

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RAQUEL ALMEIDA ROHR DE OLIVEIRA ISIDORO

**A obra para Violoncelo de Alceu Camargo: edição,
aspectos didáticos e históricos**

Belo Horizonte

2011

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RAQUEL ALMEIDA ROHR DE OLIVEIRA ISIDORO

**A obra para Violoncelo de Alceu Camargo: edição,
aspectos didáticos e históricos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música (Área de concentração: Performance Musical).

Orientador: Prof. Dr. Fausto Borém

Belo Horizonte

2011

Aos meus pais, Eunice e José Roberto
pelo exemplo, dedicação, apoio e
carinho sempre presentes.

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, doador de todo o talento, e merecedor de toda honra e toda glória.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fausto Borém pelo apoio, compreensão e confiança.

Ao meu marido, Eliézer Isidoro, por todo carinho, paciência, compreensão, suporte e amor. Não existem palavras que possam expressar minha gratidão; sem você a concretização desse trabalho não seria possível.

Aos meus pais e à minha irmã Clarice, e seu marido Pierre, por me apoiarem enquanto família, estando sempre presentes, e por auxiliarem em todos os momentos, das mais variadas formas.

Aos meus sogros, Paulo e Elizabeth, pela compreensão e interesse.

Agradeço de forma especial à Hellem Pimentel, por estarmos juntas em mais essa caminhada e por me ensinar a conviver com as diferenças. Agradeço também ao seu marido Luiz Figueiredo pelo suporte.

Aos amigos: Vinícius e Nalu, César e Juliana, Willsterman e Sandra, pela hospitalidade e carinho.

A Alceu Reis e Marie Bernard, pelo apoio e encorajamento.

Ao Cláudio Thompson, pelo auxílio no delineamento do tema desta pesquisa, pelos materiais cedidos e pelas sugestões valiosas.

Ao Prof. Dr. Cláudio Urgel pelo apoio e sugestões.

Aos professores e alunos do Mestrado em Música da UFMG, com quem tive a oportunidade de conviver nesse período, em especial aos professores: Edson

Queiroz, Ana Cláudia Assis, Maurício Freire, Flávio Barbeitas e Patrícia Santiago; e ao colega Darcy Alcântara.

Agradeço carinhosamente à Vera Camargo por abrir seu acervo e colaborar com esta pesquisa sempre que solicitada.

Aos músicos Sanny Souza, Cláudio Coutinho, Luiz Fernando Zamith, Alexandre Lopes, Hermes Cuzzuol pelas entrevistas concedidas.

Aos funcionários Faculdade de Música do Espírito Santo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vera Silva Camargo.....	28
Figura 2 - Programa de Concerto 1º Festival de Música Brasileira, 11 de novembro de 1962.....	31
Figura 3 - Conjunto de Cordas da EMES, 1966. Da esquerda para a direita: Prof. Alceu Camargo, Prof. Vera Camargo, Alberto Rocha, Fathima Vera Nicoletti, Maria Elisabeth Silva Ramos e Berenice Quintas Coutinho.....	32
Figura 4 - Programa de concerto do Festival de Música Erudita, 22 de outubro de 1964.....	34
Figura 5 - Quarteto de Cordas da EMES: Micaela Berger, Davi Mollo Machado, Vera Camargo e Églinson Pimenta de Miranda.....	39
Figura 6 - Eugen Ranevsky lecionando na EMES, 1981.....	46
Figura 7 - Manchete sobre recital apresentado em comemoração ao 40º aniversário da Emes.....	47
Figura 8 - Alceu Camargo, 1980.....	54
Figura 9 - Estrutura Formal de <i>Canção Melancólica</i>	66
Figura 10 - Quadratura da Seção A de <i>Canção Melancólica</i>	67
Figura 11 - Quadratura da Seção B de <i>Canção Melancólica</i>	67
Figura 12 - Percurso harmônico na Seção A de <i>Canção Melancólica</i>	69
Figura 13 - Percurso harmônico na Seção B de <i>Canção Melancólica</i>	72
Figura 14 - Estrutura Formal de <i>Conversa Fiada</i>	77
Figura 15 - Quadratura nas Subseções a1, a2 e a3 de <i>Conversa Fiada</i>	78
Figura 16 - Quadratura na Seção B de <i>Conversa Fiada</i>	78
Figura 17 - Percurso harmônico na Seção B de <i>Conversa Fiada</i>	79

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Motivo principal de <i>Canção Melancólica</i> (c.1-4) de Alceu Camargo.....	68
Exemplo 2 - Elaboraões do <i>Motivo M1</i> em <i>Canção Melancólica</i> (c.6-11).....	68
Exemplo 3 - Simplificação do <i>Motivo M1</i> na cadência final da <i>Seção A</i> de <i>Canção Melancólica</i> (c.27-31).....	69
Exemplo 4 - Cromatismo na condução harmônica de <i>Canção Melancólica</i> (c.4-10)..	69
Exemplo 5 - Cadência à dominante. <i>Canção Melancólica</i> (c.11-16).....	70
Exemplo 6 - Cromatismo de passagem na voz do violoncelo e linha melódica do baixo na <i>Seção B</i> de <i>Canção Melancólica</i> (c.33-37).....	71
Exemplo 7 - Cadência final da <i>Seção B</i> de <i>Canção Melancólica</i> (c.50-54).....	72
Exemplo 8 - Contorno Melódico da <i>Subseção b3</i> de <i>Canção Melancólica</i> (c.50-54)	73
Exemplo 9 - Apresentação dos <i>Motivos M1, M2 e M3</i> de <i>Conversa Fiada</i> (c.1-4) no primeiro violoncelo e elaborações dos <i>Motivos M1 e M2</i>	79
Exemplo 10 - Modulação para Sol menor na <i>Subseção b1</i> de <i>Conversa Fiada</i> (c.11-14).....	80
Exemplo 11 - Cadência final da <i>Subseção b2</i> com inserção de acorde de dominante para retorno à Si \flat Maior <i>Conversa Fiada</i> (c.26-31).....	81
Exemplo 12 - <i>Coda</i> de <i>Conversa Fiada</i> (c.46-51): Perfil melódico, diálogo entre vozes e percussão rítmica.....	82
Exemplo 13 - Terminação em arpejo ascendente <i>Enlevo</i> (c.16-17).....	86
Exemplo 14 - Terminação em arpejo ascendente <i>Suave Melodia</i> (c.15-16).....	86
Exemplo 15 - Motivo anacrústico em <i>Enlevo</i> (c. 1-4).....	87
Exemplo 16 - Motivo anacrústico em <i>Seresta</i> (c. 4-8).....	87
Exemplo 17 - Motivo tético em <i>Suave Melodia</i> (c. 17-20).....	87
Exemplo 18 - <i>Rubato</i> estrutural presente no manuscrito original de <i>Enlevo</i> (c.26-28).....	92
Exemplo 19 - Acompanhamento em acordes. <i>Suave Melodia</i> (c.1-4).....	95
Exemplo 20 - Transformação dos acordes da mão direita em arpejos no acompanhamento de <i>Seresta</i> (c. 5-10).....	96
Exemplo 21 - Alteração de andamento (<i>Piu Mosso</i>) inserida na edição de <i>Suave Melodia</i> (c.17-20).....	97

Exemplo 22 - Alteração de andamento (<i>Meno</i>) inserida na edição de <i>Seresta</i> (c.36-41).....	98
Exemplo 23 - Motivo rítmico em <i>Seresta</i> (c.4-8).....	98
Exemplo 24 - Acentos e <i>Staccatos</i> em <i>Conversa Fiada</i> (c.1-3).....	99
Exemplo 25 - Divisão de arco em <i>Suave Melodia</i> (c.1-6). G: arco todo; H: metade do arco.....	100
Exemplo 26 - Divisão de arco na <i>Seção B</i> de <i>Seresta</i> (c.38-43). G: arco todo; Pt: ponta; Fr: talão.....	100
Exemplo 27 - Ligadura entre colcheias na <i>Seção A</i> de <i>Enlevo</i> (c.1-4).....	101
Exemplo 28 - <i>Détaché</i> no meio do arco na <i>Seção B</i> de <i>Enlevo</i> (c.18-21).....	101
Exemplo 29 - Arcadas 2 contra 1, e vice-versa, em <i>Enlevo</i> (c.14-17).....	101
Exemplo 30 - Distribuição do arco na <i>Seção A</i> de <i>Canção Melancólica</i> (c.1-5).....	101
Exemplo 31 - <i>Spicatto</i> na <i>Coda</i> de <i>Conversa Fiada</i> (c.46-50). Fr: talão.....	102
Exemplo 32- Tratamento diferenciado entre as tessituras da voz principal e do acompanhamento em <i>Conversa Fiada</i> (c.37-42).....	103
Exemplo 33 - Emprego da 5ª e 6ª posições na <i>Seção B</i> de <i>Suave Melodia</i> (c.19-24).....	104
Exemplo 34 - Emprego do portamento na <i>Seção A</i> de <i>Seresta</i> (c.22-28).....	105

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação das obras para violoncelo de Alceu Camargo.....	59
Quadro 2 – Elementos formais, musicais e de estruturação na obra para violoncelo de Alceu Camargo.....	107
Quadro 3 – Aspectos de realização e elementos técnicos na obra para violoncelo de Alceu Camargo.....	109

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CFM- Curso de Formação Musical

DEC- Departamento Estadual de Cultura

EMES- Escola de Música do Espírito Santo

FAMES- Faculdade de Música do Espírito Santo

IMES- Instituto de Música do Espírito Santo

INM- Instituto Nacional de Música

OFES- Orquestra Filarmônica do Espírito Santo

OSB- Orquestra Sinfônica Brasileira

SECULT- Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo

SESI- Serviço Social da Indústria

UFES- Universidade Federal do Espírito Santo

UFRJ- Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNIRIO- Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO

Estudo sobre o violinista e compositor Alceu Camargo (1907-2001), sua carreira musical como pedagogo de cordas no Espírito Santo e como autor de um conjunto de cinco obras para violoncelo. Inclui um histórico sobre sua vida musical e seu papel no desenvolvimento histórico do ensino de cordas no Espírito Santo, com ênfase no desenvolvimento da classe de violoncelo naquele Estado. Discute os aspectos composicionais (forma e estilo) em duas de suas obras: *Canção Melancólica* (1984), para violoncelo e piano, e *Conversa Fiada* (1999), para quarteto de violoncelos. Aborda ainda os aspectos idiomáticos (técnicas de arco e dedilhado) e pedagógicos do violoncelo nesse conjunto de obras. Inclui as edições das obras a partir dos manuscritos e dados coletados ao longo da pesquisa.

Palavras-chave: Alceu Camargo, música brasileira, ensino de violoncelo, ensino de cordas no Espírito Santo, história do Espírito Santo

ABSTRACT

Study on the violinist and composer Alceu Camargo (1907-2001), his musical career as a string teacher in the State of Espírito Santo and the author of a set of five pieces for cello. Includes a history of his musical life and his role in the historical development of string teaching in Espírito Santo, with emphasis on the development of the cello class in that state. Discusses the compositional aspects (form and style) in two of his works: *Canção Melancólica* (1984) for cello and piano, and *Conversa Fiada* (1999), for cello quartet. It also discusses idiomatic techniques (bow and fingering) and cello teaching aspects in this set of works. It includes editions of works from the manuscripts and data collected during the research.

Keywords: Alceu Camargo, Brazilian music, cello teaching, string teaching in Espírito Santo (Brazil).

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
2. PANORAMA DO ENSINO DE CORDAS FRICCIONADAS NO ESPÍRITO SANTO	22
2.1 O ENSINO DE MÚSICA NO ESPÍRITO SANTO.....	22
2.2 FUNDAÇÃO DA EMES E O DESENVOLVIMENTO DO ENSINO DE CORDAS NO ESPÍRITO SANTO	27
2.3 O ENSINO DE VIOLONCELO NO ESPÍRITO SANTO	43
3. ALCEU CAMARGO.....	50
4. ASPECTOS ESTILÍSTICOS, TÉCNICOS E DIDÁTICOS DA OBRA PARA VIOLONCELO DE ALCEU CAMARGO.....	60
4.1 CONSIDERAÇÕES ACERCA DO PROCESSO COMPOSICIONAL DE ALCEU CAMARGO	62
4.2 <i>CANÇÃO MELANCÓLICA</i>	67
4.3 <i>CONVERSA FIADA</i>	76
4.4 ESTILO E PREFERÊNCIAS INTERPRETATIVAS	85
4.5 ELEMENTOS TÉCNICO-PEDAGÓGICOS PRESENTES NA OBRA PARA VIOLONCELO DE ALCEU CAMARGO.....	94
5. CONCLUSÃO.....	112
6. REFERÊNCIAS	114
7. ANEXOS.....	120
7.1 ANEXO A: CATÁLOGO GERAL DE OBRAS DE ALCEU CAMARGO	120
7.2 ANEXO B: MANUSCRITO DE <i>CANÇÃO MELANCÓLICA</i>	121
7.2 ANEXO C: EDIÇÃO DE <i>CANÇÃO MELANCÓLICA</i>	125
7.4 ANEXO D: MANUSCRITO DE <i>SUAVE MELODIA</i>	129
7.5 ANEXO E: EDIÇÃO DE <i>SUAVE MELODIA</i>	132
7.6 ANEXO F: MANUSCRITO DE <i>ENLEVO</i>	135
7.7 ANEXO G: EDIÇÃO DE <i>ENLEVO</i>	138
7.8 ANEXO H: MANUSCRITO DE <i>SERESTA</i>	141
7.9 ANEXO I: EDIÇÃO DE <i>SERESTA</i>	146
7.10 ANEXO J: MANUSCRITO DE <i>CONVERSA FIADA</i>	151
7.11 ANEXO L: EDIÇÃO DE <i>CONVERSA FIADA</i>	155

1. INTRODUÇÃO

Comparado aos demais Estados da Região Sudeste (Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais), percebemos que, apesar do avanço ocorrido nos últimos anos, o Espírito Santo ainda tem atuação discreta no cenário cultural brasileiro, principalmente no tocante à música erudita, ou música de concerto. No início do século XX, não havia escola de música e nem orquestra estabelecida em solo espírito-santense. O movimento que existia era somente devido à iniciativas pontuais de pessoas ou agremiações de cunho artístico. Hoje o desempenho do Estado melhorou sensivelmente e a população capixaba já pode contar com duas orquestras profissionais, a saber: Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (OFES), vinculada ao governo estadual por meio da Secretaria de Estado da Cultura (SECULT); e Camerata Sesi Espírito Santo, vinculada ao sistema Sesi (Serviço Social da Indústria).

No tocante aos instrumentos de cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo) o principal responsável por essa revolução foi o violinista e professor Alceu Camargo (1907-2001), que juntamente com sua esposa, Vera Silva Camargo, trabalhou pela melhoria das condições que encontrou naquele Estado na época de sua chegada, em 1954.

Hoje, percebemos o resultado da luta desse casal não somente no mercado de trabalho musical, mas também na atuação das instituições de ensino, principalmente de nível superior, que tem contribuído para a formação e qualificação dos profissionais. Citamos a Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), antiga Escola de Música do Espírito Santo (EMES), que oferece cursos de Licenciatura em Música e Bacharelado em Música com habilitação em diversos instrumentos; e a Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), que oferece cursos de Licenciatura em Música e Bacharelado em Composição.

Afora sua atividade como instrumentista e professor, Alceu Camargo iniciou, após sua chegada ao Espírito Santo, profícua atividade como compositor. Segundo

THOMPSON (2010), parte significativa de sua obra foi escrita para piano, muito embora ele também tenha composto diversas obras para violino, canto, orquestra de cordas e coral, além das obras para violoncelo, que serão objeto desse estudo¹

Sua obra para violoncelo é composta por sete peças, sendo todas para violoncelo e piano, exceto sua última composição - *Conversa Fiada*- para quarteto de violoncelos. As duas primeiras peças que escreveu, *Um Sonho* e *Canção para Nydia*, foram perdidas. As demais músicas encontravam-se ainda em cópias manuscritas, porém THOMPSON (2010), além de catalogar toda a obra do compositor, digitalizou também os manuscritos.

A presente pesquisa motivou-se, em grande parte, a partir do trabalho realizado em sala de aula com os alunos do Curso de Formação Musical (CFM)² da FAMES, onde leciono violoncelo. Iniciei meus estudos de violoncelo nessa instituição, que na época chamava-se EMES, em 1993 no curso Básico, atual CFM. Naquela época, as obras de Alceu Camargo já eram utilizadas por toda a classe de violoncelo, sendo que tive a oportunidade de estudar algumas delas. Atualmente, elas continuam fazendo parte do programa do curso de violoncelo da FAMES.

Enquanto aluna, foi uma experiência prazerosa estudar algumas dessas composições. Hoje, enquanto professora, percebo que isso se deu porque essas peças são bastante acessíveis ao aluno, tanto em termos técnicos, demandando um nível de conhecimento intermediário para sua performance; como em termos musicais, por se apresentarem em um estilo bem presente no Brasil e que se aproxima de gêneros da música popular, especialmente o choro e a modinha.

Apesar dessas peças serem bastante tocadas no Espírito Santo, principalmente no âmbito da FAMES, elas não são muito conhecidas em outras localidades. Luiz Fernando Zamith, violoncelista carioca que lecionou na EMES durante a década de 1970, afirmou o seguinte em depoimento concedido para a realização deste

¹ Uma tabela completa da obra de Alceu Camargo pode ser encontrada no anexo A dessa dissertação

² Curso preparatório, com duração de seis anos, que visa preparar o aluno para ingresso no curso de Bacharelado em Música

trabalho:

Como eu não conhecia nenhuma composição do professor [Alceu Camargo], liguei para o Yura Ranevsky [professor de violoncelo da Escola de Música da UFRJ] para saber se ele conhecia alguma [...]. Parece que há uma composição dedicada ao pai dele [Eugen Ranevsky], [...], mas infelizmente ele não conhece. Falei hoje com o Alceu Reis [ex-professor de violoncelo da UNIRIO] e ele também não conhece nenhuma composição. Entrei no Google, há algumas referências, inclusive um concerto em 2009 onde foram executadas peças do professor, mas não encontrei nem o nome das composições. (ZAMITH, 2010)

Ademais, Raïff DANTAS (*apud* GONÇALVES, 2003, p. 55), discute a escassez de peças brasileiras para violoncelo e o problema de muitas delas ainda serem manuscritos. Dessa forma, esta pesquisa presta-se a minimizar essa deficiência levantada por Dantas, principalmente no que se refere ao repertório para alunos em nível intermediário, para os quais as opções no repertório de música brasileira para violoncelo ainda são restritas.

As peças que serão editadas e analisadas nesse trabalho foram concebidas dentro de um contexto histórico específico, como resultado da experiência de vida e das escolhas de seu autor.

Para falar de um artista [...] não se pode separar sua vida de sua obra. Essa separação apaga a dimensão humana da criação artística. [...] A música produzida por um compositor é constitutivamente um discurso social: o uso que o artista faz de determinadas linguagens e estéticas em determinados momentos nos diz muito de suas buscas, sonhos e aspirações. Vida e obra são então um só fenômeno. (GUÉRIOS, 2003, p. 12)

Portanto, a compreensão do meio social em que o compositor viveu é importante para alcançarmos uma visão mais abrangente da obra e de suas relações sociais. O trabalho de THOMPSON (2010) esclarece muitos pontos relacionados à história da música erudita no Espírito Santo, bem como da biografia de Alceu Camargo. Contudo, por se tratar de pesquisa direcionada para o piano, alguns pontos não foram cobertos, como o histórico do desenvolvimento da classe de cordas, sobretudo de violoncelo, no Espírito Santo. Sobre este assunto, não foi encontrada bibliografia específica, o que aumenta a relevância deste estudo visto que:

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. (THOMPSON, 2010, p.3)

DUARTE (2002, p. 140) aponta que uma pesquisa não aborda, necessariamente, algo original, antes, lança um olhar distinto sobre determinada realidade a partir das experiências do próprio pesquisador. Nesse sentido, a biografia do compositor será analisada de maneira diversa da realizada por THOMPSON (2010), visto que enfocará os aspectos ligados à formação de Alceu Camargo enquanto violinista, suas atividades didáticas, características de sua personalidade que possam esclarecer algo a respeito de suas composições.

[...] os indivíduos estão sempre ligados a redes de relações, o que implica a regulação social de suas trajetórias. [...] as pessoas estão constantemente imersas em redes de dependência recíprocas que as levam a atuar considerando a projeção que fazem de suas posições nessas redes. Assim, interesses, valores e aspirações são regulados socialmente de acordo com a percepção que cada indivíduo tem, a cada momento, de sua situação na configuração social à qual está ligado. Essa configuração não tem existência independente; nasce a cada momento do constante processo de integração e interpenetração das diversas pessoas que se relacionam entre si. (GUÉRIOS, 2003, p.12)

Assim, o levantamento biográfico sobre a vida do compositor será importante pois permitirá, além de abordar a trajetória do indivíduo, “tematizar os ambientes sociais em que ele viveu: as sociedades pelas quais passou, as influências que sofreu, os empréstimos culturais em que se envolveu, os valores, conceitos e hierarquias atualizados por ele e pelos atores sociais que o cercavam” (GUÉRIOS, 2003, p. 12). Lembrando que

uma experiência biográfica [...] pode assim ser relida como um conjunto de tentativas, de escolhas, de tomadas de posição diante da incerteza. Ela não é mais pensável apenas sob a forma da necessidade- esta vida existiu e a morte a transformou em destino-, mas como um campo de possibilidades entre as quais o ator histórico teve de escolher. (REVEL³, 1998 apud GUÉRIOS, 2003, p.19)

A metodologia utilizada inclui pesquisa bibliográfica e documental, entrevistas, editoração eletrônica e análise para performance das obras estudadas. As fontes bibliográficas sobre Alceu Camargo e o contexto histórico da música no Espírito

³ REVEL, J. Microanálise e construção do social. In: *Jogos de escalas; a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998

Santo são pouco numerosas e esparsas. Como referência foi utilizado o trabalho de THOMPSON (2010). Também foram consultados os livros do arquivo morto da FAMES, os estudos de CARNEIRO e RIBEIRO (2010) e MARTINS(2006), que enfocam a história da EMES; além de matérias de jornal e livros de história geral daquele estado, como NOVAES (19??) e OLIVEIRA (2008). Como fonte para a realização da análise das partituras utilizamos SCHOENBERG (1996, 2001, 2004) e RETI(1978).

Como fontes primárias temos os manuscritos das partituras e uma gravação em CD de Alceu Camargo executando a *Valsa* de Carlos de Almeida, compositor carioca e professor da UFRJ. Esse material foi colhido do acervo pessoal de Vera Camargo. Os demais documentos utilizados na pesquisa foram levantados a partir do acervo de atas e do arquivo morto da FAMES, acervo do Arquivo Público do Espírito Santo e da Biblioteca da FAMES.

Para complementação dos dados foram realizadas entrevistas semiestruturadas pois, segundo LAVILLE e DIONE (1999, p.188), esse método dá maior liberdade para o entrevistado expressar suas ideias e colocar seus conhecimentos. BONI; QUARESMA (2005, p. 75) ressalta ainda que a técnica de entrevista

semiestruturada também têm como vantagem a sua elasticidade quanto à duração, permitindo uma cobertura mais profunda sobre determinados assuntos. Além disso, a interação entre o entrevistador e o entrevistado favorece as respostas espontâneas. Elas também são possibilitadoras de uma abertura e proximidade maior entre entrevistador e entrevistado, [...] quanto menos estruturada a entrevista maior será o favorecimento de uma troca mais afetiva entre as duas partes. Desse modo, estes tipos de entrevista colaboram muito na investigação dos aspectos afetivos e valorativos dos informantes

DUARTE (2002, p. 141) lembra que os critérios de escolha dos sujeitos que irão compor o universo de investigação devem ser bem rigorosos. Nesta pesquisa o critério utilizado foi o da proximidade com o compositor. Logo, foram entrevistados Vera Silva Camargo, viúva de Alceu Camargo, e os violoncelistas para os quais ele dedicou alguma obra, a saber: Sanny Souza e Cláudio Coutinho. Dentro do conceito de que cada indivíduo está imerso em redes de relacionamento (BOTT⁴, 1976 *apud*

⁴ BOTT, E. *Família e rede social*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

DUARTE, p. 142), a partir dessas primeiras entrevistas emergiram outros sujeitos que foram submetidos ao mesmo processo. Em um segundo momento foram entrevistados Alexandre Lopes e Hermes Cuzzuol Alvarenga, ex-alunos de violino de Alceu Camargo; e ainda Luiz Fernando Zamith, ex-professor de violoncelo da EMES.

Após realizadas as transcrições das entrevistas, procedemos a análise do material categorizando temas recorrentes nas falas dos entrevistados. O processo teve seguimento através de novas leituras das transcrições a fim de que fosse investigado o sentido da fala desses sujeitos.

A interpretação do discurso é um “gesto”, ou seja, é um ato no nível simbólico. [...] A interpretação é o vestígio do possível. É o lugar próprio da ideologia e é ‘materializada’ pela história. [...] Ela sempre se dá de algum lugar da história e da sociedade [...]. O gesto de interpretação é assumido, sendo um gesto simbólico que dá sentido fazendo a significação. [...] portanto deverá sempre existir uma interpretação para dar visibilidade ao sentido que o sujeito pretendeu transmitir no seu discurso.

Na interpretação é importante lembrar que o analista é um intérprete, que faz uma leitura também discursiva influenciada pelo seu afeto, sua posição, suas crenças, suas experiências e vivências; portanto, a interpretação nunca será absoluta e única, pois também produzirá seu sentido. (CARREGNATO; MUTTI, 2006, p. 681-82)

Os dados emergentes das entrevistas foram posteriormente cruzados com os dados provenientes das outras fontes a fim de que pudessem ser feitas as análises tanto histórica como musical.

Os aspectos técnicos e musicais serão discutidos tomando como base os manuscritos originais. Por meio do entrelaçamento das informações musicais contidas nas peças com os dados históricos e valorativos colhidos no levantamento documental e nas entrevistas, será realizada análise formal, motívica e estilística, ressaltando os elementos musicais a partir dos quais Alceu estruturou essas músicas. Nesse ponto falaremos ainda sobre seu estilo composicional, características interpretativas, bem como características gerais das obras, como forma, textura, etc. Serão investigadas, ainda, preferências interpretativas de Alceu Camargo, tendo como base uma gravação sua da peça *Valsa*, do compositor Carlos de Almeida.

Por fim, buscaremos indícios de que houvesse alguma intenção didática da parte do compositor ao escrever para violoncelo, visto que essa foi uma hipótese levantada de forma recorrente por muitos dos entrevistados para essa pesquisa. Também serão discutidos aspectos interpretativos, no que nos auxiliará, além dos dados já citados, a gravação obtida do acervo pessoal de Vera Camargo.

No capítulo dois será traçado um panorama geral do ensino dos instrumentos da família do violino no estado do Espírito Santo, desde o século XVIII até os dias atuais. Esse recorte temporal foi feito devido à escassez de dados referentes a períodos anteriores. Merecerá destaque o século XX, com a fundação da primeira escola de música estatal no Espírito Santo, permitindo assim uma sistematização do ensino que não ocorria até aquela época. Dentro desse panorama mais geral será mais elaborado o histórico da classe de violoncelo no Estado; seus professores, alunos, trajetória histórica e perspectivas para o futuro.

Prosseguindo, trataremos no terceiro capítulo do relato biográfico do compositor Alceu Camargo. Será enfatizado seu trabalho no Espírito Santo como pioneiro no ensino de violino, além de fomentador da criação da classe de violoncelo. Além disso serão relatados fatos referentes à sua trajetória de vida que auxiliarão na compreensão das características de sua obra.

Finalmente, o capítulo quatro abordará diretamente a obra para violoncelo do compositor, abordando a motivação deste para compor para esse instrumento e se seus objetivos eram, ou não, didáticos. Será feita ainda a análise formal, motívica e estilística de duas peças (*Canção Melancólica* e *Conversa Fiada*), que foram escolhidas devido à qualidade e quantidade dos dados coletados sobre elas na pesquisa, a fim de identificar elementos formais, musicais e técnicos presentes nas mesmas. A partir desses dados, será feita a análise técnica e interpretativa de toda obra para violoncelo de Alceu Camargo.

No anexo A, consta a lista com todas as obras de Alceu Camargo, para diversas formações. Nos anexos subsequentes (B a L) estão as edições de suas peças para violoncelo encontradas, juntamente com seus manuscritos originais.

2. Panorama do ensino de cordas friccionadas no Espírito Santo

2.1 O ensino de música no Espírito Santo

Pode-se dizer que os jesuítas iniciaram a atividade de ensino da música no Espírito Santo, ainda no século XVIII. THOMPSON (2010) lembra que a música não era seu interesse principal, contudo era um meio utilizado na catequese dos indígenas, muito numerosos nessa parte do Brasil.

Na então Capitania do Espírito Santo, foi grande o impacto da expulsão da Companhia de Jesus. OLIVEIRA (2008, p .223) comenta que

Com a saída dos jesuítas, a capitania ficou desprovida de escolas. Choveram reclamações em Lisboa. O aumento da população e da importância da terra, de sua indústria, de seu comércio, exigia a criação de, pelo menos, uma aula em Vitória. Atendendo a tão justo anelo, foi expedida a provisão régia de vinte e dois de maio de 1771, mandando instalar, na sede da capitania, uma cadeira de gramática latina.[...] para os capixabas, significava o primeiro passo dado pela metrópole a bem da instrução

Apesar de Portugal passar efetivamente a investir no ensino no Espírito Santo, não houve desenvolvimento muito grande nesse sentido. Na verdade, o crescimento dessa capitania esteve atravancado por um longo período, nas mais diversas áreas, devido à descoberta de metais e pedras preciosas na região onde localiza-se atualmente o estado de Minas Gerais. OLIVEIRA (2008, p.184) aponta que “a vizinhança das minas viria constituir empecilho à penetração e ao desenvolvimento das suas atividades para o interior.”

