Secretaria de Estado da Cultura e Esporte. EDIT. Vitória, ES, 2002. p. 41 – 90.

MAGALHÃES, Juca. **Da capo: a história da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo: 1977 – 2002**. Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, Vitória, ES, 2003.

MONTEIRO, Janaina. **Pianos Essenfelder, a marca da música paranaense**. In: A [des]construção da música na cultura paranaense. Organizador: Manoel J. de Souza Neto. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p. 121 – 122.

MOSÉ, Viviane. **A resistência tapuia na capitania do Espírito Santo – Dados sobre a informação das identidades capixabas**. Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, Vitória, ES, 2009.

MURICY, Kátia. **A Razão Cética: Machado de Assis e as Questões de Seu Tempo**. Companhia das Letras, São Paulo, SP, 1988.

NOVAES, Maria Stella de. **História do Espírito Santo**. Fundo editorial do Espírito Santo, Vitória, ES, s.d.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. **Regionalismo, nacionalismo e universalismo nas artes paranaenses entre 1920 e 1950**. In: A [des]construção da música na cultura paranaense. Organizador: Manoel J. de Souza Neto. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p. 97 – 114.

RETI, Rudolph. **The Thematic Process in Music**. Westport-Connecticut: Greenwood Press, 1978.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. **Cultura capixaba**. In: Espírito Santo: Um painel da nossa história. Organizador: Gabriel Bittencourt. ESPÍRITO SANTO (Estado) Secretaria de Estado da Cultura e Esporte. EDIT. Vitória, ES, 2002. p. 35 – 40.

RODERJAN, Roselys Vellozo. **A música em Curitiba, da instalação da província ao alvorecer do século XX**. In: A [des]construção da música na cultura paranaense. Organizador: Manoel J. de Souza Neto. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p. 38 – 54.

_____ **Aspectos da música no Paraná (1900 – 1968)**. In: A [des]construção da música na cultura paranaense. Organizador: Manoel J. de Souza Neto. Curitiba: Ed. Aos Quatro Ventos, 2004. p. 81 - 96.

SALTURI, Luis Afonso. **Frederico Lange de Morretes, liberdade dentro dos limites: trajetória do artista-cientista**. Dissertação de mestrado. UFPR, Curitiba, 2007.

SCHLOCHAUER, Regina Beatriz Quariguasy. **A presença do piano na vida carioca no século passado**. Dissertação de mestrado. USP, São Paulo, 1992.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and idea**. Edited by Leonard Stein. Translation by Leo Black. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. 1984.

SILVA, Cleida Lourenço da. **Ernesto Nazareth em suas relações com seus contemporâneos nacionalistas**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2005.

TOFFANO, Maria Jaci. **As pianistas dos anos 1920 e a geração *jet-lag*: o paradoxo feminista**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

VASCONCELLOS, Eduardo Alcântara. **Noel Rosa: para lêr e ouvir**. São Paulo: Ed. Barcarola, 2004.

VERMES, Mônica e BARCELOS, Rayana Kristina Schneide. **Um mapa musical de Vitória (ES) no século XXI**. In: Simpósio de Pesquisa em Música 2007 (Simpemus), 2007, Curitiba. Anais do Simpósio de Pesquisa em Música 2007 (Simpemus). Curitiba: DeArtes, 2007. p. 300 – 303.

5.2. PERIÓDICOS E JORNAIS:

Diário da Tarde. **Alceu Camargo**. Reportagem de Generozo Borges, 16 de janeiro de 1926, p.?, Curitiba, PR.

Espírito Santo Agora. **Nosso ensino musical é carente em tudo** (autor desconhecido). Vitória, ES, ano XI, nº 71, agosto de 1982.

Espírito Santo Revista. **Música erudita e história** (autor desconhecido). Vitória, ES, vol. 1, janeiro de 1982.

Gazeta, a. **Escola de Música terá nível superior**. 28 de setembro de 1973, p. 07. Vitória, ES.

_____ **Onde estudar música em Vitória**. 4 de outubro de 1975, Vitória, ES.

_____ **Sugestão.** Nota publicada no dia 29 de novembro de 1975, Vitória, ES.

_____ **Perseguição.** Nota publicada no dia 2 de dezembro de 1975, p. 07. Vitória, ES.

_____ **Vera Silva Camargo.** 14 de dezembro de 1975, p. 10. Vitória, ES.

_____ **SEC começa reforma no Carmo para se transferir – Departamentos da SEC vão para o Carmo.** 24 de dezembro de 1975.

