UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

GIOVANA BERARDI FAVIANO

**Cartas de Camargo Guarnieri: autobiografia, sociabilidade e práticas
de arquivamento**

(Versão Corrigida)

SÃO PAULO
2020

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

GIOVANA BERALDI FAVIANO

**Cartas de Camargo Guarnieri: autobiografia, sociabilidade e práticas
de arquivamento**

(Versão Corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História Social da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de mestre em
História

Área de concentração: História Social

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida
de Aquino

São Paulo
2020

fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Giovana Beraldi Faviano

Data da defesa: 10/Junho/ 2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Maria Aparecida de Aquino

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26 / Junho / 2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F512c Faviano, Giovana Beraldi
Cartas de Camargo Guarnieri: autobiografia,
sociabilidade e práticas de arquivamento / Giovana
Beraldi Faviano ; orientadora Maria Aparecida de
Aquino. - São Paulo, 2020.
140 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Arquivos pessoais. 2. Autobiografias. 3.
Sociabilidade. I. Aquino, Maria Aparecida de,
orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Aproveito este espaço para deixar registrado meus agradecimentos a todos que de alguma forma me ajudaram com a realização deste trabalho.

Aos meu pais que, mesmo sem ensino superior, sempre visualizaram para mim a melhor educação que estava ao nosso alcance. A minha mãe, técnica em enfermagem, dobrando jornadas de trabalho para financiar escolas particulares, cursos e livros. A meu pai, metalúrgico, que me ajudava a completar coleções de fascículos de enciclopédias e documentários em fitas VHS.

A meu marido, Allan, que todo dia diz o quanto acha lindo meu trabalho, apoiando-me a me dedicar inteiramente ao mestrado e ouvindo as histórias que conto e ele diz adorar.

À minha tia Kátia que, quando era criança, incentivou-me a entrar na USP e trabalhar com a escrita.

À Elisabete Ribas, do Arquivo IEB, que me ajudou com várias oportunidades acadêmicas e sempre foi uma inspiração de mulher, profissional e liderança.

Às professoras Flávia Toni e Ana Maria Camargo, que me ajudaram nesta jornada com carinho, generosidade, paciência e são referências para mim como intelectuais e orientadoras.

A todos que, com uma simples palavra de apoio ou pequena conversa, ajudaram-me no processo de pesquisa, reflexão e escrita.

RESUMO

Este trabalho analisa a correspondência do compositor Camargo Guarnieri (1907-1993), de sua formação até a transferência da documentação para o Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, onde hoje encontra-se sob custódia. Para tanto, as cartas de Camargo Guarnieri são exploradas como documentos de arquivo que viabilizaram atividades e expandiram uma rede de contatos imprescindível para a carreira e reconhecimento do compositor enquanto artista. Além disso, analisa-se como a narrativa de si empreendida por Camargo Guarnieri na escrita epistolar – enquanto gênero privilegiado para a escrita autobiográfica – foi importante para a construção de uma imagem de artista em um meio tensionado por disputas estéticas. Por fim, verifica-se em que medida a narrativa de si empreendida pelo compositor reverbera nas práticas de arquivamento e como sua relação com o Modernismo e o nacionalismo musical vem a ser, posteriormente, reforçada pela guarda institucional.

Palavras-chave: Arquivo pessoal, arquivamento, autobiografia, redes de sociabilidade, Camargo Guarnieri

ABSTRACT

This dissertation analyses the letters of the composer Camargo Guarnieri (1907-1993) from the accumulation process to their transference to the Archive of the Institute of Brazilian Studies of the University of Sao Paulo, where they are currently available for research. It is demonstrated that the letters of Camargo Guarnieri can be interpreted as archive records, as they enable multiple ordinary and bureaucratic activities, and instruments of expansion and maintenance of a fundamental social network to the composer professional career. It is also investigated the relations between the self-narrative Camargo Guarnieri portrayed in his letters writing and the construction of a self-image within an environment featured by aesthetical disputes. Finally, it is verified how this self-narrative determines the composer's archiving practices and their relations to the Modernism Movement, which is later reinforced by the institutional transference.

Keywords: Personal archives, archiving, autobiography, social networks, Camargo Guarnieri

Sumário

Introdução.....	6
Capítulo 1 - Cartas, circulação, meio artístico	19
1.1 O Modernismo Musical Brasileiro e as redes de sociabilidade.....	20
1.2 Identidade e subjetividade artística	35
1.3 A função social do artista	47
Capítulo 2 - Arquivos pessoais no debate arquivístico	52
2.1 Arquivos pessoais e a tradição arquivística.....	54
2.2. Mudança de paradigma – arquivos pessoais no debate pós-moderno	60
2.3 Da carta à correspondência	64
Capítulo 3 – Camargo Guarnieri e as práticas de arquivamento	81
3.1 O estúdio e seus papéis.....	82
3.2 A obra interdita.....	87
3.3 Arquivamento da correspondência.....	93
Capítulo 4 – Arquivamento de cartas no Movimento Modernista	106
4.1 Instituições de custódia e os arquivos de escritores modernistas	106
4.2 O conceito de proveniência social no debate arquivístico	113
4.3 O Movimento Modernista como um tipo de proveniência.....	118
Considerações Finais.....	129
Referências Bibliográficas	133

Introdução

Passa seus dias em um estúdio, no último andar de um edifício em São Paulo,
trabalhando.
- Lá é meu céu e às vezes meu inferno.¹

E como o artista é um ser social que só se realiza em função do grupo ou da
coletividade a que pertence, concluo tranquilamente que os processos da
técnica podem ser infinitos, mas não eternos. Eterna é a arte como expressão da
emoção humana.²

Entre outubro de 2018 e janeiro de 2020, o Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo apresentou a exposição “Ecos Mecânicos: A máquina de escrever
e a prática artística”, sob a curadoria de Cristina Freire. Uma das obras me chamou particular
atenção. De uma máquina de escrever posicionada no chão, saem folhas com retratos
masculinos desenhados (ou seriam datilografados?) que sobem ao teto e descem novamente
ao chão, formando quatro fileiras. O título da obra, *43 estudiantes de Ayotzinapa*, do artista
argentino Javier del Olmo, traz a contextualização.³

São retratos dos estudantes vítimas do massacre ocorrido em 26 de setembro de 2014,
no povoado de Ayotzinapa, México. O grupo estava a caminho de uma passeata
comemorativa do dia 2 de outubro de 1968, data em que o Exército mexicano atirou contra
milhares de estudantes em Tlatelolco. Em uma parada durante o trajeto, o veículo onde
estavam os jovens foi interceptado e alvejado com disparos. Na hora, dois deles caíram
mortos e um ficou gravemente ferido. Os 43 jovens restantes foram entregues a uma
organização criminal, que os executaram e calcinaram os corpos.

A placa indicativa da obra trazia como texto:

Ay, Ay yo. Ay yo y. Ay yo y Ayotzinapa. Ay Ayotzinapa sin yo.
Como construir y sostener la memoria de 43 estudiantes desaparecidos de
Ayotzinapa, letra por letra.
Entre letra y letra, estoy yo.
Entre letra y letra, estás vos.

¹ CAMPOS, Balala. *Guarnieri: a emoção é indispensável à música*. Revista Zero Hora, Porto Alegre. 19 de maio de 1974. (WERNET, 2009, p. 318)

² Depoimento de Camargo Guarnieri, possivelmente publicada pela *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Lisboa, Ano XI, 2ª série, n. 96, mar. 1959. (SILVA, 2001, p. 16)

³ OLMO, Javier del. *43 estudiantes de Ayotzinapa*. Máquina de escrever e papel datilografado. Coleção do Artista, 2014.

Entre palabra y palabra, estamos todos.

Ay. Ay yo. Ay yo y. Ay yo y Ayotzinapa. Ay Ayotzinapa sin yo.

Qual a possível relação entre esta obra, a correspondência de Camargo Guarnieri e os arquivos pessoais? Javier del Olmo demonstra como nossa imagem está no papel e nos documentos. A palavra escrita carrega quem somos nós, preserva nossa memória para a posteridade e os arquivos pessoais estão cheios de registros escritos. De certa forma, “entre letra y letra”, “entre “palabra y palabra”, Camargo Guarnieri viu na prática epistolar também uma forma de construção de sua própria imagem, tanto na escrita quanto na acumulação.

Os documentos que surgem para viabilizar atividades ganham função probatória das mesmas e, posteriormente, tornam-se fontes históricas. Mas também são suportes para a criação de uma imagem e de uma projeção pública, mesmo que isso se dê de forma não imagética. Apesar de Camargo Guarnieri não ter literalmente datilografado seu rosto, como faz Javier del Olmo com os retratos dos estudantes mexicanos, o compositor criou um arquivo capaz de construir sua imagem.

Meu contato com os arquivos pessoais teve início em meados de 2010, como estagiária do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros (Arquivo IEB). Neste período, eu e meus colegas nos dedicamos integralmente ao arquivo do historiador Caio Prado Júnior. Eu era uma jovem estudante de história e esta foi minha iniciação na prática arquivística, sob a supervisão da responsável técnica Elisabete Ribas. Foi também a oportunidade de olhar um arquivo inteiro, com toda a sua diversidade tipológica, e me dedicar a organizá-lo. Não havia textos autobiográficos, tampouco uma ordem original perceptível, pois o arquivo já havia sido objeto de outras tentativas de organização. O arquivo do autor de *Formação do Brasil Contemporâneo* era muito diverso, disperso e, tirando alguns manuscritos de estudos e obras, era formado por recortes de jornais, de fotografias e documentos históricos familiares ou de assuntos que lhe interessavam. Elaboramos o quadro de arranjo e fui percebendo como a identificação dos documentos e sua organização ia “contando uma história” de quem era Caio Prado Júnior.

No fim do estágio, em 2013, como pesquisa de Iniciação Científica, sob a orientação da professora Flávia Toni, passei a me dedicar às cartas de Camargo Guarnieri. Um compositor! Logo eu, tão leiga e alheia ao mundo das artes e, principalmente, da música clássica. Salvo o ano de 2014, período em que trabalhei no Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em meio ao arquivo institucional e aos arquivos de

artistas, venho me dedicando à correspondência de Camargo Guarnieri. As reflexões deste trabalho resultaram, primeiramente, no relatório de Iniciação Científica como forma de instrumento de pesquisa, e, agora, nesta dissertação de mestrado.

Desta vez, dediquei-me somente a uma espécie documental – a carta. Ao contrário de Caio Prado Júnior, o compositor falava muito de si em sua correspondência e manteve um arquivo volumoso, mas entre eles havia algo em comum: de seus documentos, é possível depreender-se uma imagem, um rosto... Do mesmo modo, sua correspondência, especialmente quando confrontada com o resto de seu arquivo, é capaz de contar uma história de quem era Camargo Guarnieri.

Nascido em 1907, em Tietê, no interior paulista, Mozart Camargo Guarnieri projetou-se como um personagem importante na história do modernismo musical brasileiro. Sua proximidade com Mário de Andrade, sua produção artística e o intenso trabalho ao longo de toda sua vida no Brasil e no mundo contribuíram para que seu nome esteja entre os expoentes do projeto modernista. Como outros artistas e colegas deste meio cultural e artístico, Guarnieri comunicou-se muito por carta com os mais variados interlocutores. Cópias carbono de missivas enviadas, e outras tantas recebidas, foram sendo guardadas sob critérios particulares e pessoais, assim como outros tantos documentos de ordem pessoal. Após sua morte, os documentos do compositor foram mantidos em seu estúdio e, finalmente, doados pela família, em 2000, ao Arquivo IEB. Portanto, hoje encontramos suas cartas, partituras, fotografias e outros tantos documentos que compõem o Fundo Camargo Guarnieri ao lado de outros conjuntos documentais de personagens de igual importância e com quem - em alguns casos mais e outros menos – mantiveram proximidade de trabalho e amizade.

Sua correspondência é vasta e composta por aproximadamente 14 mil documentos em 45 caixas-arquivos. Entre cartas trocadas com instituições públicas e privadas voltadas para a arte e cultura, universidades nacionais e estrangeiras, editoras, associações e outras entidades, encontramos expressiva troca epistolar com outros intelectuais, músicos e artistas. Estes interlocutores atuavam tanto como amigos e confidentes, quanto como agentes de uma rede de cooperação, no sentido de que arte só pode ser concebida como um produto de atividade coletiva. (BECKER, 1974)

Desse modo, as cartas serviram enquanto facilitadoras de recomendações de intérpretes, pedidos de apoio financeiro, organização de concertos, apresentações, envio de biografias e novas composições, ou seja, tudo o que é necessário para efetivar a performance e

execução de suas obras. Entre estes assuntos de interesse profissional, encontramos também notícias familiares, elogios, críticas, conselhos e confissões que apenas amigos fazem uns para os outros por meio de cartas. A correspondência de Camargo Guarnieri traz à tona uma rede de sociabilidade de intelectuais e artistas da música do século XX cujo ponto de origem é São Paulo, seguindo para Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Montevideo, Madri, Paris, Nova York, e tantas outras cidades e capitais do mundo.

No entanto, a rede de sociabilidade da correspondência do compositor é apenas um dos lados da moeda. Entre o público e o privado, reside a ambiguidade do gênero epistolar. Entre as vias aéreas e o cruzamento de fronteiras, as cartas são redigidas e guardadas no espaço privado. É no outro lado da moeda, na intimidade do indivíduo, onde se operam as decisões – intelectuais e manuais – do que escrever, do que e de como guardar.

São nestas operações que o indivíduo constrói seu arquivo, projetando-se nele. No caso de Camargo Guarnieri, a expressividade artística, a imagem de um artista intelectual comprometido com o nacionalismo musical⁴ e a legitimidade da arte verdadeira são linhas que conduzem a manutenção e a organização de seus documentos. Como veremos, a partir da década de 1950, em função do contexto histórico e social, Camargo Guarnieri vê em seu arquivo uma forma de resistência, um instrumento de trabalho, na medida em que controlava sua projeção pública e a construção de uma imagem para a posteridade.

Sentado em frente à máquina de escrever, na escrivaninha de seu estúdio na rua Pamplona, local de trabalho do compositor por muitos anos, Camargo Guarnieri datilografava cartas com cópias carbonos, guardando-as cuidadosamente junto às missivas recebidas em pastas, que seriam posteriormente etiquetadas e armazenadas nas estantes. Neste processo de escrita e acúmulo epistolar, o compositor vai datilografando (ou seria desenhando?) seu rosto e sua imagem, assim como faz Javier del Olmo com os estudantes mexicanos de Ayotzinapa. Assim como os retratos batidos à máquina pelo artista argentino que, um após o outro, vão se acumulando e formando colunas nas paredes da obra, as cartas de Camargo Guarnieri também

⁴ O conceito de nacionalismo musical é bastante controverso, pois carrega uma forte carga ideológica. Como este trabalho não pretende trazer à tona debates do campo da musicologia, compreende-se como nacionalismo musical a corrente estética que tem como grande idealizador Mário de Andrade e vê em suas bases a criação da música de concerto a partir do folclore. Esta corrente será duramente confrontada a partir da década de 1950 por novos compositores que defendiam a técnica dodecafônica de composição e uma abordagem mais universalista e menos folclórica. Para um debate completo sobre o conceito, ver: EGG, André. *Considerações sobre o nacionalismo musical: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, 1928-1950*. Revista Científica/ FAP, v. 2, 2007.

vão se sobrepondo, ocupando todos os espaços de seu estúdio e formando uma imagem autobiográfica.

A série correspondência sob leitura crítica

Durante a pesquisa de Iniciação Científica, pude contribuir com o projeto de organização da correspondência de Camargo Guarnieri, que obedeceu à metodologia já utilizada no trabalho prévio com as cartas de outros arquivos pessoais tanto no Arquivo IEB quanto em outras instituições de custódia de acervo. Cartas e outros documentos que constituem um meio de comunicação entre duas ou mais pessoas, como telegramas, bilhetes e cartões-postais, são agrupados sob a série correspondência e, posteriormente, divididas entre duas sub-séries: correspondência ativa (cópias das cartas enviadas) e correspondência passiva (cartas recebidas). Posteriormente, são ordenadas alfabeticamente pelos nomes dos destinatários e remetentes e, em seguida, cronologicamente.

Esta metodologia é alvo de críticas por parte da literatura arquivística, que defende que documentos produzidos e acumulados por uma pessoa ao longo de sua vida sejam reconhecidos como documentos de arquivo e, portanto, submetidos a uma abordagem metodológica arquivística como aquela aplicada aos arquivos administrativos. De acordo com este ponto de vista, todo documento textual usado como comunicação entre duas ou mais pessoas ou entidades coletivas cai sob uma categoria abrangente - a série correspondência - que funciona como um critério de agrupamento artificial aglomerando documentos pela sua espécie documental e não pela sua atividade geradora. Isso é perigoso, visto que:

No momento em que o contexto de produção deixa de ser a diretriz da organização documental, os processos e funções responsáveis pela produção dos documentos tendem a ser ignorados. Tais propostas se configuram como organizações alternativas de documentos, pois lidam com a informação veiculada e não com o documento em si, não o tratando, portanto, sob o prisma arquivístico. (LOPEZ, A., 2003, p. 75)

Como resultado de falta de rigor arquivístico “os arquivos pessoais ocupam uma zona de fronteira, submetidos a abordagens metodológicas distintas de acordo com as filiações institucionais de seus custodiadores”. (HEYMANN, 2009, p.43) A informalidade das atividades domésticas ou a ausência de referências contextuais claras nos documentos

pessoais não deveriam invalidar o respeito aos princípios arquivísticos, pois o objetivo deve ser sempre privilegiar a contextualização em detrimento da informação veiculada.

Em suma, o documento de arquivo é um instrumento necessário para a efetivação de uma atividade tanto no meio jurídico-administrativo, quanto na vida pessoal cotidiana. O advento do Estado Moderno e suas várias formas de controle burocrático fazem com que interações e operações de diversas esferas de atuação do homem civil ocorram através do registro. Portanto, “produzir e manter registros atesta nossas vidas, evidencia, representa e memorializa nossas interações e relacionamentos; e nos situa no mundo”. (MCKEMMISH, 2013, p. 29) Tanto no meio jurídico-administrativo, quanto na esfera privada, a carta é apenas a espécie documental – a moldura – enquanto a atividade geradora pode ser um convite, uma advertência, um agradecimento, etc. Nisto reside a natureza do documento de arquivo: a condição instrumental de efetivar uma atividade.

Esta instrumentalidade na correspondência de Camargo Guarnieri é evidente na medida em que era através das cartas que o compositor organizava concertos, apresentações, divulgava sua obra, negociava cachês, comunicava-se com gravadoras e realizava outras atividades intrínsecas do *métier* artístico. Seu arquivo pessoal, inclusa sua correspondência, era seu arquivo de trabalho. Em suma, atestar a legitimidade da condição de documento de arquivo aos documentos de Camargo Guarnieri implicaria uma abordagem metodológica arquivística, evidenciando suas atividades geradoras, o que não acontece quando esta é agrupada pela espécie documental, “correspondência”.

Uma nova perspectiva que ilumina a possibilidade de compreender este arranjo documental como legitimamente arquivístico surge a partir dos anos 1990. Alguns autores autointitulados “pós-modernos”, em função da influência que seus pensamentos recebem de autores do pós-estruturalismo francês, como Jacques Derrida e Michel Foucault vão questionar a condição primordial do contexto de produção na formação dos arquivos. De acordo com esta crítica, o documento de arquivo não nasce apenas para viabilizar uma atividade e se tornar um elemento probatório desta mesma atividade, mas também sob intencionalidades ideológicas.

Nesta chave de compreensão, o princípio arquivístico da imparcialidade cai por terra e o arquivo deixa de ser visto sob uma perspectiva testemunhal do passado e como resultado de uma acumulação natural e compulsória de documentos para ser compreendido enquanto uma ferramenta social, um produto de esforço deliberativo. Esta releitura da natureza dos arquivos

tem suas origens nos estudos de arquivos administrativos coloniais e de estados autoritários, que, no entanto, logo são apropriados por estudiosos de arquivos pessoais.

Além da instrumentalidade motivadora do documento de arquivo, passa a ser questionado também os processos de acumulação documental. A prática de arquivamento torna-se objeto de interesse e ponto de partida para o estudo de arquivos pessoais como, por exemplo, o arquivo do antropólogo Darcy Ribeiro, por Luciana Heymann. A autora defende uma perspectiva de “arquivo-projeto”, ao invés de “arquivo-memória” (HEYMANN, 2013, p. 75) e investiga as diversas “motivações e critérios que operam na seleção e na guarda dos registros” de Darcy Ribeiro. (HEYMANN, 2012, p. 54)

É válido também mencionar o arquivo do artista plástico Hélio Oiticica, cujos esforços de acumulação e arranjo sistemático de sua própria documentação chamou a atenção do historiador Frederico Coelho, que intitulou o artista carioca de “auto-arquivista”. Finalmente, Reinaldo Marques (2015) debruça-se sobre os arquivos de escritores e demonstra como estes conjuntos documentais, “em sua variedade e multiplicidade, tanto desvelam uma intenção autobiográfica quanto carregam um apelo comunicativo”, pois situam-se na intersecção entre a vida pública e privada destes indivíduos. O autor vai defender, portanto, que o “caráter orgânico e automático do crescimento de um fundo documental”, comum aos arquivos administrativos, não são facilmente aplicados aos arquivos de escritores “cujos documentos nem sempre são acumulados de forma automática e contínua”. (MARQUES, 2015, p. 22-23) Estes arquivos são resultantes, de acordo com o autor, de “formas sofisticadas de arquivamento de si”, que implicam “uma intencionalidade particular, o gesto seletivo e classificatório”. (Ibidem, p. 60)

Na literatura anglófona, Jennifer Douglas (2013) talvez seja a autora que melhor explorou a forma narrativa das práticas de arquivamento de si em arquivos pessoais. Analisando arquivos de escritores em bibliotecas e universidades canadenses, a autora defende, assim como Heymann (2012; 2013), um tratamento documental que assuma o caráter construído dos arquivos pessoais a partir de um enfoque da prática acumulativa, o arquivamento de si, e não tanto da prática de produção documental.