Portugal impôs leis bastante rígidas visando impedir o contrabando da riqueza explorada nas minas. Essas medidas afetaram o desenvolvimento do Espírito Santo, relegando a população ao isolamento na faixa costeira. Segundo consta “a faixa média de território cultivado não ia além de quatro léguas do mar. As florestas e os temíveis botocudos mantinham a quase totalidade dos brancos agarrados à praia,

como os caranguejos” (SAINT-HILAIRE⁵, 1936 *apud* OLIVEIRA, 2008, p.280). Sobre a vida na capitania no século XVIII, encontramos os seguintes registros:

Não há notícia de festas, convívio entre escravos e senhores, comércio, atividades industriais, desenvolvimento das povoações, relações com os silvícolas etc. Os grandes senhores, que passeiam suas riquezas ou títulos de nobreza pelas páginas das crônicas de outras capitanias, são ignorados no Espírito Santo. Nada que se destaque da mesmice de uma vida paupérrima, manietada pela absurda legislação que impedia o contato tonificante com as minas. [...] Seria o caso de se perguntar – em que estágio de civilização vivia o homem, neste pedaço de Brasil, em meados do século XVIII? Homem contemporâneo de uma brilhante fase da cultura européia e vizinho contíguo das mais ricas minas auríferas de sua época (OLIVEIRA, 2008, p. 202, 212)

Somente no século XIX foi restaurado o contato com as minas. Segundo OLIVEIRA (2008, p. 275), em 1820 foi terminada a obra da estrada que ligava a baía de Vitória à Vila Rica, o que dinamizou a vida em terras capixabas. Datam deste século as primeiras referências ao ensino de música no Espírito Santo.

Em 1854 foi inaugurado o Liceu da Vitória, que contava com o ensino de música em seu currículo (NOVAES, 19??, p.221). Há também registros de 1872 sobre o Colégio Espírito Santo, exclusivamente masculino, e o Colégio Nossa Senhora da Penha, exclusivamente feminino; como estabelecimentos onde a música era ensinada. Há referências sobre um curso de música instrumental e vocal mantido pela administração pública (OLIVEIRA, 2008, p. 397). Vale ressaltar que todas as escolas citadas localizavam-se na capital, Vitória.

Encontramos ainda registros sobre o Instituto Feminino Secundário, onde ofereciam-se cursos de música e piano, porém não há indícios de sua localização. (NOVAES, 19??, p. 254) No interior do Estado destacamos o Colégio Cachoeirense, fundado em 1874 por Joana Paula das Dores, mineira de São João Del Rei, que lecionava música vocal e piano em Cachoeiro do Itapemirim (NOVAES, 19??, p. 256). Além dos estabelecimentos de ensino citados, era prática comum o ensino em instituições privadas e, principalmente, através de aulas particulares (THOMPSON, 2010, p. 13).

⁵ SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Segunda viagem ao interior do Brasil (Espírito Santo)*. Tradução de Carlos Madeira. São Paulo: Coleção Brasileira, Companhia Editora Nacional, 1936.

Embora o ensino da música começasse a se desenvolver no Espírito Santo, o ambiente musical ainda era muito incipiente. De acordo com THOMPSON (2010, p. 10), a música restringia-se às cerimônias religiosas e às festas, onde eram executadas por orquestras, que na verdade não passavam de bandas de músicos amadores. É de 1830 o primeiro registro da utilização do violoncelo naquele estado. O Padre Antunes Siqueira descreve as atividades do mestre de música Major Paula:

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* THOMPSON, 2010, p. 11).

Segundo NOVAES (19??, p. 234) data de dezembro de 1857 o primeiro concerto realizado em Vitória, que ocorreu “no teatrinho da ‘Sociedade Dramática Particular 7 de Julho’”. Não foram encontradas outras referências a esse teatro, nem a essa Sociedade Dramática.

O final do século XIX e início do século XX foi um período de intenso crescimento do meio musical capixaba. Em 21 de maio de 1896 foi inaugurado em Vitória o Teatro Melpômene, com capacidade para 1200 espectadores. Nesse palco eram encenados espetáculos operísticos e teatrais (THOMPSON, 2010, p. 13). Em 1923 ocorreu um incêndio que destruiu o teatro. Em seu lugar foi construído o Teatro Carlos Gomes, inaugurado em 1927, que segue como o palco principal da cidade até os dias de hoje. Digno de nota é a fundação da Banda da Polícia Militar, fundada em 1840. Seus músicos, todavia, somente passaram a integrar os quadros militares e a receber seus soldos em 1903 (THOMPSON, 2010, p. 11).

AZEVEDO (1948, p. 21) e CERNICCHIARO(1926) falam a respeito das sociedades artísticas que se formaram, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, no final do século XIX; a fim de promover as mais variadas formas de manifestações cultural. Essas instituições foram importantes na divulgação da música erudita. No

Espírito Santo destacou-se o trabalho da Sociedade Musical Espírito-Santense⁶, nas décadas de 1920 e 1930.

Em entrevista ao jornalista Osmar SILVA(197?), Vera Camargo também faz menção ao trabalho dessa sociedade artística no início do século XX.

Notava-se, então, na Vitória, intenso movimento artístico incentivado pelos professores Luís Quesada, Ricardina Stamato da Fonseca e Castro, Aunon Sierra, Ernesto Strobach e outros, que integravam a Sociedade Musical Espírito-Santense, [...] a 19 de novembro de 1928, no teatro Carlos Gomes, uma assistência numerosa e seleta aplaudiu a execução do programa regido pelos maestros Quesada e Strobach, e comemorativo do centenário de Schubert. (NOVAES, 19??, p.419)

Dentre os integrantes da Sociedade Musical Espírito-Santense destacamos o nome de Ricardina Stamato da Fonseca e Castro, pianista medalha de ouro no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro em 1917. Ricardina posteriormente viria a se tornar uma das figuras mais importantes no cenário musical capixaba, contribuindo para o crescimento e consolidação da música nesse Estado. Foi professora fundadora da Escola de Música do Espírito Santo (EMES), instituição que dirigiu por muitos anos (MARTINS, 2006, p.3). Destaca-se também o trabalho do uruguaio Ernesto Strobach. Principal professor de violino atuante em Vitória na primeira metade do século XX.

Se a referida sociedade artística contribuiu de forma positiva para o movimento musical em Vitória, destacamos que as mudanças que tentavam ser realizadas no ensino de música ainda demorariam para ser consolidadas. As aulas particulares ainda eram a forma mais corriqueira de ensino. Há registros de que, entre 1908 e 1910

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 mãças [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, 19??, p. 374).

⁶ Encontramos referências ainda sobre uma Sociedade Musical do Espírito Santo (THOMPSON, p. 15) que mantinha uma orquestra em Vitória na década de 1930. Devido ao meio musical na capital ser bastante restrito à época, cremos que trata-se da mesma Sociedade Musical Espírito- Santense, havendo somente um equívoco em relação ao nome.

Ressaltamos que essa é a primeira referência encontrada a respeito do ensino de violoncelo no Estado do Espírito Santo. Sobre o ensino de música em Vitória na primeira metade do século XX, Vera Camargo relata que

Existiam muitos professores diplomados, pela Escola Nacional de Música que davam cursos particulares, mas não havia então nenhum educandário em Vitória. Para realizar os primeiros estudos de violino tive de estudar com uma professora que residia aqui em Vitória, dona Aida Barbieri. (CAMARGO *apud* SILVA, 197?)

Em entrevista concedida para realização dessa pesquisa, Vera CAMARGO (2010) cita Ida Barbieri como sua primeira professora de violino, tratando-se apenas de um erro de impressão o nome de Aida Barbieri constante na reportagem supracitada.

D. Ida Barbieri era diplomada na Itália em piano e violino, e eu fui estudar com ela. [...] A classe de D. Ida Barbieri tinha muitas alunas de piano e de violino. [...] Todo fim de ano tinha audição, todo mundo tocava piano ou violino. No final da audição ela juntava os violinos, ela sentava no piano e a gente tocava umas peças que o marido dela escrevia. Mas tudo isso era ela mesma que organizava. (CAMARGO, 2010)

Data de 1923 a primeira tentativa de se criar uma escola de ensino superior de música no Espírito Santo. Por meio da Sociedade Musical Espírito-Santense, foi criado o Instituto de Música; que chegou a ser subvencionado pelo Estado, contudo logo foi fechado por não se adequar às normas reguladoras do ensino superior vigentes à época (MARTINS, 2006, p.3)

Pode-se dizer que ensino de música no Espírito Santo estava em um estágio mais atrasado que em outros estados do país. CERNICCHIARO (1926) discorre sobre a fundação do primeiro Conservatório de Música do Brasil, ainda no período imperial, em 1841, no Rio de Janeiro. Também cita a existência, até o início do séc. XX, de conservatórios e escolas de música nas seguintes localidades: Petrópolis, Bahia, Maranhão, Pará, Pernambuco, Porto Alegre, Paraná, Rio Grande do Norte, São Paulo. Contudo não encontramos referência de que houvesse alguma estabelecimento de ensino de música no Espírito Santo.

Como não havia escolas de ensino superior de música era muito comum que os músicos fossem para o Rio de Janeiro em busca de melhor formação. Lopes⁷(2002), citador por THOMPSON (2010), ainda coloca a inexistência de perspectivas profissionais para os artistas e a falta de políticas culturais como fatores que motivaram a saída de muitos artistas do Espírito Santo. Entretanto, a maior parte dos músicos capixabas que tinham como destino o Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, eram pianistas. Vera CAMARGO (2010) relatou em entrevista que ela foi a única violinista a sair do estado para dar prosseguimento aos estudos, ingressando na Escola Nacional de Música, na época.

2.2 Fundação da EMES e o desenvolvimento do ensino de cordas no Espírito Santo

Em 1952, no governo de Jones dos Santos Neves, foi criado o Instituto de Música do Espírito Santo (IMES) através da lei nº 661 de 12 de novembro. Porém este só entrou em funcionamento em 23 de maio de 1954, sob a denominação de Escola de Música do Espírito Santo (EMES). A EMES estava vinculada à recém- criada Universidade do Espírito Santo, por meio da Lei nº 806 de cinco de maio de 1954. (MARTINS, 2006, p. 4)

A criação dessa universidade visava ampliar a formação de técnicos das mais diversas áreas, bem como dinamizar a produção artística do estado. Foram criadas também a Escola Politécnica, Escola de Belas Artes e a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, dentre outras (MARTINS, 2006, p. 5). Posteriormente grande parte dessas escolas foi federalizada, quando da criação da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Contudo a EMES, apesar de muitas lutas em prol dessa causa, não teve o mesmo destino e continua vinculada ao Governo do Estado do Espírito Santo. A escola foi transformada em autarquia educacional por meio da Lei nº 2422 de sete de junho de 1969, regulamentada pelo Decreto nº 58 de dois de

⁷ 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.

junho de 1970. Desde 18 de março de 2004 denomina-se Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), através da Lei Complementar nº 281.

A então diretora da EMES, Ricardina Stamato, convidou o casal Alceu e Vera Camargo para lecionarem violino. Em 1954 o casal Camargo chega ao Espírito Santo, fato que revolucionaria o ensino de cordas friccionadas naquele Estado.

Vera Camargo era capixaba, natural de Cachoeiro de Itapemirim. Iniciou seus estudos de piano com sua mãe, Hermínia Rodrigues Silva, porém logo se interessou pelo violino. Ela narra que

Quando apareceu minha vontade de estudar violino foi devido ao violinista Raul Laranjeiras que eu tinha visto tocar. Áurea [Adnet, pianista e ex-professora da EMES] ensaiava com ele ali na Gama Rosa [rua do centro da cidade de Vitória], [...] e nós morávamos em um sobrado em frente. Então eu sentava na escada e ficava ouvindo o violinista ensaiar. Chegou o dia do concerto e nós fomos. Meus pais acharam que eu estava querendo estudar violino porque era novidade, porque eu já estudava piano. Então meu pai lembrou que a gente tinha um primo, Quintaes, que tinha um violino. Ele pediu esse instrumento emprestado, só para ver se eu tinha jeito, até porque nem tinha violino no estado para se comprar. [...] Fui para a aula de violino com a D. Ida Barbieri, a professora na ocasião era ela e esse uruguaio, Strobach. Eles davam aulas particulares pois não havia escola. (CAMARGO, 2010)

Posteriormente, ela ingressou na Escola Nacional de Música, concluindo seu curso na classe da professora Paulina D'Ambrosio. Tocou em diversas orquestras no Rio de Janeiro, como a Orquestra Sinfônica Brasileira, e também em Minas Gerais, onde integrou a Orquestra da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos⁸, na cidade de Belo Horizonte. Desempenhou, ao lado de seu marido, importante papel na consolidação do ensino de música no Espírito Santo, notadamente de violino e viola.

⁸ CAMARGO, Vera Silva. *Vera Silva Camargo*. Vitória: A Gazeta, 14 dez. 1976.



Fig.1- Vera Silva Camargo.
Fonte: Jornal A Tribuna, 1978

A história da Escola de Música do Espírito Santo (EMES), atual Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), já foi exarada em outros estudos, dos quais destacamos os trabalho de THOMPSON (2010), CARNEIRO; RIBEIRO (2010) e MARTINS (2006). Dessa forma, a presente dissertação se aterá em narrar e discutir os fatos relacionados ao desenvolvimento do ensino de cordas naquele Estado, principalmente por meio da atuação dos professores Alceu e Vera Camargo.

THOMPSON (2010, p. 20) aponta que, inicialmente, o curso mais procurado na EMES era o piano, e que a falta de especialistas em outros instrumentos, bem como a ausência de uma instituição de ensino, até a fundação da EMES, são possíveis causas para esse fato. Apesar do curso de violino não ter sido o mais procurado, um número significativo de alunos matriculou-se na escola. Vera Camargo recorda que ela e seu marido organizaram os alunos da seguinte forma:

Eu falei assim com o Alceu: “você fica com os alunos que já tem princípio de violino, já estão tocando, e eu fico com essa turma que vai entrar, incipiente; você fica com a turma que já sabe tocar.” Então fizemos assim, dividimos. Veio muita gente, tivemos alunos a beça. (CAMARGO, 2010)

Vemos, portanto, que a fundação da EMES veio suprir uma demanda que havia na cidade de Vitória por cursos mais especializados de instrumentos, nesse caso específico o violino, que até então era ensinado somente por meio de aulas particulares com os já citados professores Ernesto Strobach e Ida Barbieri.

O trabalho do casal Camargo foi incansável por muitos anos, e já na década de 1970 era possível perceber os resultados. Vitor Marques Diniz⁹, maestro português que chegou ao Espírito Santo na década de 1970 após passagens pelo Rio de Janeiro e Porto Alegre comentou que “[...]Em Vitória, a Escola de Música [EMES] é o sexto estabelecimento onde leciono no Brasil e devo dizer que foi aqui que encontrei mais jovens a estudar instrumentos de arco.” (DINIZ *apud* MAGALHÃES, 2003, p. 20).

A declaração de Diniz nos parece um tanto excessiva, ainda mais se considerarmos que o referido maestro também lecionou na cidade do Rio de Janeiro, centro musical mais importante do país na época, tendo o ensino de instrumentos já há muito consolidado. Em todo caso, isso não diminui a importância do trabalho de Alceu e Vera Camargo na implantação da classe de cordas no Espírito Santo.

As possibilidades abertas com o advento da fundação da EMES facilitaram o acesso dos estudantes aos demais instrumentos de orquestra. Contudo, a preferência dos alunos pelo piano ainda persistia. Vera Camargo relatava que, na década de 1970, “embora [...] tivessem [...] uma classe relativamente grande de alunos de instrumento de cordas, [...] o número de pessoas que procuravam a Escola para estudar piano era superior ao de pessoas que demonstravam interesse em aprender outros instrumentos.” (CAMARGO, 2008 *apud* THOMPSON, 2010, p.21).

Contudo, os alunos que optavam pelo curso de violino podiam contar com sólida formação, visto que seus professores haviam concluído seus estudos com dois dos maiores nomes da pedagogia desse instrumento no Brasil, a saber: Francisco Chiaffitelli¹⁰ e Paulina D’Ambrosio¹¹. O programa de curso era estruturado a partir

⁹ Nascido em Lisboa, onde graduou-se em piano e violino. Após breve passagem por Moçambique, onde fundou e dirigiu uma academia de música, uma orquestra de câmara e um coro; radicou-se no Brasil. Lecionou nas cidades do Rio de Janeiro e Porto Alegre, chegando posteriormente ao Espírito Santo.

¹⁰ Cernicchiaro (1925, p. 487) aponta Chiaffitelli como um violinista de prestígio. Formou-se no Conservatório de Bruxelas na classe de Eugene Ysaÿe. Retornando ao Brasil, dedicou-se à atividade didática no INM.

¹¹ Paulina D’Ambrosio foi grande pedagoga do violino no Brasil, tendo formado muitas gerações de instrumentistas, dentre os quais podemos citar: Santino Parpinelli, Ernani Aguiar, Natan Schwartzman, Guerra-Peixe, dentre outros.

dos programas já aplicados em outras instituições de ensino do país. De acordo com o relato de Vera CAMARGO (2010): “a gente trazia sempre os programas de outras escolas de música e conservatórios, como Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Nós adaptávamos esses programas ao nosso curso, e fazíamos de acordo com o que tínhamos aqui”.

Como a EMES atendia desde alunos iniciantes até alunos do curso de graduação, o programa era bem extenso e abrangente, baseado somente nos métodos tradicionais de ensino do violino, como Hans Sitt, Kreutzer e Fiorillo. Entretanto, esse programa tornava-se, por vezes, inacessível aos alunos mais principiantes, o que levou Alceu e Vera Camargo a estudar novas alternativas pedagógicas.

Achávamos o Hans Sitt difícil para os alunos, a parte de mudança de posição. Só aqueles que tinham muita vontade, eram mais estudiosos, que conseguiam, mas os mais preguiçosos empacavam quando tinha o Hans Sitt. Então, o professor Santino [Parpinelli] descobriu o Maia Bang e disse que era ótimo, pois podia começar com ele e depois passar para o Hans Sitt. O Hans Sitt era um tabu para os alunos de violino, quando chegava naquele ponto era um impasse, tinha uns estudos chatos. [...] O Alceu teve um aluno, era até filho de um pastor que na ocasião veio para cá e começou a estudar violino com o Alceu, já tinha princípio no instrumento, ele trouxe o *A tune a day* [de Paul Herfurth]. Eu achei uma maravilha também. Nesse método, por exemplo, até terceira posição o aluno tinha facilidade de aprender, depois passava para o Hans Sitt, sem dificuldades. Então nós começamos a adotar esse sistema: Maia Bang, porque o Loureax também não facilitava para os principiantes. Alceu usava o Maia Bang e depois passava para o Hans Sitt. Depois vinha o Kreutzer, Fiorillo, aí o aluno já dominava as posições. Escalas de Flesch. Mas o começo, quando conhecemos o Maia Bang foi um achado, porque tinha uns exercícios melódicos, eram pecinhas onde o aluno aprendia com facilidade as posições. Quando ele aprendia a posição, então passava para o Hans Sitt, que estava dentro do programa. (CAMARGO, 2010)

A partir dessa base o ensino do violino foi sendo desenvolvido no Espírito Santo. Vale lembrar que, apesar de ter iniciadas suas atividades em 1954, o curso só foi reconhecido oficialmente pelo Conselho Federal de Educação em 26 de janeiro de 1976, 22 anos após a fundação da EMES, na gestão da professora Vera Camargo na direção da instituição (THOMPSON, 2010, p.24).

Além das atividades didáticas, o casal Camargo desempenhou papel fundamental na divulgação da música erudita no Espírito Santo e na consolidação de um mercado de trabalho para seus alunos.

Alceu Camargo esteve na direção da EMES de 1962 a 1967 (THOMPSON, 2010, p.46). Em sua gestão procurou aproximar a produção dos alunos da EMES da comunidade, fomentando diversos eventos culturais. Em novembro de 1962 foi organizado o 1º Festival de Música Brasileira, quando ocorreram cinco recitais em Vitória, promovidos pela EMES. Destacamos a apresentação do Trio “Juventude Musical Brasileira”, composto por Luiz Carlos de Moura Castro (piano), Wilhelm Martin (violino), Antonio Guerra Vicente (violoncelo).¹²

Também no referido festival encontramos o registro da apresentação do Conjunto de Cordas, composto pelo professor Alceu, professora Vera e seus alunos; num total de seis integrantes. Ressaltamos a primeira referência a uma orquestra vinculada à EMES. No programa consta o nome de “Pequena Orquestra”, que apresentou-se sob a direção de Alceu Camargo.¹³

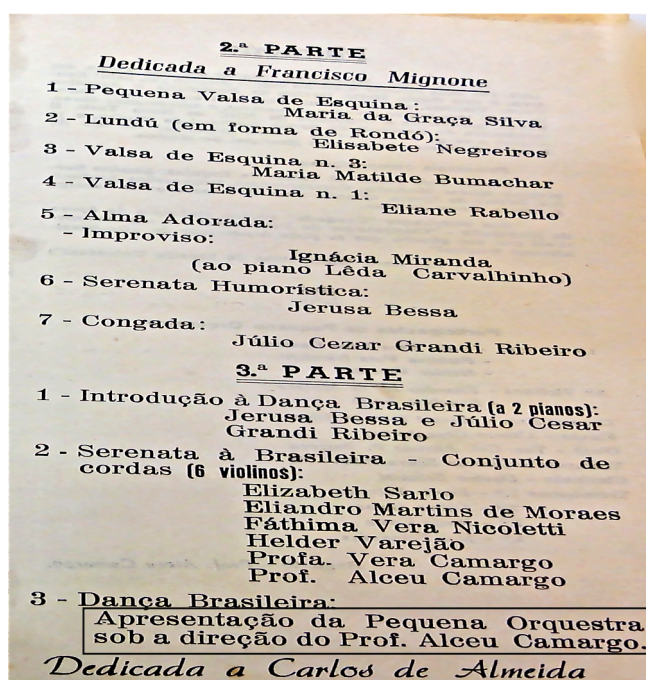


Fig. 2- Programa de Concerto 1º Festival de Música Brasileira, 11 de novembro de 1962.
Fonte: Arquivo morto da FAMES

¹² TRIO JUNVENTUDE MUSICAL BRASILEIRA. 3º Recital. In: 1º FESTIVAL DE MÚSICA BRASILEIRA, 1962, Vitória, ES. [Programa]. Vitória, ES: Escola de Música do Espírito Santo, Centro de Cultura Musical “Ricardina Stamato” e Diretório Acadêmico Áurea Adnet. 1 p. Auditório do Colégio do Carmo, 15 nov. 1962.

¹³ PEQUENOS CONJUNTOS INSTRUMENTAIS. 2º Recital. In: 1º FESTIVAL DE MÚSICA BRASILEIRA, 1962, Vitória, ES. [Programa]. Vitória, ES: Escola de Música do Espírito Santo, Centro de Cultura Musical “Ricardina Stamato” e Diretório Acadêmico Áurea Adnet. 1 p. Auditório do Colégio do Carmo, 11 nov. 1962.

A apresentação foi destaque em matéria do Diário Capixaba de 24 de novembro de 1962, sob o título “Orquestra Sinfônica estreou com sucesso”, onde o jornalista ressalta o “espírito empreendedor do professor Alceu Camargo, que iniciou a organização do conjunto há dois meses e acredita que terá a sua orquestra completa já na próxima temporada, contando com o apoio do público entusiasta da boa música da capital capixaba.”¹⁴



Fig. 3- Conjunto de Cordas da EMES, 1966. Da esquerda para a direita: Prof. Alceu Camargo, Prof. Vera Camargo, Alberto Rocha, Fathima Vera Nicoletti, Maria Elisabeth Silva Ramos e Berenice Quintas Coutinho.

Fonte: Arquivo morto da FAMES

De acordo com programas de concerto constantes em livro pertencente ao Arquivo Morto da FAMES, nos anos de 1962, 1963 e 1964 foram promovidos muitos concertos pela EMES, com participação de professores e alunos. CARNEIRO e RIBEIRO (2010, p. 23) destacam que

¹⁴ *Diário Capixaba*. Vitória, 24 nov. 1962. Súmula Capixaba, p. 9

Em outubro de 1963, a Escola de Música começou uma espécie de turnê pelo interior do Espírito Santo. Em companhia do Coral Universitário – que também era organizado e regido por Alceu –, professores e alunos da Emes percorreram Colatina, Cachoeiro de Itapemirim, Alegre e Guaçuí. As apresentações conquistaram repercussão nos veículos de comunicação desses municípios.

Nesses concertos, além de alunos de canto, piano e violino, apresentava-se também o Coral Universitário, grupo regido por Alceu Camargo. Analisando os programas desses recitais, encontramos diversos arranjos, tanto para coral como para conjunto de cordas, de autoria do professor Alceu, como era conhecido. Essa atividade como arranjador também pode tê-lo motivado a escrever peças de sua autoria posteriormente.

Outro fato interessante que emerge da análise desses documentos é a existência de dois grupos orquestrais na EMES. Um era o Conjunto de Câmara, grupo pequeno composto apenas por instrumentos da família das cordas, com participação esporádica do piano. Como integrante desse grupo consta o violoncelista William P. Rougle, todavia não encontramos outras referências a esse instrumentista, exceto em outros programas de concerto onde figura seu nome.

Havia também a Orquestra, que era um grupo maior e mais diversificado, contando em sua formação com os seguintes instrumentos; violino, piano, clarinete, trombone, piston, flauta, contrabaixo e trompa. Provavelmente os instrumentistas de sopro eram provenientes da Banda da Polícia Militar (MAGALHÃES, 2003, p. 21). É interessante notar que o violoncelo não fazia parte da Orquestra.

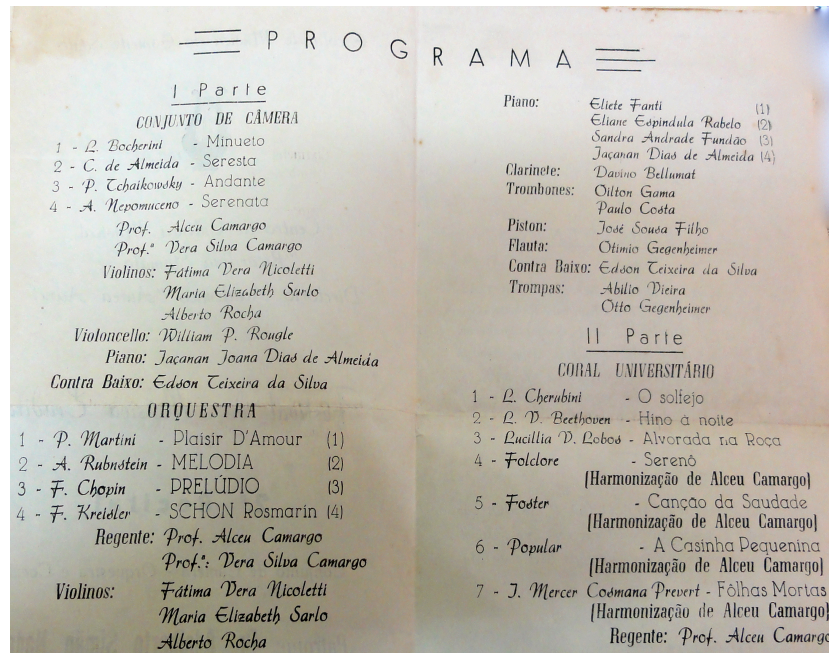


Fig. 4- Programa de concerto do Festival de Música Erudita, 22 de outubro de 1964.
 Fonte: Arquivo morto da FAMES

Na década de 1970 surgiram dois novos grupos no âmbito da EMES: o Conjunto de Violinos e a Orquestra Juvenil; ambos sob a coordenação da professora Vera Camargo. Segundo THOMPSON (2010, p. 50), a Orquestra Juvenil foi formada por meio da junção dos alunos de violoncelo e flauta doce ao Conjunto de Violinos. Essa orquestra era uma atividade de extensão da EMES, passando a integrar o currículo da instituição em seis de maio de 1982, atendendo à disciplina de Prática de Conjunto do Curso Preparatório.¹⁵ (Livro de atas da FAMES).

Cabe ressaltar que, nesse ínterim, a Orquestra de Câmara da Escola de Música prosseguia suas atividades, muito embora fossem esporádicas. O violoncelista Cláudio COUTINHO (2010) lembra que

Era uma orquestra muito pequena, que não merecia o nome de sinfônica porque era uma orquestra clássica. Engraçado que a orquestra da Escola de Música se reunia para a Semana da Música [evento que era promovido anualmente pela EMES no mês de novembro], ela não era uma orquestra permanente. Ela se reunia no final do ano, D. Vera [Camargo] era regente. Ela reunia os alunos, fazia um concerto e depois do concerto ela se extinguia.

¹⁵ Curso básico de música que preparava o aluno para o ingresso posterior no curso de graduação

MAGALHÃES (2003, p. 16) relata que, no início da década de 1970, a criação de uma orquestra mantida pelo Governo do Estado foi alvo de debates acalorados entre governo e sociedade, que foram amplamente repercutidos na mídia impressa. Em matéria de 22 de novembro de 1975 no jornal A Gazeta, o jornalista Uchôa de Mendonça expressa sua opinião favorável aos governantes, segundo a análise de MAGALHÃES (2003, p.17).