_____ **A Música reconhecida – Conselho Federal de Educação reconhece a Escola de Música.** 28 de janeiro de 1976, Vitória, ES.

_____ Nota publicada chamando atenção do governo para a situação da EMES. Sem título. 25 de fevereiro de 1976, p. 3. Vitória, ES.

_____ **Tudo resolvido.** 13 de março de 1976, Vitória, ES.

_____ **Jantar-homenagem.** 10 de abril de 1976, p. 5. Vitória, ES.

_____ Nota publicada elogiando a atuação da Orquestra de Câmara da Escola de Música em cerimônia realizada no Palácio Anchieta, sede do governo do Estado do Espírito Santo. 16 de junho de 1976, Vitória, ES.

_____ **Até amanhã, o Festival de Música.** 22 de novembro de 1980, Vitória, ES.

_____ **Um bom programa hoje à tarde: concerto da Orquestra Juvenil.** 20 de novembro de 1982, Vitória, ES.

_____ **Semana da Música tem intensa programação até sexta-feira.** 22 de novembro de 1982, Vitória, ES.

Lacuna a se completar. Recorte de reportagem de jornal encontrado em livro do arquivo morto da FAMES. Jornal ?, data ?, Vitória, ES.

MONTEIRO, Lígia. **A comunidade em defesa da música**, in Revista ES, junho de 1982, Vitória, ES.

O diálogo produtivo. Recorte de reportagem de jornal encontrado em livro do arquivo morto da FAMES. Jornal ?, data ?, Vitória, ES.

SILVA, Osmar. **“Escola de Música” – “A carreira de Vera e Alceu Camargo: o segmento de uma tradição”**. Jornal ?, data ?, Vitória, ES.

PERPÉTUO, Sônia Cabral. **Na música erudita.** Jornal ?, data ?, Vitória, ES.

Revista Capixaba. **A arte que a burocracia não deixa** (autor desconhecido). Vitória, ES, ano II, nº 15, maio de 1968.

Tribuna, a. **Orquestra da Escola de Música na posse do governador.** Autor desconhecido, 16 de março de 1975, Vitória, ES.

_____ **Stange mostra “hiato educacional” no ES: e explica situação da Escola de Música.** 28 de novembro de 1975, Vitória, ES.

_____ **Definida a mudança da Escola de Música – Diretora vai a Brasília resolver reconhecimento.** 23 de dezembro de 1975, Vitória, ES.

_____ **Escola de Música obtém reconhecimento.** 28 de janeiro de 1976, Vitória, ES.

_____ **Escola de Música já funciona no centro.** 16 de março de 1976, Vitória, ES.

_____ **Escola de Música comemora 23 anos de fundação.** 26 de maio de 1977, Vitória, ES.

_____ **Vale a pena estudar música em Vitória? E ensinar?** Reportagem de Marco Nasser, publicada no 2º Caderno em 23 de julho 1978, Vitória, ES.

_____ **Começa hoje o Festival Estadual de Música Brasileira.** 19 de novembro de 1980, Vitória, ES.

_____ **Escola de Música faz recital em Vitória e Aracruz.** 20 de novembro de 1982, Vitória, ES.

_____ **Semana da Música começa hoje com recital na EMES.** 21 de novembro de 1982, Vitória, ES.

_____ **Orquestra Juvenil toca na Semana da Música.** 06 de novembro de 1982, Vitória, ES.

5.3. PROGRAMAS DE CONCERTO/RECITAL:

“I Festival de Música Erudita Capixaba”. Departamento Estadual de Cultura (DEC). Vitória, ES, 1982.

“VI-to Concerto da Sociedade Musical Frederic Chopin”. Teatro Guayra, Curitiba, PR, 05 de fevereiro de 1926.

“Alceu Camargo: uma vida eternizada pela música”. Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES). Vitória, ES, 13 de setembro de 2007.

“Festival Estadual de Música Brasileira”, EMES, Vitória, ES, 1980.

5.4. ENTREVISTAS:

ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. Entrevista em 2 de novembro de 2008. João Pessoa, PB.

CAMARGO, Vera. Entrevista em 25 de julho de 2008. Vitória, ES.