No caso da carta pessoal, a abordagem metodológica focada no contexto de produção é um grande desafio para o profissional documentalista, pois é espaço frutífero para marcas de informalidade. Frequentemente, uma mesma carta pode assumir múltiplas funções, entrecruzando-se notícias do meio musical, político e de saúde; à organização de concertos,

indicação de intérpretes e aos detalhes como data e compras de passagens, podem seguir parágrafos sobre o processo de criação de uma nova obra. Um pedido de conselho, por exemplo, pode vir também acompanhado de um informe de recebimento.

Além disso, a multiplicidade de funções pode não estar apenas na atividade geradora do documento, mas no uso feito pelo titular ao decidir mantê-la, acumulá-la. Apesar do enorme cuidado com as suas cartas, Mário de Andrade não era tão sistemático com seus cartões-postais, que se tornavam, por vezes, suportes para anotações diversas e marca páginas. (MORAES, 2007, p. 151) Qual caminho o documentalista deve seguir? Privilegiar a atividade geradora do documento ou a função atribuída posteriormente pelo titular do fundo? Como será demonstrado no capítulo três, Camargo Guarnieri recuperou cartas de seu arquivo pessoal e lhes atribuiu novas funções, através de publicações na imprensa que legitimassem seu discurso ou na transformação das missivas em fontes documentais destinadas à biógrafa Maria Abreu.

Egg (2010), no estudo sobre os anos de formação de Guarnieri, menciona a “iniciativa do compositor em arquivar seu próprio material como testemunho de sua trajetória artística: correspondência recebida, partituras de suas obras e recortes de jornal” (EGG, 2010, p. 3). O projeto biográfico, segundo o autor, é um sintoma da falta da institucionalização do meio musical brasileiro durante o período de formação de Camargo Guarnieri e seus contemporâneos. Parte significativa da formação destes compositores, nas primeiras décadas do século XX, não foi marcada por um ensino formal da música, ocorrendo no ambiente doméstico e, posteriormente, em trabalhos relacionados a divertimentos populares, como “orquestras de cinema, orquestras de ópera ou de concerto, as lojas de partitura, os salões de baile, os hotéis e confeitarias e até as casas noturnas e cabarés”. (Ibidem, p. 26)

No entanto, para se projetar entre os cânons da música nacional moderna, com marcas institucionais e formalidade de ensino presentes, um projeto memorialístico voltado para a monumentalização de suas carreiras é imprescindível para a universalização destes compositores e para o consequente reconhecimento de sua arte como moderna. Neste sentido, o projeto biográfico de Camargo Guarnieri está intimamente ligado a um sistema musical que se colocava como representação cultural da nação, cujo objetivo maior era apresentar o Brasil como nação moderna.

Há ainda outro fator que incentiva Camargo Guarnieri a investir esforços no acúmulo e na organização sistemática de seu arquivo. Na virada da década de 1950, o compositor

publica a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, tecendo duras críticas contra o grupo Música Viva, seu fundador, o compositor Hans-Joachim Koellreutter, e o uso da técnica dodecafônica pelos compositores mais jovens. Para Guarnieri, um dos maiores expoentes do nacionalismo musical promovido por Mário de Andrade, a ascensão desta estética era antinacional. O tom de seu texto causou grande repercussão, envolvendo artistas, críticos e até mesmo interessados em outras linguagens, como as artes plásticas e a literatura.

Como consequência negativa, sua imagem começou a ser associada ao conservadorismo e, vivendo em certo ostracismo, sua obra deixou de ser tocada e conhecida pelas novas gerações de estudantes de música. (RODRIGUES, L. apud WERNET, 2009, p 143) Neste momento de embate, o compositor passa a organizar seu catálogo de obras, que implica na interdição em forma testamentária das obras do seu período de formação, e sua correspondência. O *dossiê Carta Aberta*, intitulado pelo próprio autor, é formado para agrupar cartas e manifestos de apoio, assim como as cartas de Mário de Andrade recebem tratamento diferencial.

Como será demonstrado no capítulo três, o contexto de embate estético e cultural vivido pelo compositor na década de 1950 coincide com a organização de seu arquivo e de sua narrativa de vida. Baseando-se na análise de Douglas (2013), as práticas de arquivamento do compositor assumidas neste período de sua vida evidenciam a preocupação da construção de uma narrativa de si que, por sua vez, alimenta os processos de seleção, de guarda e de arranjo dos seus arquivos.

Situar a correspondência de Guarnieri dentro de um projeto biográfico significa vê-la também em sua relação com outros intelectuais e artistas do Modernismo e com a instituição de custódia. Verifica-se entre estes personagens um projeto epistolar: na medida em que constitui lugar de experiência, partilha e meio estratégico de persuasão, como bem demonstra Moraes (2003) com as correspondências de Mário de Andrade, a carta também alimenta os arquivos destes personagens. Não é somente seu conteúdo informativo que se arquivava, mas os recortes de jornais, as fotografias enviadas, as críticas e as opiniões. A consciência do valor histórico destes documentos é compartilhada pelos missivistas, como se vê pela interdição imposta por Mário de Andrade em suas cartas, e em manifestações escritas, como esta do musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo para Camargo Guarnieri:

Vou guardar preciosamente essa sua carta [do dia 22 de outubro], pois contém reflexões importantes sobre Mário de Andrade e sobre V. mesmo. As primeiras vêm completar o que V. já havia escrito num número da Revista Brasileira de Música organizado pelo Sá Pereira, em homenagem aos 50 anos do Mario. E, de V., achei

graça dizer que “sem uma explicação plausível”, continua compondo... E graças a Deus, para nós todos!

Suas cartas, aliás, são todas preciosamente guardadas, e depois de minha morte irão parar na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, com parte do meu arquivo, e com a reserva de só serem entregues para consulta pública 25 anos depois.⁵

A preocupação destes intelectuais e artistas acompanha o processo de constituição de uma memória do modernismo musical como movimento. Egg (2010, p. 13) demonstra como a formação da carreira profissional e a obra de Camargo Guarnieri ocorre em paralelo ao registro memorial deste processo. A troca epistolar entre os expoentes do modernismo ocorre de maneira similar: ao passo que o movimento ganha forças e extensão via correspondência, o acúmulo destas cartas nos arquivos privados registra a memória deste processo.

O Fundo Camargo Guarnieri, sob a custódia do Arquivo IEB, ao lado de outros arquivos e coleções de personalidades do mesmo movimento artístico e cultural, evidenciam o acúmulo documental como antecipação de uma memória coletiva. (KETELAAR, 2005) Ao examinar os arquivos dos escritores, Douglas (2013) e Marques (2015) também chamam atenção para a “proveniência social” (NESMITH, apud DOUGLAS, 2017). Em outras palavras, ambos destacam o papel da comunidade como um criador, na medida em que o arquivo pessoal se encontra na fronteira entre a memória individual e coletiva.

O arranjo da correspondência por nomes de remetentes e de destinatários é uma decisão tomada pela instituição de custódia que evidencia a natureza artística e comunitária destas relações sociais vinculadas ao *mundo das artes* (BECKER, 2008), do qual Camargo Guarnieri e outros personagens do meio cultural e artístico brasileiro do século XX foram os agentes principais. Tal questão é fundamental para a história e para a identidade da instituição de custódia, na medida em que o Instituto de Estudos Brasileiros investe em seu acervo arquivos e coleções que contribuem para sua referência enquanto centro de estudo e de pesquisa do Movimento Modernista.

Sob influência da comunidade e redes de sociabilidade (SIRINELLI, 2003), as práticas de arquivamento do compositor Camargo Guarnieri são orientadas pela busca da construção de sua imagem para a posteridade. Na transferência deste arquivo para a instituição de custódia, verifica-se, conseqüentemente, uma dupla orientação: ao passo que o Arquivo IEB surge como referência, centro e fonte de estudos do Modernismo, a instituição

⁵ Carta de Luiz Heitor Correa de Azevedo para Camargo Guarnieri, 29 de Dezembro de 1982. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CP01-0631.

legítima a associação do compositor e sua obra com Mário de Andrade e o nacionalismo musical.

A investigação das possíveis relações entre a prática epistolar de Camargo Guarnieri e a organização serial de sua correspondência pela instituição de custódia foi possível devido aos seguintes fatores: a biografia do compositor, a dimensão numérica, a diversidade de interlocutores, o marco temporal e a instituição de custódia.

Guarnieri é um personagem importantíssimo para a história social e cultural da música brasileira, não somente pela sua produção, que é vasta, mas também pela ligação com outros nomes importantes no processo de construção de um projeto modernista para a música. Sua produção e seu acúmulo epistolar, ao longo de seis décadas (entre 1931 e 1991), são fontes privilegiadas para o estudo de práticas de arquivamento. A variação de cartas guardadas entre os anos e o cuidado no acúmulo de cópias carbonos são práticas que evidenciam alterações no modo com que o titular vê seu arquivo de acordo com o momento vivido.

A diversidade de interlocutores também permite avaliar como se dá a construção da imagem do titular. O espaço epistolar é propício para a escrita de si e, dependendo de *para quem* o compositor escreve, a narrativa autobiográfica torna-se evidente para a análise do discurso autobiográfico que orientou o arquivamento de sua correspondência. Neste sentido, os rementes ou os destinatários que pouco ou nada têm relação com sua trajetória profissional, como escritórios de administração predial e empresas de cartão de crédito, obedecem a formalidades mais precisas e limitam o uso de recursos autobiográficos na escrita. Portanto, estas cartas de comunicação entre o compositor e as instituições não foram alvo de leituras analíticas.

Nesta chave de seleção, também foram desconsideradas cartas que, apesar de estarem relacionadas à sua trajetória profissional, abordam puramente questões de ordem prática, como valores de cachê, organização de concertos, direitos autorais, reprodução de partituras, convites para comissão julgadora de concursos ou outros eventos pontuais e, por isso, também não nos interessam aqui.

Os nomes de correspondentes que veremos ao longo deste trabalho foram interlocutores com quem Camargo Guarnieri se correspondeu por um longo período de tempo e que compartilhavam com o compositor a mesma rede de sociabilidade, tanto no sentido de efetivação prática dos projetos que participavam, quanto de afinidades estéticas e de amizade.

Finalmente, a relação que o Fundo Camargo Guarnieri possui com a instituição de custódia, cuja missão reside, entre outros fatores, em ser um centro de estudos e pesquisa voltados para o Modernismo, foi outro fator crucial para ajudar a compreender a relação entre os arquivos pessoais, a ideia de memória coletiva e proveniência social, proposta de alguns textos da literatura arquivística heterodoxa.

A organização dos capítulos desta dissertação procurou seguir o percurso da escrita da carta a sua guarda, ou seja, do contexto de criação do documento para as práticas de arquivamento. Por isso, o primeiro capítulo é dedicado a analisar as redes de sociabilidade ou os interlocutores de Camargo Guarnieri; com quem ele se correspondia e o que dizia nas missivas. Desse modo, verificaremos o discurso narrativo construído pelo compositor através de sua correspondência e como esta foi fundamental para a manutenção de uma rede de cooperação do *mundo das artes*, onde atuava como importante agente.

O segundo capítulo trará o instrumental teórico da literatura arquivística para a análise da série correspondência. Por um lado, uma interpretação – cujas raízes encontram-se ancoradas no advento da disciplina, fortemente marcada pelo Estado moderno e os arquivos administrativos – vai defender uma abordagem voltada para o contexto de criação do documento, a funcionalidade imediata de viabilizar uma atividade. Isso é verificável na medida em que a correspondência do compositor constitui parte de suas atividades de trabalho.

Por outro, uma nova corrente de autores da arquivologia, surgida sob a influência dos debates e das reflexões propostos pelos pensadores pós-modernos, passam a questionar o caráter estritamente funcional do arquivo e sugerem uma inversão de abordagem focada no caráter construído dos arquivos, ou seja, nas influências ideológicas sob as quais eles se formam. Por isso, faremos uma análise que parte da carta, enquanto documento de arquivo com sua instrumentalidade nas atividades domésticas e de carreira do compositor, para a acumulação sistemática que o próprio titular investiu em sua correspondência.

No terceiro capítulo, a partir de exemplos específicos, serão investigados como Camargo Guarnieri aplicou sua narrativa de vida na organização e na guarda de sua documentação e em que medida seu arquivo vai ao encontro da imagem autobiográfica que o compositor construiu para si mesmo. A preocupação com sua imagem para a posteridade, seu legado arquivístico e a história que pretende contar a partir de seu arquivo, fica evidente quando recuperados os grupos documentais como a “obra interdita”, o “dossiê Carta Aberta”,

as cartas de Mário de Andrade e as cartas do período em que foi aluno bolsista na França, nos anos de 1938 e 1939.

Depois deste percurso, procuraremos investigar a correspondência organizada pelo próprio compositor como parte de um projeto modernista, recuperando conceitos dos capítulos anteriores, como o *mundo das artes* (BECKER, 2008) e as *redes de sociabilidades* (SIRINELLI, 2003), bem como sua relação com a instituição de custódia. Neste capítulo, os conceitos de *community of records* (BASTIAN apud KETELAAR, 2005) e *proveniência social* (NESMITH apud DOUGLAS, 2017) serão de fundamental importância.

Por fim, pretende-se mostrar que Camargo Guarnieri, como artista, tinha consciência da íntima relação entre sua imagem e o reconhecimento de sua obra. Sua correspondência precisa, portanto, ser vista sob dois aspectos: a instrumentalidade imediata das atividades que a troca epistolar viabilizava (e, neste sentido, seu arquivo é fruto da acumulação natural das suas atividades diárias); e a intencionalidade e o cuidado investidos para a criação de uma imagem, que condizia com o que era apresentado publicamente.

Capítulo 1 - Cartas, circulação, meio artístico

Pensar a carta em sua materialidade é pensar num meio de transmissão de mensagens tão antigo quanto a invenção da escrita. Como forma de correspondência, a carta assumiu diversos formatos, suportes e funções ao longo da história. Este capítulo procurará definir que carta é esta encontrada no Fundo Camargo Guarnieri e delimitar seu contexto histórico. “É preciso tentar considerar o gênero [carta] no interior de um vasto espaço temporal a fim de evitar tomar o que pontualmente se prende à cultura de uma época por um fator permanente” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 27)

O avanço da tecnologia, a consolidação e o desenvolvimento do sistema institucional dos correios na República encurtaram as distâncias e tornou possível a troca intensa de cartas, cartões-postais e telegramas.⁶ Do ponto de vista social, a correspondência na primeira metade do século XX, instrumentalizava o intercâmbio de

informações, oportunidades, acordos ou cisões, tanto nas relações pessoais, quanto nas profissionais. Diante do elevado custo de transporte e da precariedade da comunicação através do telefone, a carta construía-se num veículo de grande contato social. (BUSCACIO, 2009, p. 2)

Se, de acordo com o contexto histórico, mudam os usos da carta (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 27), também é preciso delimitar as funções que o gênero assume de acordo com o círculo social em que ele circula. O círculo de pessoas com quem o compositor Camargo Guarnieri se correspondia, composto por personagens do mundo artístico comprometidos com o desenvolvimento cultural - artistas, intérpretes e críticos, por exemplo – orientam a função e os usos da correspondência.⁷

Ao longo de cinco décadas, Camargo Guarnieri acumulou sistematicamente cartas, bilhetes, telegramas e cartões-postais recebidos e, em menor parcela, cópias dos originais que foram enviados. Ainda menor, mas existente, é a presença de documentos que não tiveram na figura do compositor o destinatário, tampouco o remetente. Mas, por algum motivo, foram mantidos sob sua guarda. Sob a tutela do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, o conjunto das cartas do Fundo Camargo Guarnieri encontra-se agrupado sob a série

⁶ Sobre a história administrativa dos Correios no Brasil, ver: BARROS NETO, João P. *Administração pública no Brasil: uma breve história dos correios*. São Paulo: Annablume, 2004.

⁷ “A carta depende de fatores ligados ao contexto histórico: situação das vias e das comunicações postais, estrutura hierárquica das relações sociais, maior ou menor grau de aceitação de uma moda ou etiqueta, acesso à escrita de uma massa variável de sujeitos que produzem as mensagens. Todos esses parâmetros influem no conteúdo e na forma da mensagem enviada e condicionam igualmente sua recepção.” (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 26)

“Correspondência” e, neste capítulo, realiza-se um esforço de contextualização deste conjunto documental. Afinal, este tipo de documentação só pôde existir como tal graças ao espaço e tempo no qual foi produzida.

Deste modo, este capítulo seguirá em duas frentes, de acordo com a dualidade intrínseca do gênero carta: o vínculo social e a subjetividade. Além de ser um suporte que só existe em função de uma relação entre duas ou mais pessoas e/ou instituições, a carta também é marcada pela subjetividade de quem a escreve, espaço em que se projeta o *eu* em direção ao *outro*.

Composta por aproximadamente 14000 documentos, a série correspondência encontra-se ordenada por um índice onomástico. Os nomes – tanto de pessoas, quanto de instituições – carregam um conteúdo que vai além da grafia: eles demonstram uma rede de sociabilidade e ligações do mundo do qual Camargo Guarnieri fez parte e foi importante ator. O início deste capítulo buscará entender este mundo a partir das cartas. Para abordar este contexto sociocultural, os conceitos de *art-worlds*, de Howard Becker (2008) e redes de sociabilidade, de Jean-François Sirinelli (2003), vão oferecer o instrumental teórico para a compreensão das relações do Modernismo Musical Brasileiro, ambiente onde Camargo Guarnieri realizou sua trajetória artística (EGG, 2010).

Na segunda parte deste capítulo, será abordado o aspecto subjetivo da carta e a questão norteadora passa a ser “quem escrevia?”. Um tema muito recorrente em depoimentos, entrevistas e, conseqüentemente, nas cartas de Camargo Guarnieri é a identidade do artista, sua missão e seu lugar na sociedade. O compromisso social do artista e o significado de sua arte, tão discutidos pelo compositor, encontram suas referências em Mário de Andrade e no advento da Arte Moderna, ainda no século XIX. Isso ilumina, como veremos, os problemas institucionais, as discussões públicas e o enfrentamento estético pelo qual passou Camargo Guarnieri a partir da década de 1950 e como isso influenciou a escrita epistolar.

1.1 O Modernismo Musical Brasileiro e as redes de sociabilidade

A correspondência no Brasil assumiu, no século XX, um novo patamar. Agentes da cena cultural, engajados em um projeto modernista, discutiam ideias, projetos, trocas de manuscritos, e, em meio a isso, divulgavam suas obras. O maior expoente deste movimento

epistolar foi Mário de Andrade, que se esforçou em difundir, por meio das cartas, a ideia da necessidade de criação de uma arte nacional de cunho crítico. (MORAES, 2003).

A partir de então, o documento carta passaria a ter novas características e um estatuto que não existia antes. Inaugura-se um “espaço epistolar” caracterizado por uma informalidade permitida, um espaço crítico e de comentário e, finalmente, a carta integra-se ao cotidiano. Neste momento a “carta de pijama”⁸ torna-se hábito comum, rotineiro, quando passa a existir o ritual e o compromisso de continuar com o diálogo epistolar. “A carta perde a formalidade que se encontra até essa época; torna-se efetivamente troca de ideias, informações, como substituto efetivo da conversa”. (GUIMARÃES, 2004, p.24)

Moraes (2003) aponta para o fato de que foi a partir de 1924 que a vontade de atuação direta nos destinos culturais do Brasil encontraria nos domínios da epistolografia um lugar privilegiado de difusão dos fundamentos de um nacionalismo de cunho crítico. Nesta ocasião, agentes fomentadores da cultura, unidos por interesses comuns de institucionalização e divulgação de uma arte nacional, encontram na carta um suporte para promoção e efetivação de um projeto compartilhado.

Nos anos 20, Camargo Guarnieri ainda era muito jovem e não tinha vivido o princípio deste “momento epistolar”. Seu encontro com Mário de Andrade se deu apenas em 1928 e foi, a partir desta relação, que o futuro compositor aprenderia a importância da carta enquanto instrumento de diálogo e manutenção de relações importantíssimas para sua trajetória como compositor. Isso será levado adiante ao longo de todo o século XX, com maior relevância nas décadas de 40, 50, 60 e 70. A relação de Mário de Andrade com a carta, a prática da escrita e o cuidado com o próprio arquivo epistolar será mencionado e discutido por Camargo Guarnieri e seus interlocutores ao longo dos anos.