“Pouca gente sabe o que é uma Orquestra Sinfônica e o custo que ela representa e, se soubesse, ninguém estaria apregoando todos os dias, por aí, a sua necessidade ou importância. [...] O Espírito Santo não tem condições de sustentar um negócio desses, que pode ser muito bonito, mas não é vital para o seu desenvolvimento, mesmo considerando-se em termos culturais. [...] Parece-nos que as escolas de samba têm até então um significado mais importante” (MENDONÇA *apud* MAGALHÃES, 2003, p. 16-17)

Percebe-se, pela opinião do jornalista, o papel periférico que era ocupado pela música erudita naquele Estado. Todavia, a chegada do maestro português Vitor Marques Diniz, em 1976, contribuiria para a melhoria das perspectivas do trabalho iniciado pelo casal Camargo em 1962. Em entrevista a Osmar SILVA (197?), Vera Camargo relatava que na época em que o maestro Diniz chegou em Vitória recebeu “convite do Alceu para ocupar o posto de regente. O Alceu foi o maestro da orquestra desde sua fundação, em 1962, mas sua situação era difícil porque tinha de ser o *spalla* e reger ao mesmo tempo. Quando o maestro Diniz aceitou o convite as coisas melhoraram, o Alceu passou a ser apenas o *spalla* da orquestra.” (reportagem arquivo morto da FAMES)

O próprio Diniz relatou esse fato ao jornal A Gazeta, também na década de 1970:

Eu suponho que é 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. E então eles, todos os anos, se reuniam com professores de instrumentos de harpa, etc., e faziam um concerto. Como esses elementos eram poucos para fazer uma orquestra, então contratavam elementos do Rio de Janeiro e vinham mais dois ou três violinos do Rio. Vinham a viola, o violoncelo, contrabaixo e, então faziam uma orquestra e apresentavam-se, em geral, no fim do ano, num concerto de encerramento das atividades da escola. A partir do momento da minha chegada, o processo teve uma pequena modificação. [...] Era o professor Alceu Camargo que, como primeiro violinista orientava os ensaios e dava portanto aquele impulso das entradas, etc., fazia como fazem o *Spalla*, quando não está o maestro. Portanto, era ele o responsável pela orquestra.

Mas uma vez que eu estava aqui, houve um contato [...] perguntaram se eu estaria disposto a dirigir um concerto. Eu disse: com certeza, estaria às ordens. Fiz dois ensaios e mais o ensaio geral com os músicos do Rio e fizemos o concerto. A partir daí, então, pediram para eu continuar à frente da orquestra. (DINIZ *apud* MAGALHÃES, 2003, p.24-25)

Nessa época, a Orquestra de Câmara da Escola de Música do Espírito Santo começou a ganhar força por meio do trabalho da recém-criada Fundação Cultural do Espírito Santo, dirigida por Maria Beatriz Figueiredo Abaurre e Sônia Maria Ferrari Cabral Perpétuo. Através de verba federal concedida pela Funarte, através do Instituto Nacional de Música (INM), a Fundação Cultural viabilizou o pagamento de cachês aos músicos, a fim de que estes pudessem, ao menos, proceder a manutenção de seus instrumentos (MAGALHÃES, 2003, p. 30-31). Era por meio dessa verba que músicos de outros estados, principalmente do Rio de Janeiro, eram contratados para suprir as necessidades da orquestra, quando necessário.

Em entrevista ao jornal A Gazeta, em 26 de setembro de 1976, Hermes Cuzzuol Alvarenga¹⁶, então integrante da Orquestra de Câmara da EMES, relata como eram as atividades da referida orquestra:

antigamente havia somente um pequeno número de músicos capixabas, e o resto era todo do Rio de Janeiro. Frequentemente era necessário a apresentação da Orquestra em diversas comemorações, como o aniversário da Escola de Música, uma Semana de Arte, ou coisa assim, e era impossível ficar chamando músicos cariocas em todas as ocasiões. Agora com a Orquestra formada somente com músicos daqui, as coisas se facilitaram bastante. Temos ensaios semanais, e naquela época só ensaiávamos quando os músicos do Rio vinham aqui.¹⁷

Finalmente, em 1977 a Orquestra de Câmara da EMES é transferida para a Fundação Cultural, passando a se chamar Orquestra de Câmara da Fundação Cultural do Espírito Santo, embora esse órgão tenha afirmado o contrário na época (MAGALHÃES, 2003, p. 39). A orquestra passou a ser administrada “junto com o trabalho do Coro da Fundação, dando início à primeira temporada de Concertos Sinfônicos que o Espírito Santo conheceu. Em 1978 o governo assinou a carteira dos músicos.” (MAGALHÃES, 2003, p.28)

¹⁶ Professor doutor da cadeira de violino na Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

¹⁷ ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. *Músico Capixaba/ Documento*: Hermes Cuzzuol Alvarenga. Vitória: A Gazeta, 1976.

Cláudio Coutinho, violoncelista e membro fundador da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (OFES), na qual atua até a presente data, participou de todo esse processo e recorda:

Eu fui da primeira turma contratada legalmente, com Carteira de Trabalho. Até então eles trabalhavam com projetos culturais com a Funarte. Vinha uma verba anual que era dividida em cachês, era um cachê muito pequeno, que era dividido anualmente por uma série de concertos. Teve um certo ponto em que, na época, a Fundação Cultural do Espírito Santo resolveu dar um caráter jurídico para a Orquestra, ou seja, contratar os seus músicos com carteira assinada. Era um salário básico, provavelmente um salário mínimo na época, mas pelo menos existia um vínculo empregatício, que até então não existia. Nós éramos contratados por serviço prestado,[...] eu era muito criança; só sei que eu participei durante um pequeno período de tempo nessa fase antiga, Fundação Cultural e cachês da Funarte. Logo depois veio a admissão por Carteira de Trabalho. (COUTINHO, 2010)

A profissionalização alcançada pelos integrantes da orquestra por meio da Fundação Cultural repercutiu positivamente na sociedade. Em 23 de julho de 1978 o jornal *A Tribuna* veiculava a matéria intitulada: *Vale a pena estudar música em Vitória? E ensinar?*, onde, dentre outras coisas dá destaque à criação da Orquestra de Câmara da Fundação Cultural, na fala da professora Sônia Cabral: “Agora, com a Orquestra de Câmara da Fundação Cultural aproveitando os nossos valores, [...] tem início a profissão de músico no ES, mais precisamente em Vitória. No entanto, os nossos próprios estudantes não assistem aos concertos que são promovidos.”¹⁸

Porém o surgimento dessa orquestra também foi alvo de críticas. Ao mesmo tempo em que era dado um importante passo no desenvolvimento da música erudita no Estado, surgiam questionamentos de outras ordens, como os valores dos salários pagos, que eram motivo de controvérsia na sociedade (MAGALHÃES, 2003, p.28).

Outro ponto que foi bastante debatido pela sociedade foi a maneira como se deu a transferência do grupo da EMES para a Fundação Cultural. Como esta negou que houvesse qualquer tipo de transferência, esse episódio permaneceu nebuloso para a população em geral, o que gerou manifestações junto à imprensa. Em 8 de maio de

¹⁸ Vale a pena estudar música em Vitória? E ensinar? *A Tribuna*, Vitória, 21 jul. 1978. 2º Caderno, p. 1.

1977, apenas alguns dias após a estreia da nova orquestra (que se deu em 28 de abril de 1977), o jornal *A Tribuna* publicou a seguinte nota:

À Sr. Beatriz Abaurre, diretora da Fundação Cultural do Espírito Santo: tenho uma grande dúvida. Num boletim que recebi, constava de que a Orquestra de Câmara era da FC [Fundação Cultural]. O que aconteceu com o nome da Escola de Música, que lutou muito para organizar essa orquestra? Será que a FC achou por bem esquecer o trabalho e sacrifício de muitos anos dos professores Alceu e Vera Camargo, que criaram inclusive a Escola de Música do Espírito Santo, ou há outros interesses atrás disso tudo? (Annie Cikatelli)¹⁹

Até no âmbito da EMES a situação da nova orquestra gerou desentendimentos. A ata da reunião da Congregação da instituição em 2 de setembro de 1977 relata que o compositor Marlos Nobre - na época diretor do Instituto Nacional de Música (INM) da Funarte-, órgão que subvencionava a referida orquestra, viria em Vitória para reunião com as partes envolvidas, EMES e Fundação Cultural, a fim de esclarecer que para a Funarte não importava o nome da orquestra e nem a que órgão ela estava vinculada, somente era preciso que ela fosse profissionalizada para que fizesse jus à verba federal. A controvérsia surgiu a partir da visita da professora da EMES Maria das Graças Neves à Funarte, com o intuito de esclarecer suas dúvidas, pois a orquestra não utilizava mais o nome da EMES, muito embora o grupo da Fundação Cultural fosse composto pelas mesmas pessoas. Após esclarecimentos por parte da diretora da Fundação, Sônia Cabral, os professores concordaram que o importante é que se tivesse uma orquestra no Estado, não importando seu nome. Nessa reunião também foi informado que, caso a Funarte não enviasse mais a verba, as despesas da orquestra correriam por conta da Fundação; o que acabou acontecendo mais tarde (LIVRO DE ATAS DA FAMES).

Posteriormente, a orquestra teve o nome modificado para Orquestra Clássica da Fundação Cultural e ainda passou a se chamar Orquestra Clássica do DEC, com a substituição da Fundação Cultural pelo Departamento Estadual de Cultura (DEC), na década de 1980.

Em 1986 criava-se oficialmente a Orquestra Sinfônica do Espírito Santo (OSES),[...] por intermédio do decreto nº 2343-N de 29 de Setembro de

¹⁹ Orquestra. *A Tribuna*, Vitória, 8 maio 1977.

1986. Esse decreto homologava o quadro complementar da Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, com respectivos cargos e salários. A partir de então a Orquestra passava a contar, no papel, com 133 integrantes entre músicos e outros cargos administrativos. (MAGALHÃES, 2003, p. 29-30)

Porém essa nova denominação da orquestra não durou muito tempo, pois, em 1992, Edith Bulhões²⁰ requereu a patente do nome que havia registrado (OSES). Por fim, a orquestra recebe o nome de Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (OFES), permanecendo até a presente data da mesma forma.(MAGALHÃES, 2003, p. 45)

Além da participação fundamental na fundação da OFES, Alceu Camargo e sua esposa Vera também contribuíram positivamente para o movimento de música de câmara no Espírito Santo. Por meio do trabalho desses professores foi fundado o primeiro quarteto de cordas que se tem notícia no estado: o Quarteto de Cordas da EMES.



Fig. 5- Quarteto de Cordas da EMES: Micaela Berger, Davi Mollo Machado, Vera Camargo e Églinson Pimenta de Miranda

Fonte: Arquivo morto da FAMES

De acordo com encarte relativo ao Festival Estadual de Música Brasileira, de 1980, o quarteto

²⁰ Pianista atuante no Espírito Santo no século passado. Foi dirigente da Sociedade de Cultura Artística de Vitória (SCAV), que promoveu diversos eventos artísticos no Espírito Santo

Foi criado pela professora Vera Silva Camargo em agosto de 1979 e se apresentou pela primeira vez por ocasião da 'Semana da Música'.[...] Componentes do Quarteto em 1979: **Violinos:** Hermes Cuzzuol Alvarenga, Davi Mollo Machado **-Viola:** Professora Vera Silva Camargo **-Violoncelo:** Eglinson Pimenta de Miranda; atualmente está constituído por: **Violinos:** Micaela L. Berger, Davi Mollo Machado **-Viola:** Professora Vera Silva Camargo **-Violoncelo:** Eglinson P. de Miranda. O 'Quarteto de Cordas' tem se apresentado sob o patrocínio da Fundação Cultural em 'Música para Jovens' [série de concertos existente em Vitória à época] e concertos pela Escola de Música do Espírito Santo.²¹

No entanto, apenas 1 ano depois, em novembro de 1981, consta no encarte com a programação da Semana da Música o release deste mesmo quarteto, afirmando que sua fundação data de 1971, com a seguinte formação: Alceu Camargo (violino), Vera Camargo (viola), Eugen Ranevsky (violoncelo) e Noemita S. Carneiro de Mendonça (piano). Em 1979 teria ocorrido somente a reorganização do grupo, quando a formação passou a ser quarteto de cordas tradicional e não quarteto com piano. (Encarte Semana da Música, 1981). Não localizamos o programa desse concerto ocorrido em 1971, mas, apesar da divergência de informações, ressaltamos mais uma vez o envolvimento de Vera e Alceu Camargo nessa iniciativa.

Segundo Cláudio Coutinho, violoncelista que substituiu Églison Miranda no quarteto, Alceu Camargo foi membro fundador desse grupo. Porém sua formação foi

mudando à medida que as pessoas foram saindo. Alguns foram para fora. Acho que Hermes chegou a tocar e depois foi embora. Depois veio a Micaela, que não era daqui. Teve uma fase que trocou, o Églison saiu e eu entrei. Então teve uma troca de pessoas durante um certo período. Depois foi um grande tempo em que era Micaela, Vera, essa violista, que não me lembro o nome agora [Andréa Bernardes, de Campos dos Goytacazes, RJ], e eu. Essa foi a formação mais longa. (COUTINHO, 2010)

Encontramos diversas referências ao quarteto na imprensa local durante a década de 1980. Destacamos matéria do jornal A Gazeta de 1985, onde o quarteto aparece com a seguinte formação: Micaela Berger (1º violino), Alceu Camargo (2º violino), Vera Camargo (viola) e Cláudio Coutinho (violoncelo).

²¹ Encarte do Festival Estadual de Música Brasileira, 1980.

Posteriormente o nome do grupo foi alterado para Quarteto Alceu Camargo, contudo não podemos precisar ao certo quando isso ocorreu. Em 1994, o jornal A Gazeta noticiava um concerto do quarteto já com sua formação mais duradoura: Micaela Berger e Vera Camargo (violinos), Andréa Bernardes (viola) e Cláudio Coutinho (violoncelo). É ele quem explica um pouco sobre o funcionamento do grupo na época:

[...]esse quarteto tocava basicamente nos eventos da Escola de Música. [...] Era e não era vinculado à EMES [...] porque não tinha remuneração. Era um quarteto livre, onde a gente fazia música porque gostava de fazer. A gente ensaiava uma ou duas vezes por semana, normalmente, para ir lendo o repertório. [...] Quando chegava na véspera de [...] algum evento da Escola de Música que a gente estava escalado para tocar, aí os ensaios se intensificavam. Chegávamos a ensaiar três, quatro vezes na semana para fazer o ajuste final e tocar.

O repertório variou muito. Tocamos muita música brasileira, tocamos música de Alceu. Chegamos a fazer músicas mais complexas, quarteto de Haydn, quinteto de Bocherini, piano quarteto de Beethoven, chegamos a ensaiar Dvorak, Schumann, talvez. [...] Chegou um ponto em que a gente começou a diversificar[...] Quando esgotamos aquele repertório mais empolgante, digamos assim, que é o Quarteto do Imperador, A Caça, Quarteto Americano [...], que são quartetos que tem uma assimilação melhor do público, começamos a buscar a adição de músicos de fora. E foi quando fizemos piano quinteto de Beethoven, com certeza, os outros não sei se chegamos a fazer, chegamos a ensaiar. (COUTINHO, 2010)

Esse trabalho de música de câmara fomentado por Alceu e Vera Camargo foi pioneiro no Estado. Coutinho lembra que não havia outros quartetos no ES, “durante algum tempo era só a gente. A escola tinha pouco aluno, e o pessoal não gosta de trabalhar. Fazíamos um trabalho livre, não tinha remuneração.” (COUTINHO, 2010).

Percebemos, a partir dos fatos relatados, que a atuação do casal Camargo influenciou diversas esferas do setor musical capixaba. Eles estiveram envolvidos na fundação da EMES e na consolidação de uma escola de violino nesse Estado. Também desempenharam papel preponderante na fundação da OFES e na criação de espaços para a música de câmara no Espírito Santo. Conforme o professor Dr. Hermes Alvarenga relatou em entrevista “Alceu e Vera foram os principais responsáveis por tudo de bom que se construiu em termos do ensino de cordas no ES. Ainda hoje se pode perceber a herança deixada” (ALVARENGA, 2010). Embora fossem violinistas, a consolidação do ensino de violoncelo na Espírito Santo também faz parte do legado deixado por eles.

2.3 O ensino de violoncelo no Espírito Santo

O ensino de violoncelo no Espírito Santo se deu de forma sistematizada somente a partir da criação da EMES. Apesar de termos encontrado referências ao curso de música particular dirigido por Colombo Guardia em Vitória no início do século XX, que, entre outros instrumentos, ofertava o violoncelo como opção (NOVAES, 19??, p. 374); o ensino desse instrumento era extremamente incipiente naquele Estado. Poderíamos mesmo questionar se existia realmente esse ensino, visto que Vera Camargo relatou em entrevista que desconhecia que houvesse professores de violoncelo no Estado antes da fundação da EMES. (CAMARGO, 2010) É possível que, após o encerramento das atividades do curso de Guardia, em 1910, nenhum outro professor do instrumento tenha surgido no Espírito Santo. Outro fato que corrobora a hipótese da inexistência, ou inexpressividade, da classe do violoncelo é que, na fundação da EMES, não foi criada a cadeira desse instrumento, possivelmente porque não haveria alunos para preencher as vagas que poderiam ser criadas. Entraram em funcionamento apenas os cursos de piano, canto e violino.

Entretanto, como dito anteriormente, já em 1962 encontramos programas de concerto de grupos da EMES com participação de violoncelistas. É provável que o desenvolvimento da classe de violino tenha criado novas demandas para a EMES, incluindo a criação de um curso de violoncelo. Está registrado em ata, datando de 10 de maio de 1975, o anseio da comunidade estudantil, expressada à Congregação pela aluna Lucila Bandeira Beato, que “perguntou sobre a vinda do professor de Violoncelo para dar curso na Escola, sendo que a senhora diretora [na época a pianista Anny Cabral Coutinho] ficou de resolver o problema.” (Livro de atas da FAMES)

Alceu e Vera Camargo foram fundamentais nesse processo de trazer um professor de violoncelo para lecionar na EMES. Sanny Souza, primeiro violoncelo da OFES e atual professor dessa cadeira na FAMES, relatou em entrevista:

eles [...] foram precursores nesse trabalho de cordas. E não só com violino, mas também dando aula de viola; e depois, também, ajudando na parte de violoncelo. Eles não eram professores de violoncelo, mas eles incentivavam para que tivessem alunos de violoncelo. Foram eles que trouxeram os

primeiros professores de violoncelo, que vinham de outros estados dar aula aqui. [...] o professor Alceu Camargo e a Dona Vera, junto com os diretores da época, faziam projetos junto ao governo, e faziam com que o governo trouxesse eles aqui. Pagavam as passagens, hospedagem, e eles vinham dar aula. (SOUZA, 2009)

Há evidências de que o primeiro professor a ser contratado pela EMES, ainda em 1971, foi Eugen Ranevsky.²² Em novembro de 1971 consta a aprovação de um voto de Louvor para o professor Ranevsky no Livro de Atas da FAMES, por sua participação na Orquestra do Mundo, o que indica que nessa época ele já prestava serviços à EMES. Vera Camargo também afirmou em entrevista que a diretora da escola na época, a pianista Anny Cabral, conseguiu que o professor Ranevsky viesse dar aulas aqui no início da década de 1970. Além do já citado programa de concerto da Semana da Música, onde consta que o Quarteto de Cordas da EMES teria sido fundado em 1971, com a participação de Ranevsky.

É importante destacar a matéria do jornal A Gazeta de 4 de outubro de 1975, intitulada *Onde estudar Música em Vitória*. Essa matéria fala um pouco da estrutura da EMES, dando destaque para os novos cursos que tinham sido implantados.

[...] Os alunos podem fazer Cursos de Teoria, associados a instrumentos ou a Canto, sendo que o ponto forte da escola está no ensino de instrumentos de corda - violino, violoncelo e viola- e de piano.[...] A vinda de professores do Rio e de São Paulo com o objetivo de ensinar instrumentos para os quais não existem mestres em Vitória é uma prática relativamente recente- 4 anos. Ela possibilitou uma dinamização dos cursos, que hoje contam com professores do gabarito de um Eugen Ranevsky, violoncelista do Quarteto Oficial da Universidade do Brasil, da Sinfônica do Teatro Municipal e do Quarteto Villa-Lobos, entre outros.²³

Apesar do investimento da EMES a procura pelo curso de violoncelo não foi grande. Em março de 1976, a diretora Vera Camargo apontava em reunião da Congregação que a contratação do professor Ranevsky era muito dispendiosa para a instituição,

²² Concluiu seus estudos na Alemanha e veio para o Brasil a fim de ocupar o cargo de primeiro violoncelista na Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro. Desenvolveu intensa atividade como solista e camerista. Ingressou na Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1951, assumindo o cargo de chefe de naipe em 1959. Atuou ainda junto à rádio MEC, além de ter sido um dos fundadores do Quarteto da UFRJ, ao lado do violinista Santino Parpinelli (Encarte Semana da Música, 1981)

²³ Onde estudar música em Vitória. *A Gazeta*, Vitória, 4 out. 1975

visto que só havia 1 aluno matriculado no curso de violoncelo, o que inviabilizou a continuidade do contrato com o professor. (LIVRO DE ATAS DA FAMES)

Entretanto, ainda em 1976, foi contratado para a cadeira de violoncelo o professor Luiz Fernando ZAMITH (2010), que afirmou que trabalhou na EMES entre 1976 e 1979, ano em que retornou para a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), razão pela qual teve que se desligar da Escola. Segundo ele, a classe de violoncelo na época era muito pequena. Ainda encontra-se em atividade na OFES um de seus alunos, Cláudio Coutinho. Ele narra em entrevista como era a classe de violoncelo na época:

Eu creio que em 77 eu comecei a estudar violoncelo. [...] Eu não entrei no primeiro ano de aula na escola, tinham alunos ali que parece que já estudavam há mais tempo. Tinha Nydia, que era a sobrinha de Anny [Anny Cabral, professora de piano na EMES à época]; tinha o Églinson Pimenta de Miranda, que hoje está em Goiás e também era engenheiro eletricitista. [...] Ele já era aluno do Zamith, na época.[...]eu fui aluno só do Zamith, não fui aluno do Ranevsky. Eu tenho a impressão que Ranevsky veio antes.[...] Mas eu não lembro de classe de violoncelo, não tinha isso. Era um professor que vinha a cada 15 dias do Rio de Janeiro, para dar aulas um dia. Então a gente mal se via, cada qual tinha seu horário. O encontro da gente era mais na orquestra (COUTINHO, 2010)

Quanto à estrutura do curso, ele comenta:

Era quase um curso livre, porque era um curso que tinha aula a cada 15 dias. Não era curricular, como é hoje, ou como era o curso de piano que eu tinha um programa a cumprir, uma prova no final do ano. Eu não lembro disso, não lembro de ter feito uma prova de violoncelo. Para entrar a gente fazia tipo um 'test-drive', você ia lá, tocava para o professor. [...] Aí a gente estudava o básico. Eu confesso que eu era iniciante, então era aquela coisa muito básica: fazer escalas. Não lembro nem de Dotzauer, era uma coisa que veio depois. (COUTINHO, 2010)

Após a saída do professor Zamith, a EMES contratou novamente Eugen Ranevsky, por meio de um contrato de prestação de serviços em 1981. A direção da escola chegou a estudar a contratação efetiva do professor Ranevsky, entretanto isso não foi possível devido às atividades que ele desenvolvia na cidade do Rio de Janeiro. (LIVRO DE ATAS DA FAMES)

O retorno de Ranevsky às atividades didáticas no Espírito Santo foi noticiado em matéria do jornalista Júlio Fabris para o jornal A Gazeta de 27 de maio de 1981:

Neste semestre a Escola de Música do Espírito Santo apresenta duas novidades em termos de opção de instrumentos: flauta transversa e violoncelo podem ser estudados com dois renomados professores brasileiros, o flautista Lenir Siqueira e o violoncelista Eugen Ranevsky. Estes dois professores dão aulas apenas no sábado. Para fazer isto eles, toda semana, deixam o Rio de Janeiro às sextas de ônibus, chegam a Vitória no sábado de manhã e retornam ao Rio à tarde, de avião. Um esforço muito grande, sem dúvida alguma. Mas para os dois músicos, que já têm contato com a cidade há alguns anos e que conhecem as pessoas que aqui se dedicam à música, é uma oportunidade de estar presente em um local onde a música erudita é incipiente, onde há pessoas tentando fazer alguma coisa, e onde, sobretudo, há enormes dificuldades a vencer.²⁴

Há algumas incoerências nessa reportagem. A primeira diz respeito ao curso de violoncelo, que já não era mais novidade em 1981, pois, como vimos, funcionava desde o início da década de 1970. Outro erro é a nacionalidade do professor Ranevsky; apontado como brasileiro, na verdade ele nasceu na Rússia. Por último, há um equívoco na frequência das aulas ministradas pelos professores; a reportagem afirma ser semanal, enquanto que há registros no Livro de Atas da FAMES que essas atividades, na verdade, eram quinzenais. Sanny Souza, que foi aluno de violoncelo da EMES no início da década de 1980 confirma que “o Ranevsky, [...] vinha aqui uma vez por mês e passava o dia inteiro aqui dando aula. Depois ele passou a vir de 15 em 15 dias, mas depois esse projeto acabou e ele passou a não vir mais.” (SOUZA, 2009) A impossibilidade de serem ofertadas aulas semanais do instrumento, inclusive, acarretaram na não renovação do contrato de Ranevsky com a EMES em 1984; devido à escola considerar o aproveitamento dos alunos insuficiente, sendo melhor procurar algum professor que morasse em Vitória, para que pudesse dar aulas semanais. (LIVRO DE ATAS DA FAMES)

Nessa mesma reportagem, Ranevsky discorre sobre o mercado musical no Brasil e também no Espírito Santo, além de falar de suas esperanças de que suas aulas resultem em alguns instrumentistas para o Estado. Ele também demonstra conhecer a realidade enfrentada em Vitória, manifestando seu apoio ao trabalho que vinha sendo desenvolvido na cidade e solicitando maior divulgação por parte da imprensa para os eventos relacionados à música erudita promovidos no estado: “Nós temos em Vitória muita gente capaz, pessoas que deram suas vidas pela música nesta

²⁴ FABRIS, Júlio. À procura de uma música erudita popular. *A Gazeta*, Vitória, 27 maio 1981. Caderno Dois, p. 1.

cidade, muitas vezes sem serem compreendidas. É preciso dar valor aos que já trabalham aqui.”²⁵



Fig.6- Eugen Ranevsky lecionando na EMES, 1981

Fonte: Arquivo morto da FAMES

Nesse período inicial do ensino de violoncelo na EMES, de 1971 a 1984, o número de alunos atendidos não foi grande. Na década de 1970 destacamos alguns nomes, como o de Nydia Cabral Coutinho, para quem Alceu Camargo dedicou uma de suas peças para violoncelo e piano, e que aos treze anos de idade já integrava a orquestra mantida pelo Estado. Outro aluno que é digno de menção é Églinson Pimenta de Miranda, que foi muito atuante no cenário musical da época, pertencendo à orquestra do estado e ao Quarteto de Cordas da EMES. Documentos da época apontam que ele era possivelmente o aluno mais avançado da escola, contudo não seguiu carreira na música, tendo optado pela engenharia.

Ainda da década de 1970 citamos Cláudio Coutinho, o violoncelista mais antigo ainda em atuação no Espírito Santo, para quem Alceu Camargo também dedicou uma peça para quarteto de violoncelos. Embora também exerça a engenharia, mantém o vínculo com a música sendo violoncelista da OFES até os dias de hoje.

²⁵ *Ibidem*

Como fruto do trabalho do professor Ranevsky na década de 1980 temos Sanny Souza, primeiro aluno de violoncelo da EMES a seguir carreira exclusivamente como músico. Graduou-se na UNIRIO na classe do professor Alceu Reis. Ocupa atualmente o cargo de primeiro violoncelo na OFES. Desde a década de 1990 é professor da cadeira de violoncelo na FAMES.

Coutinho, que voltou a ser aluno da EMES na década de 1990, comenta que a partir do trabalho do professor Sanny Souza o curso de violoncelo tornou-se mais estruturado: “Você se matriculava na classe, tinha um programa a cumprir, prova no final do ano, que eu não lembro se cheguei a fazer...(risos) Tinha todo esse protocolo que não tinha antes.” (COUTINHO, 2010) Nesse período houve um movimento grande da classe, que aumentou em número e diversificou suas atividades. Eram realizados diversos recitais e foi criado o Quinteto de Cellos, que mais tarde transformou-se em Quarteto de Violoncelos, formação para a qual Alceu Camargo escreveu sua última obra.



Sanny, Cláudio, Alex, Wellington e Carlos: o Quinteto de Cellos é uma das atrações

Cordas e piano, em recital quarentão

Fig.7 - Manchete sobre recital apresentado em comemoração ao 40º aniversário da EMES.
Fonte: CARNEIRO; RIBEIRO (1994).

A Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) conta hoje com cursos que atendem alunos de violoncelo das mais diversas faixas etárias e níveis de desenvolvimento. São oferecidos os cursos de Musicalização Infantil, atendendo crianças até 12 anos de idade; Iniciação Musical, que visa atender os iniciantes que não se enquadram na faixa etária do curso de Musicalização; Curso de Formação Musical (CFM), que é um curso de extensão visando preparar o aluno, sobretudo

adolescente, para o ingresso no bacharelado; Curso Técnico, com programa similar ao CFM, porém fornece diploma de curso médio profissionalizante aos concluintes; e, finalmente, o Bacharelado em Música com habilitação em Violoncelo, instituído em 2004 através da Lei Complementar 281 (CARNEIRO; RIBEIRO, 2010, p. 122)

Desde o início das aulas de violoncelo na EMES, foram decorridos 40 anos, nos quais percebemos que a luta do casal Camargo pela educação musical no Espírito Santo não foi em vão. Todo o trabalho realizado hoje é devido ao sonho que Alceu e Vera lutaram para realizar em meio a muitas adversidades e à falta de apoio político. Sua luta e engajamento na consolidação da classe de cordas naquele Estado é notável. A atuação de Alceu Camargo foi ainda mais marcante, pois deixou como legado diversas obras compostas para violoncelo que hoje fazem parte dos programas dos cursos de violoncelo da FAMES. Ele sempre se envolveu com a classe desse instrumento, muito embora lecionasse violino. SOUZA (2009) relata que, embora muito idoso, o professor Alceu continuava a apoiar a classe de violoncelo, o que lhe rendeu digna homenagem por parte dos alunos:

Ele sempre estava presente, nos recitais de violoncelo.[...] Na verdade, a última homenagem que o professor Alceu recebeu em vida foi da nossa classe de violoncelo aqui da época. Foi quando a gente tocou esse quarteto pela primeira vez. A gente fez uma homenagem a ele tocando todas as peças dele escritas pra violoncelo, que foram distribuídas entre os alunos. Todos os alunos tocaram, e no final nós tocamos o quarteto. (SOUZA, 2009)

3. Alceu Camargo

Alceu Camargo nasceu no dia 9 de setembro de 1907 em Curitiba, Paraná. Era filho de D. Julietta de Lemos e Sezefredo Camargo, que era comerciante. Tinha oito irmãos, seis meninos e duas meninas. Seus pais eram músicos amadores.