DESSAUNE, Maria Helena. Entrevista em 28 de julho de 2008. Vitória, ES.

LEAL, Lia. Entrevista em 22 de junho de 2009. Vitória, ES.

LOPES, Alexandre de Oliveira. Entrevista em 19 de setembro de 2008. Vitória, ES.

SOUZA, Sanny. Entrevista concedida à Raquel Rohr no dia 5 de maio de 2009. Vitória, ES.

5.5. SITES:

<<http://www.vitoria.es.gov.br/secretarias/administracao/campanha/arqui1.htm>>
acesso em 04/07/2009.

<http://www.ijsn.es.gov.br/institucional/gov_jones.htm> acesso em 05/07/2009.

<<http://www.fames.es.gov.br/default.asp>> acesso em 05/07/2009.

5.6. ARQUIVOS DE ÁUDIO E VÍDEO:

LP do “I Festival de Música Erudita Capixaba”. Departamento Estadual de Cultura (DEC). Vitória, ES, 1982.

Concerto “Alceu Camargo: uma vida eternizada pela música”. Biblioteca da Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES). Vitória, ES, 13 de setembro de 2007.

ANEXOS

ANEXO 1
(CATÁLOGO GERAL DA OBRA DE ALCEU CAMARGO)

ANEXO 1 – Catálogo Geral da Obra de Alceu Camargo

Catálogo Geral da Obra de Alceu Camargo (1907 - 2001)						
	Titulo da Peça	Instrumentação	Gênero	Parceria	Dedicatória	Ano
1	Hino da Escola de Música do Espírito Santo	Voz e Piano	Hino	Terezina Dora Abreu de Carvalho		1962
2	Melodia	Piano Solo	Choro-Canção			1962
3	Divagando	Piano Solo	Valsa			1963
4	Estudo Seresteiro	Piano Solo	Estudo		Lia Leal	1963
5	Hino do Odontólogo Brasileiro	Voz e Piano	Hino	Hilário Sonoguet		1966
6	Hino da Escola Normal de Colatina	Voz e Piano	Hino	João Elias Pancoto		1969
7	Brincando	Coral Infantil a 3 vozes	Coral	Beatriz Abaurre		1973
8	Canção Juvenil (perdida)	Cordas				1973
9	Primeira Gavota	Cordas	Gavota			1973
10	Valsinha	Cordas	Valsa			1973
11	Valsa em Dó	Piano Solo	Valsa			1974
12	Trio em Ré	2 Violinos e Violoncelo	Dança em 3/4			1974
13	Um sonho (perdida)	Cordas				1974
14	Valsa da Saudade	Piano Solo	Valsa			1974
15	Caprichosa	Piano Solo	Valsa		Célia Ottoni	1979
16	Hino à Cidade de Vitória	Voz e Piano	Hino			1979
17	Caminhando	Cordas	Dança em 4/4			1980
18	Conversa no lago - O Grilo e o Sapo	Cordas	Dança em 4/4			1980
19	Nostalgia	Voz e Piano	Canção	Maria Helena Dessaune	Natércia Lopes	1980
20	Oração	Coro à capela	Música Sacra	Irysson da Silva		1980
21	Redemoinho	Violino e Piano	Choro		Karla Pádua	1980
22	Segunda Gavota	Cordas	Gavota			1980
23	Canção de Ninar	Cordas				1981
24	Dança Antiga (perdida)	Cordas				1981
25	Terceira Gavota (perdida)	Cordas				1981
26	Estudo em Si menor	Piano Solo	Estudo		Célia Ottoni	1982
27	Serelepe	Flauta e Piano	Choro		Lenir Siqueira	1982
28	Vamos Cantar	Cordas	Dança em 4/4			1982
29	Estudo em Ré (nº1)	Violino Solo	Estudo		Carlos de Almeida	1983
30	Romance (perdida)	Violoncelo e Piano				1983
31	Suave Melodia	Violoncelo e Piano	Canção		Eugen Ranevsky	1983
32	Canção Melancólica	Violoncelo e Piano	Valsa		Vera Camargo	1984
33	Meditação	Piano Solo	Valsa		Enóe Ferrão	1989
34	Hino aos Mozarteiros (perdida)	Voz e Piano	Hino	Maria Helena Dessaune		1990
35	Estudo nº 2 (difícil)	Violino Solo	Estudo		Jerzy Millewski	1991
36	Estudo nº 2 (facilitado)	Violino Solo	Estudo			1991
37	Enlevo	Violoncelo e Piano	Barcarola		Sanny Souza	1992
38	Momento Musical	Quarteto de Cordas	Dança em 4/4		Micaela Berger	1993
39	Canzonetta	Violino e Piano	Canção		Alexandre Lopes	1998
40	Seresta	Violoncelo e Piano	Seresta		Vera Camargo	1998
41	Conversa Fiada	Quarteto de Violoncelos	Choro		Cláudio Coutinho	1999
42	Canção para Nídia (perdida)	Violoncelo e Piano			Nídia	?
43	Uma Canção para Contrabaixo	Contrabaixo				?
44	Dueto para violinos (perdida)	2 Violinos				?