Apesar de nunca ter declarado publicamente que foi com Mário de Andrade que aprendeu a importância de redigir cartas, valorizar relações e cuidar de um arquivo pessoal, o compositor sempre enfatizou a relação próxima que mantiveram. Eram frequentes jantares semanais seguidos de debates e discussões na casa do autor de *Ensaio da Música Brasileira* e o acesso à sua biblioteca, cujos livros eram raramente emprestados à terceiros, fez com que

⁸ “Eu sempre afirmo que a literatura brasileira só principiou escrevendo realmente cartas, com o movimento modernista. Antes, com alguma rara exceção, os escritores brasileiros só faziam ‘estilo epistolar’, oh primores de estilo! Mas cartas com assunto, falando mal dos outros, xingando, contando coisas, cartas de pijama, onde as vidas se vivem sem mandar respeitos à excelentíssima esposa do próximo nem descrever crepúsculos, sem danças minuetos sobre eleições acadêmicas e doenças do fígado: só mesmo com o modernismo se tornaram uma forma espiritual de vida em nossa literatura”. (ANDRADE, Mário op. cit MORAES, 2003, p. 59)

Camargo Guarnieri creditasse a Mário sua formação filosófica e humanística, chamando-o de “pai espiritual”.

Além do próprio Mário de Andrade, outros intelectuais que colaboraram e participaram da construção de um projeto modernista para a música – e utilizaram-se da correspondência como instrumento – foram Luiz Heitor Correa de Azevedo e Francisco Curt Lange. (EGG, 2010) Estes personagens, entre outros, foram expoentes de uma geração formada por instrumentistas, musicólogos, compositores e críticos pautados por uma produção artística marcada pelo debate nacionalista e sua integração ao resto do mundo. As cartas trocadas entre o compositor e as personagens demonstram empenho pela divulgação, promoção, bem como pelo suporte da música brasileira em circuitos internacionais, através de uma atuação direta nas vias institucionais.

No mundo da arte, as relações interpessoais tornam-se alianças estratégicas.⁹ Segundo Becker (2008), a arte é resultado de uma ação coletiva que depende de redes de cooperação para a produção, divulgação e potencial sucesso de uma criação idealizada pelo artista. Ou seja, pessoas e instituições se conectam por meio de recomendações, afinidades comuns e confiança para agirem como agentes em uma rede estável que permite a realização de seus trabalhos.

O autor chama atenção para o número de diferentes atividades que devem ser levadas adiante para uma obra de arte aparecer como foi pensada. No centro de uma rede de conexões e cooperações, o artista tem a ideia, a concepção da obra. A partir disso, segue uma série de atividades diversas para a concretização desta ideia: 1) a execução, que dependerá do fato da obra ser literária, plástica ou performática; 2) a produção e distribuição do material ou os equipamentos necessários para a produção; 3) o financiamento; 4) o apoio técnico; 5) a lógica, ou os fundamentos racionais que dão sentido à obra de arte e que, geralmente, assumem a forma de um argumento estético. (BECKER, 2008, p. 2-4)

Whatever the artist, defined as the person who performs the core activity without which the work would not be art, does not do must be done by someone else. The

⁹ A correspondência no século XX era um instrumento de manutenção destas relações interpessoais e alianças estratégicas. Em 1948, Carleton Sprague Smith (1905-1994), musicólogo norte-americano, que havia passado um tempo pesquisando no Brasil e se aproximou de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri, escreve ao compositor chamando-lhe atenção para o compromisso de responder aos interlocutores de Nova York e não deixá-los sem respostas: “Todos em New York estão se queixando que você não escreve. (...) Em New York você era conhecido como um compositor brasileiro em quem se podia ter confiança, pois sempre estava disposto a “cooperar”. Meu velho amigo, não perca as suas amizades aqui, pois este grupo que menciono quer propagar a sua fama – não o poderão fazer se você não responde as cartas que recebe.” Carta de Carleton Sprague Smith para Camargo Guarnieri, New York, 21 de Junho de 1948. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

artist this works in the center of a network cooperating people, all of whose work is essential to the final outcome. Wherever he depends on others, a cooperative link exists. (BECKER, 2008, p. 24-25)

A cooperação no *mundo das artes*¹⁰ segue algumas regras pré-estabelecidas, que contribuem para o funcionamento de recursos humanos e materiais em torno da arte e do artista.¹¹ Existem especificidades para cada tipo de linguagem e as convenções¹² que orientam a literatura e publicação de livros, por exemplo, não são as mesmas de exposições e comércio das artes visuais, tampouco das artes performáticas.

No que se refere às relações em torno da música clássica, a composição e a performance tornaram-se ocupações distintas e altamente especializadas a partir de meados do século XX. Antes disso, era normal os compositores tocaram obras de outros artistas e improvisar no piano. O próprio Camargo Guarnieri, no início de sua carreira, se enquadrava nessa descrição. O que distanciou as duas atividades foi o alto nível de treinamento e formação dos músicos. O tempo dedicado ora à composição, ora à performance, criou especialistas em instrumentos e composição. Como resultado, a relação entre intérpretes e compositores também mudou.¹³

Outro exemplo específico, para além da relação de interdependência entre compositor e intérprete, é a do artista e do crítico de arte. O desenvolvimento de um sistema, baseado em critérios de reputação e julgamento, cria argumentos estéticos para justificar se uma obra é melhor, mais bonita, mais expressiva e, portanto, se é arte ou não. A partir de um sistema de padrões e valores, profissionais especializados trabalham em cima destas categorias e são responsáveis pela reputação boa ou má dos artistas e das obras que avaliam. A discussão

¹⁰ Mundo das artes é uma tradução livre de *art worlds*, tal como concebido por Howard Becker (2008).

¹¹ Recursos materiais e humanos, ou seja, mão de obra especializada, são imprescindíveis para o mundo das artes. Qualquer produção artística depende de fonte material e a oferta de recursos varia de acordo com as condições econômicas e sociais de cada sociedade. (BECKER, 2008, p. 69)

¹² Convenções (tradução livre de *conventions*) é conceito criado por Howard Becker para definir padrões pré-estabelecidos para a criação, divulgação e compreensão por parte do público da obra de arte. Estas regras não são necessariamente escritas, mas comumente aceitas e orientadoras do sistema ideológico e mercadológico do mundo das artes. “People who cooperate to produce a work of art usually do not decide things afresh. Instead, they rely on earlier agreements that have become part of the conventional way of doing things in that art”, “Conventions regulate the relations between artists and audience, specifying the rights and obligations of both”. (BECKER, 2008, p. 29)

¹³ “The training of classical musicians reinforces this division of labor. Philip Glass, a contemporary composer, has explained that the people who enter the Juilliard School of Music to study composition are usually, when they enter, competent performers on some instrument. Once they enter the school, however, they spend more time composing and correspondingly less time on their instrument, while people specializing in instrumental performance continue to practice full time. Soon the instrumental specialists play so much better than the would-be composers that the latter stop playing; they can write things that are easy for instrumentalists but that they themselves cannot play.” (BECKER, 1978, p. 10).

estética, no limite, ultrapassa as questões abstratas de julgamento para alocar recursos materiais e humanos. (BECKER, 2008, p. 135)

Alguns dos diálogos epistolares mais frutíferos do compositor são com intérpretes, críticos e intelectuais engajados no projeto do nacionalismo musical. O que deve ser lembrado e acrescentado ao conceito de *mundo das artes*, como foi explicitado até aqui, é que o ambiente cultural brasileiro do século XX ainda era muito incipiente, pouco institucionalizado. Este cenário demanda que as ocupações altamente especializadas se misturem e, muitas vezes, o artista precisa, além de idealizar e criar uma obra de arte, atuar também como agente, crítico, divulgador e captar recursos.

Ao estudar os anos iniciais da trajetória de Camargo Guarnieri, Egg (2010) aponta para as dificuldades que o ambiente paulistano pouco institucionalizado criava para a profissionalização do compositor erudito. Por um lado, o músico não tinha a educação formal e clássica; por outro, por razões de dificuldade financeira e material,

os músicos tinham que se dedicar a múltiplas atividades: orquestras de cinema, de rádio, conjuntos de baile, acompanhamento de cantores. Não havia especialização em um único estilo, os músicos eram obrigados a transitar entre bolero e samba, canção sertaneja e canções italianas. Muitos migravam para o Rio de Janeiro em busca de melhores oportunidades. O trânsito entre a música erudita e a música popular também era frequente. E muitos ainda conciliavam atividades musicais com outras profissões (pintor, sapateiro, garçom – alguns poucos pequenos funcionários de empresas públicas ou particulares). (EGG, 2010, p. 24)

A correspondência entre Camargo Guarnieri e Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992) compõe um total de 116 documentos, que percorrem os anos de 1935 a 1986, e constitui o primeiro grande exemplo da importância das redes de cooperação para o mundo do nacionalismo musical e o projeto cultural de institucionalização e divulgação de uma arte nacional. Deste montante, 88 são cartas recebidas pelo compositor e 28 cópias de cartas enviadas.

Além de ter sido o primeiro historiador a incluir Guarnieri no panteão de heróis da história da música brasileira, em seu livro *150 anos de música no Brasil* (1956), Luiz Heitor também aparece como “um dos intelectuais mais ativos do meio musical na capital brasileira durante o regime Vargas” e “um importante ponto de contato de Guarnieri no Rio de Janeiro, conseguindo publicações, concertos, e a escolha de Guarnieri como um dos compositores a representar internacionalmente o Brasil”. Foi também “importante apoiador da música de Guarnieri nos EUA, onde trabalhou por um curto período na União Pan-Americana e, mais

tarde, defenderia a música ne Guarnieri na Europa, como representante do Brasil na UNESCO.” (EGG, 2010, p. 125-6)

Portanto, Luiz Heitor era um ponto de articulação estratégica. Ele podia promover a obra de Guarnieri fora de São Paulo e estabelecer relações com intérpretes, críticos e instituições fora do país. Em 1937, Luiz Heitor escreve uma carta em tom de urgência a Camargo Guarnieri pedindo material para a organização de uma publicação que será distribuída na Exposição Universal de 1937, em Paris:

O caso é o seguinte, e para ele espero sua atenção e pontíssima resolução, pois não temos um minuto a perder: o Brasil vai enviar, para a Exposição de Paris, a fim de figurar na seção “Arte e Pensamento no Mundo Contemporâneo”, diversos álbuns, luxuosamente impressos, com tiragem de 2000 cada, dedicados às ciências, letras, artes plásticas, música, etc. Eu estou encarregado de organizar o Álbum de música, que constará mais de 100 páginas, com obras suas, de Villa Lobos, Lorenzo Fernandes, Mignone, Radamés Gnattali, Barrozo Neto, Gallet, Frutuoso Vianna, Luiz Cosme e Francisco Braga. Esse álbum terá curso somente fora do Brasil e servirá para homenagear os músicos europeus que visitarem o pavilhão do Brasil; a sua distribuição será inteiramente gratuita, para propaganda de nossa música. Haverá no mesmo um Prefácio, escrito pelo Andrade Muricy, com um apanhado geral do nosso movimento musical contemporâneo, no campo da criação.¹⁴

Além do claro esforço institucional para divulgar a arte nacional no exterior, verifica-se uma seleção cuidadosa de nomes que compartilharão páginas com Guarnieri e farão a “propaganda de nossa música”. Existe uma categorização e escolha dos compositores e, portanto, uma orientação estética e ideológica comum que orienta o agrupamento destes artistas para divulgação. Também é importante mencionar que, antes do parágrafo em destaque, Luiz Heitor inicia a missiva dizendo ao compositor: “não sabendo seu endereço, envio esta [carta] por intermédio do nosso preciosíssimo Mario”.

A correspondência destes intelectuais e artistas modernistas do século XX materializa encontros, convivências e redes de relações que ficaram na história entre diferentes agentes do mundo das artes. Tão importante quanto as produções artísticas, ela também demonstra os meios e as operações que preenchem o mundo das artes, facilitando a concretização e expansão da arte nacional, num ambiente ainda institucionalmente incipiente – onde muito a ser realizado depende de vias que vão além das convencionais.

Percebe-se que a rede de cooperação entre o compositor e os demais agentes do mundo da arte continua ao longo dos anos e, dependendo da ocupação, as requisições podem mudar. Em 1956, Camargo Guarnieri escreve ao musicólogo que, neste momento, vivia na

¹⁴ Carta de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para Camargo Guarnieri, São Paulo, 08 de abril de 1983. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

França e atuava já como representante da UNESCO. Como é bastante comum entre as cartas trocadas por interlocutores que vivem distantes e, neste caso, em outro país, o compositor inicia a missiva com notícias sobre o início do mandato do então presidente Juscelino Kubitschek:

Por este Brasil, muita esperança que o Juscelino, consiga melhorar esta tábua indígena, há muito abandonada pelos interesses pessoais dos maus brasileiros norteadores deste barco. Portanto, salve, salve Juscelino! Como princípio de conversa é bom lembrar que não sou político e tenho horror dessa gente. Em todo caso, como se trata de gente que conheço, tenho obrigação, principalmente, sabedor que sou do valor e das intenções dele, de dar as minhas forças para ajudar moralizar isto.

Em seguida, o compositor segue a mensagem epistolar requisitando a organização de uma audição:

Como você deve saber e se não souber, ficará sabendo agora, o Ministro da Educação do Juscelino será o atual governador de Minas, Dr. Clovis Salgado. Este meu amigo, que é um cabra direito, muito inteligente e culto, é casado com uma cantora verdadeiramente notável. Chama-se ela: Lia Salgado. Digo isso, não porque sou amigo, mas a verdade está acima de tudo! Ela recebeu um convite para fazer um “test” em Milão, no Scala. Além dessa possibilidade, ela irá a outros países. Agora vamos ao caso. Por outro lado eu tenho possibilidades para um concerto em Roma, na rádio. Se fosse possível arranjar, por seu intermédio, um concerto de minhas obras na Rádio Difusão Francesa, por intermédio de M. Le Guillard para mim seria de grande importância. Poderia ser solista Lia Salgado, que ficaria muito feliz.¹⁵

A aparente contradição de quem diz não ser político e ter “horror dessa gente” e a ênfase da situação conjugal da cantora, demonstra um cuidado argumentativo, a fim de privilegiar o estatuto da Arte em oposição à “politicagem”. No entanto, o que interessa destacar neste momento, é que esta carta demonstra uma rede formada por pessoas e instituições conectadas através de recomendações, afinidades comuns e confiança, para agirem como agentes em uma rede estável que permite a realização de seus trabalhos. (BECKER, 2008, p. 87)

A relação entre o compositor, a intérprete, seu marido (que também era o Ministro da Educação) e o musicólogo que vivia e representava o Brasil na Unesco e teria contato direto com a instituição francesa de radiodifusão pública e nacional, demonstra uma grande rede de cooperação, entre diferentes agentes, de diversas nacionalidades que ultrapassa a limitação geográfica de São Paulo e Brasil, cuja finalidade é a organização de uma audição das obras de Guarnieri na Rádio Difusão Francesa. A carta constitui um instrumento de *sine qua non* para a manutenção destas relações e desta rede do mundo das artes.

¹⁵ Carta de Camargo Guarnieri para Luiz Heitor Correa de Azevedo, São Paulo, 13 de janeiro de 1956. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA01-0207.

Alguns dias depois, Camargo Guarnieri volta a escrever para Luiz Heitor, com a mesma finalidade de organizar uma audição na Europa com Lia Salgado, agora com intenções de reatar laços com Londres:

Nessa mesma carta [de 13 de Janeiro de 1956] lhe falava que ia escrever para Londres. Não pude realizar esse meu desejo, porque me esqueci o nome daquele brasileiro, pianista, amigo de Arnaldo Estrela, funcionário do Consulado Brasileiro e, (se não me engano) um dos organizadores dos programas latino-americanos da B.B.C.. Eu creio que ele se chama Brawn (não sei se é assim que se escreve). Será que você pode fazer a gentileza de me arranjar o endereço e o nome completo dele? Soube o que Edino Krieger está em Londres e é funcionário da B.B.C., é verdade?¹⁶

É importante mencionar que essa rede de cooperação tem idas e vindas, dependendo do momento histórico. Apesar de não ter mencionado na carta para Luiz Heitor, Camargo Guarnieri é nomeado assessor artístico-musical do Ministro Clóvis Salgado em 1956 – cargo que ocupa até 1961. Nesta posição, o compositor voltou-se para a questão do ensino da música, mas trata-se de um período “repleto de propostas não concretizadas”. (WERNET, 2009, p. 144). Além disso, a partir da década de 50, com o surgimento de uma nova corrente estética em oposição ao Nacionalismo Musical, Camargo Guarnieri publica a *Carta Aberta*, envolve-se em debates e começa a ser isolado – situação que se tornará mais forte nas décadas seguintes:

Desta forma, por um conjunto de razões que vão do musical ao puramente ideológico, Guarnieri viveu os últimos 30 anos de vida num certo ostracismo. Sua obra caiu em desconhecimento, a não ser parcela mínima de sua produção pianística, deixando de chegar ao conhecimento das novas gerações de estudantes de música, principalmente das universidades. A obra nem sempre a materialização dos princípios da ‘Carta Aberta’ passou a ser previamente julgada e depreciada, geralmente sem ser ouvida. (RODRIGUES, L. apud WERNET, 2009, p 143).

Neste momento, os esforços de performance e reprodução de sua obra na Europa pela intérprete Lia Salgado tem uma relevância datada, que não encontramos antes, tampouco depois do fim da sua posição como assessor do Ministro da Educação, em 1961. Portanto, as múltiplas ligações desta grande rede de cooperação são tão variáveis, que tendem a se fortalecer ou se enfraquecer, dependendo do momento e circunstâncias históricas. Isso se torna claro, principalmente, quando alguns diálogos epistolares são retomados depois de longos períodos de silêncio, como por exemplo com o musicólogo Francisco Curt Lange (1903 – 1997).¹⁷

¹⁶ Carta de Camargo Guarnieri para Luiz Heitor Correa de Azevedo, São Paulo, 30 de Janeiro de 1956, CG-CA01-0208.

¹⁷ “Franz Kurt Lange (Alemanhã, 1903) veio para a América do Sul em 1923, no primeiro pós-guerra, e pouco depois se naturalizou uruguaio, trocando seu nome de batismo pela forma hispânica Francisco Curt Lange. Sua atuação como educador, pesquisador e animador deu-se em âmbito geográfico bastante amplo por todo século XX e se tornou um dos principais responsáveis pelo avanço da musicologia latino-americana. Além de ter atuado

Curt Lange foi um dos maiores apoiadores da música de Guarnieri e, tendo atuado em várias frentes e posições-chaves, proporcionou ao compositor ultrapassar as fronteiras da América do Sul a partir de uma rede significativa de cooperação. O contato inicial entre o compositor e o musicólogo teuto-uruguaio se deu por Mário de Andrade e, posteriormente, Curt Lange e Lamberto Baldi, ex-professor do compositor, atuaram juntos no *Servício Oficial de Difusión Radio Eléctrica* (SODRE), no Uruguai.

As primeiras cartas trocadas datam da década de 30 e trazem como assunto um tema muito comum das cartas entre o compositor e os musicólogos: o envio de informações biográficas, a atualização das obras mais recentes e a audição para publicações em revistas ou livros e críticas. Em 1937, Guarnieri recebe a última carta de Lange; em 38, parte para a França; em dezembro de 39, retorna ao Brasil fugindo da guerra; e, em 40, a correspondência é retomada com afinco.¹⁸ De acordo com Egg (2010), esta reaproximação epistolar indica que, após o período passado na Europa, Guarnieri aprendeu “que os intérpretes e os editores são a alma do negócio” e que uma teia de relações era fundamental para a carreira de um compositor. Além disso, ao retornar precocemente, Guarnieri volta sem emprego e sem o apoio político de Mário de Andrade, que se encontrava no Rio de Janeiro. (EGG, 2010, p. 107)

Neste sentido, a primeira carta enviada por Guarnieri ao musicólogo após seu retorno ao Brasil traz um tom de reaproximação e retomada de diálogo com um breve relato sobre sua experiência na Europa e alguns nomes de conhecidos em comum, que os aproximam e fortalecem algumas ligações nesta rede de relações:

Bem contra minha vontade fui obrigado a voltar para o Brasil antes do tempo a que tinha direito de permanecer no estrangeiro. (...) Deixei grande número de amigos e admiradores. O Balzo, ótimo amigo e admirável pianista poderá testemunhar o que contei. Em Paris, trabalhei direção de orquestra e coros com o 1º chefe de orquestra de Ópera François Ruhlmann; composição, orquestração, enfim, tudo que diz respeito a música me aconselhei com o grande mestre o compositor Charles Koechlin que você por certo conhece. Esses dois mestres não me trataram como aluno. A estima e admiração sempre por eles demonstrada muito me sensibilizou.¹⁹

como editor de importantes periódicos, foi idealizador e fundador do *Instituto Interamericano de Musicologia* (1938) e colaborou com o *Servício Oficial de Difusión Radio Eléctrica* (SODRE). No Brasil, foi pesquisador da UNESCO em Minas Gerais (1958-1960). Posteriormente, foi nomeado Adido Cultural da Embaixada do Uruguai em Bonn, Alemanha. (Guia Acervo Curt Lange. COTTA, André Guerra (org.). Editora UFMG: Belo Horizonte, 2005)

¹⁸ Quando realizou sua pesquisa, Egg (2010) encontrou o arquivo de Camargo Guarnieri ainda sem sistematização. As cartas estavam distribuídas em caixas sem identificação e nenhuma ordenação. Portanto, o autor afirma que a última carta de Curt Lange recebida pelo compositor antes de sua viagem a Paris é de 1935. No entanto, encontramos uma carta de 1937.