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[...] (BORGES *apud* THOMPSON, 2010, p. 31)

Na casa da família Camargo havia um piano, e, conforme nos informou a Sra. Vera CAMARGO (2010) em entrevista, eram realizados ali festas e saraus quando Alceu era criança. THOMPSON (2010) corrobora essas informações, ressaltando ainda que essa prática era comum nas residências paranaenses no final do século XIX e início do século XX.

FUCCI AMATO (2007) coloca que no início do século XX o piano deixava de ser um instrumento restrito às classes mais abastadas para começar a se fazer presente nas casas das famílias de classe média, como era o caso da família de Alceu.

Embora houvesse um ambiente musical presente em sua casa, Alceu não podia participar dele, Vera Camargo relata que “quando começavam as festas de salão, [...] ele me contava: ‘Verinha, eu descia as escadas, eu o Laertes e o Lauro - os três pequeninhos, um atrás do outro- ficávamos sentadinhos na escada escutando os pianistas, os violinistas que apareciam.’” (CAMARGO, 2010)

Apesar da influência marcante do piano em sua infância, Alceu Camargo escolheu, ainda bem jovem, o violino como instrumento. Iniciou seus estudos aos cinco anos de idade, no Conservatório de Música de Curitiba, sob a orientação do professor Ludovico Zeyer, com quem estudou até os doze anos.(THOMPSON, 2010, p. 32)

Mudou-se, então, para o Rio de Janeiro, a fim de dar prosseguimento aos estudos, conforme ele narrou em entrevista ao jornalista Osmar Silva:

[...] 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. (CAMARGO *apud* THOMPSON, p.34)

Alceu Camargo concluiu seus estudos no Instituto Nacional de Música (INM), atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1926, na classe do professor Francisco Chiaffitelli. Alcançou, nesse mesmo ano, o prêmio medalha de ouro oferecido por aquela instituição.

Apesar de sua sólida formação com o professor Chiaffitelli, Vera CAMARGO (2010) lembra que Alceu “admirava muito os alunos da D. Paulina [D’Ambrosio] naquela época [...] sempre comentou comigo”. Dentre esses alunos estavam Mariuccia Iacovino, vencedora do prêmio medalha de ouro do INM em 1927, e Santino Parpinelli, violinista fundador do Quarteto Pró- Música, vencedor da medalha de ouro 1939 (NASCIMENTO, 2005, p. 5), e que era amigo próximo de Alceu Camargo, conforme relata sua viúva (CAMARGO, 2010). Posteriormente, Alceu aperfeiçoou-se com D. Paulina D’Ambrosio por meio de aulas particulares.

Tudo indica que, além de um músico refinado, Alceu Camargo também era um violinista extremamente habilidoso. Vera CAMARGO (2010) relata que D. Paulina, sua professora na época, sempre comentava com ela: “Verinha, nunca vi ninguém tocar cordas dobradas com a facilidade que Alceu toca.” Alexandre LOPES (2010), violinista da OFES, professor da FAMES e ex-aluno de Alceu Camargo; relata que ele era “um músico de qualidade fantástica, de conhecimento muito grande.”

O violoncelista Cláudio COUTINHO (2010), com quem Alceu trabalhou muitos anos na OFES e no Quarteto Alceu Camargo, lembra que ele era de “de um virtuosismo muito grande” e acha “impressionante que ele era acima dos bons, ele era genial”. Ele ainda relata passagens pitorescas, como o fato de que Alceu

tocava violino nas costas, literalmente. Ele colocava o violino nas costas e tocava. Era com a mão esquerda mesmo, mas o violino ia para as costas e ele tocava. Ele também tocava com o arco no meio das pernas. No ensaio da orquestra ele fazia isso. Ele prendia o arco no meio das pernas e corria o violino com as mãos. Ele segurava o violino com a mão direita na região do estandarte; com a mão esquerda ele dedilhava; e ele corria o violino para cima e para baixo no arco. [...] ele tocava qualquer coisa! Não tinha ‘tempo ruim’ para Alceu. Nas costas também ele tocava qualquer coisa. (COUTINHO, 2010)

Entre 1925 e 1932, Alceu Camargo realizou recitais em diferentes regiões do país, nas cidades de Curitiba, Rio de Janeiro, Blumenau, Joinville, Antonina, Ponta Grossa e Jaraguá. (THOMPSON, 2010, p. 36-37). Conforme ele relatou:

“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.” (CAMARGO *apud* THOMPSON, p.36)

A fala de Alceu Camargo demonstra que ele talvez tivesse desejo de seguir carreira como solista ou camerista, contudo o meio onde mais atuou foi o de orquestra. O primeiro grupo sinfônico que participou foi a Orquestra Filarmônica do Rio de Janeiro, sob a direção de W. Burle Marx, em 1934. (THOMPSON, 2010, p. 42)

Foi um dos membros fundadores da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), onde trabalhou de 1949 a 1953, na terceira estante do naipe de primeiros violinos. Sua passagem pela OSB foi importante na sua formação musical, pois ele teve “a oportunidade de trabalhar com maestros como Lamberto Baldi, Eleazar de Carvalho, Sergei Koussevitzky, Eugen Szenkar, Nino Sanzogno, Sir Malcon Sargent, dentre outros, executando obras de diversos períodos e gêneros.” (THOMPSON, 2010, p. 43)

Seguindo o caminho de muitos músicos de sua época, como Ernesto Nazareth por exemplo, Alceu não restringiu sua atuação ao campo da música erudita “por uma questão de sobrevivência” (CAMARGO *apud* THOMPSON, p. 36), como ele mesmo colocou. Tocou no Cassino da Urca, a bordo de navios, em confeitarias; além de ter

sido *Spalla* da Orquestra da Rádio Tupy, entre 1939 e 1951, e da Rádio Club do Brasil S/A, entre 1951 e 1953.

As diversas influências que sofreu ajudaram a forjar seus conhecimentos, além de ampliar possibilidades do seu fazer musical, na fronteira entre o erudito e o popular. Nesse ponto, a trajetória de Alceu Camargo aproxima-se do exposto por Luiz Heitor Corrêa de AZEVEDO (1948, p. 37) a respeito de Radamés Gnattali, quando afirma que “seu acuradíssimo instinto musical e a frutuosa experiência de longos anos de labuta no terreno da música radiofônica substituíram, em sua formação de compositor, a disciplina acadêmica que ele não teve.”

O ponto onde a trajetória desses dois compositores difere é no que diz respeito ao que Azevedo chama de “disciplina acadêmica”. Se em Gnattali ele afirma não haver essa disciplina; em Alceu houve, porém não foi voltada para os estudos de composição, e sim para o estudo de seu instrumento, o violino.

A diversidade musical à qual Alceu estava exposto em seu ambiente de trabalho gerou nele um grande ecletismo, não apresentando predileção pelo erudito em detrimento do popular e vice-versa. Ele gostava “do popular e do clássico na mesma medida, desde que bem executados. O que interessa, antes de mais nada, é a qualidade da música” (CAMARGO *apud* THOMPSON, 2010, p.40).

Sua afirmativa, livre de preconceitos, denota uma visão inovadora para sua época, décadas de 1930 e 1940, onde muitas pessoas ainda faziam grande separação entre os gêneros erudito e popular, sustentando grande preconceito em relação a este último. Suas palavras também vão ao encontro das percepções que colegas de trabalho tinham ao seu respeito, lembrando dele como “uma figura muito divertida, de bem com a vida” (COUTINHO, 2010).

Essa maneira simples e despretensiosa com a qual Alceu Camargo encarava a vida pode ser constatada na maneira com que tratava seu violino. Seu instrumento foi feito pelo Sr. Luciano Rolla, luthier carioca atuante na primeira metade do século passado. Segundo Alexandre LOPES (2010) o Sr. Rolla construiu somente dois

violinos; um encontra-se perdido e o outro pertencia ao professor Alceu Camargo, que era seu amigo pessoal.

Vera CAMARGO (2010) relatou que Alceu adquiriu esse instrumento com muita dificuldade, pagando parcelado ao seu amigo, o Sr. Rolla. Apesar disso ela narra que quando

Alceu trabalhou nos cassinos, nos tempos dele, ele escrevia os nomes de todos os artistas. Arranhava, escrevia, até o meu estava lá. Ele me conheceu, botou meu nome. Quando eu briguei com ele, ele me disse que raspou (risos), tirou o nome do violino. Ele virava o instrumento e todo mundo ria, dizia que ele ia estragar o violino. Tinha o nome dos artistas que apareciam riscado. Depois ele apagou, envernizou. Hoje nem se nota nada. (CAMARGO, 2010)

A atitude de Alceu em relação ao seu violino é surpreendente, pois é oposta ao que se esperaria de um músico com formação erudita. O desapego ao seu instrumento tornou-se patente novamente quando ele doou o violino para seu ex-aluno, hoje professor de violino na Universidade Federal da Paraíba, Hermes Cuzzuol Alvarenga. Vera Camargo recorda que

Na época que o Hermes estava fazendo mestrado no Rio Grande do Sul, ele tinha [...] um violino horrível. Alceu não sabia como Hermes estava fazendo mestrado com a qualidade daquele instrumento. Alceu ficou com pena, escreveu para o Hermes - ou telefonou, não lembro- e fez um acordo com ele. Ficou com o instrumento dele [...] e emprestou o violino do Rolla para ele, para que ele pudesse dar os recitais dele do mestrado. Então foi feita a troca. Toda vez que Alceu pegava o violino ele reclamava: 'Verinha, não sei como o Hermes toca com esse violino!' Alceu trocou as cordas, ajustou a alma, fez tudo que podia para ver se o violino melhorava, mas não melhorava de jeito nenhum. Aí ele pensava: "Não faz mal, para onde eu estou tocando esse violino serve." Enquanto o Hermes fez o mestrado, Alceu ficou com o violino dele. Então Alceu prometeu ao Hermes que quando ele parasse de tocar iria doar o instrumento para ele. O professor dele nos Estados Unidos, LaFosse, não quis acreditar que Alceu havia dado esse violino. Ele dizia: "Você está me dizendo que foi o professor que lhe deu esse violino?" O Hermes disse: " Foi, eu ganhei de presente do meu professor." O violino está com o Hermes até hoje.[...] (CAMARGO, 2010)

Alceu Camargo e Vera Silva Camargo conheceram-se no Rio de Janeiro, quando ela estudava na Escola Nacional de Música. Foi por meio de sua professora, D. Paulina D'Ambrosio, que ela chegou a trabalhar em orquestras de rádio, ambiente em que conheceu Alceu Camargo. Casaram-se no dia sete de Janeiro de 1950, no Rio de Janeiro.

Em 1953 o casal Camargo muda-se para Belo Horizonte, a fim de trabalhar na Orquestra da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos. Alceu era, então, o *Spalla* dessa orquestra, e sua esposa também atuava no grupo. Eles também integravam conjuntos camerísticos dessa mesma instituição.

No ano de 1954 é fundada a Escola de Música do Espírito Santo (EMES), atual Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES). Como na época não havia quem lecionasse o violino nesse Estado, a diretora da EMES, Ricardina Stamato da Fonseca e Castro convidou o casal Camargo para assumir a cadeira de violino na recém fundada escola. A presença da família de Vera residindo em Vitória foi fator determinante para que eles trocassem a capital mineira pelas terras capixabas (THOMPSON, 2010, p. 45).

Na EMES ele lecionou as disciplinas Violino, Harmonia, Morfologia e Canto Coral, de 1954 a 1977, ano de sua aposentadoria. Contudo, manteve-se na ativa, sendo contratado novamente pela EMES como professor auxiliar de ensino. Em fevereiro de 1988 solicitou a rescisão de seu contrato com a escola, porém a Congregação da EMES decidiu pela redução de sua carga horária semanal, a fim de que ele pudesse continuar orientando o Quarteto Alceu Camargo, ficando, dessa forma, dispensado de todas as outras atividades didáticas que exercia. (LIVRO DE ATAS DA FAMES)

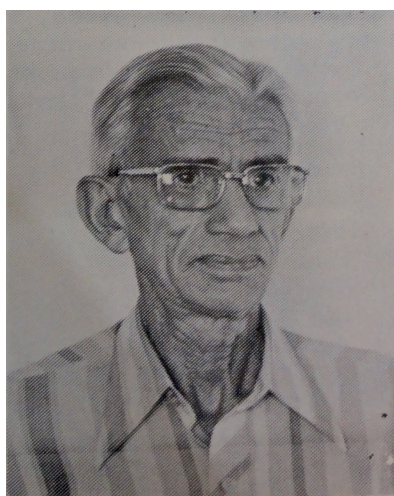


Fig.8- Alceu Camargo, 1980
Fonte: Arquivo morto da FAMES

Concomitantemente à sua atuação como professor, Alceu Camargo manteve intensa atividade como *performer*. Sempre atuava em recitais promovidos pela EMES, acompanhado com piano ou juntamente com o quarteto que levava seu nome. Também foi membro fundador da Orquestra Filarmônica do Espírito Santo (OFES), onde atuou como *Spalla* durante muitos anos. É interessante notar que, até a vinda para o Espírito Santo, sua experiência profissional esteve restrita ao campo da performance, sendo essa a primeira, e única, oportunidade que teve de desenvolver atividades didáticas.

Em 1962, Alceu assumiu a direção da EMES, cargo que ocupou até 1967. Em sua gestão a frente dessa Escola ele procurou dinamizar o meio musical daquele estado, promovendo diversos eventos nos quais os alunos da instituição tinham oportunidade de tocar, levando ao conhecimento da população em geral o trabalho que vinha sendo desenvolvido na EMES.

Nas décadas de 1950 e 1960 a carência de profissionais na área da música era grande em Vitória. Sendo assim, Alceu não pôde restringir sua atuação somente ao ensino do violino; era necessário que, mesmo fora da EMES, em aulas particulares, ele estivesse disponível para lecionar outras disciplinas. Cláudio Coutinho que foi um de seus alunos particulares de teoria, relata:

Alceu foi meu primeiro professor de teoria,[...] em 1969, mais ou menos, [...] com aquele canivete que ele tinha de duas lâminas, ele batia na mesa o ritmo, para fazer ditado rítmico. Tinha também o solfejo, que era basicamente o que a gente aprendia. Tinha o básico de teoria, bem básico porque eu era criança, devia ter uns seis anos de idade. Ele dava aulas de teoria porque naquela época não tinham escolas de musicalização infantil, eu creio que não tivesse em Vitória. Então, todo mundo que fazia a prova de admissão da Escola de Música tinha que ter aula de alguma forma, com alguém. Alceu era uma referência porque era professor da Escola, um grande conhecedor, e tinha uma paciência de todo tamanho para ensinar a gente (risos). (COUTINHO, 2010)

Percebemos que a atuação de Alceu enquanto professor era bem ampla, atendendo à diversas áreas de conhecimentos e também a diferentes faixas etárias. Cláudio Coutinho recorda ainda que

Ele era bem ortodoxo [...]. Eu lembro do canivete batendo o ritmo e a gente escrevendo. Ninguém esquece aquele canivete de Alceu, que ele batia na mesa. [...] Paciência ele tinha muita. [...] para colocar a gente para aprender

as coisas, era impressionante. Nunca lembro de Alceu nervoso com a gente porque a coisa não andava. Ele sempre teve paciência para ensinar; repetia até a gente aprender. (COUTINHO, 2010)

Ainda sobre sua atuação docente em matérias teóricas, Sanny Souza, que foi aluno de teoria do professor Alceu na EMES, relembra:

Ele era professor aqui [na EMES] de *Ritmo e Som*, o que a gente chama hoje de percepção. Muita gente o temia porque ele era um professor bastante exigente[...]. Quando me tornei seu aluno tinha um pouco de medo que ele me reprovasse logo de início [...]. Mas depois eu estreitei os laços com ele e pude perceber o quanto que ele, apesar de ser exigente, era uma pessoa próxima dos alunos fora das aulas. Sempre conversava com os alunos e era uma pessoa que ajudava a gente também. Quando a gente dizia que tinha dificuldade ele sempre sentava com o aluno e ficava o tempo que fosse necessário pra fazer o aluno entender aquilo que ele tinha dado na aula. (SOUZA, 2009)

A percepção desses dois violoncelistas, que foram seus alunos em disciplinas teóricas, contrasta com o relatado pelo violinista Alexandre Lopes, que frequentou aulas de violino com Alceu Camargo. Ele comenta que Alceu “tinha poucos alunos de violino, mas eu tive o prazer de ser um deles. [...] A impressão que eu tinha, do que eu me lembro, é que ele não tinha tanta paciência como tinha a D. Vera, então ele preferia não dar as aulas de violino.” (LOPES, 2010)

É possível que, devido à grande experiência que acumulou como violinista - foram 28 anos de atividades antes de radicar-se no Espírito Santo- Alceu tivesse sua paciência reduzida para trabalhar com os alunos de violino; principalmente porque essa classe era muito incipiente ainda em Vitória. Vera Camargo aponta que

Alceu pegou sempre alunos mais adiantados, o Alexandre que foi mais principiante. Quando eu entrei na direção da escola, não pude parar de dar aulas pois não tinha quem me substituísse, eu ficava com a direção e com aulas. Alguns principiantes meus fui obrigada a passar para o Alceu. Os mais adiantados ele já ensinava. Ele não gostava de iniciar com ninguém. Alexandre foi uma exceção e mais dois garotos, na época, mas eles já estavam musicalizados. (CAMARGO, 2010)

Entretanto, apesar de divergirem em alguns aspectos, as percepções dos entrevistados denotam a figura de um professor comprometido com o ensino, que utilizava os recursos de que dispunha para que o conhecimento que transmitia fosse compreendido pelo aluno. Alexandre Lopes comentou que “ele sempre teve a preocupação de achar um repertório que fosse um desafio para o aluno, que fizesse

o aluno gostar de tocar.[...] Eu sentia um cuidado [da parte do professor Alceu] de procurar obras que fossem interessantes.” (LOPES, 2010)

Conforme narra Vera Camargo, a atividade composicional de Alceu iniciou-se justamente das necessidades que emergiram da sala de aula. Ela conta que

[...] estava ensinando o terceiro ano de teoria, e já tinha esgotado todos os ditados possíveis. Eu estava sentada lá no piano e, quando ele chegou da escola ele perguntou assim: “O que que você está aí parada com esse caderno aberto?” Eu disse assim: “Ai Alceu, não tenho um ditado para fazer amanhã, não quero repetir o ditado, mas não sei porque eu não tenho facilidade para escrever.” Aí ele sentou-se lá, na beirada da cadeira e falou assim: “Dá o caderno.” Eu dei o caderno o lápis. Aí ele falou assim: “que compasso você quer? qual é a tonalidade? qual é a dificuldade?” Aí fui dizendo o que eu precisava. Ele escreveu e me deu. Eu olhei: oito compassos, uma frase completa. [...] Nunca mais tive dificuldade de fazer os ditados. Com isso, era uma coisa que o Alceu tinha dentro dele e que ele não tinha tido uma ocasião de colocar aquilo para fora. Tinha facilidade de escrever sem sentar no piano, até porque não adiantava ele sentar no piano. (CAMARGO, 2010)

THOMPSON (2010) relata a mesma história referindo-se ao início da atividade composicional de Alceu Camargo. Também encontramos registros de arranjos de sua autoria que seus alunos tocavam em recitais, além de suas composições para a Orquestra Juvenil da EMES.

Embora fosse violinista, a maior parte de suas obras foram escritas para piano, e, de acordo com Vera CAMARGO (2010), essas foram as de escrita mais complexa. Em dissertação intitulada *Alceu Camargo: violinista profissional, compositor dileitante. Análise de sua obra completa para piano*; THOMPSON (2010) analisa aspectos técnicos e estilísticos dessas peças. Desse trabalho extraímos o catálogo de obras do compositor que encontra-se no anexo 1.

A obra para violoncelo de Alceu Camargo será discutido em maiores detalhes no capítulo seguinte; onde também será aprofundada a análise sobre sua atividade composicional e sua motivação para compor.

Devido ao seu pioneirismo no ensino de violino no Espírito Santo, Alceu Camargo figura dentre os nomes mais importantes da história recente da música erudita do Espírito Santo, juntamente com sua esposa, Vera Silva Camargo. Devido ao atraso

cultural em que vivia aquele Estado quando da chegada do casal, percebemos que o professor Alceu, como era conhecido, deixou marcas indelévels em seus alunos e colegas de trabalho. A fala do entrevistado Cláudio Coutinho ilustra bem esse fato:

Era uma pessoa fantástica e, no entanto, não tinha nenhum estrelismo. Alceu era de uma humildade e simplicidade fantásticas. Não era soberbo, tinha paciência de ouvir, de argumentar; mas era um gênio [...] apesar de não exercer sua genialidade aqui porque vivíamos em um lugar muito atrasado musicalmente. A orquestra [OFES] era uma orquestra clássica, cheia de gente principiante, tinha até gente que só sabia primeira posição. Na verdade o que mais tinha era gente que só sabia primeira posição.[...]era um lugar muito árido e Alceu ficava aqui pelo gosto de estar aqui. Ele não tinha maiores pretensões, era uma pessoa muito humilde. Ele poderia aproveitar que estava em Vitória e que era muito bom para se exibir, mas ele não tinha isso. Ele vivia a vida dele tranquilamente, fazia os trabalhos dele, mas não tinha maiores pretensões, apesar de ter capacidade. Isso que é impressionante. Mesmo depois de muito idoso, enquanto o resto da orquestra penava para tocar determinado trecho, Alceu tocava aquilo fácil. Ele bem idoso, já lutando contra os dedos, o que o pessoal suava para fazer ele fazia brincando. Ele era muito bom. Acho que fazia as coisas pelo próprio prazer de fazer, sem pensar em mais nada. (COUTINHO, 2010)

Alceu Camargo faleceu em 28 de setembro de 2001, aos 94 anos de idade, em Vitória (ES), cidade que adotou como sua.

4. Aspectos estilísticos, técnicos e didáticos da obra para violoncelo de Alceu Camargo

A obra de Alceu Camargo para violoncelo inclui seis peças para violoncelo e piano e uma para quarteto de violoncelos, formação pouco usual na literatura de câmara brasileira. Com base no catálogo do acervo pessoal de Vera CAMARGO (2010), o Quadro 1 mostra as peças para violoncelo de autoria de Alceu Camargo:

Quadro 1
Relação das obras para violoncelo de Alceu Camargo

Título da obra	Instrumentação	Ano	Dedicatória
<i>Um Sonho</i>	Violoncelo e piano	1974 (desaparecida)	desconhecido
<i>Canção para Nydia</i>	Violoncelo e piano	? (desaparecida)	Nydia Cabral Coutinho
<i>Canção Melancólica</i>	Violoncelo e piano	1984	Vera Camargo
<i>Suave Melodia</i>	Violoncelo e piano	1984	Eugen Ranevsky
<i>Enlevo</i>	Violoncelo e piano	1992	Sanny Souza
<i>Seresta</i>	Violoncelo e piano	1998	Vera Camargo
<i>Conversa Fiada</i>	Quarteto de violoncelos	1999	Cláudio Coutinho

Fonte: CAMARGO (2010)

Encontram-se nos Anexos dessa dissertação os manuscritos de todas as peças para violoncelo, bem como as edições elaboradas, baseadas nas edições propostas por THOMPSON (2010). Além do catálogo das peças para violoncelo de Alceu Camargo apresentado acima, também é possível encontrar no Anexo A dessa dissertação o catálogo completo de suas composições para diversas formações elaborado por THOMPSON (2010). THOMPSON (2010) não inclui *Um Sonho* em seu catálogo, muito embora tenha utilizado o acervo pessoal de Vera Camargo como fonte de pesquisa. Ressalto também que nenhum dos músicos entrevistados para este

trabalho citou essa peça. Não foi possível encontrar o manuscrito dessa obra no âmbito desta pesquisa, o que traz incerteza sobre sua existência.

Outra de suas peças que encontra-se perdida é *Canção para Nydia*. Segundo Vera CAMARGO (2010), havia dois manuscritos, sendo que um estava com o ex-aluno Églinson Pimenta de Miranda, que foi roubado e perdeu essa partitura; e outro pertencia a Nydia Cabral Coutinho, a quem a peça é dedicada, que também foi perdido. Essa música foi composta entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980, e foi uma das primeiras, senão a primeira, a ser composta por Alceu Camargo. Vera CAMARGO (2010) relembra que a música foi feita

[...] logo que Alceu começou a compor porque o professor Ranevsky pedia para os alunos dele. Ele começou a compor para violoncelo para auxiliar porque o professor Ranevsky não tinha peças fáceis para os alunos; para incentivá-los, pois eles só tocavam exercício. (CAMARGO, 2010)

Como visto anteriormente, a atividade composicional de Alceu Camargo teve início a partir de suas necessidades didáticas. As peças que escreveu para violoncelo possivelmente tiveram a mesma motivação. Embora Vera Camargo tenha relatado que, em princípio, Alceu não tinha intenção de trabalhar algum aspecto técnico específico com suas músicas, ela também lembra que

Isso dele escrever começou assim: o professor Ranevsky chegava na sala e dizia assim: 'Professor Alceu, o senhor não quer fazer uma melodiazinha porque eu estou com um principiante e não tem nenhuma peça que ele possa tocar.' Alceu fazia e entregava, nem colocava nome; ele perdeu muita coisa assim.[...] Ele começou a compor para violoncelo para auxiliar porque o professor Ranevsky não tinha peças fáceis para os alunos; para incentivá-los, pois eles só tocavam exercício. (CAMARGO, 2010)

Sanny Souza, que também foi seu aluno, relatou o seguinte:

As composições do professor Alceu se deram, no início, como uma maneira de ensinar, fazendo parte da didática dele de ensinar.[...] a primeira que ele escreveu para violoncelo foi pra ajudar no desenvolvimento de uma violoncelista que tinha aqui, uma aluna de violoncelo. [...] ele escrevia estudos para violino, escreveu algumas peças para violino. Então, as primeiras peças que ele escreveu pra violoncelo tinham esse cunho didático. (SOUZA, 2009)

Ao que parece, a intenção didática de suas composições pode ser percebida em sua preocupação de prover os alunos de instrumentos com repertório para estudo, visto que este era escasso em determinados casos, como para violoncelo por exemplo.

A seguir, serão feitas considerações acerca dos processos composicionais de Alceu Camargo, com análise de duas de suas obras - *Canção Melancólica* e *Conversa Fiada* – que são representativas no tocante ao estilo do compositor. A escolha dessas obras se deve à quantidade e qualidade dos dados que foi possível levantar acerca delas nesta pesquisa.

Baseado no conjunto da obra para violoncelo do compositor, serão discutidos aspectos estilísticos da escrita de Alceu Camargo e aspectos interpretativos presentes na sua obra. Posteriormente, com base nas análises realizadas, serão explicitadas linhas gerais sobre os elementos técnico-pedagógicos presentes em sua obra para violoncelo.

4.1 Considerações acerca do processo composicional de Alceu Camargo

Como vimos no capítulo anterior, Alceu Camargo começou a compor para suprir necessidades didáticas, escrevia solfejos para aulas de percepção musical. Essa atividade o motivou, posteriormente, a escrever obras para diversos instrumentos e formações, como orquestra, coro, violino e piano, dentre outras. Embora tenha se dedicado à composição, a atividade principal de Alceu Camargo continuou sendo a performance e o ensino do violino.

É interessante notar que todos os entrevistados, quando perguntados sobre o processo composicional de Alceu, afirmaram que este era bastante intuitivo, e que ele tinha muita facilidade em compor melodias. Isso se deve, possivelmente, à característica melódica do seu instrumento de origem. Alexandre Lopes, seu ex-aluno, narra o seguinte fato:

[...]em uma das aulas que eu estava tendo com ele [...] no meio da aula ele parou, sentou, pegou um papelzinho de música e escreveu uma melodia para mim. Aí colocou na estante e mandou eu tocar. Era uma melodia bem simples, bem fácil, mas interessante, bonita; e foi uma coisa muito rápida,

ele pegou e escreveu. Não teve nenhuma preparação, não experimentou nada, não tocou nada; pegou, escreveu, me deu, colocou na estante e eu toquei.[...] Eu acho que tem muito esse lado melódico nas obras dele e uma simplicidade muito grande. Ele poderia escrever coisas mais difíceis, [...] mas eu acho que não era o que ele mais gostava de fazer. Acho que ele gostava de escrever realmente melodias simples, descompromissadas, não tinha nenhuma modernidade. (LOPES, 2010)

Vera Camargo também relatou uma história semelhante a essa:

[Alceu] Tinha facilidade de escrever sem sentar no piano.[...] Escrevia a melodia. Uma ocasião que nós fomos ao Rio [...] de ônibus, e eu sempre gostei de fazer palavra cruzada, aí ele falou: “Me dá esse caderno aí.” Foi na última folha, fez uma pauta e disse: “É que eu estou com uma melodia aqui na cabeça, deixa eu escrever para não esquecer.” Vinham as melodias na cabeça dele e ele passava para o papel. (CAMARGO, 2010)

THOMPSON (2010) aponta que Alceu Camargo não teve a intenção de compor de maneira mais acadêmica, ou seguir alguma escola ou tendência de sua época. Percebemos essa forte predominância da melodia em todas as suas obras para violoncelo, inclusive no quarteto, que são melodias acompanhadas, onde tanto a melodia quanto o acompanhamento apresentam-se, em geral, de forma bastante simples.