ANEXO 2
(PARTITURAS)

ANEXO 2 A1 – Melodia (Fonte: Biblioteca da FAMES)

MELODIA *alceu barnau*

Allegro

dim.

rall. *Lento Cantabile*

ANEXO 2 A1 – Melodia (Fonte: Biblioteca da FAMES)

Handwritten musical score for 'Melodia'. The score is written on a single page with two systems of staves. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The markings 'rall.', 'tempo', 'Ter.', and 'meno' are present. The score is written in ink on aged paper.

The score is divided into two systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The markings "rall.", "tempo", "Ter.", and "meno" are present.

ANEXO 2 A2 – *Melodia* (Fonte: Acervo Particular da Pianista Lia Leal)

Música de
Rheu Carru

MELODIA

$\text{♩} = 132$

Allegro

meno

$\text{♩} = 84$ *Moderato*

rall.

ANEXO 2 A2 – Melodia (Fonte: Acervo Particular da Pianista Lia Leal)

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. The score is written on a system of two staves (treble and bass clefs) and is organized into several systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. Performance instructions are written in cursive: "meno" and "rall" appear in the second system, "a tempo" in the third system, and "rall." and "ten." in the fifth system. The piece concludes with a double bar line and the word "fine" written vertically at the bottom right.

ANEXO 2 A3 – *Melodia* (Edição: Cláudio Thompson)*Melodia*

Alceu Camargo
Vitória - ES - 1962

Allegro (M.M. ♩ = c. 132)

The first system of the musical score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five measures. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece and includes performance markings. It starts with a *dim.* (diminuendo) marking over measures 5 and 6, and a *rall.* (rallentando) marking over measures 7 and 8. The melodic line in the right hand shows some chromatic movement.

Lento Cantabile ♩ = c. 84

The third system begins the *Lento Cantabile* section at measure 9. The tempo is significantly slower than the previous section. The melodic line in the right hand is more spacious and expressive, with a focus on sustained notes and gentle phrasing.

The fourth system continues the *Lento Cantabile* section, showing further development of the melodic and harmonic material. The right hand continues with a lyrical line, and the left hand maintains a steady accompaniment.

The fifth system concludes the *Lento Cantabile* section. It features a long, expressive melodic phrase in the right hand that spans across the system, ending with a final chord in the left hand.

ANEXO 2 A3 – *Melodia* (Edição: Cláudio Thompson)

21

rall.

25

a tempo

29

ten.
rall.

33

dim.

ANEXO 2 B1 – *Divagando* (Fonte: Biblioteca da FAMES)

Música Alceu Camargo

DIVAGANDO

VALSA LENTA

Expressivo *mf*

poco accel. *rall.*

a tempo

dim.

rall.

ANEXO 2 B1 – *Divagando* (Fonte: Biblioteca da FAMES)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Divagando". The score is written on six systems of two staves each, using a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is in a 2/4 time signature. The score includes various performance markings: "Piu mosso" at the top, "FIM" (Finis) above the first staff, "me f" (mezzo-forte) below the first staff, "poco rall." (poco rallentando) and "a tempo" in the third system, "rall. poco a poco" (rallentando poco a poco) in the fourth system, "dim." (diminuendo) in the fifth system, and "D.C." (Da Capo) in the sixth system. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

ANEXO 2 B2 – *Divagando* (Edição: Cláudio Thompson)

Divagando

Valsa Lenta
Expressivo

Alceu Camargo
Vitória, ES - 1963

§

mf

Musical notation for measures 1-5 of the piece. The score is in treble and bass clefs, 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The first measure starts with a section symbol (§). The dynamic marking *mf* is present in the first measure.