¹⁹ Carta de Camargo Guarnieri para Francisco Curt Lange, São Paulo, 13 de março de 1940. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

De modo ainda mais sistemático, a carta de 12 de setembro de 1945, enviada por Curt Lange a Camargo Guarnieri, mostra como estes personagens viam na cooperação o sucesso de seus projetos - e a importância de uma rede de contatos extensa, listando metodicamente uma série de nomes de pessoas e seus respectivos endereços, em vários países da América Latina. Estruturada em tópicos e organizada por país, Curt Lange instrui o compositor sobre quem deve encontrar, bem como para quem deixar mensagens, telefonar e sugere projetos que podem ser levados adiante com tais figuras. No final, o próprio autor da carta diz que, a partir dos nomes informados, outras relações surgirão.

Aquí van unas instrucciones antes de su salida. Si se me ocurre cualquier otra cosa le escribiré al SODRE e a Ginastera, quien le entregará mi carta. (...)

CHILE: Me escribió Domingo Santo Cruz. Todo está arreglado.

LIMA: He escrito nuevamente a Buchwald. Escriba desde Buenos Aires a Theo Buchwald, Director de la Orquesta Sinfónica Nacional, Apartado de correo 668 – LIMA (Perú)

ECUADOR: no sé hasta qué punto aconsejarle que vaya. La orquesta debe ser muy mala. El presidente del Perú es muy amigo mío. Ud. lo resolverá.

COLOMBIA: Escriba desde Chile al amigo Guillermo Espinosa, Director de la Orquesta Sinfónica Nacional, Es muy buena persona, amigo querido y servicial. Tanto más si le ofrece su orquesta em Sao Paulo.

PANAMA: Escriba al Prof. Alfredo de Saint-Malo, Director del Conservatorio Nacional de Música, Apartado 515 – PANAMÁ (Rep. De Panamá), que es presidente de la Orquesta, muy amigo mío. La Orquesta ha sido dirigida por Kleiber

VENEZUELA: Escriba al Director de Cultura, Ministerio de Educación Nacional, Mestro Juan Bautista Plaza. También muy amigo. Es conveniente avisarle cuando estás más cerca, pero todos ellos están siendo informados por mí de su gira.

MONTEVIDEO: Además de las instrucciones ya dadas, va una:

Rubén Carambula, pedagogo musical muy ingenioso, muy bueno y capaz, excelente amigo, estuvo recientemente en USA y toda la América Latina (Pacífico). Quiere ir al Brasil. Visite su Escuela de Iniciación Musical Infantil. Propongo que le facilite un viaje para que trabaje en los Jardins de Infancia de Sao Paulo, con Nicanor Mirada. No se arrepentirá de eso.

BUENOS AIRES: Lista de buenos amigos:

Alberto E. Ginastera – Avda. Roque Saenz Peña, 1185, piso 4 Dep. F

Juan José Castro – la dirección se la dará Ginastera, pues puede haberse mudado.

GRUPO RENOVACIÓN:

José María Castro e Córdoba 1505 piso 7

Washington Castro, Hermano de este

Jacobo Ficher Viamonte 2534 ap. 14

Luis Gianneo Sabrá la dirección por Ficher

Honorio Siccardi Vive en las afueras, pero sabrá de él

Todos ellos miembros del Grupo, es decir, lo constituyen

Carlos Suffern compositor muy culto – Casilla de correo 1327 (no tiene ahora casa, pero convendría que le dejara unas líneas).

Juan Carlos Paz Rincón 210 ap piso 1 (no dese de verlo. No tiene teléfono, pero él le quedaría muy agradecido y Ud. tendría un grande placer de conocer a un hombre sumamente interesante y preparado)

De este grupo de gente de desprenderán luego das restantes relaciones. No le quiero complicar más la vida, pues Ud. verá después. Aproveche la buena comida que encontrará en todos estos lugares. (...) ²⁰

Para além do propósito final da realização artística, o *fazer acontecer*, o auxílio mútuo entre os personagens do mundo das artes também se dá por uma aproximação afetiva e ideológica. As redes de sociabilidade criam um microcosmo particular, onde a atração e a amizade, assim como a hostilidade e a rivalidade, causam aproximações e afastamentos, desempenhando papel decisivo no curso dos acontecimentos. Assim, nesse “mundo estreito” de sociabilidade, verifica-se que os grupos de intelectuais se organizam em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum, que proporciona certo gosto de conviver. (SIRINELLI, 2003).

Tanto Curt Lange quanto Luiz Heitor uniam-se a Guarnieri pela forte figura de Mário de Andrade e, por isso, pode-se dizer que:

participaram ativamente das lutas e embates pela criação de um meio musical ‘moderno’ no Brasil, o qual fosse capaz de se referenciar numa tradição própria de compositores e materiais musicais, proporcionar instituições onde se formassem novos criadores e intérpretes e garantir uma vida musical de concertos e publicações que sustentasse a atividade dos compositores contemporâneos (vivos) no país. (EGG, 2010, p. 2)

Do Uruguai, Curt Lange iniciou um movimento que denominou “americanismo musical”²¹, e através de um trabalho colaborativo entre vários países, atuou em prol do desenvolvimento de um meio musical moderno na América Latina. (EGG, 2010, p. 108)

Desde seu encontro com Mário de Andrade em 1928, Camargo Guarnieri cultivou relações duradouras com este meio intelectual, fosse nos jantares promovidos na rua Lopes Neto, fosse pela escrita epistolar, a afinidade entre o compositor e os demais personagens percorreu décadas e fortaleceu, com alguns mais e outros menos, uma relação de amizade. “O convívio entre os intelectuais, como a leitura, é fundamental para o desenvolvimento de ideias e sensibilidades”, não podendo, portanto, ser subestimado:

²⁰ Carta de Francisco Curt Lange para Camargo Guarnieri, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1945. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

²¹ O movimento do americanismo musical, liderado por Curt Lange, enraizava-se numa matriz cultural-ideológica do pensamento alemão do século XIX, e valorizava os fatores etnológicos e sociológicos dos povos, a fim de assegurar a identidade coletiva da nação. Para Lange, a questão que se impunha era a de que os nacionalismos criavam resistências contra os vizinhos geográficos que, não obstante, “portavam legados histórico-culturais parcialmente similares, como no caso dos países latino-americanos”. Por esta razão, “embora fosse crucial destacar o valor da produção musical nacional brasileira, era necessário, inclusive, para manter sua qualidade, que ela não desconsiderasse as tendências estéticas emergentes, perspectiva que conferia ao campo musical um contorno mais universalista”. (BUSCACIO, 2009, p. 16-27)

Para escrever, pintar, compor etc., o intelectual precisa estar envolvido em um circuito de sociabilidade que, ao mesmo tempo, o situe no mundo cultural e lhe permita interpretar o mundo político e social de seu tempo. Por isso afirma-se que não é tanto a condição de intelectual que desencadearia uma estratégia de sociabilidade e, sim, ao contrário, a participação numa rede de contatos é que demarca a específica inserção de um intelectual no mundo cultural. Intelectuais são, portanto, homens cuja produção é sempre influenciada pela participação em associações, mais ou menos formais, e em uma série de outros grupos, que se salientam por práticas culturais de oralidade e/ou escrita. (GOMES, 2004, p. 51)

No caso de Camargo Guarnieri, seu principal convívio se deu com intelectuais e personagens do mundo das artes que dividiam com ele uma admiração por Mário de Andrade, uma inclinação pelo Movimento Modernista e um engajamento pelo nacionalismo musical. Em uma comparação ousada, é possível dizer que a famosa casa da Rua Lopes Chaves funcionava como uma sede desta “associação”, lugar de onde partiam missivas para o país inteiro e onde, toda semana, intelectuais e artistas se reuniam para debater e aprender.

A partir de Mário de Andrade, formaram-se fortes vínculos desta rede de cooperação. Entre aqueles que compartilhavam uma sensibilidade comum, as relações se tornaram fortes e adquiriram tons de amizade. A troca de correspondência contribuiu para que nem a distância, nem as mudanças culturais e políticas trazidas pelo curso da história, fossem capazes de quebrar ligações que tinham um passado e uma sensibilidade em comum.

Terminei de ler toda a obra impressa do Mario. Que homem genial. No decorrer da leitura, muitas vezes, me encontrei recordando assuntos que foram discutidos nas 4as feiras, depois do jantar em casa dele. Lembro-me que éramos quatro. Fernando Mendes de Almeida, Ferreira Prestes, ambos poetas e críticos musicais, Mário e eu. Quanta coisa se aprendeu naquele tempo. O Mario tinha o senso perfeito da argumentação, a gente tomava licor de jenipapo e discutia sobre tudo.²²

A correspondência entre Camargo Guarnieri e Luiz Heitor é um grande exemplo deste fenômeno. As primeiras cartas, datadas da década de 1930, trazem o tom urgente e jovem do “querer fazer” do Modernismo. Conforme o compositor foi consolidando sua carreira, escrevendo mais músicas e mais oportunidades de publicações e audições surgiam, o musicólogo vinha ocupando lugares de destaque nas instituições e locais por onde passava e vivia. Ao longo das décadas seguintes, o tom colaborativo continua, mas permeado por um tom informal e de aproximação pessoal, como vimos nas cartas de janeiro de 1956. Nos anos 1980, o compositor e musicólogo estão numa fase mais avançada de suas vidas, ao mesmo tempo que o mundo é outro. O que se destaca nestas cartas é o vínculo afetivo, que manteve acesa esta amizade por tanto tempo, apesar de ter passado por tantas mudanças:

²² Carta de Camargo Guarnieri para Luiz Heitor Correa de Azevedo, São Paulo, 22 de outubro de 1982. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA01-0230.

Vamos falar de outra coisa. Por exemplo - gosto muito de você. Quando estamos juntos, nosso bate papo é de tal maneira espontâneo que adoro. Você tem uma capacidade intuitiva tremenda. Converso com você sobre música, as vezes problemas de ordem estética, e sinto que o seu pensamento está com o meu. Você não sendo profissional, é um cara que percebe as coisas longe... Pudera, e a inteligência, para que serve?²³

Enquanto a correspondência entre Luiz Heitor e Camargo Guarnieri constitui forte exemplo de amizade epistolar baseada tanto na cooperação mútua quanto na afetividade, as cartas trocadas entre o compositor e Curt Lange demonstram o oposto: a falta de afetividade e de interesses ideológicos em comum causam afastamento e interrompem a continuidade do diálogo epistolar. Do total de 86 cartas recebidas e guardadas pelo compositor, 72 são apenas da década de 40. Após os anos 1950, o compositor acumulou em seu arquivo pessoal 9 cartas; uma de 1953, quatro de 1955 e quatro de 1956.

Um dos motivos que pode ter levado à interrupção deste diálogo epistolar tão profícuo no aspecto colaborativo é a falta de afinidade afetiva e ideológica entre estes personagens. Curt Lange foi responsável pela direção do SODRE (criada em 1929), cuja orquestra foi assumida, em 1932, por Lamberto Baldi (1895 – 1979). Camargo Guarnieri foi aluno de Baldi entre os anos de 1926 a 31 e nunca escondeu a grande admiração pelo mestre. Em depoimentos, até o fim da vida, o compositor creditsua formação musical ao maestro italiano e, com ele, manteve forte proximidade e correspondência.

Em uma carta de 1940, Curt Lange escreve para o compositor em tom agressivo, fazendo acusações contra Baldi no que diz respeito à sua falta de interesse pelo Americanismo musical:

Como Ud. bien sabe, Baldi no es americanista. Y esto es no solamente triste sino detestable. Hace años que vive aquí, gana un magnífico sueldo, se le ha atendido en todo lo que fuera posible, pero obras de americanos, jamás, únicamente por obligación. (...) Yo creo que en el fondo, Baldi desprecia hondamente a nuestros países. Es fácil colocarse en una situación proteccionista y hacer solamente música europea de los grandes maestros (...) pero cómo y en qué forma prospera el arte americano? Yo no podré perdonar jamás a ese hombre su conducta para con el continente que le ha dado oportunidad de forjarse un hombre.²⁴

Ainda em 1940, o Americanismo continua sendo objeto de discórdias. O musicólogo teuto-uruguaio conta sobre o rompimento com Mário de Andrade por conta de uma

²³ Carta de Camargo Guarnieri para Luiz Heitor Correa de Azevedo, São Paulo, 28 de Fevereiro de 1979. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA01-0226.

²⁴ Carta de Francisco Curt Lange para Camargo Guarnieri, 24 de abril de 1940. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri. Um elemento que ajuda a compreender esta hostilidade entre o musicólogo para com o maestro italiano é a proposta cultural-ideológica do movimento liderado por Curt Lange. O Americanismo tinha como obstáculo o “estranhamento cultural sofrido pelos músicos europeus imigrados para a América Latina. Tais artistas mantinham fortes vínculos afetivos com sua pátria de origem e, face aos problemas de adaptação, (...) emergiam com certa resistência quanto aos valores culturais da nova terra”. (BUSCACIO, 2009, p. 23)

discordância acerca de uma crítica, mas em tom ressentido afirma “... porque os brasileiros se ocupam pouco ou nada de Americanismo musical”.²⁵

Não obstante, como vimos, durante a década de 40 a comunicação entre os dois continua com regularidade e permanece uma relação bastante colaborativa. Porém, em 1950, presume-se que a publicação da *Carta Aberta* e o posicionamento oficial e crítico de Camargo Guarnieri contra o compositor Hans-Joachim Koellreutter (1915 – 2005) e o Grupo Música Viva tenha sido um momento definitivo de afastamento.

Koellreutter e Curt Lange eram dois radicados alemães que vieram para a América do Sul no período entreguerras: em 1930, Curt Lange muda-se para Montevideu, Uruguai, e, em 1937, Koellreutter se estabelece em São Paulo, Brasil. Além da origem comum, o compositor e o musicólogo alemães compartilhavam alguns interesses, como o Instituto Americano de Musicologia, cuja presidência era ocupada por Curt Lange e tinha como um dos secretários Koellreutter.²⁶

Ideologicamente, o movimento do Americanismo promovido pelo musicólogo tinha um caráter mais universalista, que o opunha ao nacionalismo de Mário de Andrade e o aproximava dos Grupos *Renovación*, Argentina, e Música Viva, Brasil. Ambos reuniam compositores em torno de outras técnicas de composição, como o serialismo e o dodecafonismo e se guiavam pela tendência universalista em oposição ao nacionalismo musical. Esse embate torna-se, em 1950, com a *Carta Aberta*, um divisor de águas na historiografia da música.

Na pesquisa realizada a partir do Acervo Curt Lange, na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Buscacio (2009) encontra depoimentos em cartas enviadas pelo musicólogo a demais personagens do meio musical, onde afirma

que a sociedade brasileira, ainda imatura quanto ao desenvolvimento de seu potencial cultural, não conseguiria apreciar as possibilidades estéticas na proposta dodecafônica, que por si só não consistia numa ameaça à identidade nacional.²⁷
(BUSCACIO, 2009, p. 43)

²⁵ Carta de Francisco Curt Lange para Camargo Guarnieri, 30 de abril de 1940. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri. Curt Lange aprendeu espanhol tardiamente, após sua mudança para Uruguai e, pelo contato com o meio musical brasileiro e período que passou em pesquisa em Minas Gerais, aprendeu o português. Enquanto as primeiras cartas são quase inteiramente em espanhol, as últimas apresentam um domínio maior da língua portuguesa. No entanto, a grande maioria desse íterim são uma mescla das duas línguas. Neste trecho em específico, pela confusão das grafias das palavras, optou-se por fazer uma tradição livre para o português.

²⁶ Verifica-se o conselho executivo do Instituto Americano de Musicologia na partitura “Caminos tristes Op.6 n.1”, de Carlos Estrada, Montevideu, 1941. Arquivo IEB, Fundo Mário de Andrade, MA-PART-0324.

²⁷ “O brasileiro não tem a disciplina nem o sangue para aguentar a pena evolução [...] O Brasil ainda não é, histórica e esteticamente falando, terra para aceitar, gostar e sentir nova música. Precisa viver muito e ainda

As cartas de Guarnieri e Curt Lange dos anos de 1955 e 1956 recuperam o tom colaborativo, apesar de nada amigável.²⁸ As relações são retomadas em função da proximidade que os dois personagens mantêm com o governo federal, em especial com o então Ministro da Educação, Clóvis Salgado. Enquanto Camargo atuava como assessor artístico-musical, Curt Lange tinha como projeto a organização do Instituto de Musicologia no Brasil e instalar-se definitivamente em terras brasileiras e, para isso, procurava apoio financeiro do Ministro. Mobilizando-se a favor dos projetos do musicólogo, inclusive nas pesquisas desenvolvidas em Minas Gerais acerca de partituras setecentistas, o Ministro tornou-se ponto comum de articulação entre Guarnieri e Curt Lange. (BUSCACIO, 2009, p. 232-234)

Outro dia, já há algumas semanas, conversei longamente com o ministro, Dr. Clóvis salgado, sobre você. Dessa conversa resultou uma carta que você deve ter recebido. Estou aqui sempre pensando como poderei ajudar você resolver os seus problemas aqui. Tenho esperanças de logo lhe dar uma boa notícia, pois sei o quanto o dr. Clóvis admira você, portanto as portas estão abertas.²⁹

Procurou-se demonstrar nesta primeira parte que a atividade colaborativa que permeia o *mundo das artes* no qual Camargo Guarnieri foi um agente importante e de relevância, encontrou na troca epistolar um instrumento de realização. Através da correspondência, trocavam-se favores, indicações, críticas e novidades do mundo artístico, organizavam-se audições e concertos. No entanto, não foi apenas o auxílio mútuo que incentivava a troca de cartas e a atividade rotineira da escrita epistolar. O campo afetivo, interesses e ideologias em comum, foram cruciais para a manutenção a longo prazo destes diálogos a distância e fortaleciam os vínculos desta rede colaborativa; ao mesmo tempo que a hostilidade e combates estéticos afastavam e enfraqueciam as relações.

As cartas trocadas entre Camargo Guarnieri e os musicólogos Luiz Heitor e Curt Lange foram um exemplo bastante limitado, se considerarmos toda a riqueza de destinatários e documentos da correspondência do fundo do compositor. No entanto, são dois diálogos emblemáticos e bastante ilustrativos entre personagens que constituíram pontos de articulação

precisa-se escrever muita coisa ruim e pouca música boa, para conduzir o público em muitos anos a uma melhor preocupação”. Carta de Curt Lange a Edino Krieger, de 5 de maio de 1952, APUD BUSCACIO, 2009, p. 43.

²⁸ Diante da cobrança do pedido de envio de uma obra que ainda não tinha chegado, Guarnieri responde a Curt Lange: “Acabo de receber sua carta nº 29.517 que me deixou meio circuncisfláutico... Há uma certa censura injusta de sua parte. Pois fique sabendo que na ocasião em que me pediu a cópia do Concerto para piano e orquestra, lhe escrevi (apesar de detestar escrever!!!) e remeti o que me pediu. Se a carta e a música não chegaram, a culpa, meu amigo, não cabe a mim! Estou cansado de arrazar [sic] com o serviço postal deste Brasil. Nada adianta, sou uma espécie de profeta pregando no deserto! Tá bom?” Carta de Camargo Guarnieri para Francisco Curt Lange, São Paulo, 22 de agosto de 1955. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

²⁹ Carta de Camargo Guarnieri para Francisco Curt Lange, São Paulo, 20 de Setembro de 1956. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

fortes, tanto pelo longo período quanto pela extensão geográfica, chegando a Europa e América Latina.

1.2 Identidade e subjetividade artística

Para uma obra ser considerada *arte*, uma série de relações do *mundo artístico* opera em consonância para atribuir à obra um estatuto moralizante. Retomando Becker (2008), em um sistema artístico complexo, em que coexistem atividades especializadas, os críticos são responsáveis pela organização lógica e filosófica das obras, definindo-as e classificando-as de acordo com seus valores estéticos e morais. Segundo o autor, a disputa que define o que “merece” ou não ser chamado de arte e ganhar este título honorífico é o que justifica, no fim das contas, a divisão de recursos materiais e humanos para a realização, promoção e manutenção de uma criação artística. Os valores estéticos de uma obra ou de uma escola são, portanto, para

justify dividing work into those worthy of display or performance, which will influence and be influenced by the institutions and organizations in which such displays and performs occurs”. Therefore, the better, the more beautiful and the more expressive is the “art”, more resources and advantages are available. (BECKER, 2008, p. 141)

O valor artístico de uma obra e a reputação de seu respectivo idealizador – o artista – são fatores recíprocos. O pensamento filosófico que orienta o *mundo das artes* coloca em relação perfeita o “ser artista” – suficientemente dotado enquanto merecedor do título – e sua atividade principal, cujo resultado é a “obra de arte”. (BECKER, 2008, p. 136)

Sobre esta questão moralizante, Pierre Bourdieu (2013) defende uma homologia entre as estruturas do campo artístico e religioso. Segundo o autor, com o advento da arte moderna no século XIX, uma revolução na organização social se impôs e, se até então o meio artístico e religioso entrecruzavam-se, as mudanças trazidas pela modernidade contribuem para que estes campos se tornem autônomos. A partir de critérios seculares, a arte passa a julgar e ser julgada sobre o que faz parte ou não do que se intitula “arte”³⁰. Pela primeira vez, ao artista é proporcionado um lugar de fala, isto é, um espaço de explicação e justificativa; é preciso agora que o artista fale sobre sua obra para poder contemplá-la ou, até mesmo, inseri-la na classificação “obra de arte”. Também surge uma classe especializada em fazer e elaborar a

³⁰ “Le définition de l’art ne va plus de soi, il n’y a plus de lieu central où se decide ce qui est de l’art (“Ceci est un tableau”), il y a une lutte à propos de la question de savoir ce que c’est qu’un tableau et qui a le droit de dire ce que c’est qu’un tableau.” (BOURDIEU, 2013, p. 261)

crítica, cuja opinião, formada por um tom moralizante e baseada em premissas filosóficas, é permeada por uma autoridade: o crítico de arte.