Lembramos que o professor Alceu não teve formação acadêmica estrita na área de composição; seus conhecimentos de harmonia, contraponto, etc., foram adquiridos durante seu curso de violino no Instituto Nacional de Música e durante sua prática no meio profissional, erudito e popular. Cabe destacar que uma de suas características marcantes era a percepção apurada, como relata seu ex-aluno Sanny Souza:

Outra coisa relevante seria a habilidade dele por causa do ouvido absoluto que ele tinha. [...] Ele tinha uma habilidade fantástica de escrever e de perceber as coisas.[...] sempre estimulava os alunos a buscar esse ouvido absoluto, [...] ele tinha essa habilidade, tinha um ouvido fantástico, escutava muito (SOUZA, 2010)

Percebe-se, dessa forma, que Alceu Camargo utilizava também informações apreendidas no decorrer de sua experiência musical. Isso indica que a atividade composicional dele se dava de maneira predominantemente intuitiva, o que foi ressaltado por sua viúva:

Alceu foi intuição, escreveu por intuição. Não era como esses compositores que escreviam por encomenda [...] Alceu escrevia quando tinha intuição.[...] As melodias apareciam na cabeça dele, e ele botava no papel. Assim que ele compunha.[...] Ele não ficava pensando o que ia fazer, sentava e escrevia. [...] o Marlos Nobre perguntou para Alceu: 'Professor, como o senhor escreve?' [...] Ele ficou impressionado com as músicas de Alceu.[...] Alceu disse para ele: "Marlos, eu sinto a música e escrevo." [...] Outro que quis saber foi o Ernani Aguiar, que perguntou: 'Como o senhor faz professor? Como escreve peças tão melodiosas?' Alceu riu e disse: 'Eu sinto a música e escrevo.' (CAMARGO, 2010)

Encontramos outros compositores brasileiros que também se valeram da intuição para compor, como Francisco Mignone e Radamés Gnattali, por exemplo. Azevedo (1948, p. 34), a respeito de Mignone, afirma que "[...] sua arte nada tem de cerebral. É instintiva. [...]demasiadamente instintiva. Mário de Andrade [...] vê em Mignone [...] o compositor do povo, porque o povo compreende a sua música e com ela se entusiasma." (AZEVEDO, p.34)

Comparando Mignone, Gnattali e Camargo, vemos que os três são intuitivos, embora os dois primeiros apresentem um sólido conhecimento das estéticas composicionais, diferindo de Camargo neste aspecto. As experiências que tiveram com a música popular brasileira, devido ao trabalho que desempenharam no meio radiofônico no Brasil, também são marcantes nas trajetórias dos compositores citados. É a proximidade de suas composições com a música popular que desperta o interesse do público, facilitando a compreensão e estimulando o gosto pelas mesmas.

É certo que a experiência de Alceu Camargo com a música popular, por meio das orquestras de rádios e cassinos, e a sua intuição são fatores que nos esclarecem a respeito de seu processo composicional. Contudo, seria exagerado creditar todo o seu trabalho somente à intuição, ou inspiração.

[...] de modo geral, a falta de consciência de como se dá o processo criativo do músico, de onde vem sua "inspiração", acaba desembocando em uma série de equívocos e mitificações. Os próprios músicos, com a "naturalização" do comportamento musical pela prática, perdem de vista o seu processo de desenvolvimento e o tomam por "dom", pensam já ter nascido assim. (SCHROEDER, *apud* FUCCI AMATO, 2004, p. 83)

Alceu Camargo aliou sua intuição apurada aos conhecimentos teóricos e práticos adquiridos, muitas vezes por meios não formais, ao longo de sua carreira como

músico de orquestra, o que pode ser percebido em suas composições. Por menos que houvesse passado por uma formação acadêmica mais estrita, ele possuía os conhecimentos necessários para materializar o processo criativo em suas composições.

Outro recurso explorado pelo professor Alceu para obter melhores resultados em suas composições foi a colaboração de outros instrumentistas. Essa interação entre compositor e intérprete deu-se, principalmente, nas peças que ele escreveu para instrumentos que ele não tocava, muito embora tenha usado essa prática em algumas peças que escreveu para violino, como no *Estudo nº 2*, para violino solo²⁶.

Por ele ser um violinista muito ativo no Espírito Santo, tinha facilidade de contato com diversos instrumentistas, e, sempre que era preciso, recorria aos seus amigos para que o ajudassem. Vera Camargo confirma essas parcerias, recordando que “os colegas ajudavam tocando as músicas que ele compunha e dando opiniões, e eu sugeri que ele dedicasse as músicas aos colegas.” (CAMARGO, 2010).

Alexandre LOPES (2010) corrobora esse relato, afirmando que Alceu Camargo costumava consultar outros músicos a respeito de suas composições. Vale destacar que muitas dessas parcerias motivaram dedicatórias de peças; usualmente Alceu dedicava uma obra a alguém que tivesse auxiliado em sua composição.

Alceu Camargo dominava seu instrumento, o violino, e, apesar da relação óbvia com o violoncelo, ele também tinha a prática de pedir sugestões aos intérpretes sobre as obras que estava compondo para esse instrumento.

[...] muitas dessas peças, ele sentava com algum violoncelista e perguntava.[...] Em *Enlevo* ele me pediu algumas sugestões. Eu mesmo sentei, mostrei pra ele, toquei algumas alturas pra ele ver se soava bem. Porque ele não tinha um conhecimento do instrumento. Então, [...] ele pedia ajuda pra alguém.” (SOUZA, 2010)

²⁶ O *Estudo nº 2* é uma peça dedicada ao violinista polonês, radicado no Brasil, Jerzy Milevsky, que colaborou em sua composição.

A partir da análise dos dados coletados na pesquisa, percebemos que essa relação estreita que Alceu Camargo tinha com os intérpretes de sua obra não tem ligação direta com a complexidade das peças que escrevia. Parece-nos, na verdade, que ele buscava esse diálogo a fim de procurar elementos técnicos e idiomáticos de cada instrumento que melhor representassem sua ideia musical.

Vera Camargo também teve participação relevante na atividade composicional de seu marido. Além de ter partido dela a primeira motivação que Alceu teve para compor, devido aos solfejos que ela lhe solicitava, destacamos também seu papel enquanto copista. Todos os manuscritos existentes da obra de Alceu Camargo são de sua autoria.

Os relatos obtidos com a própria viúva do compositor indicam, entretanto, que o papel desempenhado por ela ia além de simplesmente fazer cópias. Como relatado anteriormente, o professor Alceu tinha bastante facilidade em compor melodias, entretanto, na hora de harmonizá-las, recorria frequentemente ao auxílio de sua esposa, pois não sabia tocar piano. Vera tocava as harmonias que ele pedia no piano, e, conforme ele gostasse ou não, ela escrevia na parte.

Essas peças todas eu ajudei muito Alceu, eu fazia no piano e se ele não gostasse dizia: “Eu não quero isso não.” Ele dizia mais ou menos o que queria e eu tocava no piano, aí ele dizia: “É assim que eu quero”. Nessa época ele ainda escrevia.[...] Eu ajudava a escrever a melodia no papel e sentava no teclado para fazer os acordes que ele queria, como ele queria; no final foi assim, porque ele já não estava fazendo sozinho. [...]O jeito dele escrever, eu já sabia como ele gostava. Ele que escolhia, não era eu que fazia. Se eu fizesse uma coisa que ele gostasse ele mandava eu escrever. Ele ficava experimentando até achar como ele queria. (CAMARGO, 2010)

É possível perceber, por meio do relato de Vera Camargo, que essa parceria entre eles sempre existiu, se intensificando mais para o final da vida de Alceu, devido às dificuldades de visão que lhe acometeram por causa da idade avançada. O papel de Vera, na verdade, não se limitava somente a copiar o que seu marido compunha, ela também tinha autonomia para dar sugestões, que eram aproveitadas ou não de acordo com o que ele gostaria que a música soasse.

A personalidade tranquila e humilde de Alceu Camargo, relatada por seus ex-alunos e colegas, transparece também em seu processo de escrita, onde não percebemos

muitas ambições artísticas ou ideológicas. Os auxílios que buscou, seja em sua esposa ou em colegas de profissão, também denotam seus traços de personalidade. Como analisa THOMPSON (2010, p. 105), “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.”

4.2 *Canção Melancólica*

Procederemos agora a análise formal, motivica e estilística de *Canção Melancólica*. Escrita em 1984, é uma das primeiras composições de Alceu Camargo para violoncelo e piano, sendo que o manuscrito das duas peças anteriores foram perdidos. Sua primeira peça para violoncelo, da qual conhecemos a data de composição, é de 1974, dez anos antes de *Canção Melancólica*, o que deixa claro que ele não compunha com muita regularidade, como observou THOMPSON (2010, p.57).

Como visto anteriormente, Vera Camargo auxiliava seu marido tocando suas composições ao piano e também copiando os manuscritos, e, foi devido a isso que Alceu Camargo dedicou a ela a *Canção Melancólica*. Não foi possível precisar a data de estreia da obra. Entretanto, foi encontrado registro fonográfico de uma performance do violoncelista Watson Clis (CAMARGO, 19??), provavelmente da década de 1980. Em entrevista, Vera Camargo relatou que Clis pretendia homenagear o professor Alceu, executando a *Canção Melancólica* em um recital tocado por ele na Escola de Música do Espírito Santo (EMES).

Quanto ao estilo e forma, é uma valsa lenta, na tonalidade de Mi menor, que tem a seguinte estrutura (Fig.9):



Fig.9- Estrutura Formal de *Canção Melancólica*

As seções A e B têm, ambas, extensão de 32 compassos. Todas as subseções têm extensão de 8 compassos e são formadas por duas frases de 4 compassos cada, não havendo, portanto transgressão da quadratura, conforme demonstrado nos diagramas abaixo (Fig. 10 e 11):

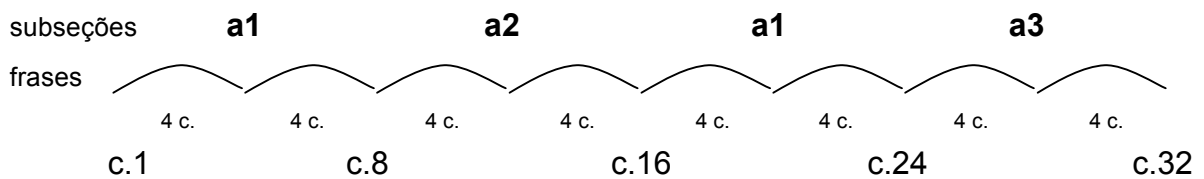


Fig.10- Quadratura da Seção A de *Canção Melancólica*

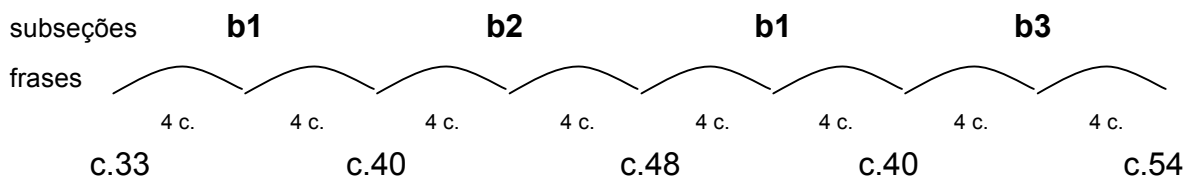


Fig.11- Quadratura da Seção B de *Canção Melancólica*

Na *Seção A* o violoncelo apresenta uma melodia *cantabile* que recebe acompanhamento valsante pelo piano. É caracterizada pelo *Motivo M1*, recorrente no violoncelo, que apresenta-se logo no início da música (ex.1). É oportuno lembrar que, no presente trabalho, será adotado o entendimento de RÉTI (1978,p. 11), que considera como motivo “qualquer elemento musical, seja uma frase melódica ou até mesmo somente uma característica rítmica ou de dinâmica que, por ser constantemente repetida e variada ao longo de uma peça ou uma seção, assume um papel de destaque no plano composicional.”

Musical score for the main motif M1 of *Canção Melancólica*. The score is in 3/4 time, key of D major, and marked *Moderato*. It features a bass line with a melodic motif and a piano accompaniment. The motif is labeled **M1** with a bracket. Performance instructions include *mp*, *2ª vez: sul tasto*, and *II corda*.

Ex. 1 – Motivo principal de *Canção Melancólica* (c. 1-4) de Alceu Camargo

Toda a peça é construída sobre o *Motivo M1*, sendo que na *Seção A* ele não sofre elaborações significativas, apenas algumas transposições e inversões, dentre outros processos, conservando, dessa forma, o perfil do motivo principal (ex.2).

Musical score showing elaborations of the main motif M1. The score is in 3/4 time, key of D major. It shows a transposition of the motif (circled) and an inversion of the motif (circled).

Ex.2 – Elaborações do *Motivo M1* em *Canção Melancólica* (c.6-11)

A repetição constante do material proposto no *Motivo M1* confere unidade à peça e delimita claramente sua estrutura, o que faz com que ela seja de fácil entendimento e assimilação por parte de estudantes de violoncelo. No final da *Seção A*, a série de repetições do *Motivo M1* é quebrada, com a finalidade de demarcar uma articulação estrutural da peça. A partir do c.29 até o c. 31 percebemos uma simplificação da segunda parte do *Motivo M1*, a sequência de graus conjuntos descendentes, dando origem a dois movimentos melódicos concorrentes, um ascendente, a partir da nota $D\sharp_2$, e outro descendente, a partir da nota $L\acute{a}_2$, que alcançam a nota Mi_2 no c. 31 (ex. 3).



Ex. 3- Simplificação do *Motivo M1* na cadência final da *Seção A* de *Canção Melancólica* (c. 27-31)

A escrita simples de *Canção Melancólica* pode ser aferida também por meio de sua estrutura harmônica. Na *Seção A*, o acompanhamento realizado pelo piano sublinha harmonicamente a melodia, fornecendo a base para que esta se desenvolva, apresentando o seguinte percurso (Fig.12):

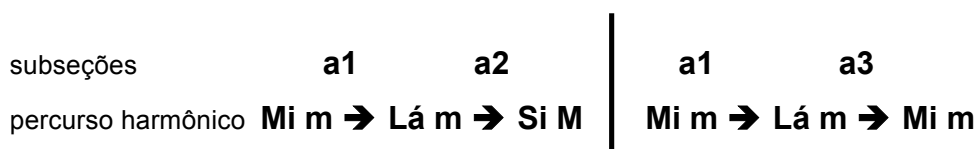


Fig.12- Percurso harmônico na *Seção A* de *Canção Melancólica*

A *Subseção a1* inicia com uma cadência perfeita, confirmando o tom de Mi menor. Em seguida ocorre uma inclinação para o tom da subdominante, pela inserção do acorde de Mi Maior com 7^a, como uma dominante secundária, preparando uma cadência ao IV grau. Ressaltamos aqui que o acorde de dominante do IV, no c. 5, é formado através de cromatismo, evidenciado pela linha do baixo do piano (ex.4)

Ex.4- Cromatismo na condução harmônica de *Canção Melancólica* (c.4-10)

A *Subseção a2* é modulante divergente para o tom da dominante do tom principal. Nos compassos de 11 a 16 há uma cadência imperfeita para o tom da dominante, Si Maior (ex. 5). O término dessa subseção no V grau prepara a volta da *Subseção a1*, que apresenta novamente a cadência perfeita confirmando o tom de Mi menor (c.17-19).

Ex.5- Cadência à dominante. *Canção Melancólica* (c.11-16)

A *Subseção a3* tem percurso harmônico similar ao da *Subseção a2*, contudo, enquanto nesta é realizada uma cadência ao tom da dominante, naquela a cadência é conduzida para a tônica (Mi menor), por meio da cadência I (V/V) V I, com utilização de dominante secundária.

Embora seja construída sobre os mesmos materiais musicais da *Seção A*, a *Seção B* apresenta aspectos contrastantes em relação àquela. A melodia executada pelo violoncelo é derivada de parte do *Motivo M1*, apresentado na *Subseção a1*, acrescida de cromatismo de passagem (ex.6). Pode-se dizer que a melodia desenvolve-se de maneira mais objetiva, uma vez que o ritmo é quase anulado pela ocorrência obstinada da figura do pulso – semínima –, não havendo espaço temporal para grandes proposições e variações melódicas – considerando o universo e as dimensões desta peça em específico. Isso facilita a performance no que diz respeito ao dedilhado, visto se tratar de sequências de graus conjuntos, e, também em relação à utilização do arco, pois, em geral, será usado o arco todo e as ligaduras que existem são de fácil realização.

Merece destaque ainda a nova relação de interação entre o violoncelo e o piano na *Seção B*. A mão esquerda do piano passa a apresentar uma melodia coadjuvante à do violoncelo (ex.6), baseada em arpejos, fazendo um acompanhamento que remete ao baixo seresteiro executado no violão, enquanto a mão direita do piano, por sua vez, segue com o acompanhamento de valsa. Devido à inserção dessa linha do baixo, a performance em conjunto pode ser melhor explorada, visto que o piano deixa o papel de mero acompanhador.

Ex.6 – Cromatismo de passagem na voz do violoncelo e linha melódica do baixo na *Seção B* de *Canção Melancólica* (c. 33-37)

A movimentação acrescentada na linha do baixo contribui para a mudança de caráter proposta pelo compositor. Se a *Seção A* remete à melancolia, a *Seção B* é mais agitada e obstinada. É interessante notar que a própria escrita de Alceu Camargo facilita a compreensão de suas ideias, como descreve o violoncelista Cláudio Coutinho:

[...]na segunda parte [*Seção B*], a movimentação que o violoncelo faz é uma coisa obstinada, sempre da mesma forma, e aí quem trabalha é o piano. [...] Ali é totalmente diferente do que se vê no resto da peça [...] Apesar do violoncelo ter a melodia, e é uma melodia muito simples, a movimentação harmônica fica por conta do piano. Essa movimentação harmônica é feita na forma de um turbilhão de notas, não é só mas aquela coisa simplória de uma nota na mão esquerda e um acorde na mão direita. (COUTINHO, 2010)

A *Seção B* subdivide-se nas *Subseções b1, b2 e b3*, conforme gráfico apresentado anteriormente. A elaboração da linha do baixo não interfere na condução harmônica, que é bastante similar a da *Seção A*, conforme vemos abaixo (Fig.13):

subseções	b1 b2	b1 b3
percurso harmônico	Mi m → Lá m → Si M	Mi m → Lá m → Mi m

Fig.13- Percurso harmônico na Seção B de *Canção Melancólica*

O percurso harmônico nas *Subseções b1 e b2* é idêntico ao descrito para as *Subseções a1 e a2*, incluindo o uso do cromatismo no baixo com finalidade harmônica. A *Subseção b3* é similar à *Subseção a3*, diferenciando-se apenas na cadência final. Enquanto que na *Subseção a3* a tônica é atingida por meio de cadência que passa pela dominante secundária do V grau, a *Subseção b3* apresenta a cadência imperfeita I IV V I (c.50-53), reforçando o retorno à tonalidade principal de Mi menor antes que a *Seção A* seja retomada (ex.7).

Ex. 7- Cadência final da Seção B de *Canção Melancólica* (c.50-54)

As *Subseções b2 e b3* diferenciam-se a partir do compasso 50, onde há um sequenciamento com um salto ascendente de 7^a ou 6^a compensado por um movimento descendente por grau conjunto. No c. 53 há uma inversão geral do contorno melódico que se equilibra com o sequenciamento ascendente, sendo que a harmonia resolve no I grau e na melodia ocorre uma bordadura em torno da nota Mi 3, seguida de um arpejo com a finalidade de mudar a oitava para a nota Mi 2, de forma a preparar o retorno da *Seção A* (ex.8).

The image shows a musical score for a bass clef instrument, likely a cello, in the key of D major (one sharp). The score begins at measure 50. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, some beamed together. A dashed line above the staff indicates the overall melodic contour, which rises to a peak and then descends. Several arrows point to specific intervals between notes, highlighting the melodic structure. The score concludes with the instruction 'D.S. al Coda' and the tempo marking 'raro rall'.

Ex. 8- Contorno Melódico da *Subseção b3* de *Canção Melancólica* (c. 50-54)

A tessitura utilizada por Alceu Camargo na melodia do violoncelo é, de certa forma restrita, uma oitava e uma sexta menor (Si₁ a Sol₃), limitando-se à região média do instrumento. Esse fato é interessante, pois confirma a tese de que a escrita deste compositor se deu, predominantemente, de forma intuitiva, visto que a tessitura utilizada poderia ser entoada com facilidade pela voz humana.

Os saltos intervalares empregados por Alceu Camargo para delinear o contorno da melodia são restritos, não havendo nenhum salto de 8^a, ou intervalo superior a esse. De maneira geral, encontramos saltos de 4^a e 5^a, contudo há alguns saltos de 6^a ou 7^a, estes em menor número, que o compositor emprega com o intuito de mudar o registro da melodia, a fim de que esta permaneça na mesma tessitura.

A ênfase dada pelo autor na melodia também é confirmada por meio do acompanhamento do piano, realizado de forma bastante simples. THOMPSON (2010, p.104) demonstrou esse fato também nas peças para piano de Alceu Camargo, e atribui sua ocorrência à prevalência do pensamento violinístico do compositor. Cláudio COUTINHO (2010) confirmou essa tese em entrevista, afirmando que “a valorização estava na melodia. [...] Quando a gente ensaiava, eu não lembro de Alceu trabalhando a parte do piano em detalhe. Eu lembro que ele trabalhava o canto, que era a parte do solista, que ele fazia com o violino.”

Há ainda a questão do andamento a ser discutida. Além da indicação inicial de tempo, Moderato, não há nada que aponte para uma mudança de andamento na peça, somente indicações de *rallentando* e *poco acellerando*, esta última no início da seção B, o que não caracteriza propriamente uma mudança do tempo. Seria essa indicação de tempo suficiente?

No tocante à mudança de tempo, encontramos em sua obra para piano um exemplo que assemelha-se ao caso estudado aqui, que é sua peça *Divagando*, para piano solo. A estrutura formal dessa peça é a mesma da *Canção Melancólica*, além de também ser uma valsa lenta. Ainda segundo THOMPSON (2010, p.81), a seção B de *Divagando* é “identificada com a indicação de andamento ‘*Piu mosso*’”. A mesma situação é encontrada na *Valsa da Saudade*, também para piano solo, onde o compositor escreve que a seção B deve ter o andamento “Mais movido” em relação ao tempo inicial da obra (THOMPSON, 2010, p. 95)

Além de pedir opiniões aos intérpretes sobre a escrita de suas peças, Alceu Camargo também tinha o costume de orientar estudantes que estivessem executando alguma de suas músicas. Cláudio Coutinho recorda que, quando era aluno de violoncelo da EMES e estudou a *Canção Melancólica*, o professor Alceu costumava ouvir seus ensaios com piano:

Quando chegava na segunda parte, que ela é agitada, ela anda, Alceu pedia para puxar o tempo mesmo. [...]Ele pedia para acelerar e no final fazer um *rallentando* para voltar para o movimento anterior. Chega no final daquela parte agitada você morre, para voltar ao clima melancólico de quando você faz a volta ao início. [...] O piano se virava, porque tem uma movimentação grande ali na mão esquerda. Era correria, a segunda parte passa rápido. Para poder fazer música, porque senão fica chato. Acelerava bem o andamento para fazer uma melodia bonita. No final essa coisa morre e volta ao início com aquele caráter melancólico de novo. (COUTINHO, 2010)

Considerando a semelhança estrutural entre a *Canção Melancólica* e as peças *Divagando* e *Valsa da Saudade*, para piano solo, o relato do entrevistado, as características musicais da peça, bem como seus aspectos estilísticos, cremos que, embora a indicação no manuscrito seja de *poco acell.*, a intenção do compositor era promover uma mudança real no andamento, motivo pelo qual entendemos que a indicação “*Piu Mosso*” seja mais adequada. Ressaltamos ainda que a mudança

efetiva de andamento irá auxiliar na construção do contraste entre as seções A e B, conferindo maior expressividade à obra. Adotaremos a nomenclatura “*Piu Mosso*” para fins de edição neste trabalho.

A discussão sobre os elementos técnico-pedagógicos presentes na *Canção Melancólica* e considerações acerca do estilo e de preferências interpretativas serão feitas mais adiante neste trabalho.

4.3 *Conversa Fiada*

Dedicada ao violoncelista da OFES Cláudio Coutinho, foi a última peça escrita por Alceu Camargo e data de 1999. COUTINHO (2010), recorda que:

Nessa época a gente tinha o Quarteto Alceu Camargo, que era a formação de quarteto de corda, e tinha o quarteto de violoncelos. A gente sabia que Alceu tinha muitas peças escritas para vários instrumentos, e para quarteto de violoncelos não tinha. O quarteto de violoncelo padece pela sua própria natureza. A gente vive adaptando repertório porque não tem basicamente um repertório específico para essa formação, tem pouca coisa. Eu pensei: “Eu convivo com Alceu direto, ele compõe um monte de coisa, porque ele não compõe uma para nós?” Ele tinha várias composições para quarteto de cordas que a gente executava no quarteto Alceu Camargo e que eram muito boas. Aí eu pedi a ele: “Professor, o senhor tem que compor uma música para nós, para quarteto de violoncelos. Porque, afinal de contas, o senhor compôs para um monte de gente e tem que compor para nós também”. Não sei se foi por causa do meu jeito, de conversa fiada mesmo, que saiu o nome dessa música, não sei. Eu sei que Alceu levou a sério e fez. Verinha nessa época ajudava a escrever [o entrevistado refere-se a copiar]. Ele ia compondo e Verinha escrevendo, e saiu *Conversa Fiada*. (COUTINHO, 2010)

Embora já apresentasse idade muito avançada, 92 anos, Alceu Camargo atendeu ao pedido feito por seu colega e escreveu *Conversa Fiada* para quarteto de violoncelos, formação pouco usual. Segundo Vera Camargo, o processo de composição dessa música foi bastante trabalhoso, pois Alceu já apresentava problemas sérios de visão. Ela lembra que *Conversa Fiada*

foi a última [peça] que ele fez. Ele [Cláudio Coutinho] falou assim para o Alceu: “Ah professor, nós estamos agora com um quarteto de violoncelos; você podia fazer uma música para nós.” O Alceu falou: “Mas para quatro violoncelos? É difícil fazer para quatro violoncelos.” Porque ele já estava com dificuldade de escrever.[...]Então quando chegou essa de violoncelo deu muito trabalho. Alceu fez a primeira melodia, e ele não queria que os outros violoncelos fossem acompanhamento, ele disse: “Verinha, eu quero

fazer os quatro solistas.” Quando ele começou a escrever ele fazia assim: tocava o primeiro violoncelo com o terceiro. Então eu sentava no piano e tocava as duas melodias para ele ver. Aí depois tocava o segundo com o quarto, e ia fazendo assim, porque ficava difícil tocar os quatro de uma vez. Deu trabalho por causa disso. E depois mostrava para o Sanny [Souza] para saber se podia passar para a clave de Sol, se ficava na clave de Dó, ou de Fá; o Sanny sempre opinava: “não fica difícil não, pode fazer assim.” Assim foi feito, foi a última peça que ele fez para violoncelo. Acho que foi a última peça que ele escreveu mesmo, pois já estava com muita dificuldade por causa da vista e quase não escrevia mais. [...]O pessoal riu quando o Alceu colocou o nome de *Conversa Fiada*. “Como o senhor adivinhou?” O pessoal caiu em cima de Cláudio. (CAMARGO, 2010)

Essa peça foi gravada em 2001 pelo Quarteto de Violoncelos de Vitória (CAMARGO, 2001), atuante em Vitória, Espírito Santo, no final da década de 1990, formado pelos violoncelistas Alex Castilhos, Carlos Eduardo de Lemos, Cláudio Coutinho e Sanny Souza. Esse registro fonográfico encontra-se no CD Documentos da Música Capixaba para Cordas, que reúne gravações de diversos compositores capixabas, ou radicados no Espírito Santo.

Conversa Fiada é a peça que guarda menos semelhança com todo o restante da obra para violoncelo de Alceu Camargo. A diferença apresenta-se logo na instrumentação, visto que as demais peças são todas para violoncelo e piano. É possível que, ao aceitar a proposta de escrever para uma formação tão pouco usual, o compositor tenha aproveitado a ocasião para explorar um pouco mais as possibilidades do instrumento. Cabe dizer ainda que não havia, *a priori*, nenhuma intenção didática nesta composição, visto que o grupo que iria executá-la, o Quarteto de Violoncelos de Vitória, era formado por violoncelistas que já atuavam profissionalmente no mercado musical capixaba.

Conversa Fiada, como as demais peças constantes deste estudo, é uma melodia acompanhada, onde o primeiro violoncelo tem sempre a melodia e os demais realizam acompanhamento. Entretanto, nessa obra o acompanhamento recebe um tratamento diferenciado das demais, enquadrando-se no que SCHOENBERG (1996, p. 111) denomina de tratamento semi-contrapontístico das vozes, pois os três violoncelos desenvolvem os materiais motivicos, além de, por vezes, terem função de contracanto, complementando as informações da voz principal. Possivelmente a opção composicional de delegar a melodia ao primeiro violoncelo deve-se ao nível técnico dos instrumentistas para os quais a peça foi escrita, visto que o primeiro

violoncelista do Quarteto de Violoncelos de Vitória, Sanny Souza, era, à época professor dos demais integrantes do quarteto.