6

Musical notation for measures 6-11. The notation continues with various melodic and harmonic developments in both hands.

12

poco accel. *rall.* *a tempo*

Musical notation for measures 12-17. Performance instructions *poco accel.*, *rall.*, and *a tempo* are placed above the staff.

18

Musical notation for measures 18-23. The piece continues with a steady rhythmic accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

24

dim.

Musical notation for measures 24-29. The dynamic marking *dim.* is placed above the staff.

ANEXO 2 B2 – *Divagando* (Edição: Cláudio Thompson)

30 *2ª vez al Coda* Θ **Piu mosso**

rall. *mf*

poco rall. a tempo

rall. poco a poco

dim.

53 *D.S. al Coda*

57 Θ *Coda*

rall. *p*

ANEXO 2 C1 – Zig-Zag (Estudo Seresteiro) (Fonte: Acervo Particular da Pianista Lia Leal)

"ZIG ZAG"

ALLEGRO ESTUDO SERESTEIRO

1ª vez

2ª vez

ANEXO 2 C1 – Zig-Zag (Estudo Seresteiro) (Fonte: Acervo Particular da Pianista Lia Leal)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Zig-Zag (Estudo Seresteiro)". The score is written on aged, yellowed paper with blue ink. It consists of ten systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes notes, rests, accidentals, and various performance markings such as "rall.", "para acabar", "1ª vez", "2ª vez", and "D.C. ao". Fingering numbers (1-5) are written below many notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

ANEXO 2 C2 – Estudo Seresteiro (Fonte: Biblioteca da FAMES)

Música
Alceu Camargo

PARA PIANO

Para a estimada
Lia Leal Barbosa

ESTUDO SERESTEIRO

The musical score consists of seven systems of two staves each. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/8. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. There are repeat signs and first/second endings marked with '1a' and '2a'. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

ANEXO 2 C2 – Estudo Seresteiro (Fonte: Biblioteca da FAMES)

This image shows a handwritten musical score for a piece titled "Estudo Seresteiro". The score is written on a single page of aged paper and consists of several systems of music. Each system typically contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. There are several repeat signs with first and second endings. The piece concludes with a double bar line, a "rall." (rallentando) marking, and a final chord symbol "D.C." (Da Capo) with a circled cross symbol. The handwriting is clear and legible.

ANEXO 2 C3 – Estudo Seresteiro (Edição: Cláudio Thompson)

Para a estimada Lia Leal

Estudo Seresteiro

Alceu Camargo
Vitória, ES - 1963

♩

5

9

13 1. 3.

17 2. 4. 2ª vez al Coda ⊕

ANEXO 2 C3 – Estudo Seresteiro (Edição: Cláudio Thompson)

Estudo Seresteiro

21

Musical notation for measures 21-24. The piece is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

25

Musical notation for measures 25-28. The right hand continues the melodic development with slurs and ties, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

29

Musical notation for measures 29-32. The right hand has a more active melodic line with slurs and ties, and the left hand continues the eighth-note accompaniment.

33

Musical notation for measures 33-36. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 35 and 36.

37

2. *D.S. al Coda*

Musical notation for measures 37-38. Measure 37 is the start of the second ending, marked '2.' and 'D.S. al Coda'. Measure 38 is the Coda section, marked with a Coda symbol and 'Coda'.

38

rall.

Musical notation for measures 38-40. The Coda section continues with a 'rall.' (ritardando) marking. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand continues the eighth-note accompaniment.

ANEXO 2 D1 – Valsa em Dó (Fonte: Biblioteca da FAMES)

Música de Alceu Camargo
Valsa em Dó Janeiro de 1974

The image shows a handwritten musical score for a waltz titled "Valsa em Dó" by Alceu Camargo, dated January 1974. The score is written on six systems of grand staff notation, each consisting of a treble clef and a bass clef. The time signature is 3/4, and the key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p" and "ff". There are also some handwritten annotations and a small "ff" symbol at the top left of the first system.

ANEXO 2 D1 – Valsa em Dó (Fonte: Biblioteca da FAMES)

mais movido

poco rit.

poco rit.

ao 3/4 e 0

0

p.