Para esta nova ordem, é preciso que uma revolução na ordem do pensamento ocorra. Ou seja, é preciso que todos os envolvidos – até mesmo os leigos – passem a dividir a crença de que o centro da arte é o artista. Não se analisa mais a obra por si só, mas pelo seu produtor. Apesar deste processo de secularização e autonomização do campo artístico, a concepção religiosa cristã não se desvincula, e o tema da vocação continua guiando o estatuto superior e moral do artista.³¹

Por razões difíceis de definir, a presença do eu no texto epistolar intensifica-se ao longo do século XVIII. (HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 149) Para não cair numa “armadilha psicobiográfica” (LECLERC apud HAROCHE-BOUZINAC, 2016, p. 16), convém analisar o discurso sobre si de Camargo Guarnieri em sua escrita epistolar: sua posição como artista e compositor, que se corresponde com agentes do mundo da arte (BECKER, 2008), que crêem em sua obra e vocação artística (BOURDIEU, 2013), é ponto central para entender sua correspondência como ponto articulador para a construção e a manutenção de uma reputação.

Biografias: uma demanda social

A autobiografia é um fenômeno moderno e ocidental, que só tem sentido em uma sociedade e cultura onde a vida se organiza de forma narrativa, onde importa ao sujeito sobreviver na memória dos outros para além de sua morte:

Para que a biografia se institua como mais do que um acidente formal da memória, ou seja, como um gênero, parece em suma ser necessário que as vidas vividas – antes mesmo e independentemente de serem narradas ou não – sejam histórias. E não só para os outros, mas principalmente para os próprios indivíduos que a vivem. Só então a biografia se torna um gênero: quando cada vida, a experiência de cada vida se organiza como uma narração, mesmo que não seja nunca escrita ou contada para outros. (CALLIGARIS, 1998, p. 98)

A narrativa biográfica é o sustento que mantém o homem moderno em pé.³² Ela é um dispositivo para a relação identitária estabelecida entre o nome e a imagem de cada um no

³¹ “...dans un champ, il est question de la croyance dans le champ; et, dans tout champ, l’hérétique est quelqu’un qui met en question, non pas la croyance, mais les défenseurs d’une forme particulière de croyance...” (BOURDIEU, 2013, p. 282)

³² “O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa, não significa de modo algum que ela seja uma ficção. Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de ‘identidade narrativa’, como diz Paul Riccoeur, em que consiste qualquer vida. [...] Ao seguir as vias da narrativa, ao

contexto social de forma constante e durável.³³ Como ocorre à maioria dos artistas, desde o início de sua carreira como compositor profissional, Camargo Guarnieri vê sua trajetória ser publicada em críticas, programas musicais, dicionários, livros sobre música brasileira, álbuns e outras publicações. É requisitado ao artista sempre vincular sua trajetória de vida à obra que será exposta ou apresentada. Portanto, apesar de nunca ter escrito e publicado uma autobiografia, por diversos outros meios – inclusive pela correspondência – o compositor está constantemente falando sobre si.

Conforme crescia sua projeção internacional e relevância no cenário musical brasileiro, verifica-se na documentação do compositor maiores esforços de construção autobiográfica. Isso ganha relevo a partir da década de 1950, após a publicação da *Carta Aberta*. Em 1957, Camargo Guarnieri escreve para Vasco Mariz (1921 – 2017), musicólogo, diplomata, autor da biografia *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra* (1948):

O Eurico Nogueira França foi convidado para escrever a minha biografia. Penso que o Caldeira deve ter dado uma resposta negativa ao Ministro. Pena que você não esteja aqui para fazer esse trabalho.³⁴

Vinte e oito anos depois, diante do fato de não ter sido levado adiante nenhum projeto de biografia do compositor, Camargo Guarnieri escreve para o diplomata:

Você me fala no Luiz Carlos Horta e no Arnaldo Senise. Infelizmente não os conheço. Mas se você considera o Senise pessoa indicada para fazer a minha biografia, muito lhe agradeço, pois estou cansado de viver em escanteio.³⁵

Este também não foi um projeto frutífero e, em 1986, sob a sugestão de Vasco Mariz, inicia-se o empreendimento de publicação de uma grande obra de referência sobre o compositor, pela FUNARTE, em comemoração ao seu 80º aniversário – a ser completado em 1987. Para esta empreitada, a jornalista gaúcha Maria Abreu foi convidada a ser responsável pelo texto biográfico:

O segundo assunto é que o Embaixador do Brasil na Alemanha e eminente crítico musical, Dr. Vasco Mariz, conjuntamente unido ao compositor emérito e presidente da FUNARTE, Edino Krieger, resolveu homenagear este seu dileto amigo, fazendo publicar, no próximo ano, um livro comemorativo aos meus preciosos e bem vividos 80 anos (...). Desse encontro ficou decidido que seriam escolhidos musicistas de real valor que se encarregariam pela elaboração, cada qual, de um capítulo, por exemplo: um cuidaria da parte instrumental, outro da música de câmara, outro da parte de

contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, é por isso que conseguem parar em pé.” (LEJEUNE, 2008, p. 104)

³³ Consultar LEJEUNE (2008) e BOURDIEU (2006, p. 183-191)

³⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Vasco Mariz, São Paulo, 12 de março de 1957. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

³⁵ Carta de Camargo Guarnieri para Vasco Mariz, São Paulo, 28 de Junho de 1985. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

piano e orquestra, cabendo a você falar sobre este seu humilde ser humano que, desde o nascimento, vem sofrendo as agruras da vida, ou seja, você escreveria minha biografia, com quase tudo que você sabe e outras informações que eu mesmo lhe daria.³⁶

O interesse da jornalista de realizar uma biografia sobre o compositor, no entanto, vinha desde a década de 1960, como podemos ver pela carta enviada à jornalista em 1968:

Tive o prazer da visita do Szidon³⁷ aqui em casa. Ele me contou uma porção de novidades. A que mais me agradou foi saber que vocês estão escrevendo a minha biografia. É preciso coragem, pois tão pouca coisa vocês terão para dizer que mal dará para uma monografia. O Szidon levou diversas obras sinfônicas e de câmara para estudar. Creio que seria necessário a gente bater um papo para estabelecer o plano da coisa. Tenho minhas ideias a respeito de biografias e por isso será bom combinar o caminho a percorrer.³⁸

Desde então, embora com maior afinco depois de 1986, Camargo Guarnieri envia documentos e materiais para Maria Abreu, a fim de contribuir com a sua biografia, além de responder questionários e, inclusive, ler e corrigir seu texto. Em seu trabalho, Egg (2010) procura relacionar as biografias de Camargo Guarnieri e o início de sua formação como compositor com o estabelecimento de uma memória da música brasileira. No levantamento de sua pesquisa, o autor indica que as primeiras publicações a incluir Camargo Guarnieri foram as histórias da música de Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de música no Brasil: 1800-1950*, de 1956, e de Vasco Mariz, *História da Música no Brasil*, de 1981.³⁹ Nestas obras, Camargo Guarnieri já é apresentado como um compositor consagrado e não são apresentados os anos de formação do compositor. (EGG, 2010, p. 13-14)

Será nas biografias escritas por Marion Verhaalen, “Vida e obra de Camargo Guarnieri”, e Maria Abreu, “Camargo Guarnieri – o homem e episódios que caracterizam sua personalidade” que uma apresentação mais completa é desenvolvida. Ambos os livros são lançados em 2001 e, portanto, Camargo Guarnieri – apesar de sempre ter nutrido grande expectativa de ver uma biografia sua – não presenciou estas publicações. “Ambos os trabalhos são construídos a partir das memórias do próprio compositor, a partir de suas declarações em

³⁶ Carta de Camargo Guarnieri para Maria Abreu, São Paulo, 20 de agosto de 1986. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA01-0049.

³⁷ Roberto Szidon (1941-2011) foi um pianista gaúcho de grande repercussão internacional e solista na première do Concerto para Piano nº 4, de Camargo Guarnieri, em Porto Alegre, em 6 de setembro de 1972.

³⁸ Carta de Camargo Guarnieri para Maria Abreu, São Paulo, 13 de Março de 1968. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA01-0015

³⁹ “As duas obras são muito interligadas também à medida em que a de Vasco Mariz, publicada 25 anos depois, é amplamente baseada no trabalho de Luiz Heitor, ao qual surgiu como substituto atualizado – tornando-se a partir de então o principal manual de história da música brasileira, sendo sucessivamente reeditado e mantendo-se até hoje como a única história da música brasileira em um volume disponível no mercado editorial”. (EGG, 2010, p. 13)

entrevistas ou depoimentos, dados em geral depois de ele ter se tornado um compositor consagrado”. (EGG, 2010, p. 16)

A participação engajada de Guarnieri na elaboração destas biografias – seja pelo envio de documentação, seja pela leitura e correção dos textos, ou até mesmo por questionários respondidos – é perceptível pela troca de cartas. De acordo com Egg, este esforço faz parte de um projeto de monumentalização do próprio compositor para com sua biografia, como forma de resistência a um meio institucional deficiente. (EGG, 2010, p. 27-28)

Neste trabalho, procuro demonstrar um ponto de vista complementar à proposta de Egg (2010). Alguns elementos que percorrem a narrativa de vida de Guarnieri, fragmentada por cartas, depoimentos, entrevistas, ou até pelo destaque que o compositor dá para determinadas obras, eventos particulares de sua trajetória, ou pessoas que conheceu e se relacionou, fazem parte de uma “fórmula biográfica” que, como veremos, é muito comum em biografias de artistas e, portanto, pode ser considerada um meio de legitimação e autoridade.

O gênero autobiográfico, baseia-se, sobretudo, na seleção e hierarquização de eventos da vida de um indivíduo cujo objetivo final é a constituição de uma narrativa coerente. Com o advento da sociedade moderna e o individualismo, a vida torna-se imbuída de grande poder reflexivo. Ao passo que a vida faz parte de um meio social, ela é única dentro deste conjunto. Definida por fatores culturais da sociedade na qual se insere, a vida é alvo de atribuições de significado para a existência d’O homem através de uma estrutura narrativa, com começo, meio e fim. (LEJEUNE, 2008, p. 289)

o fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa, não significa de modo algum que ela seja uma ficção. Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de ‘identidade narrativa’, como diz Paul Ricoeur, em que consiste qualquer vida. E claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estiliza-los ou simplifica-los mas não brinco de me inventar. Ao seguir as vias da narrativa, ao contrário, sou fiel a minha verdade: todos os homens que andam na rua são homens-narrativas, e por isso conseguem parar em pé. (Ibidem, p. 104)

Ao explorar a prática de escrita em diário, Lejeune demonstra em que medida este não é um hábito natural, já que surgiu de acordo com um condicionamento histórico determinante. O diário só pode existir quando cada indivíduo tem de administrar a si mesmo, ou seja, através de um processo de individualização e controle da vida e da gestão do tempo.

A anotação cotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma “identidade narrativa” que tornará minha vida memorável. (Ibidem, p. 262)

A todo momento o indivíduo é estimulado a estabelecer uma relação entre a imagem/obra e o nome próprio. Uma exposição de quadros, um livro publicado, a performance num teatro ou a estreia de um filme no cinema, são guiados pela questões: quem pintou? quem escreveu? Quem atuou? Quem dirigiu? O mesmo se aplica ao universo da música: uma audição ou concerto é organizado a partir da relação entre compositor e obras que serão interpretadas. É por causa desta relação entre nome e imagem que, de acordo com Lejeune, “as formas do pacto autobiográfico são diversas, mas todas manifestam a intenção de honrar sua assinatura” o que, em última instância, significa prezar pelo próprio nome. (LEJEUNE, 2014, p. 30).

Esta afirmação entre imagem e nome próprio remete aos estudos de Roland Barthes (1977) e Michel Foucault (2001). Os debates impulsionados pelos textos destes dois autores sobre a morte do autor e o caráter moderno do problema de autoria e autoridade evidenciam que, ao contrário do período medieval, no qual o autor não tem nome, na modernidade a autoria é imperativa, na medida em que o leitor e a sociedade demandam pelo nome de quem escreveu.

No entanto, quem redige um texto difere da autoridade de quem fala. Há o autor *do* texto e o autor *no* texto, ou seja, o nome próprio, apesar de idêntico, não coincide com a assinatura do autor. O autor *no texto* é aquele que carrega a autoridade sobre o que fala: o médico que aconselha um tratamento de saúde, o advogado que orienta a resolução de um problema jurídico, um crítico de arte que avalia uma obra... O nome, José, Antonio, Maria, não traz por si só o conteúdo extratexto que lhe confere a competência sobre o texto. A associação do nome Camargo Guarnieri a de um artista intelectual e compositor modernista, cujas críticas devem ser respeitadas e consideradas no meio artístico, é resultado de um processo de construção de autoridade.

Não convém, no presente trabalho, expor estas ideias que, desde o fim da década de 1960, vêm sendo discutidas de maneira profunda em torno das questões de autoria e autoridade. É importante destacar aqui, no entanto, que há uma conexão entre o nome próprio, a imagem e a autoridade. Através da narrativa, estabelece-se sentido para os eventos vividos, condição que fortalece o vínculo entre identidade e nome, ou seja, quem viveu, o que viveu e o porquê. Isto é condição para o estabelecimento de autoridade: a resposta para a pergunta “quem é o autor” não passa apenas pelo nome próprio, mas por uma condição prévia que atribui à assinatura condições de respaldo e competência para dizer o que diz.

No mundo das artes, o crítico e musicólogo têm, enquanto especialistas, a competência de julgar uma arte e, por isso, sua opinião será ouvida e respeitada pelo público em geral (inclusive por financiadores, mecenas, instituições de ensino, patrocinadores, classe política, etc). Um artista, como discutido antes, terá mais ou menos reconhecimento e obras expostas ou interpretadas conforme sua reputação que, por sua vez, será construída de acordo com a autoridade que estabelece no seu meio.

O lugar de autoridade é construído nas relações sociais e, portanto, dizer sobre si, seja por meio escrito ou falado, faz parte deste processo. Quando Camargo Guarnieri responde entrevistas e narra eventos específicos puxados na memória aos seus biógrafos, ele está respondendo a uma injunção social que definirá qual lugar ocupará no meio em que vive. Para isso, ao narrar sobre sua história, o compositor obedece a uma “fórmula” narrativa comum às biografias de artistas, baseadas na perspectiva na qual as características da personalidade individual do artista são transpostas para a obra de arte.

Biografias de artistas

Kriz e Kurz (1998) procuram investigar as raízes de temas comuns e frequentes que sustentam as biografias de artistas. Os autores identificam uma “fórmula biográfica” e evidenciam que alguns dos motivos mais frequentes podem ser encontrados nos mitos de herói da Antiguidade, reformulados durante o período do Renascimento. Neste sentido, as biografias de artistas evidenciam uma narrativa de heroificação. Dentre os temas mais comuns identificados pelos autores são:

- 1) as histórias de infância na biografia de artistas demonstram que o talento e os dons artísticos se manifestam ainda em sua juventude (Ibidem, p. 36).⁴⁰
- 2) o acaso contribui para que encontros e acontecimentos fortuitos propiciem ao artista desenvolver suas habilidades e talentos, como no exemplo da “famosa história da juventude de Giotto”, recontada por Giorgio Vasari (1511 – 1574), segundo a qual o pintor italiano Giotto di Bondone (1266 - 1377) era um jovem

⁴⁰ Os autores reconhecem que “a suposição de que os grandes artistas mostram frequentemente os seus talentos na infância” pode se enraizar na experiência comum. Portanto, enfatizam que o ponto central da análise não é afirmar o que se passa/passou na vida deste ou daquele artista em particular, “mas apenas a natureza da informação que se pode identificar como peça típica de um fundo comum de tradição”. (KRIS e KURZ, 1998, p. 37). A proposta de análise destes autores se aproxima com a desta dissertação: não procuramos aqui investigar a veracidade/autenticidade dos acontecimentos de Camargo Guarnieri a partir de suas biografias e correspondências, mas sim a narrativa de sua vida projetada na escrita e acúmulo de sua correspondência.

filho de camponês que, enquanto cuidava do rebanho de seu pai e desenhava em uma rocha com uma pedra pontiaguda, foi visto por Cimabue (1240 – 1302), que reconheceu seu talento e se tornou seu professor. “Este acontecimento casual preparou o caminho de Giotto, o jovem pastor, para subir na escala social”. (Ibidem, p. 32-34)⁴¹

- 3) Na transição para a Arte Renascentista, a imitação da natureza deixa de ser considerada o apogeu da realização artística e a imaginação (ou a invenção) do artista ganha importância relevante. O êxtase “complementa as operações do intelecto” e a “criação artística se fundamenta na visão interior, na inspiração”. É nesta lógica que se forma a imagem do artista a partir do século XVI. (Ibidem, p. 50-51)
- 4) Em harmonia com a ideia anterior, a partir do século XVI, a noção de vocação ganha relevo, e a atividade artística não é mais determinada pelo processo de aprendizado, mas sim pelo “dom” especial. “Este ponto de vista transparece na convicção de que o artista já nasceu artista”. (Ibidem, p. 52.)

Esta projeção do mito do herói clássico para a biografia do artista moderno é reafirmada por François Dosse (2009), que também identifica na coletânea de biografias escrita por Giorgio Vasari no século XVI, a criação de uma nova disciplina, a história da arte fundida na narrativa biográfica. (DOSSE, 2009, p. 183) Também demonstra que “o deslocamento da empresa biográfica para o mundo dos artistas” se deu em todas as formas de expressão (Ibidem, p. 183) e que “a arte musical tem sido, depois de muito tempo, objeto de empreendimentos biográficos” (Ibidem, p. 189).

Lembre-mos de que a primeira grande biografia escrita sobre Beethoven foi da lavra de Romain Rolland. Publicada em 1903, tinha por objetivo ‘fazer com que os homens respirem o sopro dos heróis’. O essencial das biografias dos compositores que acompanham a história da música são as monografias que informam ao público de melômanos as etapas de elaboração das obras-primas do patrimônio musical. Nesse domínio, como em outros, o foco incide evidentemente nos maiores, nos heróis criadores, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Mahler...: ‘A concepção mais difundida dessas biografias de compositores consiste em separar o material em duas partes: a vida e a obra. Quarenta por cento são assim consagrados à narrativa da vida do músico, em geral não problematizada historicamente, e 60% ao estudo panorâmico da obra em si, contendo um certo número de elementos técnicos de peças escolhidas (DOSSE, p. 189)

⁴¹ Esta narrativa, segundo os autores, é uma falsificação da história. A partir do que se sabe sobre a vida dos dois personagens, esta ligação não se confirma. Os autores a justificam como fruto da “imaginação popular” que “tentou relacionar, umas com as outras, figuras fascinantes do passado. Este processo de ligação, que conduz diretamente à formação de sagas e lendas, faz de Cimabue o professor de Giotto e nasce do desejo de traçar uma genealogia das obras dos dois grandes homens que fizeram reviver a arte italiana”. (Ibidem, p. 33)

Finalmente, a última autora a ser recuperada nesta etapa do trabalho é Nathalie Heinich (1996). A autora questiona como Van Gogh⁴², de um artista completamente desconhecido em vida, tornou-se o *gênio incompreendido* após a morte. Fazendo um paralelo entre o universo religioso e o universo artístico, Heinich nos mostra como a figura de Van Gogh foi santificada, cuja vida foi repleta de sacrifícios e privações em função de sua genialidade e vocação, transformando-o em um mártir.⁴³

A partir dos primeiros textos escritos sobre o pintor após sua morte, a autora identifica elementos e temas hagiográficos que são transpostos nos textos biográficos de Van Gogh e que vão se repetindo depois. Os principais motivos apontados pela autora são: vocação, excepcionalidade, inaptidão para a vida prática, social e comercial, pobreza, desinteresse, desapego à vida material, incompreensão de seus contemporâneos, reconhecimento na posteridade. (HEINICH, 1996, p. 36-37) A autora chama este processo de *cristianização da biografia de Van Gogh*⁴⁴, que culmina no *efeito Van Gogh*⁴⁵, uma nova ordem de pensamento que singulariza ao extremo o artista, colocando-o em outro patamar. Este novo modelo é atribuído para outros artistas, tanto posteriores quanto anteriores ao pintor holandês.