O tratamento dado às vozes evidencia mais uma vez o processo intuitivo de composição de Alceu Camargo. Ele sempre privilegiava a melodia e nessa peça não foi diferente, como relatado por Vera CAMARGO (2010). Segundo ela, Alceu queria que as quatro vozes fossem solistas, por isso compôs uma a uma, sempre comparando-as entre si, fazendo com que cada uma tivesse um perfil melódico consistente, que remete sempre à música seresteira. Para Coutinho, essas melodias traduzem o caráter alegre e desprezioso do próprio compositor: “pelo caráter da peça, ela tem o carimbo de Alceu. O jeito dela é o jeito dele compor; melodias mais engraçadas que ele fazia com a orquestra das crianças, por exemplo. Ela segue esse viés, é muito parecida com isso, com aquele jeito alegre.” (COUTINHO, 2010)

A tonalidade de *Conversa Fiada* é Si \flat Maior e apresenta a seguinte estrutura formal (Fig.14):

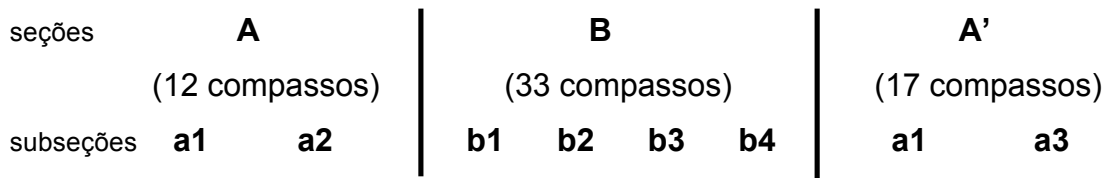


Fig.14- Estrutura Formal de *Conversa Fiada*

Entretanto, no registro fonográfico do Quarteto de Violoncelos de Vitória essa estrutura foi modificada, sendo acrescentada uma repetição, resultando na seguinte estrutura formal: A-B :|| A'. Essa modificação foi feita, provavelmente, com o intuito de aumentar a duração da peça, que é bastante curta, contudo ela será desconsiderada para efeito de edição da peça.

A subseções de *Conversa Fiada* organizam-se dessa forma (Fig. 15 e 16):

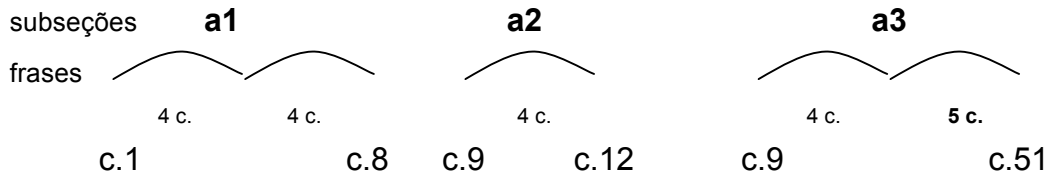


Fig.15- Quadratura nas *Subseções a1, a2 e a3 de Conversa Fiada*

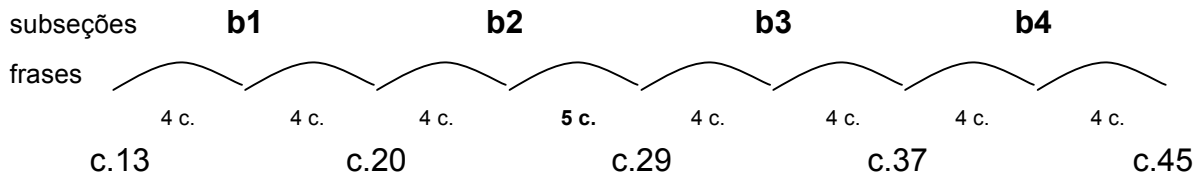


Fig.16- Quadratura na *Seção B de Conversa Fiada*

Diferente do ocorrido em *Canção Melancólica*, Alceu Camargo não segue estritamente a quadratura em *Conversa Fiada*, apresentando duas frases com cinco compassos nas *Subseções a3 e b2*, respectivamente.

Os motivos sobre os quais a peça se estrutura são apresentados no primeiro violoncelo logo no princípio da *Seção A*. O *Motivo M1* é composto pelo arpejo descendente anacrústico, enquanto que o *Motivo M2* apresenta terças ascendentes sobre um linha estrutural de graus conjuntos. Já o *Motivo M3* compreende a síncope do c.2, ritmo característico da música brasileira (ex.9).

Ex.9- Apresentação dos Motivos M1, M2 e M3 de *Conversa Fiada* (c.1-4) no primeiro violoncelo e elaborações dos Motivos M1 e M2

As melodias executadas pelas diferentes vozes baseiam-se nos materiais apresentados nos *Motivos M1, M2 e M3*, tanto no perfil melódico (arpejos e graus conjuntos) como nos padrões rítmicos. Logo na *Subseção a1* surgem exemplos de elaboração dos motivos apresentados (ex.9). Quanto à harmonia, a *Seção A* é não-modulante, apresentando cadência de confirmação da tonalidade nos dois primeiros compassos.

Os motivos apresentados em *Conversa Fiada* têm características rítmicas marcantes, o que contrasta com as demais peças para violoncelo deste compositor. Devido a essa variedade de articulação, é possível trabalhar nessa peça golpes de arco como o *spiccato*, que deve ser realizado próximo ao talão, facilitando na definição da articulação proposta.

A *Seção B* não apresenta material motivico novo, entretanto realiza o desenvolvimento dos materiais já apresentados na *Seção A*. A síncope, presente no *Motivo M3*, é elaborada repetidas vezes no primeiro violoncelo, tornando sua presença bem marcante. O trabalho de elaboração melódica é bastante simples, seguindo sempre o mesmo padrão. A condução harmônica na *Seção B* se dá da seguinte forma (Fig.17):

subseções	b1	b2	b3	b4
percurso harmônico	Sol m → Ré M → Sol m		Si b M	

Fig.17- Percurso harmônico na *Seção B* de *Conversa Fiada*

A *Seção B* inicia subitamente na tonalidade de Sol menor, relativa menor do tom principal, sem qualquer preparação anterior (ex.10). À exceção de *Canção Melancólica*, o emprego de modulação na segunda seção das peças é recorrente na obra de Alceu Camargo para violoncelo. Em todos os casos, a modulação ocorre da mesma forma que em *Conversa Fiada*, sem nenhuma cadência preparatória. A mudança de tonalidade evidencia a divisão estrutural da peça, marcando o início da próxima seção.

The image shows a musical score for four violoncellos (Vlc. 1, 2, 3, 4) in a 2/4 time signature. The key signature is one flat (B-flat major). The score is divided into two main sections. The first section, labeled 'Cadência final da Seção A em Si b M', spans measures 11 to 14. The second section, labeled 'Cadência de confirmação da nova tonalidade de Sol m', spans measures 15 to 18. The modulation occurs at the beginning of the second section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'To Coda'.

Ex.10- Modulação para Sol menor na *Subseção b1* de *Conversa Fiada* (c. 11-14)

A *Subseção b1* finaliza com uma cadência à dominante, que prepara a volta do Sol menor no início da *Subseção b2*, que, por sua vez, finaliza com uma cadência à nova tônica, Sol menor, com o uso de dominante secundária. O início da *Subseção b3* marca a volta da tonalidade inicial da peça de Si b Maior. Outra vez a modulação dá de forma repentina, contudo, desta feita, o compositor insere um acorde de Fá com 7^a, dominante de Si b Maior, a fim de preparar o retorno à tonalidade principal da peça. É oportuno observar que a inserção desse compasso de preparação quebra a quadratura da música, gerando uma frase de 5 compassos, demarcando claramente para o intérprete um ponto de articulação da peça, reforçado com o emprego da fermata sobre o referido acorde (ex.11) .

Cadência final da *Subseção b2* em Sol menor

The image shows a musical score for four violoncellos (Vlc. 1, 2, 3, 4) in G minor. The score is titled 'Cadência final da Subseção b2 em Sol menor'. It consists of six measures, numbered 26 to 31. Above the staves, there are Roman numerals indicating the chords: I, V/V, V, I. A large oval highlights a specific chord in measure 30, which is a dominant chord (V) used for modulation back to Si b Major. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Ex. 11- Cadência final da *Subseção b2* com inserção de acorde de dominante para retorno à Si \flat Maior *Conversa Fiada* (c. 26-31)

Embora a modulação concretizada no c. 30 tenha importância estrutural na peça, entendemos que ela não articula uma nova seção. São apresentadas, portanto, as *Subseções b3* e *b4*, ambas não-modulantes na tonalidade de Si \flat Maior. Nessas duas subseções o compositor segue elaborando os materiais apresentados nos três motivos iniciais (*M1*, *M2*, e *M3*), sem inserir novos materiais, o que reforça a tese de que as mesmas estão contidas na *Seção B*, de desenvolvimento.

A região média/grave do instrumento é explorada nas vozes do acompanhamento, que sofre uma diminuição na movimentação rítmica, com o uso mais frequente de mínimas e semínimas, embora continue a desenvolver alguns aspectos rítmicos presentes nos *Motivos M1*, *M2* e *M3*. Destacamos também que as vozes movimentam-se num registro muito próximo umas das outras, muitas vezes ocorrendo uníssonos entre as vozes.

Após o término da *Seção B*, há a reexposição da *Seção A* com a inserção da *Coda*, pequena alteração na *Subseção a3*, configurando uma terceira *Seção A'*. A *Coda* apresenta um diálogo onde o primeiro e segundo violoncelos propõem uma ideia em uníssonos, que é respondida a seguir, também em uníssonos, porém uma 8^a J abaixo, pelo terceiro e quarto violoncelos (ex.12). Esse diálogo entre vozes, que aqui foi polarizado em pares, faz parte do pensamento estruturante da peça, estando presente durante toda ela, e que dá ao ouvinte a sensação de *Conversa Fiada*, que o autor se propôs a passar.

Dentre o material musical utilizado na construção da frase, destacamos o padrão rítmico de semicolcheias apresentado no *Motivo M1*. O perfil melódico, salto de 4^a J ascendente seguido por sequência de graus conjuntos descendentes, também deriva de materiais presentes no *Motivos M2* e *M3*. Destacamos ainda que a ideia musical descrita acima está presente, de forma mais ampla, no perfil geral da frase. O compositor constrói uma sequência de saltos e graus conjuntos que tem como resultante uma linha descendente de graus conjuntos, composta pela notas Mi₃, Ré₃, Dó₃ e Si₂, na primeira e segunda vozes, e a mesma sequência uma oitava abaixo na terceira e quarta vozes (ex.12).

The image shows a musical score for four violoncellos (Vlc. 1-4) in the Coda of 'Conversa Fiada' (measures 46-51). The score is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Vivo'. The first two voices (Vlc. 1 and 2) play a melodic line consisting of a fourth interval jump up followed by a descending sequence of whole steps. The last two voices (Vlc. 3 and 4) play a rhythmic pattern of eighth notes, which is marked with an asterisk (*). A large oval highlights this rhythmic pattern in the lower voices. The score ends with a double bar line.

(*) percutir no corpo do instrumento

Ex.12- Coda de *Conversa Fiada* (c.46-51): Perfil melódico, diálogo entre vozes e percussão rítmica

As escolhas do compositor, portanto, conferiram unidade e coerência à peça como um todo. A peça termina de forma inesperada, quando a quadratura é quebrada pela introdução de uma mesma figura rítmica, a ser percutida no corpo do instrumento pelos quatro violoncelistas (ex.12), como que colocando um ponto final à grande conversa que se passou durante toda a música. Esse ritmo deve ser realizado com a mão esquerda, pois não há tempo suficiente para que os instrumentistas coloquem o arco no colo para realiza-lo com a mão direita. Dessa forma, pode-se alcançar uma sonoridade interessante percutindo a lateral do instrumento com a mão espalmada.

Ainda na *Coda* (c.46) temos a indicação de mudança de andamento, que agora passa a ser *Vivo*. Como visto anteriormente, na *Canção Melancólica*, era um procedimento habitual de Alceu Camargo realizar mudanças de andamento em suas peças, contudo elas ocorriam, normalmente, na seção central das mesmas. Essa escolha parece ter sido feita com a finalidade de criar alguma surpresa ao final, bem como também demonstra um pouco do lado humorístico presente na figura do professor Alceu. Cláudio Coutinho comentou que:

[...] a última parte é muito difícil de fazer.[...] porque é rápida. O último trecho dela foi um sufoco porque era muito rápido. A *Coda* é quase intocável, na época a gente sofreu. [...]Acho que aquilo foi uma “pegadinha” dele. Acho que ele pensou: “vou colocar esse pessoal para suar a camisa aqui!” Ela vem toda engraçadinha e quando chega no final é uma correria só. Esse é o jeito brincalhão de Alceu, tem tudo a ver com ele. O final realmente é uma correria só, é difícil. (COUTINHO, 2010)

A maior dificuldade de execução da *Coda* encontra-se justamente na velocidade, em termos técnicos não há maiores desafios. O golpe de arco a ser utilizado é o *spiccato* e as trocas de corda que aparecem na passagem são sempre entre cordas vizinhas, o que, até certo ponto pode ser considerado elementar na execução do instrumento. Com relação à mão esquerda também não encontramos passagens elaboradas tecnicamente. As duas primeiras vozes ainda realizam algumas mudanças de posição, entretanto elas acontecem apenas na região do braço do instrumento e não representam uma grande dificuldade, enquanto que a terceira e quarta vozes, que realizam a melodia no registro mais grave, podem executá-la integralmente na primeira posição, tornando o dedilhado simples.

Por isso, cremos que a grande dificuldade a que o violoncelista Cláudio Coutinho se referiu reside justamente no andamento. Com o aumento da velocidade de execução, passagens tecnicamente simples podem apresentar novos fatores que incrementem o nível de dificuldade na execução. No caso de *Conversa Fiada*, o maior obstáculo para a performance da *Coda* é a sincronia entre arco e mão esquerda, devido à velocidade com que esta deve ser executada, e também a sincronia entre o par de instrumentistas que executam determinados membros de frase, para que toquem absolutamente juntos, de forma a parecer um só.

A edição de *Conversa Fiada* encontra-se no Anexo L dessa dissertação, com sugestões de articulação e arcadas. Vale ressaltar que nessa edição também foram feitas alterações de claves, em relação às utilizadas no manuscrito, de forma a facilitar a leitura do executante. Ressaltamos ainda que as modificações e sugestões anotadas na edição dessa peça, e de todas as demais edições, terão como base o estilo de escrita do compositor, bem como suas preferências interpretativas, levando em consideração, ainda, aspectos técnicos presentes nas mesmas.

4.4 Estilo e preferências interpretativas na obra para violoncelo de Alceu Camargo

A obra para violoncelo de Alceu Camargo apresenta homogeneidade de estilo, e as peças guardam muitas semelhanças estruturais entre si. *Conversa Fiada*, para quarteto de violoncelos, é a que mais difere das demais, sem fugir, entretanto, do estilo adotado por ele.

A respeito desse conjunto de peças, Sanny SOUZA (2009) ressaltava que, “em termos de Brasil, elas não têm, por exemplo, um caráter folclórico[...], ou nacionalista; não tem essa ideia. Elas têm exatamente a ideia dele, que são dele, da cabeça dele.” (SOUZA, 2009). Esse estilo peculiar de Alceu também se fez presente em toda a sua obra. Cláudio Coutinho, seu ex-aluno, destaca que “as músicas dele têm uma “marca d’água”. Você ouve uma música de Alceu e sabe que é dele. Tem muito essa coisa da brincadeira; são músicas alegres, divertidas.[...] A música dele tinha a cara dele, e ele fazia da maneira que ele achava melhor.” (COUTINHO, 2010)

Outro de seus ex-alunos, Alexandre LOPES (2010), esclarece-nos um pouco melhor acerca da estética adotada por Alceu Camargo, lembrando que encontramos, em suas peças para piano, violino, violoncelo e canto, um estilo seresteiro. Nesse sentido, THOMPSON (2010, p. 47) argumenta que o estilo seresteiro de escrita de Alceu foi construído com base na vivência que o compositor teve com a música de salão em sua infância, bem como por meio de sua experiência em orquestra populares e eruditas no Rio de Janeiro.

Encontramos ainda nas composições de Alceu Camargo outra característica seresteira, que é o uso do cromatismo principalmente na linha do baixo. Nas peças para violoncelo, o compositor usa esse procedimento em *Conversa Fiada*, *Enlevo*, *Seresta* e *Suave Melodia*. THOMPSON (2010, p. 65) mostra a ocorrência de cromatismo também nas peças para piano, como em *Estudo Seresteiro*, comparando a condução do baixo aos acompanhamentos realizados pelos chorões e seresteiros, principalmente ao violão.

A influência da música de salão pode ser percebida ainda na maneira com que o professor Alceu estrutura suas obras. THOMPSON (2010) comenta que

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 ideias diferentes. [...] 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. (THOMPSON, 2010, p. 59)

À exceção de *Seresta*, cuja forma é A-B, todas as outras peças para violoncelo apresentam esquema A-B-A, similar à *Canção Melancólica* e *Conversa Fiada*, analisadas acima. Nas peças para violoncelo e piano, a seção B apresenta caráter contrastante com a seção A, expresso muitas vezes por meio de variações de andamento ou mudança de tonalidade.

Ainda dentro do estilo seresteiro de escrita adotado pelo compositor, destacamos as características valsantes das peças. Em *Canção Melancólica* e *Seresta* o compasso é ternário, mostrando claramente esse elemento, e em *Enlevo* o compasso escolhido é o binário composto, que, da mesma forma, nos remete ao balanço da valsa. Em *Suave Melodia* e *Conversa Fiada*, embora o compasso seja quaternário e binário, respectivamente, as síncopes realizadas pela mão direita do piano ainda remetem à música popular carioca do início do século XX, como o choro.

O tratamento dado por Alceu Camargo ao acompanhamento, em sua obra para violoncelo e piano, também segue um certo padrão. O acompanhamento realizado pelo piano é simples em todas as músicas, tendo apenas a função de sublinhar harmonicamente o que é proposto pela melodia. Em geral, o compositor usa um

baixo simples e mais estático, geralmente com figuras rítmicas como mínimas e semínimas, e a mão direita do piano é usada para complementar o acorde, onde ele usualmente emprega síncopes e/ou contratempos. A seção B de *Canção Melancólica*, entretanto, foge a esse padrão, como detalhado anteriormente na análise. Encontramos ainda, de forma recorrente, a utilização de arpejos nos finais de frase, fazendo um contracanto com a melodia a fim de dar a ideia de terminação (ex.13 e 14).



Ex.13- Terminação em arpejo ascendente *Enlevo* (c. 16-17)



Ex.14- Terminação em arpejo ascendente *Suave Melodia* (c. 15-16)

Muito embora o processo composicional de Alceu Camargo tenha sido predominantemente intuitivo, além dos padrões para construção do acompanhamento citados, ele empregava uns poucos padrões recorrentes para delinear as melodias. Todos os entrevistados para esta pesquisa concordaram em dizer que o foco do professor Alceu ao compor sempre estava nas melodias, muito devido ao fato de o mesmo ser violinista.

THOMPSON (2010) conclui da mesma forma, embora tenha analisado suas peças para piano. Ele também aponta que a anacruse é uma característica marcante

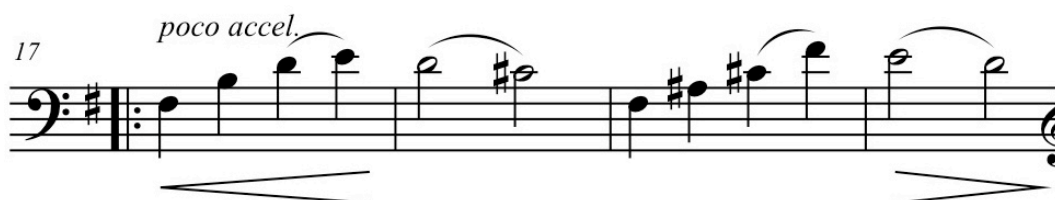
nessas obras. As peças para violoncelo não fogem desse padrão, apresentando em sua maioria motivos anacrústicos, como em *Canção Melancólica*, *Conversa Fiada*, *Enlevo* e *Seresta* (ex. 15 e 16). *Suave Melodia* é a única que apresenta motivo tético (ex.17).



Ex.15- Motivo anacrústico em *Enlevo* (c. 1-4)



Ex.16- Motivo anacrústico em *Seresta* (c. 4-8)



Ex.17- Motivo tético em *Suave Melodia* (c. 17-20)

Logo, as peças de Alceu Camargo para violoncelo apresentam inúmeras semelhanças entre si, sendo possível dessa forma, traçar o estilo pessoal de escrita do compositor, como foi feito acima. É marcante a simplicidade e objetividade da escrita do compositor, que denotam alegria e leveza em sua música. Para SCHOENBERG (1996, p.121) “[...] humores leves, graciosos, simples não irão requisitar formas complicadas, nem tampouco elaborações prolixas.”

Como dito anteriormente, embora sua atividade composicional tenha se iniciado a partir da década de 1960, e suas obras para violoncelo datem das décadas de 1980 e 1990, seu estilo assemelha-se às músicas de salão e seresta, muito presentes no

cenário carioca na primeira metade do século XX. Percebe-se, ainda, em sua escrita, elementos do choro e da modinha, estilos representativos da música popular do Rio de Janeiro no início do século XX.

THOMPSON (2010, p. 106) chama a atenção para o anacronismo do estilo de escrita de Alceu Camargo, presente também em sua obra para piano. Provavelmente ele se deve ao seu processo intuitivo de composição, fazendo com que suas composições refletissem muito de suas experiências musicais, em meios eruditos e populares, vividas principalmente no Rio de Janeiro, entre 1923 e 1953. Alexandre Lopes, seu ex-aluno, comenta que

[Alceu Camargo] sempre escreveu num estilo bem popular, da época dele [décadas de 1930 e 1940]. [...] Ele também gostava muito do repertório do violinista do Rio de Janeiro, Carlos de Almeida, que foi colega dele de profissão naquele estado. Ele [Carlos de Almeida] escrevia obras naquele estilo carioca, meio seresteiro. Ele escrevia mais simples também. O Carlos de Almeida escreveu muitas obras, algumas delas dedicadas ao professor Alceu. (LOPES, 2010)

Vera Camargo, em entrevista, também mencionou essa relação bem próxima entre seu marido e o violinista e compositor Carlos de Almeida, comentando que o professor Alceu, muitas vezes, mostrava suas composições para o colega, a fim de obter sugestões e ideias. O apreço pela obra de seu colega fez com que Alceu Camargo gravasse uma de suas músicas, *Valsa*, como relatou Vera Camargo:

Um amigo nosso ganhou aquele gravador grande de fita. Ele chegou lá em casa, [...], e pediu que Alceu tocasse alguma coisa para ele poder usar o gravador dele. Aí eu lembrei da *Valsa* de Carlos de Almeida e peguei a parte de piano, para tocar com Alceu. Mas quando ele gravou, gravou com meio tom acima. Alceu ficou com uma tristeza, achando que tinha estragado a música. Isso foi na década de 60, e ele deu a fita cassete para Alceu. Cláudio [Coutinho, violoncelista], há uns anos atrás, passou para CD, para não estragar. (CAMARGO, 2010)

A gravação a que se refere a viúva do compositor é a única existente com a performance de Alceu Camargo. O erro de gravação citado por ela, ocorreu devido a diferença de entre a rotação de gravação e de reprodução. Possivelmente o aparelho fez a gravação em uma rotação inferior àquela utilizada na hora da reprodução, o que faz com que a música pareça ter sido gravada em outra tonalidade.

Mesmo com a divergência de rotação da gravação, esse fonograma foi incluído posteriormente no CD *Cantilena Caprichosa* (ALMEIDA, 19??), contendo obras de Alceu Camargo e Carlos de Almeida. Foi deste a ideia de registrar a obra de ambos por meio de gravação. Segundo Vera CAMARGO (2010), seu marido enviou para o Rio de Janeiro algumas de suas peças para piano, que foram gravadas por uma pianista daquela cidade. Foi enviado também, o fonograma da *Valsa* de Carlos de Almeida, gravado por Alceu Camargo ao violino e sua esposa ao piano.

A escrita de Carlos de Almeida é similar à de Alceu Camargo em diversos aspectos. A *Valsa*, especificamente, tem forma A-B-A e é uma melodia acompanhada. A maneira como Almeida conduz tanto melodia quanto acompanhamento assemelha-se ao praticado por Camargo, especialmente em suas peças para violoncelo e piano. Dada a semelhança de estilo, utilizaremos o fonograma de *Valsa* a fim de explicitar preferências interpretativas de Alceu Camargo que podem ser aplicadas em sua obra para violoncelo, de maneira geral.

O contexto de *Valsa*, e de toda obra de Alceu Camargo, é próximo da nossa realidade. Além de não serem antigas, também são baseadas em elementos da cultura popular brasileira, o que faz com que seja possível a identificação de elementos idiomáticos que auxiliem na interpretação das mesmas. Sobre a interpretação musical, CARVALHO (2005) ressalta que

O elemento idiomático está ligado ao texto notado na exata medida em que é omitido neste. É tudo aquilo [...], que, por ser óbvio na *práxis* musical, está ausente da notação.[...] Dir-se-ia que o idioma é o contexto que sustenta a obra no momento histórico em que ela surge e/ou naquele em que ela é interpretada.(CARVALHO, 2005, p. 220)

Os elementos idiomáticos presentes em determinada peça não necessitam, portanto, ser explicitados. Notamos que nos manuscritos da obra para violoncelo de Alceu Camargo há poucas indicações no tocante à interpretação e até mesmo às articulações, dinâmicas e tempos desejados pelo compositor. É possível que a escassez de informações dos manuscritos deva-se justamente à aproximação do estilo de escrita de Alceu com a estética da música popular.

Em contraste com a prática da música erudita, no âmbito da música popular há poucas anotações nas partituras, quando essas são utilizadas, a fim de conferir maior liberdade ao intérprete na performance. É possível que a intenção de Alceu Camargo fosse similar a essa prática da música popular, dando mais liberdade e opções de escolha ao intérprete de suas peças. As edições propostas neste trabalho contém algumas sugestões de articulação, dinâmica e tempo, baseadas na gravação de *Valsa*, executada por Alceu Camargo, sem contudo tornarem-se exaustivas.

Tomando como base o referido fonograma e também as entrevistas realizadas, nota-se que a liberdade na interpretação era valorizada por Alceu Camargo, principalmente no tocante à mudanças de agógica. COUTINHO (2010), confirma que

Tinha liberdade, não era uma coisa quadrada. E aí que estava a grande dificuldade. No roubo dos tempos, quando você puxa de uma nota para entregar para outra, aquilo ali tinha uma certa precisão, e tínhamos que fazer até ficar bom. Quando íamos executar a música, para enquadrar na maneira dele pensar [...] tinha uma precisão na imprecisão. Não era de qualquer jeito. “Ah, vou fazer aqui um *rallentando*”; não, o *rallentando* tinha forma. Ele ‘pegava no pé’, enquanto não ficasse direito ele não concordava. Mas tinha essa coisa da movimentação do tempo, com certeza. (COUTINHO, 2010)

Na performance de *Valsa*, Alceu Camargo aplica a movimentação do tempo como recurso expressivo, utilizando *rubato* e também *acellerandos*. Destacamos também a flexibilidade e interesse que essa prática confere à melodia, criando uma nova expectativa no ouvinte para um perfil melódico que se repete diversas vezes. Na obra para violoncelo de Alceu Camargo deve-se aplicar também esse princípio da flexibilidade do tempo, visto que as melodias se repetem e carecem de novo interesse cada vez que são executadas.

O *rubato* é um elemento interpretativo largamente utilizado nesse tipo de repertório e deve ser empregado na obra de Alceu Camargo, de maneira geral. Serão considerados os dois tipos de *rubato* categorizados por FERGUSON (*apud* FARIA, 2004): *rubato* melódico e *rubato* estrutural.

O *rubato* melódico é realizado mantendo o tempo regular no acompanhamento, enquanto tempos são roubados ou alongados na melodia. Essa prática é antiga, e

encontra registros que remontam a Mozart, C. P. E. Bach e Frescobaldi. DORIAN(1966) documenta a prática interpretativa de Mozart no tocante ao *rubato* através de sua correspondência com seu pai, Leopold Mozart. A técnica empregada por ele é idêntica ao *rubato* melódico proposto por FERGUSON (*apud* FARIA, 2004).

Esse recurso é empregado predominantemente em contextos melódicos, ressaltando as características vocais de uma frase. Essa forma de *rubato* é facilmente aplicável na obra para violoncelo de Alceu Camargo devido à sua característica melódica marcante. O uso desse tipo de *rubato* fica a cargo das decisões do intérprete. Nesse sentido nenhuma sugestão será feita no presente trabalho, visto entendermos que essa questão admite muitas soluções. Entretanto, encorajamos a utilização desse recuso interpretativo.

Já o *rubato* estrutural, assim classificado por FERGUSON (FERGUSON *apud* FARIA, 2004), influi tanto na estrutura da melodia quanto do acompanhamento. É mais amplamente utilizado que o *rubato* melódico, e está presente em quase todas as músicas na forma de *rallentando*, *ritenuto*, *acellerando*, dentre outros. Esse recurso pode ser usado com a finalidade de evidenciar a forma da música, evidenciando frases ou seções. Nos manuscritos das peças para violoncelo de Alceu Camargo encontramos alguma anotações a esse respeito, como *rallentandos* e *acellerandos* (ex. 18).

The image shows a musical score for the piece 'Enlevo' by Alceu Camargo, specifically measures 26 to 28. The score is written in 3/4 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of a first ending bracketed from measure 26 to 28, followed by a second ending starting at measure 29. The tempo marking 'poco rall.' is circled in both staves. The instruction 'D.S. al Coda' is written above the first ending. The score includes a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs).

Ex.18- *Rubato* estrutural presente no manuscrito original de *Enlevo* (c.26-28)

Como vimos, as mudanças de tempo são ferramentas expressivas poderosas para o intérprete. Por meio delas, é possível explicitar para o ouvinte o discurso musical que está sendo proposto. Alceu Camargo emprega esses dois recursos de mudança de agógica em *Valsa*, que podem ser aplicados também em sua obra para violoncelo.