FACULDADE DE MÚSICA DO ESPÍRITO SANTO -

000324

Não danifique esta etiqueta

196
58

ANEXO 2 D2 – Valsa em Dó (Edição: Cláudio Thompson)

Valsa em Dó

Alceu Camargo
Vitória, ES - Janeiro de 1974

§

simille

5

1, 3.

9

13

17

2, 4.

simille

ANEXO 2 D2 – Valsa em Dó (Edição: Cláudio Thompson)

Valsa em Dó

21 2ª vez al Coda

25 **Mais Movido**

28 **1.**

32 **2.**

poco rit.

36 **D.S. al Coda**

poco rit.

39 **Coda**

ANEXO 2 E1 – Valsa da Saudade (Fonte: Biblioteca da FAMES)

Hilten Camargo
Vitória - 1/197

VALSA DA SAUDADE

lento

The image shows a handwritten musical score for a waltz titled "VALSA DA SAUDADE" by Hilten Camargo, dated Vitória - 1/197. The score is written on aged paper and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system is marked "lento" and includes a fermata over the first measure. The second system continues the melody. The third system shows a change in the bass line. The fourth system features a more complex melodic line in the treble. The fifth system ends with a double bar line and a repeat sign. The sixth system is marked "mais movido" and shows a change in tempo and a more active bass line. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

ANEXO 2 E1 – Valsa da Saudade (Fonte: Biblioteca da FAMES)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Valsa da Saudade". The score is written on aged paper and consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with chords. The second system continues the melody with a long note in the treble and a bass line. The third system is marked with a first ending bracket labeled "1^a". The fourth system is marked with a second ending bracket labeled "2^a". The fifth system concludes the piece with a "rall." marking and a double bar line. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score, such as a circled note in the fourth system and a "D.C." marking in the fifth system.

ANEXO 2 E2 – Valsa da Saudade (Fonte: Acervo Particular da Pianista Lia Leal)

Música de Alex Camargo
Vitória-Janeiro de 74

VALSA DA SAUDADE

Lento

mais morido

poco rall. FIM

ANEXO 2 E2 – Valsa da Saudade (Fonte: Acervo Particular da Pianista Lia Leal)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Valsa da Saudade". The score is written on six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with the instruction "D.b. ao fim".

D.b. ao fim

DE LUXE LINHO N.º 80

ANEXO 2 E3 – *Valsa da Saudade* (Edição: Cláudio Thompson)*Valsa da Saudade*Alceu Camargo
Vitória, ES - Janeiro de 1974

Lento C

5

9

13 *2ª vez al Coda* C **Mais movido**

poco rall.

17

3

ANEXO 2 E3 – Valsa da Saudade (Edição: Cláudio Thompson)

Valsa da Saudade

21

25

29

1.

33

2.

D.S. al Coda

37

Coda

rall.

3

ANEXO 2 F1 – Caprichosa (Fonte: Biblioteca da FAMES)

A estimada
Sra. Maria Nascimento Ottoni

CAPRICHOSA

Alceu Camargo 1979

VALSA para piano

Allegretto

poco accel.

ced.

a tempo

ced.

a tempo

ANEXO 2 F1 – *Caprichosa* (Fonte: Biblioteca da FAMES)

Handwritten musical score for *Caprichosa*. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The notation includes notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *ced.*, *a tempo*, and *poco accel.*. There are also performance instructions like *1ª* and *2ª* with repeat signs. A library label is at the bottom with a barcode and the text "FACULDADE DE MÚSICA DO ESPÍRITO SANTO." and "Não danifique esta etiqueta".

ANEXO 2 F2 – *Caprichosa* (Fonte: Acervo Particular da Pianista Lia Leal)

CAPRICHOSA
VALSA

Allegretto

poco accel.

ced. *a tempo*

ced

ANEXO 2 F2 – Caprichosa (Fonte: Acervo Particular da Pianista Lia Leal)

E. M. G. - 2

1a 2a

a Tempo

ced. a Tempo

poco accel. ced.

a Tempo

ced.

2a

ANEXO 2 F3 – *Caprichosa* (Edição: Cláudio Thompson)

À estimada Célia Ottoni

Caprichosa
Valsa

Alceu Camargo
Vitória, ES - 1979

Allegretto ♩

poco accel. *cedendo*

5 *a tempo*

10

15 *3ª vez al Coda* 1. 2. *cedendo* *a tempo*

ANEXO 2 F3 – *Caprichosa* (Edição: Cláudio Thompson)

20

cedendo a tempo

Musical score for measures 20-23. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, with a double bar line and repeat sign at measure 22. The bass line consists of chords and single notes. Performance markings include 'cedendo' and 'a tempo'.