Verifica-se a partir destes autores que as biografias de Camargo Guarnieri obedecem a uma injunção social de ver e compreender o artista cujas origens remonta ao Renascimento e foi se consolidando ao longo dos séculos até a modernidade. A narrativa biográfica construída pelo próprio compositor e validada pelos seus biógrafos constitui uma forma de legitimação e, portanto, de autoridade do compositor no meio artístico e musical.⁴⁶

As biografias de Verhaalen (2001) e Abreu (2001) correspondem com a afirmação de Dosse (2009): elas se inserem em obras maiores, dedicadas majoritariamente à música de Guarnieri e não são problematizadas historicamente. O objetivo é contar a narrativa de vida do compositor de modo a completar o modelo “vida e obra” e associar o artista-criador ao seu trabalho. Na correspondência, esta associação se dá sobre as duas vias: nas cartas escritas pelo compositor e nas recebidas por ele.

⁴² Vincent Willem van Gogh (Países Baixos, 1853 – França, 1890).

⁴³ “How did van Gogh become a saint? It happened in six stages: his work was made into an enigma, his life into a legend, his fate into a scandal, his paintings were put up for sale and exhibited, and the places he went, as well as the objects he touched, we made into relics.” (HEINICH, 1996, p. 140).

⁴⁴ “the Christianization of van Gogh’s biography”. (Ibidem, p. 38)

⁴⁵ “the van Gogh effect”. (Ibidem, p. 140-150)

⁴⁶ Seria exaustivo, além de escapar à proposta deste trabalho, a recuperação e análise de outros biógrafos e autores que estudam as biografias de artistas, tanto das artes plásticas quanto da música. Para uma seleção abrangente de biografias e análise de obras biográficas do século XVI até a modernidade, cruzando várias áreas de conhecimento, consultar DOSSE, 2009, p. 183-193.

Além de Maria Abreu, já mencionada, outro importante interlocutor de Camargo Guarnieri do Rio Grande do Sul foi o casal Paulo e Zuleika Guedes. Relevantes no meio cultural rio-grandense, o casal Guedes e sua correspondência demonstra um circuito de contatos do mundo das artes que vai além do eixo Rio – São Paulo. Paulo Luís Vianna Guedes (1916 – 1969) estudou música em sua juventude, chegou a compor algumas obras, mas foi na área médica que se tornou referência.⁴⁷ Sua esposa, Zuleika Guedes (1919-) era pianista e foi professora catedrática de piano no Instituto de Artes da UFRGS. A correspondência com o casal soma o total de 343 documentos, dentre as quais 206 são cartas passivas e 137 são ativas. O diálogo epistolar começa no ano de 1940 e, mesmo após a morte de Paulo Guedes, ele continua até o ano de 1992 apenas entre Zuleika e o compositor.

Trata-se de uma correspondência de tom muito sensível. Para além da organização de audições, críticas e recomendações típicas do funcionamento do mundo das artes, o conteúdo epistolar entre o compositor e o casal percorre temas sobre a sensibilidade artística, solidão, função e o comprometimento do artista no mundo, bem como a relação entre ciência e arte, entre outros.

Em 1955, para incentivar Zuleika a estudar piano e aproveitar a passagem de Guilherme Fontainha (1887–1970) ao Rio Grande de Sul, Camargo Guarnieri escreve:

Zuleika, considero você uma das criaturas mais dotadas musicalmente no Brasil. Você possui tudo para ser uma grande pianista. A condição essencial, a sensibilidade, você a tem em grande dose. Falta-lhe aprender tocar piano, somente isto. Você não estudou piano como devia! O seu professor (que me perdôe a ausência) nunca soube o que fosse a técnica de peso de braço. Tudo quanto você realiza, sob o ponto de vista pianístico, é por intuição, exclusivamente! (...) O Fontainha estará logo aí. Se eu fosse você procurá-lo-ia não como pianista já consumada aí, mas como alguém que deseja sugá-lo até o fim, os conhecimentos técnicos dele (aliás, este lado da história ele conhece como poucos!) Esqueça que você toca piano! Comece desde o começo! Faça isso e depois você me dirá o resultado! Com pouca coisa você conseguirá grandes resultados. Faça isso, Zuleika! Se tomo a liberdade de lhe escrever neste tom, é porque a quero muito, muito. A minha amizade por você concede-me este direito. Depois não

⁴⁷ Paulo Guedes ingressou na Faculdade de Medicina da UFRGS em 1934 e se diplomou médico em 1939. Fez também o curso de Música no Instituto de Belas Artes, onde se diplomou em 1934. Em 1936, ingressou no magistério musical superior como assistente e ensino da Cadeira de Conjunto de Câmara para qual, pouco tempo depois, foi nomeado catedrático. Dirigiu também a Cadeira de História de Música na mesma instituição. Durante dez anos integrou o Quarteto Oficial da Escola como violinista. Em 1940 foi nomeado assistente de ensino da Cadeira de Clínica Psiquiátrica da Faculdade de Medicina da UFRGS onde, em 1942, defendeu tese de doutoramento, tendo sido aprovado com distinção. Em 1944 fez concurso para Livre-Docente de Psiquiatria na mesma Faculdade e, em 1950, assumiu a cátedra, cargo que ocupou até a sua morte. Fez parte do primeiro grupo de médicos que iniciou a formação Psicanalista em Porto Alegre, tornando-se um dos fundadores da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre. PICCININI, Dr. Walmor J. “Professor Paulo Luís Vianna Guedes grande expressão da psiquiatria do Rio Grande do Sul”. In: *Psychiatry on line Brasil*. Janeiro de 2002, vol. 7, n. 1. Consultado on-line em 14 de outubro de 2019: <http://www.polbr.med.br/ano02/wal0102.php>

é só amizade! É admiração pelo seu grande talento que deve ser aproveitado integralmente.⁴⁸

O reconhecimento do talento como virtude de um grande músico é reafirmado por Zuleika nas cartas enviadas ao compositor, que compartilha a crença da vocação artística. Utilizando a carta como meio de reflexão e confidencialidade, Guarnieri escreve à sua amiga e menciona as dificuldades de escrever novas composições:

Além disso ando com câimbras na alma. Uma insatisfação horrorosa comigo mesmo. As vezes quase fico em pânico. Acho que tudo o que fiz não vale nada! Não pense que estou querendo fazer gracinhas! É sério mesmo! Não tenho mais vontade de escrever. (...) É horrível o que estou dizendo, mas é o que sinto. Estou ficando vazio e sem esperanças. Tanto tempo, tantos anos lutei com convicção por uma arte que fosse a minha verdade! Nunca me trai neste particular. Hoje, olho para trás e vejo que nada mais represento, estou ficando no esquecimento, não tenho mais vez.⁴⁹

Por sua vez, a resposta de Zuleika e a justificativa para o trabalho de composição, baseia-se na predestinação, ou seja, na ideia de que Guarnieri nasceu para ser compositor e, portanto, deve honrar com este compromisso.

E a composição? Não vais continuar com aquela ideias depressivas da carta, isto não, de jeito nenhum. Escreve bastante, Guarnieri, me admiro de te saber meio parado; tu eras o primeiro a dizer que é com papel na mão diariamente que as ideias nascem e se desenvolvem. Foi assim que eu te conheci, é assim que quero te ver sempre. (...) agora não me vens dizer que estás sem vontade de escrever. Eu te chamarei de traidor e nós vamos brigar feio. Eu agora resolvi falar sério: o teu compromisso é total e absoluto com a tua arte, ela é muito mais importante que tu mesmo, desculpa a franqueza. Pensa bem, te senta no seu estúdio e mãos à obra. Se não houverem ideias no momento, fabrica, daqui a pouco ter-se-á dado o milagre.⁵⁰

A convicção de que, mesmo sem ideias, o esforço de trabalho trará bons resultados pelo “milagre”, sugere que a inspiração – como força divina – ajudará Guarnieri na sua composição. Esta associação da criação artística com a dimensão celestial e o patamar superior que o artista moderno assumiu (HEINICH, 1996) é verificada também em outros diálogos epistolares, em que o compositor nomeia a inspiração por “anjo da guarda”, como vemos no trecho da carta enviada ao pianista panamenho Jaime Ingram e sua esposa Nelly:

Até o fim do ano pretendo escrever a obra que prometi a vocês dois. Não sei ainda se será uma Sonata para 2 pianos ou um Concerto para 2 pianos e orquestra. Não comecei ainda, porque o meu anjo da guarda não me dá bola, por mais que eu a

⁴⁸ Carta de Camargo Guarnieri para Zuleika Guedes, São Paulo, 5 de agosto de 1955. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

⁴⁹ Carta de Camargo Guarnieri para Zuleika Guedes, São Paulo, 13 de março de 1968. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

⁵⁰ Carta de Zuleika Guedes para Camargo Guarnieri, 30 de março de 1968. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

cerque de carinhos primaverís. Eu acho que ela não vai com a minha cara, mas nesta altura dos acontecimentos, não posso mais mudá-la....⁵¹

A predestinação de Camargo Guarnieri para a música também é reafirmada pelo pianista panamenho. Em tom de confidencialidade e lamento, Guarnieri escreve ao pianista:

Ah! Meu amigo, se a gente pudesse voltar para traz, quanta coisa evitaria. Talvez, se fosse um vendedor de bananas seria melhor. A gente vai vivendo a vida e, à medida que os anos passam a sensibilidade vai ficando mais refinada e a gente se torna mais exigente. Aí está toda a encrenca.⁵²

E recebe como resposta a confirmação de que a arte e a profissão de compositor de Camargo Guarnieri é condição existencial:

Tu también sabes, tanto como yo, que si tu fuera dado iniciar tu vida nuevamente, volverías a ser músico. Eso no lo puedes dudas por un instante porque sería como negarte a ti mesmo y eso, mi querido amigo, es grave.⁵³

Este entendimento chega ao limite quando Jaime Ingram separa em definitivo o artista do homem, cujo destino com a música é compromisso primário em sua vida, tornando todo o resto secundário:

Hay cosas en la vida obre las cuales no tenemos ningún dominio, pero tu obra depende exclusivamente de ti. El artista creador pasa por egoísta porque en su obra reside su fuerza y su pasión. Todo lo demás es secundario de cara a su creación. El supuesto es triste pero real. La historia del arte, y de la música en particular, esta llena de ejemplos. Tu figura como compositor depende exclusivamente de tu genio musical, mientras que tu figura humana es el resultado de tus decisiones como hombre, como ente social, a través de tu vida. Lo que yá ha sucedido no puede ser modificado, destruir, mejorar o enriquecer, dependiendo de tu voluntad, y la impronta que de ello resulte es lo que sellará tu destino como figura musical.⁵⁴

Para finalizar, um documento exemplar que traz muitos dos temas e motivos comuns às biografias de artistas, seja no processo de heroificação ou de projeção de elementos hagiográficos, é a carta enviada ao compositor Francisco Mignone (1897–1986), em 1972, cuja cópia xerográfica é, inclusive, enviada à Maria Abreu, biógrafa de Camargo Guarnieri.

Meu caro Mignone,

Li hoje, no “O Estado de São Paulo”, sua entrevista, e gostei muito. É curioso como, no início, as nossas vidas foram semelhantes! Também eu, filho de flautista, estudei flauta, toquei em cinema mudo para ganhar o pão nosso de cada dia, ganhei prêmio de viagem à Europa e, também como você, fui amigo íntimo do inesquecível Mário de Andrade. Suas declarações acerca da chamada “música de vanguarda” são

⁵¹ Carta de Camargo Guarnieri para Jaime Ingram, São Paulo, 6 de agosto de 1981. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri

⁵² Carta de Camargo Guarnieri para Jaime Ingram, São Paulo, 10 de janeiro de 1967. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri

⁵³ Carta de Jaime Ingram para Camargo Guarnieri, 5 de fevereiro de 1967. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri

⁵⁴ Carta de Jaime Ingram para Camargo Guarnieri, Panamá, 13 de Fevereiro de 1991. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

válidas, estou com você. Realmente, há muita piada em quase tudo que esses “geniosinhos” apresentam. Mas, o que me levou a escrever essas linhas foram suas bondosas e amigas palavras sobre a minha pessoa. No momento em que me sinto hostilizado por esses que se dizem “prá frente”, pois me consideram um músico obsoleto, passadista, arcaico, eis que você surge, com sua indiscutível autoridade, para fazer afirmações que me sensibilizaram e lisongearam profundamente. (...) Creio que nunca me preocupei em ser o melhor ou o maior, sempre quis ser um músico nacional, isto sim! (...) Você sabe que, há tempos, passei quase um ano sem poder escrever? Parei para pensar. Depois de longa meditação concluí que o caminho já percorrido, de 1928 até aquele momento representava a minha verdade, que não podia ser negada. Verifiquei que, com o correr do tempo, minha linguagem foi se enriquecendo e uma porção de elementos novos foram se incorporando à minha criação, tudo dentro de uma evolução natural.⁵⁵

Verifica-se, neste pequeno trecho, a genealogia entre grandes homens na menção de amizade com Mário de Andrade; a incompreensão de seus contemporâneos, que hostilizam Camargo Guarnieri e o taxam de obsoleto; a vocação, ou o dom que está na natureza existencial do compositor e que, de forma natural, evolui e se desenvolve; e o desapego à vida material, ou o desinteresse pelas coisas mundanas.

1.3 A função social do artista

A compreensão do que significa ser artista, para Camargo Guarnieri, vai, ainda, além do que foi até aqui explicitado. Não seria possível dar continuidade sem recuperar, mesmo que de maneira breve, o pensamento de Mário de Andrade, tão presente no discurso do compositor.

A partir de um trabalho extenso com os recortes de jornais do Fundo Camargo Guarnieri, Wernet (2009, p. 93) faz um levantamento da fala e do pensamento do compositor na mídia impressa. O autor reconhece, reafirmando a proposição de Egg (2010) de monumentalização da própria imagem, que o discurso do compositor para a mídia também deve ser feito com um cuidado especial à sua reputação, tanto em relação à criação de um mito; quanto à preocupação constante de vincular sua história pessoal com sua formação e opção estética.⁵⁶

⁵⁵ Carta de Camargo Guarnieri para Francisco Mignone, São Paulo, 17 de setembro de 1972. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

⁵⁶ “Como na maioria da documentação consultada a fala de Camargo Guarnieri é registrada por órgãos de imprensa, não descarto que seu discurso seja feito com uma atenção maior para a formação de sua própria imagem enquanto artista. Toda documentação carrega consigo algumas características. Neste caso, trabalhar com a fala do maestro significa trabalhar com uma documentação onde é presente a preocupação do compositor em zelar e criar sua própria imagem, visto que ele tinha consciência de sua exposição pública como artista nestes momentos.” (WERNET, 2009, p. 53)

São sete os tópicos mais evidentes identificados pelo autor nos depoimentos e entrevistas de Guarnieri: 1) sua obra, 2) gênese da criação, 3) auxílio à arte, 4) outros compositores e o meio musical no Brasil e no mundo, 5) escola de composição, 6) reflexões sobre arte e modernidade e 7) seus mestres. Os tópicos se complementam e demonstram uma preocupação constante do compositor em relação à honestidade e à lapidação do fazer artístico. Este torna-se um tema relevante e muito discutido, inclusive na correspondência, como veremos, principalmente, depois da publicação da Carta Aberta. Com a expansão de uma nova corrente estética em combate com o nacionalismo musical e a ideia de conservadorismo associada à imagem do compositor, verifica-se na fala de Guarnieri uma atenção maior à definição de arte e à responsabilidade do fazer artístico.

Buscando soluções para as rápidas metamorfoses de seu tempo e lutando, dentro do seu modo de ver, por uma arte que englobasse os anseios e conquistas da contemporaneidade. Sem se desfazer no impreciso e superficial conjunto de efeitos sonoros que surpreendam um público leigo que admira de maneira acrítica a tudo que soa como novo. Notamos sempre no compositor a atenção em ter no âmago de sua criação elementos que a sustente enquanto ‘obra de arte’. (WERNET, 2009, p. 141)

Na correspondência, esta preocupação do fazer artístico será mais ou menos explícita de acordo com o interlocutor. Pela relação de mestre e aluno mantida anos depois da mudança de Lamberto Baldi ao Uruguai, as missivas ao ex-professor tornam-se lugar privilegiado para o processo reflexivo e afirmativo desta questão. Na correspondência trocada entre estes dois personagens, Guarnieri expõe suas criações, pede opinião, demonstra respeito e admiração pelo mestre. Desse modo, as cartas são constantemente transpassadas pelo tema e pela reflexão sobre a definição de arte, artista e a comunicabilidade entre público e música.⁵⁷ Após noticiar que finalizou a escrita de sua Sinfonia nº 4 e explicar como se deu o desenvolvimento de criação e as opções tomadas, Guarnieri conclui:

Tenho procurado, ultimamente, escrever o mais simples possível. Afinal, a música é escrita para ser ouvida e amada. Não creio que seja uma satisfação escrever algo que ninguém entenda, somente pelo prazer sádico de desagradar, para ser original. O artista deve produzir uma música que seja compreendida por todos. Se ele é realmente privilegiado, então produzirá algo que sobressairá da multidão de compositores como uma mensagem nova, sincera e verdadeira.⁵⁸

⁵⁷ A correspondência entre Camargo Guarnieri e Lamberto Baldi carrega um tom muito sensível de admiração e relação aluno e mestre. São 427 documentos no total entre os anos de 1945 a 1980. É um grande exemplo de um vínculo de amizade que se manteve forte pela via da correspondência, além do lirismo e força narrativa que a leitura de um conjunto documental, de tamanha magnitude e disposto na ordenação na qual se encontra, oferece a um terceiro leitor. A questão de como o arranjo da série correspondência por nome e/ou cronológica impõe certos tipos de leitura narrativa pode ser consultado em DEVER (1996), DOUGLAS (2013: 111-112) e será discutido no capítulo seguinte desta dissertação.

⁵⁸ Carta de Camargo Guarnieri para Lamberto Baldi, São Paulo, 25 de fevereiro de 1963. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

Outro exemplo marcante, é a carta enviada a Vasco Mariz em 1980. Na anterior, o musicólogo havia dito que considera Camargo Guarnieri o “maior compositor vivo” e este, por sua vez, responde:

Vamos à sua carta. Minha implicância com a designação compositor “vivo”, me traz uma pergunta – Quem seria o compositor vivo da França, da Alemanha, dos Estados Unidos, da Rússia, etc...? Não acha isso uma besteira, que só poderia sair da cabeça de Andrade Muricy, que, com receio de magoar a figura inconfundível do genial Villa-Lobos, começou a usar o termo “músico vivo”. Sempre desejei, desejo e desejarei ser um músico nacional, e, que a minha mensagem traduza o sentimento mais profundo do meu povo.⁵⁹

Verifica-se que o tema da comunicabilidade da mensagem artística não perpassa somente assuntos relacionados à própria imagem e criação. O compositor também justifica suas críticas – negativas ou positivas – de intérpretes e demais compositores de acordo com o que ele defende como Arte. Também para Lamberto Baldi, Camargo Guarnieri conta as novidades do meio musical, o que se passou no Festival de Guanabara de 1970 e faz uma crítica feroz às correntes de vanguardas que se apresentaram no evento:

Vamos agora ao Festival. Cheguei à seguinte conclusão - a música está num verdadeiro caos. O que foi apresentado no Rio como música é um verdadeiro desaforo. Não é possível que essa gente acredite no que está fazendo. Todos os valores estéticos, morais, estão sendo destruídos, substituídos por outros que não correspondem com a nossa formação, nossa sensibilidade. (...) Aceito a evolução, as conquistas que poderão enriquecer a linguagem musical, mas não essa baboseira sem sentido que andam inpingindo por toda a parte. O pior é que esse Festival é uma promoção do Governo do Estado da Guanabara. Parece que há uma força oculta desejando destruir tudo aquilo que representa a sadia tradição, a cultura. Tenho andando atordoado, pensando no que devo aceitar ou refutar. O meu problema já está resolvido, pois decidi continuar com a mesma linha onde comecei produzindo uma música que seja a minha mensagem, sincera, fiel aos meus preceitos estéticos, e aproveitando todas as experiências válidas, que a minha sensibilidade de artista necessitar.⁶⁰

Finalmente, para concluir como o pensamento do compositor em relação à função do artista e da legitimidade da arte ganha relevo após a publicação da Carta Aberta e se expressa na correspondência, verifica-se a explanação didática na missiva enviada ao musicólogo e folclorista Mozart de Araújo⁶¹:

Me diga alguma coisa mais sobre a Sonata para viola e piano. Não tenha pudor de empregar as nossas constâncias. É o único meio – penso eu – que o compositor tem de se integrar na sensibilidade e na compreensão do povo que o vai consagrar. O povo, quero dizer, a nossa e as gerações futuras, não consagra ninguém só porque seja “emotivo” ou erudito, ou talentoso ou genial. Não. É preciso que esses atributos “individuais” se humanizem pela compreensibilidade e pelo conteúdo social da obra. O ouvinte é um dos agentes no processo de formação, de desenvolvimento e de

⁵⁹ Carta de Camargo Guarnieri para Vasco Mariz, São Paulo, 2 de julho de 1980. (SILVA, 2001, p. 389-90)

⁶⁰ Carta de Camargo Guarnieri para Lamberto Baldi, São Paulo, 25 de fevereiro de 1970. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

⁶¹ José Mozart de Araújo (1904 – 1988).

fixação da obra de arte, porque a obra só se torna prima depois de “compreendida”, depois de integrada, depois de sancionada pelos que sentiram dentro dela. Por isso é que alguém já disse que a obra de arte verdadeira é aquela que é por assim dizer a projeção da sensibilidade de cada um de nós. Ela deve condensar, portanto, um pouco da sensibilidade de cada um. Ora, antigamente esse “cada um” era francês ou italiano. Para outros, esse “cada um” era um ente abstrato, internacional, “universal”. Mas na era da sociologia, da psicanálise, do comunismo, do socialismo, etc, você não acha que é anacrônico e besta a atitude dos que ignoram seus semelhantes mais próximos, os seus patrícios, o seu meio, a sua cultura, a sua formação, etc, só por diletantismo e só por esnobismo e o mais engraçado é que esses esnobes se gabam de compreender a pintura e a dança chinesas, a arquitetura japonesa, a literatura francesa, o diabo. Eles compreendem tudo, mas não acreditam que os outros compreendam a música deles.⁶²

Com a expansão das correntes de vanguarda, cresce também o tom combativo no discurso de Camargo Guarnieri, tanto na publicação da Carta Aberta, quanto em seus depoimentos, entrevistas e correspondência. Na sua fala, o compositor procura se aproximar do nacionalismo musical e do pensamento de Mário de Andrade de forma mais acentuada.