Outro recurso expressivo muito utilizado por Alceu Camargo em sua interpretação da *Valsa* de Carlos de Almeida é o portamento. Seu uso auxilia no desenho do contorno melódico, valorizando os pontos culminantes de algumas frases, ou suavizando intervalos. Alceu Camargo utiliza tanto o portamento em mudanças de posição ascendente como nas mudanças descendentes, entretanto nas primeiras, em geral, ele é mais evidenciado, valorizando a nota de chegada. Quando o portamento ocorre em mudanças de posição descendente, ele reforça a ideia de repouso, sendo mais utilizado em finais de frase.

Quanto à variação de dinâmica, percebemos que ela acompanha, de maneira geral, o desenho da frase. A *Valsa* apresenta melodia e harmonia simples e de fácil entendimento, o que faz com que o fraseado da música seja, até certo ponto,

intuitivo. Alceu Camargo, em sua interpretação, realiza o fraseado proposto de forma simples e objetiva, poderíamos dizer até intuitiva.

Há ainda variações de caráter expressas por meio da variação de dinâmica e de timbre. Ele usa dinâmicas contrastantes para explicitar seções contrastantes da música. Junto com a variação de dinâmica é empregada também a variação timbrística. No geral, em toda a *Valsa*, o timbre predominante é mais suave, aproximando-se do *sul tasto*, contudo há momentos em que Alceu Camargo abandona esse timbre mais suave, passando para uma sonoridade um pouco mais projetada, a fim de expressar uma nova ideia. A maneira como ele combina timbre e dinâmica conferem variedade de sonoridades, ambientes e caráter à peça.

Todos esses recursos abordados, presentes na gravação de *Valsa*, podem ser utilizados, sem restrições, na performance da obra de Alceu Camargo para violoncelo. O fonograma de *Canção Melancólica* (CAMARGO, 19??), interpretado pelo violoncelista Watson Clis, também segue os mesmos padrões de interpretação, sendo possível encontrar todos os recursos interpretativos discutidos acima. Entretanto, a abordagem de Watson Clis difere da de Alceu Camargo no tocante ao timbre. Enquanto Camargo opta pelo timbre *sul tasto* em quase toda *Valsa*, Clis utiliza mais o som natural, mais projetado, em sua versão de *Canção Melancólica*.

4.5 Elementos técnico-pedagógicos presentes na obra para violoncelo de Alceu Camargo

Como vimos, o estilo de escrita de Alceu Camargo dá ênfase à melodia e, apresenta uma forma simples de escrita. Nessa seção analisaremos mais profundamente as demandas técnicas presentes em sua obra para violoncelo, investigando sua possível aplicação pedagógica.

Os manuscritos originais das peças contém, de maneira geral, poucas informações, tanto no que concerne à técnica quanto à interpretação. Há, portanto, escassez de indicações de articulação, por exemplo, e alguns equívocos nas anotações de

arcadas, que muitas vezes não seguem um padrão coerente ao longo da peça. LOPES (2010), informou-nos, em entrevista, que era Vera Camargo quem confeccionava os manuscritos, visto que sua caligrafia era de melhor qualidade, fato confirmado, também em entrevista, pela própria viúva do compositor (CAMARGO, 2010).

Contudo, não foi possível determinar nesta pesquisa, se as anotações de arco e dedilhado foram feitas por Alceu Camargo, por sua esposa, ou ainda por algum violoncelista que tenha executado determinada obra. Ressaltamos que as indicações de arcadas são bastante numerosas, entretanto, como dito, são, por vezes, divergentes. Com relação a este assunto Cláudio Coutinho, que trabalhou por diversos anos com o compositor na OFES e no Quarteto Alceu Camargo, além de ter executado para o professor Alceu muitas de suas músicas, afirma o seguinte:

Não creio que ele anotasse para violoncelo. Talvez arcada, mas não lembro nem de arcada. Mesmo porque eu lembro que, na hora da execução, a movimentação da música exigia o som, e não o arco. O arco tinha que estar a favor do som, e não o som refém do arco. Alceu ficava dizendo para gente como ele queria e o instrumentista tinha que se virar. Se o arco não deu, troca o arco; desde que o som saísse da forma como ele pensou. Não tinha isso de fazer estritamente como estava escrito. Alceu nunca falou nada de arcada, nunca. O que importava era o som, ele cantava como ele queria. Na hora da execução o arco mudava. [...] Eu não lembro de anotações fixas na parte, tampouco de dedilhado. Dedilhado é mais pessoal ainda, e ele era violinista. Não lembro de dedilhado absolutamente, talvez arco. Mas também não lembro de arco, era mais a execução musical que interessava. Como você ia fazer aquilo era problema seu. Pode ser que alguém, ao longo da história tenha marcado, mas eu não lembro de Alceu marcando arco e dedilhado. (COUTINHO, 2010)

Muito embora encontremos padrões de arcadas em suas peças, essa não era a principal preocupação de Alceu Camargo. O objetivo principal dele era o som, a música que ele concebia, onde os dedilhados e arcadas eram somente meios para alcançar esse objetivo final da maneira mais satisfatória possível. Portanto, na edição proposta nesta pesquisa, serão feitas algumas modificações nas arcadas dos manuscritos, a fim de que a resultante sonora se aproxime mais do estilo de escrita adotado pelo compositor. Vale ressaltar que a edição aqui proposta é apenas um dos muitos caminhos que podem ser adotados para as músicas em questão.

Também constam da edição crítica citada algumas sugestões de dedilhados, escolhidas de maneira a ressaltar determinadas características do estilo do compositor, principalmente no tocante ao emprego de portamentos. Lembramos ainda que os itens técnicos referentes à arcadas e dedilhados discutidos nesta seção têm como base as sugestões da edição crítica.

Encontramos inúmeras semelhanças no corpo da obra para violoncelo de Alceu Camargo, que afirmam mais uma vez as características estilísticas do compositor. Com relação à estruturação formal das peças, a forma mais empregada é o A-B-A, ou A-B-A', que é encontrado em todas as músicas, exceto em *Seresta*, que se estrutura em A-B.

A textura que o compositor emprega em toda sua obra, inclusive no quarteto de violoncelos, é a melodia acompanhada. Em *Canção Melancólica* e, principalmente, em *Conversa Fiada* ainda percebemos alguma interação de outras vozes com a melodia principal, no sentido de completa-la, ou realizar a função de contracanto. Nas outras peças, contudo, o acompanhamento realizado pelo piano é extremamente simples, limitando-se a sublinhar a harmonia, assumindo, por vezes, o estilo de valsa, como em *Enlevo*.

COUTINHO (2010) definiu o estilo de escrita do acompanhamento do piano na obra de Alceu Camargo de forma peculiar, referindo-se a ele como “um baixo e um acorde”, que é o que notamos na maioria das peças (ex.19). Em alguns momentos o compositor elabora um pouco essa ideia, utilizando arpejos na mão direita, em lugar dos acordes, como em *Seresta* (ex.20).

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three staves. The top staff is a single bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with notes and rests. The middle and bottom staves are grouped together by a brace on the left, indicating a grand staff. The middle staff is a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a series of chords and arpeggiated chords. The bottom staff is a bass clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a bass line with notes and rests.

Ex.19- Acompanhamento em acordes. *Suave Melodia* (c. 1-4)

Ex.20- Transformação dos acordes da mão direita em arpejos no acompanhamento de *Seresta* (c. 5-10)

Outro ponto de semelhança entre as peças é a forma de emprego das variações de dinâmica. Lembramos mais uma vez que, na maioria dos manuscritos, não há nenhuma indicação do copista, contudo, pode-se aferir, por meio do perfil melódico, as variações pertinentes para cada peça. É interessante notar que as poucas indicações que encontramos nos manuscritos também coincidem com o desenho da frase. A variação de dinâmica ocorre nessas peças, de forma até certo ponto restrita, visto que as mesmas tem a textura bastante simples, não havendo necessidades de grandes contrastes de dinâmica.

Em algumas peças, como em *Canção Melancólica*, podemos usar a variação timbrística a fim de conferir maior contraste à obra, ao invés de focar as escolhas de performance somente na dinâmica. Como dito acima, grande parte das peças são estruturadas em A-B-A, fazendo com que o intérprete tenha oportunidade de, através da mudança de timbre, como a utilização de *sul tasto*, por exemplo, demonstrar o caráter de determinada seção da música ou ainda de inserir algum elemento novo em sua performance.

Os andamentos escolhidos por Alceu Camargo também guardam certa semelhança entre si. *Conversa Fiada*, *Enlevo* e *Seresta* possuem indicação de andamento *Allegretto*, sendo que apenas nesta última há indicação de metrônomo ($\text{♩} = 54$). *Canção Melancólica* e *Suave Melodia*, por sua vez, apresentam andamento mais

lento, *Moderato* e *Andante*, respectivamente. É interessante notar que a mudança de andamento na seção intermediária das peças é um artifício recorrente utilizado pelo compositor, a fim de acentuar o contraste entre as seções da música.

O procedimento adotado pelo compositor é semelhante em *Canção Melancólica* e *Suave Melodia*, possivelmente por terem sido escritas na mesma época, 1984 e 1983, respectivamente. Não há nenhuma indicação no manuscrito de mudança real de andamento, apenas está escrito *poco acellerando*. Contudo, devido à semelhança de escrita, aplicaremos, para efeito de edição, o mesmo critério adotado para *Canção Melancólica*, inserindo *Piu Mosso* na seção B de *Suave Melodia*, por se tratar de uma mudança de andamento de fato (ex. 21).

The image shows a musical score for measures 17-20 of 'Suave Melodia'. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo marking 'Piu Mosso' is written above the vocal line at measure 17, with a black arrow pointing to it. The dynamic marking 'f (expressivo)' is written below the vocal line at measure 17. The piano accompaniment also has the tempo marking 'Piu Mosso' written below it at measure 17. The music features a melodic line in the voice and a harmonic accompaniment in the piano.

Ex.21- Alteração de andamento (*Piu Mosso*) inserida na edição de *Suave Melodia* (c.17-20)

Seresta tem métrica ternária, contudo, a pulsação pode ser sentida por compasso, conforme o próprio compositor sugere através da indicação de andamento no metrônomo ($\text{♩} = 54$). Em contraste com *Suave Melodia* e *Canção Melancólica*, *Seresta* apresenta a *Seção A* em andamento mais movido, com uma indicação de *Cantabile* constando no início da *Seção B*, no manuscrito do compositor. Devido à estrutura da obra e do emprego constante que Alceu Camargo faz de alterações no tempo, para fins de edição, acrescentamos a indicação de andamento *Meno* ao caráter *Cantabile*, para que este seja reforçado (ex.22).

36 *Meno (Cantabile)*
p

Ex.22- Alteração de andamento (*Meno*) inserida na edição de *Seresta* (c.36-41)

Em relação à métrica, Alceu Camargo utiliza predominantemente compassos simples, sendo que apenas *Enlevo* apresenta compasso binário composto. A escolha de compassos ou de subdivisões ternários, confere a *Enlevo*, *Canção Melancólica* e *Seresta* um caráter de valsa, que também está presente na obra para piano do compositor (THOMPSON, 2010). *Conversa Fiada* e *Suave Melodia* destacam-se por apresentarem compassos binário composto e quaternário composto, respectivamente.

A rítmica empregada pelo compositor é bastante simples e regular, sendo que *Seresta* e *Conversa Fiada* destacam-se das demais por apresentarem alguma diferenciação no padrão rítmico. Na *Seção A* de *Seresta*, a melodia é toda construída com base no ritmo pontuado apresentado no motivo inicial (♩. ♩♩) (ex.23).

Allegretto ♩ = 54
3
 1ª vez: *mf*
 2ª vez: *p*

Ex.23- Motivo rítmico em *Seresta* (c. 4-8)

Da mesma forma, *Conversa Fiada* também apresenta, logo nos motivos iniciais, a rítmica sobre a qual o compositor trabalhou toda a obra, como discutido na análise da peça realizada anteriormente.

No tocante à articulação, temos pouca variedade presente nas peças analisadas. Em sua maioria a articulação predominante é o *legato*, o que poderia ser explicado pelo processo composicional de Alceu Camargo, que priorizava a construção de melodias, onde os instrumentos, nesse caso o violoncelo, funcionavam similarmente à voz humana. A exceção em termos de articulação é *Conversa Fiada*, que por assemelhar-se a um *Choro*, tem um caráter mais ritmado que as demais. Devido a isso, apresenta não só articulação *legato*, como também *staccato* e acentos. No manuscrito há poucas indicações dessas articulações, contudo elas se aplicam, como dito, devido ao caráter da peça, tendo sido acrescentadas à edição que acompanha o presente estudo (ex.24).

The image shows a musical score for four cellos, labeled Violoncelo 1 through 4. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 2/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of four staves. Violoncelo 1 has a melodic line with several accents (marked with a 'V' and a vertical line) and staccato markings (marked with a '%' symbol). Violoncelos 2, 3, and 4 have more rhythmic accompaniment, with some staccato markings. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are repeat signs at the beginning of the second and third measures for each staff.

Ex.24- Acentos e *staccatos* em *Conversa Fiada* (c.1-3)

A utilização do arco na performance das peças para violoncelo de Alceu Camargo também apresenta padrões recorrentes. Em termos de articulação, o *legato* está presente de forma predominante em todas as peças para violoncelo e piano. *Conversa Fiada* apresenta maior diferenciação em termos de articulação, pois também apresenta o *staccato*, e trabalha com os contrastes entre esses dois tipos básicos de articulação. Ressaltamos que o manuscrito dessa peça contém poucas indicações de *staccato*, contudo estas foram adicionadas na edição crítica, de forma a aproximar a notação da partitura do estilo da peça.

A pouca variedade de articulação presente nas peças faz com que não seja necessário o emprego de golpes de arco mais elaborados. As peças para violoncelo e piano seguem os mesmos padrões de articulação e apresentam o *détaché* e o

legato de duas ou mais notas como golpes de arco básicos. *Conversa Fiada* apresenta também, além dos golpes citados acima, o *spiccato* e o *martelé*, devido à articulação diferenciada que a peça apresenta.

Apesar das semelhanças apontadas acima, podemos destacar em cada uma das peças aspectos específicos da condução do arco que podem ser trabalhados, como a divisão de arco, por exemplo. Nesse aspecto *Suave Melodia*, devido às ligaduras e notas separadas que se seguem, pode ser utilizada para trabalhar a divisão entre arco todo e metades do arco (superior e inferior), como no exemplo que se segue (ex.25):

Andante

Ex.25- Divisão de arco em *Suave Melodia* (c. 1-6). G: arco todo; H: metade do arco

Em *Seresta*, além do *legato* que é apresentado na *Seção A*, é possível trabalhar também a relação de divisão de arco na *Seção B*, só que, diferentemente de *Suave Melodia*, a distribuição se dá entre o arco todo nas ligaduras e os terços da ponta e do talão nas colcheias separadas (ex.26). Esta seção também é o trecho que apresenta maior número de cruzamento de corda, comparado às demais peças analisadas.

Meno (Cantabile)

38

Ex.26- Divisão de arco na *Seção B* de *Seresta* (c.38-43). G: arco todo; Pt: ponta; Fr: talão

Já em *Enlevo* encontramos dois elementos que se destacam na condução do arco. Chamamos a atenção mais uma vez para a distribuição do arco, que agora não se

dá mais de forma intercalada, como nas peças citadas acima, mas com cada seção obedecendo à um padrão predominante. Na seção A temos a utilização do arco todo nas ligaduras entre colcheias colcheias (ex.27), enquanto que na seção B a região de arco a ser empregada é o terço do meio, nas colcheias separadas (ex.28). A peça apresenta ainda em alguns momentos, em suas duas seções estruturais, a arcada de duas subdivisões contra uma (♩ ♪) e uma subdivisão contra duas (♪ ♪) (ex.29).

Allegretto
mf

Ex.27- Ligadura entre colcheias na Seção A de *Enlevo* (c.1-4)

Più Mosso
Expressivo
M p

Ex.28- *Détaché* no meio do arco na Seção B de *Enlevo* (c.18-21)

mf

Ex.29- Arcadas 2 contra 1, e vice-versa, em *Enlevo* (c.14-17)

Canção Melancólica apresenta como característica marcante de arco o *détaché* retrógrado necessário para realizar a correta distribuição do arco no motivo presente na seção A da música. Nas colcheias soltas o instrumentista deve levar o arco para a região do meio ou ponta a fim de que tenha quantidade de arco suficiente para realizar as duas colcheias ligadas de forma expressiva e com o crescendo sugerido pelo perfil melódico da frase (ex.30).

Moderato
M H G H M H G H

Ex.30- Distribuição do arco na Seção A de *Canção Melancólica* (c.1-5)

Enquanto que todas as peças para violoncelo e piano utilizam maior quantidade de arco, em *Conversa Fiada* a região de arco predominante é a metade inferior. Isso se deve, principalmente, ao golpe de arco predominante que é o *spicatto*. É certo que aqui também são empregadas arcadas que utilizam toda extensão do arco, entretanto, devido ao estilo de articulação mais solto e leve da peça, a região de arco preponderante será a metade inferior, por tornar a execução das articulações propostas mais simples (ex.31).

The image shows a musical score for four cellos (Vlc. 1-4) in the Coda section of 'Conversa Fiada'. The score is marked 'Vivo' and 'Coda' with a measure number of 46. It features a 'talão' (col legno) effect, indicated by 'Fr' above the notes. The first two cellos play a rhythmic pattern of eighth notes, while the last two play a more complex rhythmic pattern of sixteenth notes.

Ex.31- *Spicatto* na Coda de *Conversa Fiada* (c.46-50). Fr: talão

A escolha das tonalidades das peças não parece seguir alguma lógica pré-determinada, ou possuir alguma intenção didática de gradação de dificuldade. Todavia, as tonalidades escolhidas são de fácil execução no violoncelo, não demandando dedilhados muito complexos.

Há um padrão recorrente de condução harmônica no conjunto de obras analisado. *Suave Melodia* e *Enlevo* apresentam a *Seção A* em uma tonalidade, Sol Maior e Fá maior, respectivamente, e a *Seção B* no tom relativo menor do tom principal, a saber: Mi menor e Ré menor. *Suave Melodia* também apresenta a seção A em tom maior (Sol Maior), e a *Seção B* em tom menor, contudo, desta feita o tom escolhido pelo compositor é o relativo menor do tom da dominante do tom principal, ou seja, Si menor. É interessante notar que a condução harmônica mais elaborada, deu-se, justamente na peça mais antiga de Alceu Camargo, o que, mais um vez, gera dúvidas sobre a intenção de gradação de dificuldades do compositor.

Em *Conversa Fiada*, também ocorre a modulação do tom principal, Si \flat Maior, para seu relativo menor, Sol menor, na *Seção B*, conforme análise detalhada anteriormente. Citamos ainda que *Canção Melancólica* é a única de suas peças que não emprega esse procedimento de modulação para o tom relativo menor do tom principal.

Outro aspecto que merece destaque devido às semelhanças entre as obras é a tessitura que foi empregada. Lembramos que em *Conversa Fiada* o tratamento da tessitura é um pouco diferente, pois temos quatro vozes de violoncelos, que fazem tanto o acompanhamento como a melodia. Nas vozes de acompanhamento encontramos as notas mais graves, entretanto na voz do primeiro violoncelo, que é a voz que está sempre com a melodia, a tessitura escolhida pelo compositor é semelhante à das outras peças, restringindo-se ao uso da corda Lá e da corda Ré (ex.32).

The image shows a musical score for four cellos, labeled Vlc. 1 through Vlc. 4. The score is in B-flat major and measures 37 to 42. Vlc. 1 is the principal voice, playing a melodic line in the upper register. Vlc. 2, 3, and 4 provide accompaniment in the lower register. The score illustrates the differentiated tessitura between the principal voice and the accompaniment.

Ex.32- Tratamento diferenciado entre as tessituras da voz principal e do acompanhamento em *Conversa Fiada* (c. 37-42)

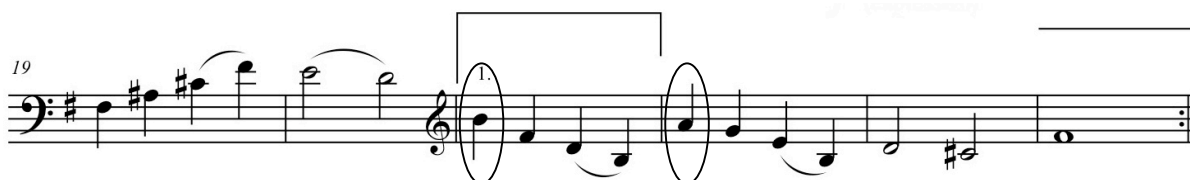
Suave Melodia, *Canção Melancólica* e *Seresta* também tem a tessitura restrita ao registro médio/agudo do instrumento. A única peça que difere das demais é *Enlevo*, pois o manuscrito encontra-se com a tessitura no registro médio/grave do instrumento.

Enlevo foi dedicada ao professor Sanny Souza, que participou do seu processo composicional, pois Alceu Camargo pedia a ele que tocasse a obra, para ouvir o que

estaria funcionando ou não. Segundo o violoncelista, o registro em que o manuscrito se encontra não corresponde ao pretendido pelo compositor, tratando-se apenas de um erro de escrita. SOUZA (2010) narrou em entrevista que teria advertido Alceu Camargo sobre a escrita no registro grave, contudo esse erro não foi corrigido no manuscrito.

Devido ao exposto por SOUZA (2010), e também considerando todo o conjunto da obra de Alceu Camargo para violoncelo, é pouco provável que a intenção do compositor fosse escrever a melodia de *Enlevo* em registro tão grave. Além disso, a tradição de performance dessa obra no Estado do Espírito Santo é realizá-la, sempre, uma oitava acima do que está escrito no manuscrito, levando a melodia do violoncelo para o registro médio/agudo, o que tem mais coerência com o restante das composições de Camargo para violoncelo e piano. Dessa forma, a edição proposta por esta pesquisa corrigirá esse equívoco da cópia manuscrita.

O registro médio/agudo que Alceu Camargo utilizou na composição das peças traz consigo algumas características no que se refere ao dedilhado empregado. Em linhas gerais o dedilhado é simples e usual, baseando-se nos padrões das escalas e arpejos de duas ou três oitavas. Em *Canção Melancólica*, de 1984 são utilizadas as 4 primeiras posições, sendo que é possível executá-la empregando somente a 1ª e a 4ª posições, o que faz com que a peça seja bastante acessível em termos de dedilhado. *Suave Melodia*, que data da mesma época, 1983, também apresenta padrões de dedilhado semelhantes, e poderia ser executada somente na 1ª e 4ª posições, à exceção da nota Si₃ (c. 21 e 25) e Lá₃ (c. 22), que exigem o emprego da 5ª e 6ª posições (ex.33).

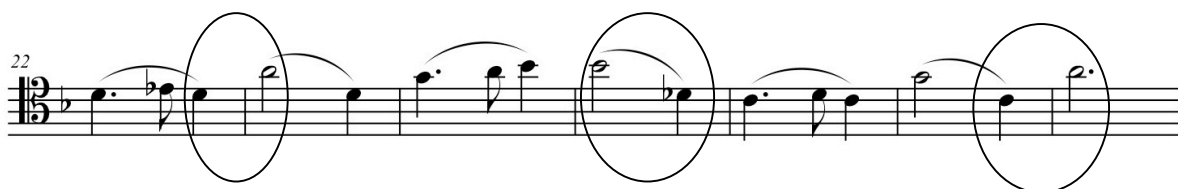


Ex.33- Emprego da 5ª e 6ª posições na *Seção B de Suave Melodia* (c.19-24)

As outras obras que datam da década de 1990 apresentam maior variedade de opções de dedilhado, pois a tessitura escolhida pelo compositor abrange um número maior de notas. Em *Enlevo*, as posições utilizadas compreendem da 1ª à 6ª, sendo

que na *Seção B* a melodia é executada quase que somente na corda lá do instrumento, o que gera uma dificuldade maior devido ao incremento no número de saltos. Aliado a isso, o andamento mais movido (*Allegretto*) indicado pelo compositor também contribui para uma maior complexidade no dedilhado.

Seresta é a peça onde os padrões de dedilhado se apresentam de forma mais complexa entre todas estudadas. Ela tem o perfil melódico construído principalmente sobre arpejos, e também apresenta vários saltos de intervalos maiores que 4ª J, que, em alguns casos, são executados na mesma corda para que o portamento da mudança de posição possa valorizar o salto. (ex. 34)



Ex.34- Emprego do portamento na *Seção A* de *Seresta* (c.22-28)

É interessante notar que a *Seção A* apresenta o violoncelo no registro agudo, enquanto que na *Seção B*, Alceu Camargo trabalha o registro médio do instrumento. Dessa forma, o compositor trabalha igualmente todas as posições compreendidas entre a 1ª e a 7ª, sem contudo haver qualquer indicação mais consistente de que isso aconteça devido a uma intenção didática.

Os padrões de dedilhado em *Conversa Fiada* têm dois tipos de tratamento. Na voz principal, primeiro violoncelo, encontramos o registro entre a 1ª e 7ª posições apresentando diversos saltos, similar ao encontrado nas outras peças para violoncelo e piano. O acompanhamento, formado pelos demais, por sua vez, apresentam padrões de dedilhados mais simples, somente de 1ª a 4ª posições.

A partir da análise, percebe-se que o trabalho de arco das peças analisadas é mais rico e complexo que o realizado pela mão esquerda. Porém, de maneira geral, tanto no concernente à mão direita quanto à esquerda, não foi possível verificar a intenção didática do compositor em trabalhar algum elemento da técnica de maneira ostensiva. Embora haja semelhanças técnicas aparentes entre as obras, não foi

possível detectar qualquer relação de gradação de dificuldade entre elas. Dessa forma, parece-nos que a intenção didática, que segundo os entrevistados para esta pesquisa foi o que moveu Alceu Camargo a compor essas peças, restringe-se mais ao suprimento de repertório, especificamente no tocante à música brasileira para violoncelo.

Em geral as peças não apresentam grandes dificuldades, situando-se entre os níveis iniciante e intermediário de proficiência no instrumento. Mesmo *Conversa Fiada*, que, segundo os entrevistados, foi a única obra que supostamente não conteria cunho didático, tem demandas técnicas semelhantes às demais peças, como demonstrado acima. Com relação ao grau de dificuldade das obras, Cláudio Coutinho comentou o seguinte:

Em geral [as peças] não são difíceis. São peças de um certa facilidade na execução. Embora a facilidade da execução da escrita não é a verdade quando vai para a execução da música. [...]. A gente sempre pedia para ele [Alceu Camargo] acompanhar. Alceu era exigente, ele cantava como ele queria que a música soasse. A escrita era fácil, mas quando Alceu ouvia ele colocava dentro do ideal de música que ele pensou quando escreveu. Aí ficava mais difícil, na execução, na expressão, na maneira de fazer. Ele voltava várias vezes até ficar do jeito que ele tinha concebido a música. (COUTINHO, 2010)

A fala do violoncelista demonstra que o foco principal do compositor era, muito mais a parte expressiva da música do que propriamente elementos técnicos presentes nas mesmas. A análise das peças indica também que, se houve alguma intenção didática em Alceu Camargo ao escrever sua obra para violoncelo, ela se dá mais pelo viés de suprimento de repertório onde os alunos pudessem adquirir habilidades expressivas na interpretação da música brasileira.

Apresentamos a seguir dois quadros contendo o resumo das características de cada uma das peças, detalhadas até aqui. O Quadro 2 aborda os elementos formais, musicais e de estruturação das peças, enquanto que o Quadro 3 aponta elementos da técnica do violoncelo presentes nas mesmas.

Quadro 2: Elementos formais, musicais e de estruturação na obra para violoncelo de Alceu Camargo (Continua)

Peças	Forma	Tonalidade	Fórmula de compasso e Andamento	Articulação
Canção Melancólica	A-B-A	Mi menor	Ternário simples (3/4) Seção A: <i>Moderato</i> Seção B: <i>Piu Mosso</i>	Legato
Conversa Fiada	A-B-A'	Si \flat Maior, com modulação para Sol menor entre os c. 13-28	Binário simples (2/4) <i>Allegretto</i>	Legato e Stacatto
Suave Melodia	A-B-A	Seção A: Sol Maior Seção B: Si menor	Quaternário simples (4/4) Seção A: <i>Andante</i> Seção B: <i>Piu Mosso</i>	Legato
Enlevo	A-B-A	Seção A: Ré Maior Seção B: Si menor	Binário composto (6/8) Seção A: <i>Allegretto</i> Seção B: <i>Piu Mosso</i>	Legato
Seresta	A-B	Seção A: Fá Maior Seção B: Ré menor	Ternário simples (3/4) Seção A: <i>Allegretto</i> ($\text{♩} = 54$) Seção B: <i>Meno</i>	Legato

Fonte: ROHR (2011)

Quadro 2: Elementos formais, musicais e de estruturação na obra para violoncelo de Alceu Camargo (Conclusão)

Peças	Dinâmica	Rítmica	Melodia x acompanhamento
Canção Melancólica	Acompanha fraseado	Seção A: predomínio das figuras rítmicas apresentadas no motivo (♩ e ♪). Seção B: mínimas e semínimas.	Acompanhamento no estilo de valsa. Na seção B o baixo do piano interage mais efetivamente com a melodia.
Conversa Fiada	Acompanha fraseado	Caracteriza-se pela síncope e ritmos pontuados apresentados nos motivos.	Melodia sempre em primeiro plano, com contracantos de outras vozes (1º violoncelo: melodia; 2º, 3º e 4º violoncelos: acompanhamento)
Suave Melodia	Acompanha fraseado	Regular com mínimas e semínimas. Uso de síncopes e contratempos no acompanhamento.	Melodia sempre em primeiro plano. Pouca interação com piano.
Enlevo	Acompanha fraseado	A voz principal é toda construída em colcheias.	Melodia sempre em primeiro plano. Acompanhamento no estilo de valsa.
Seresta	Acompanha fraseado	Motivo com ritmo pontuado na seção A (♩. ♪♪). Na seção B, a melodia é toda construída em colcheias. A rítmica	Melodia em primeiro plano. Pouca interação como piano.