24

poco accel. ced. a tempo

Musical score for measures 24-27. The melody continues with eighth and sixteenth notes. Performance markings include 'poco accel.', 'ced.', and 'a tempo'.

28

Musical score for measures 28-31. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line features chords and single notes.

32

1. cedendo a tempo 2. D.S. al Coda 35 Coda 8vb

Musical score for measures 32-35. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.) marked 'D.S. al Coda'. Measure 35 is the Coda, marked with a Coda symbol and '8vb'. Performance markings include 'cedendo', 'a tempo', and 'D.S. al Coda'.

ANEXO 2 G1 – Estudo em Si menor (Fonte: Biblioteca da FAMES)

Silveira Bamarço

~~ESTUDO~~ ESTUDO EM SI MENOR Para Piano

A CELIA NASCIMENTO OTTONI

legato MM $\text{♩} = 60$

MOLTO ARTICULADO

ANEXO 2 G1 – Estudo em Si menor (Fonte: Biblioteca da FAMES)

This image shows a handwritten musical score for a piece titled "Estudo em Si menor" (Study in B minor), although the key signature is G major (one sharp). The score is written on a single page and consists of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is in a 2/4 time signature and features a consistent eighth-note rhythmic pattern in both hands. The notation includes various accidentals (sharps, naturals, and flats) and dynamic markings such as "cresc." (crescendo) and "dim." (diminuendo). The paper shows signs of age, with some foxing and staining, particularly at the bottom left corner.

ANEXO 2 G1 – *Estudo em Si menor* (Fonte: Biblioteca da FAMES)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Estudo em Si menor". The score is written on a page with a yellowish tint, suggesting it is an older manuscript. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The word "cresc." is written below the first few notes of the treble staff. The second system continues the piece. The third system concludes with the word "rall." followed by a deceleration hairpin and the word "FIM" (Fim) written in capital letters. Below the third system, there are several empty musical staves, indicating that the page is part of a larger manuscript.

ANEXO 2 G2 – Estudo em Si menor

(Fonte: Acervo Particular da Pianista Lia Leal)

Silveo Samargo
ESTUDO EM SI MENOR Para Piano

legato mm $\text{♩} = 84$ À CELIA NASCIMENTO OTTONI

Molto articulado

Pedal

ANEXO 2 G2 – Estudo em Si menor

(Fonte: Acervo Particular da Pianista Lia Leal)

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "ANEXO 2 G2 – Estudo em Si menor". The score is written on six systems of two staves each, using treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system includes bracketed markings under the bass staff. The second system features a "cresc." marking. The third system features a "dim" marking. The fourth system includes a forte "f" marking. The score concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final system.

ANEXO 2 G2 – Estudo em Si menor**(Fonte: Acervo Particular da Pianista Lia Leal)**

Handwritten musical score for "Estudo em Si menor". The score is written on a page with a yellowish tint, featuring three systems of music. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes a *cres.* (crescendo) marking. The second system continues the piece. The third system concludes with a *rall.* (rallentando) marking and the word "FIM" (The End) written in the center. Below the third system, there are several empty musical staves.

ANEXO 2 G3 – Estudo em Si menor (Edição: Cláudio Thompson)

À Célia Ottoni

Estudo em Si menor

*Alceu Camargo
Vitória, ES - 1982*

Allegro
Molto articulado

ANEXO 2 G3 – Estudo em Si menor (Edição: Cláudio Thompson)

Estudo em Si menor

9

11

13

15

cresc.

17

dim.

ANEXO 2 G3 – Estudo em Si menor (Edição: Cláudio Thompson)

Estudo em Si menor

19

p

21

23

25

cresc. *f*

27

rall.