A concepção do artista de estar em função da arte, como se viu nos trechos destacados, tem suas raízes no pensamento marioandradiano. *Ensaio da Música Brasileira* é a obra onde Mário de Andrade expõe de maneira mais didática e clara suas reflexões sobre o nacionalismo musical. Na edição que pertenceu ao compositor, hoje disponível no Arquivo IEB, verifica-se dentre os trechos grifados: “o critério atual de música brasileira deve ser não filosófico mas social. Deve ser um critério de combate” e “todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta.”⁶³

A combatividade, o compromisso social do artista de fazer arte brasileira, a preocupação com o social e a comunicação entre arte e público, temas já manifestados nesta obra de 1928, serão repetidos e explorados por Guarnieri em sua correspondência, especialmente após a década de 50, tanto como forma de autorreferência, quanto de crítica. A estas proposições, provenientes da corrente estética do nacionalismo musical, somam-se temas inerentes de biografias de artistas, defendido por Kris e Kurz (1988) como *fórmula biográfica*. Verifica-se, portanto, que ao escrever sobre si em sua correspondência, Camargo Guarnieri constrói uma narrativa que confere autoridade ao seu nome e, consequentemente, traz legitimação a sua arte.

⁶² Carta de Camargo Guarnieri para José Mozart Araújo, São Paulo, 15 de junho de 1950. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA01-0364.

⁶³ ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, I. Chiarato, 1928, p. 4 e 6. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

Este fenômeno ganha força e relevância na segunda metade do século XX, após a consolidação de Guarnieri como um grande compositor nacional e, também, no momento em que uma nova corrente estética oposta ao que é proposto pelo nacionalismo musical ganha força e relevância institucionais. Os esforços para conferir autoridade ao seu nome e legitimação a sua arte tornam-se fundamentais para a manutenção de sua imagem e repercussão de suas obras no *mundo das artes*.

Veremos, no capítulo seguinte, como esta lógica narrativa expressa na escrita da carta manifesta-se também no acúmulo e no processo de arquivamento de sua correspondência. Examinaremos como o discurso até aqui bastante explorado da biografia do artista moderno e da função social do compositor no nacionalismo musical orienta a guarda e descarte das cartas recebidas e as cópias das cartas enviadas pelo compositor.

Capítulo 2 - Arquivos pessoais no debate arquivístico

Associar o arquivo pessoal do compositor Camargo Guarnieri a um projeto autobiográfico implica ir de encontro a uma série de implicações metodológicas que colocam em xeque a própria definição de arquivo. Inicialmente uma disciplina criada no seio da administração pública, com o advento do estado moderno e as atividades burocráticas e administrativas do governo, a arquivologia desenvolvida entre o século XIX e meados do século XX voltou-se para questões metodológicas, especializando-se em procedimentos que tornariam os arquivos instituições de salvaguarda provenientes da atividade administrativa.

Os conjuntos documentais de pessoas e famílias sempre ocuparam uma indefinição na disciplina arquivística. Alguns autores, pouco ou nada se referiam a estes casos que, na prática, eram incorporados às bibliotecas e submetidos a metodologias de organização contrárias aos princípios arquivísticos. O primeiro passo dado pelo discurso arquivístico teórico foi defender estes conjuntos documentais originários da esfera privada como arquivos. No entanto, a aplicabilidade de alguns princípios arquivísticos em materiais pessoais torna-se um desafio ao profissional de arquivos que, muitas vezes, encontra-se diante de situações completamente diversas daquelas que são encontradas em arquivos que derivam de práticas institucionais.

Influenciado pelo paradigma intitulado “pós-moderno”, que desde os anos 1970 vêm questionado o poder instituidor da linguagem e desestabilizando as grandes sínteses narrativas, um novo pensamento na arquivologia passou a contestar pressupostos que desestabilizam o conceito original de arquivo e qualquer ideia de objetividade e transparência nas instituições e trabalho arquivístico.⁶⁴ Esta nova proposta multiplica perspectivas de definição e metodologia arquivística, trazendo novas possibilidades de compreensão do arquivo pessoal.

Iniciamos este capítulo defendendo a condição de arquivo dos arquivos pessoais. Apesar de a tradição arquivística ter se originado e se desenvolvido longe dos conjuntos

⁶⁴ Heymann e Nedel (2018) resumem as relações entre o paradigma pós-moderno e a arquivologia: “Fora dos limites da arquivologia, pode-se dizer que a questão [de que o poder é exercido sob a forma de legitimação da autoridade e das hierarquias fundadas no arquivo] não era nova, já que o paradigma pós-moderno, desde a década de 1970, vinha desestabilizando as grandes sínteses narrativas, com suas visões lineares e totalizantes da história. Nesse sentido, é válido afirmar que a atenção ao poder instituidor da linguagem se encontra na raiz de interrogações lançadas por diferentes tradições filosóficas às noções de verdade e objetividade, com efeitos diretos sobre a representação dos acervos, vistos como constructos sociais que embasam discursos científicos, sem que as dimensões arbitrárias que presidem à sua própria constituição e preservação sejam, em geral, inquiridas”. (HEYMANN; NEDEL, 2018, p. 8)

documentais produzidos na esfera privada, a informalidade que marca a produção e o acúmulo documental por indivíduos não invalida uma abordagem metodológica arquivística. Campos (2014) e Heymann (2012) nos ajudam a fazer uma retrospectiva de como a questão dos arquivos pessoais foi sendo tratada ao longo do desenvolvimento da disciplina arquivística, recuperando autores e manuais clássicos. Por sua vez, Camargo (CAMARGO; GOULART, 2007) demonstra como a funcionalidade do documento de arquivo se aplica tanto aos arquivos administrativos quanto aos privados e, por isso, apesar de serem criados e operarem em meios informais (LOPEZ, A., 1999, 2003), os últimos ainda são instrumentos de viabilizar atividades de valor probatório.

Em seguida, procuraremos expor a mudança de orientação teórica que tem sido perpetrada durante os debates da disciplina arquivística a partir da segunda metade do século XX. Uma nova perspectiva tem colocado em xeque alguns conceitos bases sob o qual a arquivologia nasceu e se desenvolveu, trazendo uma *mudança de paradigma* na disciplina. A partir de Heymann (2012) fazemos uma breve contextualização de como autores pós-estruturalistas e outras áreas do conhecimento passaram a influenciar e contribuir para uma nova compreensão em torno do arquivo. Os arquivistas canadenses Cook (2012) e Eastwood (2016), por sua vez, realizam críticas diretas ao pensamento arquivístico tradicional, questionando principalmente os conceitos de autenticidade e imparcialidade.

Estes autores, integrantes do que ficou conhecido como “arquivologia pós-moderna” impulsionados a questionar a objetividade e o conhecimento baseado em princípios do racionalismo científico, direcionam suas críticas contra textos fundadores da arquivologia, associando-os ao pensamento positivista ultrapassado. Portanto, os textos e autores aqui referidos como tradicionais são assim definidos pelo caráter introdutório e fundador do pensamento arquivístico que lhes diz respeito. Na concepção adotada neste trabalho, estes autores e obras estão menos ligados ao obsoleto e à corrente positivista e mais ao momento histórico em que surgiram. Assim como os pós-modernos, neste trabalho, são recuperados menos pela proposta relativista, e mais pela abordagem interdisciplinar e pelo questionamento e investigação de conceitos que, no caso do arquivo pessoal, trazem subsídios importantes para o trabalho do profissional do arquivo e da instituição de guarda.

Diante deste quadro teórico, poderemos compreender, na terceira e última parte deste capítulo, como a abordagem voltada para a criação e funcionalidade do documento, amparada por autores tradicionais da disciplina, é essencial para ver o arquivo do compositor como uma ferramenta e instrumento do seu trabalho. Porém, a partir dos questionamentos trazidos pelos

autores pós-modernos referidos, veremos não mais o documento na sua criação e individualidade, mas no conjunto da correspondência, focando no acúmulo documental. Alguns exemplos de cartas selecionadas demonstram que a prática epistolar do compositor foi fruto de reflexões acerca da memória, da biografia e da história, em consonância com o momento histórico e sua projeção social como artista.

Finalmente, é válido esclarecer que este trabalho não tem a pretensão de enquadrar-se como tradicional, tampouco pós-moderno. Não temos como objetivo uma abordagem voltada somente para o contexto de criação do documento, nem puramente do acúmulo. Como veremos, a gênese documental é fundamental para as cartas do compositor Camargo Guarnieri enquanto ferramenta de trabalho, mas o acúmulo e organização sistemática é também orientada por um projeto memorialístico. Não se trata de um estudo excludente, mas de compreender as potencialidades que ambas as abordagens podem oferecer ao tratamento documental.

2.1 Arquivos pessoais e a tradição arquivística

A primeira ideia a ser desenvolvida neste capítulo é a defesa da condição de arquivo dos arquivos pessoais. Camargo (2009) aponta para a aparente redundância da afirmação de que “arquivos pessoais são arquivos”, mas um olhar retrospectivo à literatura da ciência arquivística, de suas origens até os debates mais recentes, e às práticas conduzidas pelas instituições de custódia, sinaliza que estes conjuntos documentais não estão sendo devidamente tratados como arquivos.⁶⁵

Na discussão teórica, os documentos produzidos e acumulados por indivíduos normalmente são tratados de maneira secundária, sendo colocados à margem de outros tipos de arquivos nos grandes manuais da disciplina. De acordo com Heymann (2009), essa posição periférica que os arquivos pessoais ocupam nos debates conceituais tem sua razão na “matriz pública” que caracteriza os aspectos histórico, jurídico e metodológico dos arquivos.

Fundamentalmente, desde que a disciplina arquivística nasceu e se desenvolveu, esteve voltada aos documentos produzidos e acumulados pelos órgãos administrativos, cuja

⁶⁵ “As reflexões que pretendo desenvolver têm como premissa a afirmação redundante do título. Explico: os documentos acumulados por indivíduos ao longo de sua existência nem sempre são tratados de modo coerente com a teoria arquivística, depois que ingressam em entidades de custódia”. (CAMARGO, 2009, p. 28)

guarda deveria atender aos interesses de funcionamento dos mesmos e, só posteriormente, à pesquisa. Soma-se à origem do caráter público dos arquivos, a preocupação do Estado em legislar sobre o patrimônio documental produzido sob sua égide – o que implica na falta de legislação voltada para documentos de origem privada. Finalmente, verifica-se que, na dimensão metodológica, a disciplina arquivística volta-se para a elaboração de métodos e conceitos elaborados a partir de arquivos públicos. (HEYMANN, 2009, p. 42-43)

Como resultado, percebe-se uma carência de reflexões acerca de arquivos construídos por indivíduos na literatura arquivística:

ainda que haja registros da presença de ‘documentos pessoais’ desde a Antiguidade e a Idade Média – em sua maioria títulos de propriedade e registros de rendas oriundas de impostos públicos –, os ‘arquivos pessoais’ foram mencionados tardiamente nos manuais dedicados aos arquivos. (HEYMANN, 2012, p. 50)

O manual dos arquivistas holandeses⁶⁶, pioneiro na área e publicado em 1898, não menciona, por exemplo, os arquivos pessoais na definição de arquivos⁶⁷; tampouco o *Manual of archive administration* de 1922, outra obra basilar da teoria arquivística, do inglês Sir Hilary Jenkinson, que estabelece arquivos como documentos em contextos administrativos, que são:

produzidos ou usados no curso de um ato administrativo ou executivo (público ou privado) de que são parte constituinte e, subsequentemente, preservados sob a custódia da pessoa ou pessoas responsáveis por aquele ato e por seus legítimos sucessores para sua própria informação. (JENKINSON apud SCHELLENBERG, 2006, p. 36)

É possível verificar a ampliação da definição de arquivos e a menção - ainda que bastante discreta – de arquivos constituídos na esfera privada, a partir de 1928. Nesta data, é publicado o manual do arquivista italiano Eugenio Casanova; segundo Casanova (1928, apud SCHELLENBERG, 1956, p.37), arquivo é definido como uma “acumulação ordenada de documentos criados por uma instituição ou pessoa no curso de sua atividade e preservados para a consecução de seus objetivos políticos, legais e culturais pela referida instituição ou pessoa”. (HEYMANN, 2012, p. 51)

⁶⁶ “Do ponto de vista da contribuição universal para a arquivística, o mais importante manual escrito sobre administração de arquivos é, provavelmente, o de um trio de arquivistas holandeses, S. Muller (1848-1922), J. A. Feith (1858-1913) e R. Fruin (1857-1935). Esse manual, intitulado *Handleiding voor het Ordenen en Beschrijven van Archieven*, foi publicado em 1898 sob os auspícios da Associação Holandesa de Arquivistas.” (SCHELLENBERG, 2006, p. 36)

⁶⁷ “Em razão das suas singularidades, os chamados arquivos pessoais foram sistematicamente ignorados nas discussões empreendidas pelos principais estudiosos da teoria arquivística. Publicado originalmente em 1898, o popularmente conhecido ‘manual dos holandeses’ apresenta a seguinte definição: “arquivo é o conjunto de documentos escritos, desenhos e material impresso, recebidos ou produzidos por determinado órgão administrativo ou por um de seus funcionários, na medida em que tais documentos se destinavam a permanecer na custódia desse órgão ou funcionário”. (MULLER; FEITH; FRUIN apud CAMPOS, 2014, p. 27)

No caso do Brasil, dois dos manuais mais utilizados pelos arquivistas e tomados como referência na área, o da espanhola Antonia Heredia Herrera, de 1986, e o da Heloísa Bellotto, cuja primeira edição data de 1991, fazem menção aos conjuntos documentais acumulados na esfera privada na definição de arquivos, mas não exploram a questão. Além disso, no contexto brasileiro foram majoritariamente os centros de memória/ documentação⁶⁸ que mais se interessaram por estes conjuntos documentais (CAMPOS, 2014, p. 32-33), como o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB), onde encontra-se sob custódia o Fundo Camargo Guarnieri e o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC-FGV), contribuindo para abordagens metodológicas da biblioteconomia ou museológicas e não prioritariamente arquivísticas.

Na tradição anglófona, uma particularidade que reforça as controvérsias da legitimidade da condição arquivística destes conjuntos documentais é a denominação. Enquanto documentos de arquivos oficiais são designados por *records*, os documentos produzidos e acumulados por pessoas são intitulados *manuscripts* ou *papers*,

que fazem supor não apenas a primazia de certa técnica de registro e de determinado suporte, como também a desagregação ou artificialidade do processo de acumulação. O vocabulário em outros idiomas também reservou expressões pra denomina-los e, com isso, marcar sua singularidade, como: *écrits personnels*, *carte personali* ou *espólios*. (CAMPOS, 2014, p. 29-30)⁶⁹

Dentro da própria comunidade dos arquivistas, torna-se latente a divisão entre os profissionais voltados para os arquivos privados e os arquivos públicos. Esta dualidade é lembrada por Cook, inclusive, no título do periódico nacional dos arquivistas australianos, *Archives and Manuscripts*. Além disso, afirma o autor, os profissionais que coletam manuscritos não são, muitas vezes, vistos como arquivistas pelos seus colegas, mas sim como profissionais mais próximos aos bibliotecários e curadores de museus. (COOK apud HEYMANN, 2012, p. 39-40)

⁶⁸ Apesar da falta de consenso entre arquivistas e bibliotecários em torno da definição de centros de documentação, concordamos neste trabalho com Campos (2014), que aponta para o caráter híbrido destas instituições “no que toca não apenas ao acervo que custodia, mas, sobretudo, à orientação do trabalho de processamento técnico (...) cujo acervo se compõe tanto de material bibliográfico quanto de itens tipicamente associados aos ambientes de arquivo e de museu.” (CAMPOS, 2014, p. 33)

⁶⁹ De acordo com Camargo (2009), apesar de na arquivística brasileira não haver designação específica para os documentos produzidos por indivíduos, como na tradição anglófona, na prática estes documentos não foram submetidos à reflexões e abordagens metodológicas similares aos documentos oficiais. Outro problema de nomenclatura é a expressão “arquivos pessoais”. De acordo com a autora, o mais correto seria “arquivos de pessoas” ou de categorias ocupacionais, como arquivos de estadistas, de literatos, de cientistas, etc. Muitas vezes, verifica-se nas instituições de custódia, a transferência de uma das facetas do titular para todos os documentos de seu arquivo e, consequentemente, categorias generalizantes como “arquivos científicos”, “arquivos políticos”, “arquivos militares”, “arquivos religiosos” etc. (CAMARGO, 2009, p. 28-29)

No que se refere à literatura anglófona, Douglas (2013) nos mostra que está implícita uma tradição de pensar os documentos produzidos por pessoas de forma distinta daquelas de origem oficial e administrativa. Uma reflexão teórica mais cuidadosa – voltada aos arquivos pessoais – surge, em 1996, com a arquivista australiana Sue McKemmish (2018, p. 241), que defende que “os arquivistas podem analisar o que acontece no arquivamento pessoal do mesmo modo como analisam o arquivamento corporativo”, pois

assim como identificam atividades e funções corporativas importantes, e especificam os documentos mantidos como prova dessas atividades, da mesma forma eles podem analisar papéis socialmente atribuídos e atividades correlatas e concluir quais documentos os indivíduos guardam como provas desses papéis e atividades – “provas de mim”. (MCKEMMISH, 2018, p. 241)

A arquivista australiana volta-se para o aspecto da funcionalidade do documento de arquivo e, conseqüentemente, do testemunho das ações. Apesar de não haver dispositivo legal ou regulação voltada à criação e ao acúmulo destes documentos na esfera privada, o aspecto instrumental do documento de arquivo continua.⁷⁰ Ou seja, não importa a projeção social ou ocupação que temos em vida, todo indivíduo constrói arquivos, na medida em que os documentos são “instrumentos necessários para a viabilização das atividades-fim e para a mediação das relações estabelecidas entre as pessoas e as instituições sociais, produzidos segundo padrões e fórmulas bem definidas que lhe conferem autenticidade”. (CAMPOS, 2014, p. 38)⁷¹

O reconhecimento de que o caráter instrumental e o processo natural e necessário que originam os documentos de arquivo administrativo são similares na esfera pessoal é também defendido por Camargo e Goulart (2007). De acordo com as autoras, a caracterização da produção dos documentos baseia-se nos “efeitos de ordem prática a que [os documentos de arquivos] se destinam, isto é, o cumprimento de determinadas ações para as quais servem de veículo e a comprovação de que tais ações foram praticadas”.

Por outro lado, diferentemente do que ocorre na esfera administrativa, em que as atividades e protocolos são bem definidos, na esfera privada as áreas de atuação são imprecisas. A “identificação das atividades imediatas responsáveis pelos documentos” torna-

⁷⁰ Para um estudo aprofundado sobre a literatura anglófona à respeito dos arquivos pessoais, ver DOUGLAS (2013, p. 22-37)

⁷¹ Douglas (2013) aponta que outros autores na literatura anglófona também defendem a legitimação do documento de arquivo dos arquivos pessoais com base em sua legitimidade. Richard Cox e Chris Hurley argumentam que “um indivíduo mantém registros geralmente pelas mesmas razões que uma organização – atender as necessidades de contabilidade, evidência e memória corporativa. Registros pessoais são criados pelas mesmas necessidades de capturar transações, documentar atividades, servir funções legais e administrativas e fornecer base para a memória”. (HURLEY, C.; COX, R. J. apud DOUGLAS, 2013, p. 27 tradução nossa)

se, portanto, forma imperativa para que o profissional do arquivo aplique uma abordagem propriamente arquivística aos documentos acumulados por indivíduos, evitando abordagens classificatórias artificiais, como a espécie documental (série correspondência), agrupamento temático (comumente encontrado em “dossiês”), ou cronológico, por exemplo. (CAMARGO; GOULART, 2007, p. 21-24)

Ou seja, mesmo no universo pessoal e privado, afastado das regulações formais de produção de documentos, as atividades continuam a demandar produção e acúmulo documental. O Estado moderno e a burocratização da sociedade impõem na vida privada e cotidiana a necessidade de tais registros: comprova-se o nascimento de uma pessoa pela sua certidão de nascimento – o mesmo se aplica ao casamento e ao óbito; o pagamento de impostos e outras dívidas, pelos recibos; a conclusão escolar e as notas, pelo diploma e pelo boletim; o controle e possibilidade de cruzar fronteiras, pelo passaporte; etc.⁷²

Mesmo fora da relação indivíduo e estado, são os registros que organizam a vida social: cartas e bilhetes têm função de comunicação similar aos ofícios; recibos, escritos a mão e sem protocolos formais, preservam a finalidade de comprovar um pagamento; álbuns de fotografia estão para a preservação da memória pessoal e familiar como as imagens guardadas estão para a memória institucional; a administração de despesas domésticas em um caderno de anotações tem a mesma função de controle que livros-caixa e contabilidade institucional, por exemplo.