Fonte: ROHR (2011)

Quadro 3: Aspectos de realização e elementos técnicos na obra para violoncelo de Alceu Camargo (Continua)

Peças	Tessitura	Dedilhado	Timbre
Canção Melancólica	8ª J + 6ª m (nota Si 1 - nota Sol 3)	1ª a 4ª posições. Mudanças de posição valorizam alguns saltos com uso do portamento.	Natural e <i>sul tasto</i>
Conversa Fiada	1º violoncelo: 8ª J + 7ª m (nota Ré 2- nota Dó 4) 2º violoncelo: 8ª J + 8ª J + 5ª J (nota Dó 1 - nota Sol 3) 3º violoncelo: 8ª J + 8ª J+ 3ª m (nota Dó 1 - nota Mi \flat 3) 4º violoncelo: 8ª J + 8ª J+ 4ª J (nota Dó 1 - nota Fá 3)	1º violoncelo: dedilhado mais elaborado, 1ª a 7ª posições, com saltos. 2º, 3º e 4º violoncelos: 1ª a 4ª posições	Não apresenta variação timbrística.
Suave Melodia	8ª J + 6ª M (nota Ré 2 - nota Si 3)	1ª a 6ª posições. Dedilhado simples em graus conjuntos ou arpejos.	Natural e <i>sul tasto</i>
Enlevo	8ª J + 5ª J (nota Mi 2- nota Si 3)	1ª a 6ª posições. Seção B mais complexa por ser realizada em arpejos sobre a corda lá. Emprego de portamento	Natural e <i>sul tasto</i>
Seresta	8ª J + 8ª J (nota Dó 2 - nota Dó 4)	1ª a 7ª posições com muitos saltos. Perfil melódico baseado em arpejos. Emprego de portamento.	Natural e <i>sul tasto</i> .

Fonte: ROHR (2011)

Quadro 3: Aspectos de realização e elementos técnicos na obra para violoncelo de Alceu Camargo (Conclusão)

Peças	Arcada	Região do arco	Golpe de arco
Canção Melancólica	Ligaduras nas anacruses de compasso. Poucos cruzamentos de corda entre cordas vizinhas.	Seção A: colcheias separadas na metade superior, demais figuras e ligaduras com o arco todo. Seção B: arco todo	<i>Détaché</i> e <i>Legato</i>
Conversa Fiada	Diferencial: arcadas seguidas na mesma direção. Apresenta cruzamento de corda em todas as vozes.	Em geral, metade inferior do arco, mais próximo ao talão.	<i>Martelé</i> , <i>Spiccato</i> , <i>Legato</i> e <i>Détaché</i>
Suave Melodia	Apresenta algumas semínimas ligadas de duas a duas. Utiliza somente corda lá e ré.	Arco todo nas mínimas ou semínimas ligadas e metade do arco para cada semínima sem ligadura.	<i>Détaché</i> e <i>Legato</i>
Enlevo	Contraste entre o <i>legato</i> da seção A e o <i>détaché</i> da seção B. Apresenta padrão de arco 2 subdivisões mais 1 (♩ e ♪). Cruzamentos entre cordas vizinhas (lá e ré).	Seção A: Arco todo Seção B: Meio	<i>Détaché</i> e <i>Legato</i>
Seresta	Seção A: legato por compasso Seção B: colcheias no princípio do compasso ligadas e demais separadas. Cruzamento de corda.	Seção A: arco todo / Seção B: colcheias ligadas (arco todo) e separadas (terço da ponta ou talão)	<i>Détaché</i> e <i>Legato</i>

Fonte: ROHR (2011)

5. CONCLUSÃO

Através do contexto histórico e da biografia do compositor traçados nos capítulos dois e três, percebemos a relevância do trabalho de Alceu Camargo, e sua esposa Vera Camargo no estado do Espírito Santo. Vemos também que o ensino sistemático de violoncelo naquele estado é recente, tendo seu início na década de 1970. Esse arcabouço histórico nos dá ferramentas para compreendermos de maneira mais abrangente a situação atual da música erudita e do ensino de cordas em terras capixabas.

As análises estruturais de duas de suas peças, *Canção Melancólica* e *Conversa Fiada*, apontam características que podem ser encontradas em todo o restante da obra para violoncelo de Alceu Camargo, particularmente a simplicidade do material musical empregado e a estruturação formal ternária característica em A-B-A. Em termos de estilo, aproxima-se muito da música ligeira feita no Rio de Janeiro no início do século XX, o que THOMPSON (2010) denominou de “música de salão”.

A partir da gravação da *Valsa*, de Carlos de Almeida, interpretada por Alceu Camargo, foram extraídos princípios de interpretação que podem ser aplicados às composições de Camargo, visto que os estilos dos dois compositores são similares. O *rubato* e o uso do portamento foram os parâmetros interpretativos mais focados neste estudo. Devido à proximidade da escrita de Camargo com a música popular, há bastante liberdade na interpretação, abrindo espaço para a introduções de mudanças de agógica, que conferem maior interesse à interpretação, visto que as melodias das peças estudadas são estruturadas de maneira simples e são repetidas algumas vezes durante a peça. Já o portamento destaca-se como uma opção interpretativa pois caracteriza melhor o estilo seresteiro em que as peças foram escritas, além de ser largamente empregado na performance de Alceu Camargo.

Em termos técnicos, as peças não apresentam maiores dificuldades e correspondem a um nível iniciante/intermediário de proficiência no instrumento. Não parece ter havido uma preocupação do autor em escrever peças de níveis diferentes e

complementares. Em geral são melodias simples, com acompanhamento pouco elaborado, o que ocorre até mesmo em *Conversa Fiada*, onde o primeiro violoncelo tem a voz principal e os demais realizam o acompanhamento.

Muito embora a hipótese de todos os entrevistados dessa pesquisa fosse a de que Alceu Camargo teria composto essas peças para violoncelo com uma finalidade didática, não pudemos aferir isso por meio desse estudo. Tecnicamente, não há subsídios para afirmar que houvesse qualquer pretensão do compositor em trabalhar algum aspecto específico da técnica do instrumento, seja na mão esquerda ou no arco. Todavia, é possível que a intenção do compositor fosse, na verdade, prover repertório de música brasileira acessível a alunos com nível intermediário de proficiência no violoncelo, a fim de que pudessem ser trabalhadas questões de ordem musical e interpretativas com esses alunos. Independentemente disso, as peças para violoncelo de Alceu Camargo servem ao propósito pedagógico de trabalhar a expressividade de alunos de violoncelo por meio de repertório de música brasileira, além de ser possível trabalhar alguns pontos técnicos, como as posições iniciais do instrumento, golpes de arco básicos, como o *détaché* e *legato*, e ainda divisão de arco.

6. Referências

ALEXANIAN, Diran. *Complete cello technique: the classic treatise on cello theory and practice*. New York: Dover Publications, 2003. 215p. Título original: *Traité théorique et pratique du Violoncelle*.

ALMEIDA, Carlos de. Valsa. In: *Cantilena Caprichosa*. Alceu Camargo, violino; Vera Camargo, piano. Rio de Janeiro, 19??. (CD de música)

ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. *Informações sobre Alceu Camargo*. [mensagem pessoal] . [João Pessoa]. Correspondência via internet de Hermes Cuzzuol Alvarenga a Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro. From: <hcalvarenga@hotmail.com> to <raquel_o@yahoo.com> Domingo 14 de novembro de 2010.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965. 188p.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *A música brasileira e seus fundamentos*. Washigton: União Pan Americana, 1948. 92 p.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Revista eletrônica dos pós-graduandos em sociologia política da UFSC*. Florianópolis: v. 2, n. 1, janeiro-julho de 2005. Disponível em: <www.emtese.ufsc.br>. Acesso em: 21 nov. 2010.

CAMARGO, Alceu. *Canção Melancólica*. Vitória: Manuscrito do autor. (Partitura)

_____. Canção Melancólica. In: *Minhas Composições*. Watson Clis, violoncelo. Espírito Santo, 19??. (CD de música)

_____. *Conversa Fiada*. Vitória: Manuscrito do autor. (Partitura)

_____. *Conversa Fiada*. In: *Documentos da Música Capixaba para Cordas*. Sanny Souza, Alex Castilhos, Cláudio Coutinho, Carlos Eduardo de Lemos, violoncelos. Espírito Santo, 2001. (CD de música)

_____. *Enlevo*. Vitória: Manuscrito do autor. (Partitura)

_____. *Seresta*. Vitória: Manuscrito do autor. (Partitura)

_____. *Suave Melodia*. Vitória: Manuscrito do autor. (Partitura)

CAMARGO, Vera. Entrevista concedida a Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro na cidade de Vitória em 30 de setembro de 2010

CAREGNATO, Rita Catalino Aquino; MUTTI, Regina. Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo. *Texto Contexto Enferm*. Florianópolis, 15(4), 679-84. Out-Dez 2006

CARVALHO, Mário Vieira de, in Duarte, Rodrigo (org.). *A partitura como 'Espírito Sedimentado': em torno da teoria da interpretação musical de Adorno*. Theoria Aesthetica. Porto Alegre: Escritos, 2005

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali ai nostri giorni*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926. 613 p.

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994. 384 p.

COUTINHO, Cláudio Q. Entrevista concedida a Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro na cidade de Vitória em 3 de outubro de 2010

DORIAN, Frederik. *The history of music in performance: the art of musical interpretation from the renaissance to our day*. New York: W. W. Norton & Company, 1966.

DUARTE, Rosália. Pesquisa Qualitativa: reflexões sobre o trabalho de campo. *Cadernos de pesquisa* n. 115. p. 139-154. março 2002.

FARIA, Antônio Guerreiro de. *O pianismo de Nazareth em tempo rubato*. Belo Horizonte: *Per Musi*, n. 10, 2004.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 255p.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. In: *Anais XVII Congresso da Anppom; 27 a 31 de agosto de 2007*; Unesp, São Paulo, SP, 2007.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Capital cultural versus dom inato: questionando sociologicamente a trajetória musical de compositores e intérpretes brasileiros. *Opus*, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 79-97, jun. 2008.

GONÇALVES, Antônio Afonso. *Valsas de Francisco Mignone*: transcrição e edição para o violoncelo. 2004. 79f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical)-Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

GREEN, Douglass M. *Form in tonal music: an introduction to analysis*. Schirmer, 2nd edition, 1979. 336p.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. 268 p.

LAVILLE, C.; DIONNE, J. *A Construção do saber*: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 340p. Título original: *La construction des savoirs*: Manuel de méthodologie em sciences.

LIVRO DE ATAS DA FAMES. Documento interno da FAMES.

LIVRO DE CURRICULUM VITAE. Documento interno da FAMES.

LOPES, Alexandre de Oliveira. Entrevista concedida a Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro na cidade de Vitória em 28 de setembro de 2010.

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

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5. ed. amp. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 550 p.

MARTINS, Heloisa Helena T. de Souza. Metodologia qualitativa de pesquisa. *Educação e pesquisa*. São Paulo, vol. 30, n. 2, p. 289-300, maio/ago 2004

MARTINS, Regina Célia Nava. *Escola de Música do Espírito Santo: 50 anos de história*. 2006. 26f. Monografia (Pós-Graduação em Docência para o Ensino Superior)- Faculdade Batista de Vitória- FABAVI, Vitória, 2006.

NOVAES, Maria Stella de. *História do Espírito Santo*. Fundo editorial do Espírito Santo, Vitória, ES, 19??.

OLIVEIRA, José Teixeira de. *História do estado do Espírito Santo*. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo: Secretaria de Estado da Cultura, 2008. 670 p.

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

PLEETH, William. *The cello*. 1ª Ed. Great Britain: Mcdonald e Co., 1982. 290 p.

RANEVSKY, Eugen. *Como escolher corretamente um vibrado expressivo adequado a obra a ser executada no violoncelo*. 1985. 94 fl. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004. 218 p. Título original: Structural Function of Harmony

_____. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.

_____. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1996.
Título original: *Fundamentals of Musical Composition*.

SILVA, Osmar. Escola de Música. *Jornal ?*, Vitória, [197-].

SOUZA, Sanny. Entrevista concedida a Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro na cidade de Vitória em 5 de maio de 2009.

THOMPSON, Cláudio L. *Alceu Camargo*: violinista profissional, compositor dileteante. Análise de sua obra completa para piano. Dissertação de mestrado. UDESC, Florianópolis, SC, 2010

ZAMITH, Luiz Fernando. *Informações sobre Alceu Camargo*. [mensagem pessoal] . [Rio de Janeiro]. Correspondência via internet de Luiz Fernando Zamith a Raquel Almeida Rohr de Oliveira Isidoro. From: <lfzamith@hotmail.com> to <raquel_o@yahoo.com> Segunda 18 de outubro de 2010.

7. ANEXOS

7.1 ANEXO A: Catálogo geral de obras de Alceu Camargo

Catálogo Geral da Obra de Alceu Camargo (1907 - 2001)						
	Título 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 Soneguet		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 cappella	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 Nidia (perdida)	Violoncelo e Piano			Nidia	?
43	Uma Canção para Contrabaixo	Contrabaixo				?
44	Dueto para violinos (perdida)	2 Violinos				?

Fonte: THOMPSON (2010)

7.2 ANEXO B: Manuscrito de *Canção Melancólica*

CELLO À minha querida esposa Alceu Camargo

Moderato
Expressivo

CANÇÃO MELANCÓLICA

a tempo rall.

poco rall. \oplus \vee agitato

D.C. \oplus \oplus Fim

poco rall

Violoncello e piano

À minha querida esposa

ALCEU CAMARGO

CANÇÃO MELANCÓLICA

Moderato

The musical score is written for Violoncello and Piano. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of 16 measures. The cello part (bottom staff) features a melodic line with various ornaments and phrasing. The piano accompaniment (middle and top staves) provides harmonic support with chords and arpeggiated patterns. The piece concludes with a final cadence in the piano part.

Handwritten musical score for guitar, page 123. The score is written on ten systems of three staves each. The top staff is the treble clef, the middle is the guitar clef, and the bottom is the bass clef. The music is in G major and 3/4 time. It features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings such as "poco accel." and "ten". The piece concludes with a double bar line.

7.2 ANEXO C: Edição de *Canção Melancólica**À minha querida esposa**Canção Melancólica**Para Cello e Piano**Alceu Camargo
Vitória, ES - 1984*

Moderato ♩

mp *II corda* *I corda*
2ª vez: *sul tasto*

6

13 *a tempo*
rall. *p*

20

27 *poco rall.* 2ª vez *al Coda* ⊕ *Piu Mosso*

35

43 1. 2.

51 *D.S. al Coda* ⊕ *Coda*
poco rall. *rall.*

À minha querida esposa
Canção Melancólica
Para Cello e Piano

Alceu Camargo
Vitória, ES - 1984

Moderato 

mp II corda I corda
 2ª vez: *sul tasto*

5

5

11 *a tempo*
rall. *p*
a tempo
rall.



Canção Melancólica

2

17

17

23

23

29 *poco rall.* 2ª vez al Coda ⊕ *Piu Mosso*

29 2ª vez al Coda ⊕ *Piu Mosso*

35

35

The image shows a musical score for 'Canção Melancólica'. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system starts at measure 2 and ends at measure 17. The second system starts at measure 17 and ends at measure 23. The third system starts at measure 23 and ends at measure 29. The fourth system starts at measure 29 and ends at measure 35. The fifth system starts at measure 35 and ends at measure 41. The sixth system starts at measure 35 and ends at measure 41. The score includes a Coda symbol (⊕) at measure 29. The piano accompaniment features a variety of chords and textures, including a section marked 'poco rall.' and another marked 'Piu Mosso'. The vocal line is written in a bass clef and features a melodic line with various ornaments and phrasing.

Canção Melancólica

3

40 *V*

1.

47

2.

53 *D.S. al Coda*

poco rall.

55 *Coda*

rall.

8vb

7.4 ANEXO D: Manuscrito de *Suave Melodia*

5494

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

ao prazete amoso - Gegen Kameky

SUAVE MELODIA Aiceu Canargo-1983

Andante

REG.: 1150
DATA: 29/07/87

2.1150

787.3154
C1730

The first system consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the second measure. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic accompaniment with many beamed eighth notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simple bass line.

The second system consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the second measure. The instruction "pouco accel." is written above the staff. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic accompaniment with many beamed eighth notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simple bass line.

The third system consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the second measure. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic accompaniment with many beamed eighth notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simple bass line.

The fourth system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the second measure. The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex rhythmic accompaniment with many beamed eighth notes and rests. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a simple bass line.

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a bracketed section labeled "2^e". The middle staff is in treble clef and contains a piano accompaniment with chords and eighth notes. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line.

D.C. sem repet.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a few notes. The middle staff is in treble clef and contains a piano accompaniment. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line.

Four empty musical staves, each consisting of five horizontal lines.

7.5 ANEXO E: Edição de *Suave Melodia**Ao prezado amigo Eugen Ranevsky**Suave Melodia**Para Cello e Piano**Alceu Camargo
Vitória, ES - 1983***Andante**

1ª vez: **f**
2ª vez: **p**

7

13 *Fine Piu Mosso*

f (expressivo)

19 1.

25 2.

D.C. al Fine

rit.

Ao prezado amigo Eugen Ranevsky

Suave Melodia

Para Cello e Piano

Alceu Camargo
Vitória, ES - 1983

Andante

The musical score is written for Cello and Piano. It consists of three systems of music. The first system starts with a Cello staff in the upper register and a Piano staff in the lower register. The Cello staff has a first ending marked '1ª vez: f' and a second ending marked '2ª vez: p'. The Piano staff has a treble clef and a bass clef. The second system starts at measure 5 and the third system starts at measure 9. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Suave Melodia

2

13 *Fine*

13 *Fine*

17 *Piu Mosso*

f (expressivo)

17 *Piu Mosso*

21 1.

21 1.

25 2. *D.C. al Fine*

rit. *D.C. al Fine*

25 2. *rit.*

7.6 ANEXO F: Manuscrito de *Enlevo*

para o colega e amigo
Sanny Santos Souza

ENLEVO

(barcarolle)

Alceu Camargo
1992

cello Allegretto

expressivo
um pouco mais movido

DC sem rep. e FIM

Para o colega e amigo
Lanny Santos Souza

ENLEVO

(barcarolle)

Alceu Camargo
1992

allegretto

The musical score is written for cello and piano. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), with a 6/8 time signature. The tempo is marked 'allegretto'. The score is divided into several systems. The first system shows the initial melodic line for the cello and the piano accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes first and second endings, marked '1a' and '2a'. The fourth system continues the piece, and the fifth system concludes with a final cadence. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'piano'.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a single bass staff and a grand staff (treble and bass). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system begins with the marking "mf Expressivo". The second system contains first and second endings, marked "1^a" and "2^a". The third system includes the instruction "poco rall." followed by "D.C. sem rep. e" and "F.M.". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

7.7 ANEXO G: Edição de *Enlevo**Para o colega e amigo Sanny Santos Souza**Enlevo**(Barcarolle)**Para Cello e Piano**Alceu Camargo
Vitória, ES - 1992*

Allegretto $\text{\textcircled{S}}$

mf

5

1. 2.

10

14 *2ª vez al Coda* $\text{\textcircled{C}}$ *mf*

Piu Mosso
Expressivo

18 *mf* *p*

22 1. *V*

26 2. *D.S. al Coda sem repetição* $\text{\textcircled{C}}$ *Coda*
poco rall. *rall.*

Para o colega e amigo Sammy Santos Souza

Enlevo

(Barcarolle)

Para Cello e Piano

Alceu Camargo
Vitória, ES - 1992

Allegretto
♩

mf

5

1. 2.

5

1. 2.

10

10

Enlevo

2

14 *2ª vez al Coda* \oplus

mf

18 *Piu Mosso*
Expressivo

mf *p*

22 *1.*

p

26 *2.* *D.S. al Coda sem repetição*

poco rall.

29 \oplus *Coda*

rall.

The musical score is written for a single melodic line and piano accompaniment. It begins at measure 14 with a '2ª vez al Coda' instruction and a first ending bracket. The tempo and mood change at measure 18 to 'Piu Mosso' and 'Expressivo'. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and performance directions like *poco rall.* and *rall.*. The piece concludes with a Coda section starting at measure 29.

7.8 ANEXO H: Manuscrito de Seresta

SERESTA

A MINHA DEDICADA ESPOSA

ALCEU CAMARGO

1998

Allargatto $\text{♩} = 54$

cantabile

SERESTA

A MINHA DEDICADA ESPOSA

ALCEU CAMARGO

The musical score is written in 3/4 time and B-flat major. The tempo is marked 'Allegretto d. = 54'. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in treble and bass clefs. The vocal line is written in a single staff. The score is divided into three systems. The first system includes a key signature change from B-flat major to B-flat minor in the second measure. The second system includes a key signature change from B-flat minor to B-flat major in the second measure. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano).

This is a handwritten musical score for a piece in 3/4 time, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The score is organized into four systems, each consisting of a vocal staff and a piano grand staff (treble and bass clefs).

- System 1:** The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A first ending bracket labeled "1^a" spans the final two measures, which lead to a second ending bracket labeled "2^a".
- System 2:** The vocal line continues with a similar melodic structure. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern. A first ending bracket labeled "1^a" spans the final two measures, leading to a second ending bracket labeled "2^a".
- System 3:** The vocal line continues. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with eighth notes and rests. A first ending bracket labeled "1^a" spans the final two measures, leading to a second ending bracket labeled "2^a".
- System 4:** The vocal line concludes with a final melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. A first ending bracket labeled "1^a" spans the final two measures, leading to a second ending bracket labeled "2^a".

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte). The piano part includes a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and rests.

The image shows a page of handwritten musical notation, page 144. The score is written in bass and treble clefs. The first system includes the instruction *cantabile*. The notation consists of several systems of staves, each with a bass staff and a treble staff. The music features various note values, rests, and dynamic markings such as *p.*, *pp.*, and *ppp.*. There are also articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The handwriting is clear and professional.

Handwritten musical score on page 145. The score consists of several staves. The top staff is a bass clef line with notes and rests, including dynamic markings like *v* and *p*. The second staff is a grand staff (treble and bass clefs) with notes and rests, including dynamic markings like *p* and *f*. Below the grand staff are several empty staves. The page number '145' is in the top right corner.

The musical score is written on a page numbered 145. It begins with a bass clef staff containing a melodic line with various notes, rests, and dynamic markings such as *v* (accents) and *p* (piano). Below this is a grand staff consisting of a treble clef and a bass clef, with notes and rests. Dynamic markings like *p* and *f* are present. The lower portion of the page contains several empty staves, suggesting a multi-measure rest or a section of music that has been omitted or is yet to be written.

7.9 ANEXO I: Edição de Seresta

*À minha dedicada esposa***Seresta***Para Cello e Piano**Alceu Camargo
Vitória, ES - 1998***Allegretto** $\text{♩} = 54$

3

1ª vez: *mf*
2ª vez: *p*

8

14

1.

21

2.

27

33

Meno (Cantabile)
p

39

cresc. poco a poco

Seresta

2

44 *mf* *cresc. poco a poco*

48 *f*

51 *rit.*

55

59 *cresc.* *rit.*

The musical score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five staves of music. The first staff (measures 44-47) begins with a first ending bracket and a fermata over the first measure. The dynamics are marked *mf* and *cresc. poco a poco*. The second staff (measures 48-50) features a fermata over the first measure and a dynamic marking of *f*. The third staff (measures 51-54) includes a first ending bracket and a dynamic marking of *rit.*. The fourth staff (measures 55-58) contains several measures with fermatas. The fifth staff (measures 59-60) starts with a dynamic marking of *cresc.* and ends with a dynamic marking of *rit.* and a fermata over the final measure.

À minha dedicada esposa

Seresta

Para Cello e Piano

Alceu Camargo
Vitória, ES - 1998

Allegretto ♩ = 54

The musical score is written for Cello and Piano in 3/4 time, key of B-flat major. It begins with a tempo marking of Allegretto at 54 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) shows the Cello part with a fermata on the final note and a breath mark (V) above it, and the Piano accompaniment. The second system (measures 5-10) features a first ending (1ª vez) in mezzo-forte (mf) and a second ending (2ª vez) in piano (p) for the Cello part, with corresponding piano accompaniment. The third system (measures 11-16) continues the Cello and Piano parts, ending with a fermata and breath mark (V) on the final Cello note.

Seresta

2

Musical score for measures 17-22. The system consists of three staves: a vocal line in alto clef (C4-C5), a piano right-hand line in treble clef (C4-C5), and a piano left-hand line in bass clef (C2-C4). The key signature has one flat (B-flat). Measure 17 starts with a vocal line and piano accompaniment. Measures 18-22 show a first ending (1.) and a second ending (2.) with repeat signs. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Musical score for measures 23-28. The system consists of three staves: a vocal line in alto clef (C4-C5), a piano right-hand line in treble clef (C4-C5), and a piano left-hand line in bass clef (C2-C4). The key signature has one flat (B-flat). Measures 23-28 show a continuous vocal line with piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Musical score for measures 29-35. The system consists of three staves: a vocal line in alto clef (C4-C5), a piano right-hand line in treble clef (C4-C5), and a piano left-hand line in bass clef (C2-C4). The key signature has one flat (B-flat). Measures 29-35 show a continuous vocal line with piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Meno (Cantabile)

Musical score for measures 36-41. The system consists of three staves: a vocal line in alto clef (C4-C5), a piano right-hand line in treble clef (C4-C5), and a piano left-hand line in bass clef (C2-C4). The key signature has one flat (B-flat). Measure 36 starts with a vocal line and piano accompaniment. Measures 37-41 show a continuous vocal line with piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. A dynamic marking *p* is present below the piano part.

Seresta

3

42

cresc. poco a poco *mf* *cresc. poco a poco*

48

f *rit.*

54

59

cresc. *rit.*

59

rit.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Seresta'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into four systems, each with a measure number (42, 48, 54, 59) at the beginning. The vocal line is written in a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is written in two staves, also with a bass clef and one flat. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system (measures 42-47) features a vocal line with a first ending bracket and a piano line with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 48-53) shows the vocal line with a forte dynamic and a piano line with a similar accompaniment. The third system (measures 54-58) includes a second ending bracket in the vocal line. The fourth system (measures 59-64) concludes the piece with a vocal line that ends with a fermata and a piano line that ends with a fermata. Performance instructions like 'cresc. poco a poco', 'mf', 'f', and 'rit.' are placed throughout the score to guide the performer.

7.10 ANEXO J: Manuscrito de *Conversa Fiada*

CONVERSA FIADA

Ao estimado amigo
Claudio G. Coutinho

ALCEU CAMARGO
1999

allegretto

vivo

CONVERSA FIADA

Ao estimado amigo

ALCEU CAMARGO

Claudio Q. Coutinho

1999

Allegretto

vivo

The musical score is written in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff is marked 'Allegretto' and the last staff is marked 'vivo'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some handwritten annotations and a double bar line with repeat signs.

CONVERSA FIADA

Ao estimado amigo
Claudio Q. Coutinho

ALCEU CAMARGO,
1999

Allegretto

rit.

Vivo

CONVERSA FIADA

Ao estimado amigo

ALCEU CAMARGO

Claudio Q. Coutinho

1999

Allegretto

Allegretto

VIVO

7.11 ANEXO L: Edição de *Conversa Fiada*

Ao estimado amigo Claudio Q. Coutinho

Violoncelo 1

Conversa FiadaAlceu Camargo
Vitória, 1999**Allegretto**

6 *To Coda*

12

19

26

33

39 *D.S. al Coda*

46 **Vivo**
Coda

(*) percutir no corpo do instrumento

Ao estimado amigo Claudio Q. Coutinho

Violoncelo 2

Conversa FiadaAlceu Camargo
Vitória, 1999**Allegretto**

6

To Coda

13

19

26

36

D.S. al Coda

Vivo

46

Coda

(*)

(*) percutir no corpo do instrumento

Ao estimado amigo Claudio Q. Coutinho

Violoncelo 3

Conversa FiadaAlceu Camargo
Vit6ra, 1999**Allegretto**

6

11 *To Coda*

17

24

31

39 *D.S. al Coda*

46 **Vivo** *Coda*

(*)

(*) percutir no corpo do instrumento

Ao estimado amigo Claudio Q. Coutinho

Conversa FiadaAlceu Camargo
Vit6ra, 1999**Allegretto**

6

12

19

27

34

Vivo

43 *D.S. al Coda Coda* (*)

(*) percutir no corpo do instrumento

Ao estimado amigo Claudio Q. Coutinho

Conversa Fiada

Alceu Camargo
Vitória- ES, 1999

Allegretto

The musical score is arranged for four violoncellos (Vcl. 1-4) and four violas (Vlc. 1-4). The piece is in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into three systems. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-12. The piece concludes with a 'To Coda' marking at the end of the final measure.

2

Conversa Fiada

The image displays a musical score for the piece "Conversa Fiada", specifically page 2. The score is arranged for four violas, labeled Vlc. 1, Vlc. 2, Vlc. 3, and Vlc. 4. The music is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is organized into three systems of staves, each containing four staves corresponding to the four violas. The first system begins at measure 12, the second at measure 17, and the third at measure 22. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as accents (>) and breath marks (V). The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a chamber ensemble piece.

Conversa Fiada

3

The image displays a musical score for the piece "Conversa Fiada," page 3. The score is arranged in three systems, each containing four staves labeled Vlc. 1, Vlc. 2, Vlc. 3, and Vlc. 4. The music is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The first system covers measures 27 to 32, the second system covers measures 32 to 37, and the third system covers measures 37 to 42. The notation includes various rhythmic values, slurs, accents, and dynamic markings such as V and V above notes. The score is presented in a clean, professional layout with clear staff lines and musical symbols.

4

Conversa Fiada

43

Vlc. 1 *D.S. al Coda* **Vivo**

Vlc. 2 *D.S. al Coda*

Vlc. 3 *D.S. al Coda*

Vlc. 4 *D.S. al Coda*

48

Vlc. 1 (*)

Vlc. 2 (*)

Vlc. 3 (*)

Vlc. 4 (*)

(*) percutir no corpo do instrumento