ANEXO 2 H1 – Meditação (Fonte: Biblioteca da FAMES)

À estimada colega PARA PIANO Música
Enôe Nascimento **MEDITAÇÃO** Alceu Camargo
Maio de 1989

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The first system is marked 'cantabile' and 'mf'. The second and third systems are marked 'a tempo'. The fourth system is marked 'rit.'. The fifth system is marked 'animato' and 'f'. The sixth system is marked 'presto' and 'ced.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

ANEXO 2 H1 – Meditação (Fonte: Biblioteca da FAMES)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Meditação". The score is written on six systems of two staves each, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system is marked "a tempo". The second system includes markings for "poco accel." and "ced.". The third system is marked "a tempo". The fifth system is marked "rallando". The sixth system is marked "lentamente" and "rit.". The score concludes with a double bar line and a final chord.

ANEXO 2 H2 – *Meditação* (Edição: Cláudio Thompson)

À estimada colega Enóe Nascimento

Meditação

Alceu Camargo
Vitória, ES - Maio de 1989

Cantabile

mf *poco rit.*

5 *a tempo* *poco rit.*

9 *a tempo* *poco rit.*

13 *To Coda* *rit.*

17 *Animato* *f*

ANEXO 2 H2 – *Meditação* (Edição: Cláudio Thompson)

Meditação

21 *accel.* *cedendo*

25 *a tempo*

29 *poco accel.* *cedendo*

33 *a tempo*

37

41

45 *acalmado* *lentamente* *D.C. al Coda*

49 *Coda* *rit.*

8^{vb}

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'Meditação'. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of seven systems of music, each with a measure number at the beginning. The first system (measures 21-24) features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. It includes dynamic markings 'accel.' and 'cedendo'. The second system (measures 25-28) is marked 'a tempo'. The third system (measures 29-32) is marked 'poco accel.' and 'cedendo'. The fourth system (measures 33-36) is marked 'a tempo'. The fifth system (measures 37-40) continues the melodic and harmonic development. The sixth system (measures 41-44) shows a change in the bass line with flats. The seventh system (measures 45-48) is marked 'acalmado' and 'lentamente', leading to a 'D.C. al Coda' instruction. The final system (measures 49-50) is a 'Coda' marked 'rit.' and ends with an 8^{vb} dynamic marking.

ANEXO 2 I – Estudo em Ré (Edição: Cláudio Thompson)

Ao estimado colega e amigo Carlos de Almeida

Estudo em Ré (n° 1)

Para Violino

*Alceu Camargo
Vitória, ES - 1983*

Presto

5

10

15

20

25

30

35

40

V Fine

ANEXO 2 I – Estudo em Ré (Edição: Cláudio Thompson)

Estudo em Ré

Musical score for 'Estudo em Ré' in D major, measures 45-94. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece features a continuous eighth-note pattern with various fingering and articulation markings. Measure numbers 45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85, 90, and 94 are indicated at the start of their respective staves. Fingerings are marked with numbers 1, 2, 3, and 4. A trill is marked with 'III' in measure 55. The piece concludes with the instruction 'D.S. al Fine' at the end of measure 94.

ANEXO 2 J – Estudo nº 2 (facilitado) (Edição: Cláudio Thompson)

A Jerzy Milewski

Estudo nº 2

Para Violino

*Alceu Camargo
Vitória, ES - 1991*

Allegretto

3

5

9

13

17

21

2ª vez al Coda

rall.

25

30

36

1.

2.

ANEXO 2 J – Estudo nº 2 (facilitado) (Edição: Cláudio Thompson)

Estudo nº 2

42

47

52

57

1.

2. *D.C. al Coda*

rit.

59 *Coda*

pizz.

ANEXO 2 L – *Estudo n° 2* (Edição: Cláudio Thompson)

A Jerzy Milewski

Estudo n° 2

Para Violino

Alceu Camargo
Vitória, ES - 1991

Allegretto

5

9

13

17

21 *2ª vez al Coda ⊕*

rall.

Piu Mosso

25

30

36

1.

2.

ANEXO 2 L – *Estudo nº 2* (Edição: Cláudio Thompson)

Estudo nº 2

42

47

52

58

59

tr *D.C. al Coda* *rit.*

tr *sva* *pizz.*

Coda
Presto

1.

2.

The musical score consists of four staves of music in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first three staves (measures 42-51) feature a series of chords and melodic lines with slurs. The fourth staff (measures 52-59) contains a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The second ending includes a trill (*tr*) and a ritardando (*rit.*) leading to a double bar line. The first ending leads to a Coda section starting at measure 59, marked 'Coda' and 'Presto'. This section includes a trill (*tr*), a *sva* (sforzando) marking, and a *pizz.* (pizzicato) marking.