A informalidade que permeia a criação e o acúmulo destes registros, apesar de trazer grandes dificuldades ao profissional de arquivo, não invalida a legitimidade arquivística destes documentos. Pelo contrário, é justamente a abordagem metodológica arquivística – e, portanto, da integridade do fundo pessoal – que garante a “solidez das informações dos documentos.” A fim de evitar a extração de significados através de uma abordagem que desprivilegie os dados contextuais da produção arquivística, Lopez (2003) argumenta que:

Os arquivos pessoais, por suas características informais, testam os limites dos princípios teóricos da arquivologia, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, os reforçam, como única salvaguarda para que tais conjuntos não percam a unicidade e coesão arquivística que os caracterizam. (LOPEZ, A., 2003, p. 70)

⁷² “Cartas, contratos, recibos, escrituras, receituários, laudos médicos, extratos bancários, cédula de identidade, carteira de habilitação, passaporte, certificado de vacinação, título de eleitor, entre tantos outros documentos que, derivados de ações juridicamente relevantes, são indispensáveis porque viabilizam a consecução das atividades cotidianas, provam o cumprimento de deveres, garantem o exercício de direitos e nos identificam, regulando a existência formal dos indivíduos no mundo do Direito e assegurando a eles o exercício pleno da cidadania.” (CAMPOS, 2014, p. 38)

Finalmente, um último fator que teria colaborado para manter os arquivos pessoais numa posição periférica dos debates arquivísticos, deveu-se à relação entre a arquivologia e a historiografia. Como apontado, a origem e o desenvolvimento dos arquivos deu-se vinculado primeiro aos interesses de funcionamento dos órgãos de administração e, posteriormente, à pesquisa. Isso acompanhou também as práticas historiográficas que, voltadas à história política e às fontes seriais, privilegiavam os arquivos administrativos. Foi somente a partir de meados do século XX, com a mudança da sensibilidade historiográfica, que os arquivos privados se tornaram objetos de interesse e fontes de pesquisa para os historiadores.

O interesse crescente pelos arquivos privados corresponde a uma mudança de rumo fundamental na história das práticas historiográficas. Dois fatores, ligados aliás um ao outro, me parecem ser capazes de esclarecer o gosto pelo arquivo privado. O primeiro é o impulso experimentado pela história cultural e, mais particularmente, a multiplicação dos trabalhos sobre os intelectuais. O segundo está vinculado à mudança de escala de observação do social, que levou, sobretudo pela via da micro-história e da antropologia histórica, a um interesse por fontes menos seriais e mais qualitativas (PROCHASSON, 1998, p. 109-110)⁷³

Os documentos de arquivos privados seriam, até que fosse realizada uma mudança de paradigma das práticas historiográficas, menos autênticos como fontes de pesquisa, pois “a exemplo dos diários íntimos, não teriam a força probatória dos [documentos] que decorrem de transações”. (CAMARGO; GOULART, 2007, p. 40)

De acordo com Campos (2014, p. 48-49), a reação contra a historiografia tradicional, apesar de já vir timidamente de antes, ganha força nas décadas de 1970 e 1980. Não mais voltada para a história essencialmente política, as novas perguntas implicaram o “fim da primazia do texto escrito e a incorporação dos registros sonoros, audiovisuais e iconográficos, dos vestígios arqueológicos e da enquete oral” como fontes documentais. Esta “ampliação dos horizontes da pesquisa” histórica refletiu nos arquivos a valorização dos elementos informais, investindo na preservação de documentos de diversos gêneros, suportes e formatos para além do papel. O progressivo interesse pela dimensão do cotidiano, do privado, das relações sociais numa perspectiva micro e que foge ao normativo valorizou “os elementos informais na busca da compreensão de processos globais” e “do mesmo modo, os documentos arquivísticos

⁷³ Sirinelli demonstra como o interesse em torno da biografia dos intelectuais na história política também foi um fenômeno que surgiu apenas na metade do século XX. “A observação e o cotejo de itinerários políticos deveriam permitir desenhar mapas mais precisos dos grandes eixos de engajamento dos intelectuais. Este procedimento sofreu do descrédito que atingiu durante muito tempo o gênero biográfico, quer se tratasse de destinos individuais ou de trajetórias cruzadas”. (SIRINELLI, 2003, p. 245-246)

devem ter sua dimensão informal contemplada em sua organização”.⁷⁴ (LOPEZ, 1999, p. 47; 53)

Iniciamos este capítulo demonstrando que, apesar da ciência arquivística ter se desenvolvido vinculada à burocracia estatal e às instituições administrativas, empurrando para uma zona periférica o debate acerca dos arquivos construídos na esfera privada, há autores que defendem a legitimidade e, portanto, a abordagem arquivística sobre estes conjuntos documentais. A informalidade que marca a criação dos documentos na vida privada e cotidiana não invalida a condição probatória de viabilizar atividades. Portanto, de maneira similar aos arquivos administrativos, é preciso voltar-se a estes documentos atentando-se ao contexto de produção e, assim, preservar a natureza orgânica e indissociável destes conjuntos documentais.

Veremos adiante algumas críticas a esta posição. Alguns autores, apesar de defenderem a legitimidade arquivística dos documentos da esfera privada, dizem que há particularidades próprias que invalidam esse esforço de associar arquivos pessoais aos arquivos administrativos. Além disso, argumentam a favor de uma atenção maior à guarda e ao acúmulo documental, ao invés do contexto de criação do documento.

2.2. Mudança de paradigma – arquivos pessoais no debate pós-moderno

Em 1994, num colóquio sobre a história da psiquiatria em Londres, o filósofo francês Jacques Derrida faz uma reflexão sobre o conceito de arquivo e se pergunta, “a quem cabe, em última instância, a autoridade sobre a instituição do arquivo?”. (DERRIDA, 2001, p. 7)⁷⁵ Apesar das novas questões colocadas por Michel Foucault em torno dos arquivos estar presente desde os anos 1960, Heymann (2012; 2018) vê nesta fala de Derrida o momento chave a partir do qual dentro da própria disciplina da arquivologia começa a ser desenvolvida uma “reflexão mais sistemática a respeito do poder que os arquivos e os arquivistas exercem sobre os campos da memória, do conhecimento e das identidades”. (HEYMANN. L.; NEDEL, L., 2012, p. 7)

⁷⁴ Para uma leitura aprofundada sobre historiografia e arquivologia, ver CAMPOS (2014, p. 45-52) e LOPEZ (1999, p. 25-53)

⁷⁵ Conferência proferida no dia 5 de Junho de 1994, em Londres, por ocasião de um colóquio internacional intitulado: *Memória: a questão os arquivos*; realizado sob os auspícios da *Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise*. (DERRIDA, 2001)

Os debates começam a ser orientados agora por uma perspectiva menos metodológica e mais reflexiva, sob forte contribuição interdisciplinar. Cook (2012) identifica duas maneiras pelas quais a mentalidade pós-modernista afeta os arquivos. O primeiro fator consiste na tendência intelectual dominante desta era:

Começando numa análise arquitetônica e evoluindo da crítica filosófica e literária francesa pós-Sartre, o pós-modernismo tem crescido e influenciado quase todas as disciplinas, desde a história até a literatura, a psicanálise, a antropologia; da análise cartográfica ao filme, à fotografia, estudos da arte, e sem falar na influência do Feminismo e da Teoria Marxista, que por sua vez tem mudado muitas disciplinas. (COOK, 2012, P. 126-127)

O segundo fator “se baseia na especulação sobre a natureza de textos históricos e de outros textos”. E aqui as reflexões de J. Derrida, como já mencionado, abrangem diretamente os arquivos e seus significados na sociedade sob um prisma, não de objetividade e cientificidade, mas de formação de discursos e relações de poder. (COOK, 2012, p. 128)

Como este trabalho não tem a pretensão de fazer uma crítica epistemológica, tampouco críticas direcionadas a nenhuma das duas correntes de pensamento, mas sim apreender contribuições de ambas as correntes na compreensão e tratamento documental da correspondência do Fundo Camargo Guarnieri, referiremo-nos aos autores que se intitulam “pós-modernos” como integrantes de uma proposta heterodoxa.⁷⁶

Eastwood (2016) busca sistematizar os esforços dos arquivistas destas duas linhas de pensamento em torno das tentativas de definição da natureza dos arquivos. Na visão tradicional, o autor aponta que é possível verificar a naturalidade do processo de realização e guarda dos documentos – o que discutimos até então. A partir do século XIX, a afirmação da arquivologia como disciplina se deu através da definição do documento de arquivo como resultado de um processo natural e, portanto, não artificial. A artificialidade seria característica da coleção, pois atenderia aos interesses do colecionador. O arquivo, por outro lado, forma-se como resultado das atividades do seu produtor, refletindo suas funções.⁷⁷ Este pensamento tem origens

no século XIX com o surgimento de arquivos históricos como instituições. O trabalho de classificação e organização desses arquivos, de acordo com sua pertinência cedeu lugar, nas instituições europeias, ao respeito pelas origens dos

⁷⁶ Definimos esta designação, inspirados na reflexão de Assunção (2018) em torno dos arquivos de compositores. ASSUNÇÃO, Maria Clara. “Arquivos de compositores: memória e gênese criativa”. *SESA – IX Seminário Internacional de Saberes Arquivísticos*. Coimbra, 6 a 9 de março de 2019.

⁷⁷ “Os autores da literatura arquivística frequentemente comparam a natureza dos arquivos com a artificialidade das coleções de documentos originais ou cópias destes reunidas a partir de fontes diversas e de acordo com os interesses do colecionador, ou seguindo um determinado tema ou, ainda, servindo a algum claro propósito histórico”. (EASTWOOD, 2016, p. 23)

conjuntos documentais e pela estrutura conferida a eles pelas entidades que os produziam. (EASTWOOD, 2016, p. 21)

Neste quadro do pensamento arquivístico, o caráter utilitário do documento de arquivo é central e duas qualidades, defendidas pelo teórico inglês Hilary Jenkinson, são fundamentais: a autenticidade e a imparcialidade. O primeiro conceito desenvolveu-se no seio da diplomática junto à preocupação de evitar falsificações.⁷⁸ “A percepção mais comum de autenticidade arquivística era que os arquivos não houvessem sido manipulados de forma a atender interesses em algum tipo de conluio”. (EASTWOOD, 2016, p. 27) O documento autêntico, argumenta Camargo (2009, p. 35), é aquele que “dispõe dos requisitos para que se estabeleça sua proveniência, e esses podem ser buscados num patamar em que predominam informações não verbais” e que “o atributo [da autenticidade] está inteiramente associado às condições de produção do documento e nada tem a ver com a veracidade de seu conteúdo”.

Em outras palavras, um documento de arquivo é autêntico na medida em que ele é criado e acumulado de acordo com a instituição responsável que possui autoridade sobre ele, obedecendo a protocolos e formalidades legais a fim de viabilizar uma atividade. Por exemplo, um hospital produz e administra seu próprio arquivo, sobre o qual possui autoridade e responsabilidades. Documentos estes que, só são autênticos, na medida em que são criados por aqueles que dispõem autoridade sobre o documento: um funcionário administrativo não tem autoridade para assinar uma ficha de paciente, ou uma receita médica, mas é responsável pelos pedidos de compras.

Segundo Eastwood (2016, p. 27-28), a segunda qualidade do documento de arquivo, mais associada à visão tradicional do pensamento arquivístico, é a imparcialidade. Relacionado à instrumentalidade do documento de arquivo, o conceito de imparcialidade “refere-se ao fato de tais documentos não serem produzidos em razão de outros interesses que não os ditados por sua estrita e imediata funcionalidade” e, portanto, estariam imunes aos sentidos e preconceitos que fossem alheios ao ambiente e contexto de produção. (CAMARGO, 2009, p. 35-36)

Entretanto, as mudanças trazidas da segunda metade do século XX causaram uma revolução no pensamento arquivístico, contribuindo para que autores contestassem estes

⁷⁸ Diplomática é a disciplina que se ocupa “da estrutura formal dos atos escritos de origem governamental e/ou notarial. Trata, portanto, dos documentos que, emanados das autoridades supremas, delegadas ou legitimadoras (como é o caso dos notários), são submetidos, para efeito de validade, à sistematização imposta pelo direito. [...] A diplomática como ciência documentária nasceu da reação do espírito crítico dos homens do século XVII à fidedignidade de certos ‘diplomas’ medievais. O início da atividade diplomata liga-se à investigação sobre a falsidade *versus* a veracidade desses papeis.” (BELLOTTO, 2006, p. 45; 47)

conceitos convencionais dos textos clássicos da disciplina. Além da evolução da tecnologia da comunicação e do consequente impacto causado sobre as instituições arquivísticas, é possível constatar que a “reformulação dos conceitos de natureza e uso da memória, e a mudança nas noções de autoridade, de prova e de verdade reduzem dramaticamente a relevância desses manuais na atualidade”⁷⁹. (EASTWOOD, 2016, p. 29)

Mais agressivamente, Cook (2012) acusa a arquivologia de ser uma disciplina enraizada no positivismo do século XIX e que as dúvidas em torno de noções como “verdade universal” ou “conhecimento objetivo” trazidas pelo pensamento pós-moderno contribuem para que os arquivos deixem “de ser um produto passivo da atividade humana ou administrativa para serem considerados como agentes ativos na formação da memória humana e organizacional”.⁸⁰

Os teóricos heterodoxos, impulsionados a questionar a objetividade e o conhecimento baseado em princípios do racionalismo científico, dizem que:

Nada é neutro. Nada é imparcial. Nada é objetivo. Tudo é moldado, apresentado, representado, rerepresentado, simbolizado, significado, assinado, construído pelo orador, fotógrafo, escritor, com um propósito definido. Nenhum texto é mero e inocente subproduto da ação, como Jenkinson afirmava; ao invés, trata-se de um produto conscientemente construído, embora essa consciência possa estar tão transformada em padrões semiconscientes ou até inconscientes de comportamento social, processo de organização e apresentação de informação, que a conexão com a realidade externa e as relações de poder ficam muito escondidas. Os textos (incluindo imagens) são todos uma forma de narração muito mais preocupada com a construção de consistência e harmonia para o autor, melhorando posição e ego, em conformidade com as normas de organização e os padrões de discurso retórico, do que com evidências de atos e fatos, ou enquadramentos jurídicos ou legais. E não existe apenas uma narrativa numa série ou coleção de documentos, mas muitas narrativas e histórias servindo a muitos propósitos para muitos públicos, através do tempo e do espaço. (COOK, 2012, p. 128-129)

É preciso reconhecer que o mundo documental encontrado pelos arquivistas do século XIX mudou e que os profissionais da área se encontram sob novos desafios. Porém, não concordamos com a posição radical tomada pelos pensadores heterodoxos que desconsideram toda objetividade dos arquivos, pois não podemos invalidar todo o progresso e contribuições metodológicas dos manuais clássicos. Negar toda a instrumentalidade do documento de

⁷⁹ Os manuais aos quais Eastwood se refere são os mesmos aos quais Cook (2012) dirige suas críticas: o *Manual dos Holandeses* de 1898, cuja “principal contribuição [...] foi formular os mais importantes princípios (ou ‘normas’) concernentes à natureza e ao tratamento dos arquivos” e *A Manual of Archival Administration*, de H. Jenkinson, lançado vinte e quatro anos após a publicação do livro holandês. (COOK, 2018, p. 22, 26).

⁸⁰ Cook (2012) argumenta que “nós vivemos numa era pós-modernista de discussão teórica, gostemos ou não. Começando numa análise arquitetônica e evoluindo da crítica filosófica e literária francesa pós-Sartre, o pós-modernismo tem crescido e influenciado quase todas as disciplinas, desde a história até a literatura, a psicanálise, a antropologia; da análise cartográfica ao filme, à fotografia, estudos da arte, e sem falar na influência do Feminismo e da Teoria Marxista, que por sua vez tem mudado muitas disciplinas”. (COOK, 2012, p. 126)

arquivo e sua funcionalidade resulta em problemas de custódia e organização dos conjuntos documentais, que podem trazer como consequência a perda de informação irreparável. Por outro lado, não compreender as mudanças tecnológicas de produção de documento, troca de informação, ampliação da complexidade das relações burocráticas e institucionais da metade do século XX em diante e, principalmente, das relações sociais e da posição do indivíduo na sociedade, engessa o tratamento documental na contemporaneidade.⁸¹

No primeiro capítulo, mostramos o aspecto instrumental da correspondência nas atividades profissionais do compositor Camargo Guarnieri nas relações do *mundo das artes*, assim como em que medida sua identidade enquanto artista também configurava um requisito e parte fundamental de sua projeção no meio artístico. Neste capítulo, começamos por apontar as dificuldades de compreender os arquivos pessoais dentro de uma chave do pensamento arquivístico desenvolvido para atender as necessidades da produção documental administrativa e oficial, apesar de reconhecer a legitimidade dos documentos produzidos e acumulados por indivíduos enquanto arquivos.

A seguir, a partir da discussão proposta por alguns autores inspirados pela literatura arquivística heterodoxa, vamos analisar alguns conceitos revisitados pra demonstrar que – por se configurar como um arquivo – o compositor Camargo Guarnieri investiu esforços no acúmulo de sua correspondência como forma de narrativa biográfica.

2.3 Da carta à correspondência

A carta

Na literatura arquivística, encontramos autores que exploram o caráter instrumental do documento e sua funcionalidade, resultando em boas referências sobre a tipologia documental em arquivos pessoais.⁸² Camargo (1998) explora esta questão ao defender uma abordagem

⁸¹ O debate entre estas duas correntes de pensamento tem sido endossado por grandes teóricos da área. Não temos pretensão, no entanto, de aprofundar uma discussão teórica neste trabalho. Sobre as divergências entre ambas abordagens teóricas, ver Bellotto (1998), Camargo (2009), Cook (1997; 2012), Eastwood (2016), Heymann (2012).

⁸² Compreendemos espécie documental como a “configuração que assume um documento de acordo com a disposição e a natureza das informações nele contidas” que “obedece a fórmulas convencionadas, em geral estabelecidas pelo direito administrativo ou notarial”. A tipo documental, por sua vez, é a “configuração que assume a espécie documental de acordo com a atividade que ela representa” e “sua denominação sempre corresponde à atividade concernente”. (BELLOTTO, 2006, p. 56-57) Tomando como exemplo nossa fonte documental, a *carta* é a espécie e os tipos são, *carta de agradecimento*, *de reclamação*, *carta-convite*, *carta de pedido de demissão*, *carta de recomendação*, entre outros.

diplomática sobre os arquivos pessoais, enquanto Lopez (2003) o faz na abordagem contextual do documento que deve ser desvinculada do suporte e informação nele contido.⁸³ Outros trabalhos de referência são o estudo tipológico de arquivos de cientistas, liderados por Silva e Trancoso (2015), e a obra de referência de Camargo e Goulart (2007) realizada em torno do arquivo pessoal do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso.⁸⁴

As cartas do compositor, fenômeno explorado no primeiro capítulo, acompanham uma série de atividades de sua trajetória profissional que poderiam ser investigadas. Sua correspondência é um grande exemplo – e fonte importante de exploração – de pesquisa de tipologia documental. Em suas atividades diárias, o compositor usa a espécie documental carta para agradecer, prestar condolências, organizar concertos, negociar cachês, recomendar intérpretes, etc. A informalidade comum aos arquivos pessoais (LOPEZ, A., 2003), tanto no que diz respeito aos protocolos oficiais de criação dos documentos e à dificuldade de delimitar as atividades e funções, que se misturam, muitas vezes, num mesmo documento, trazem consigo os desafios de investigação tipológica da correspondência do compositor.

Não obstante o universo privado “em que as normas não existem ou são muito flexíveis”, é possível destacar elementos estáveis nas cartas, resultantes do vínculo entre ato e documento. Os protocolos e fórmulas jurídicas tornam-se estereotipadas e socialmente comuns, replicando-se nas mais diversas circunstâncias. (CAMARGO, 1998, p. 171) A abordagem voltada para a gênese documental implica uma aproximação entre a diplomática e a arquivologia. Enquanto a última tem sua atenção na organicidade dos documentos, ou seja, na relação que os documentos mantêm uns com os outros dentro do arquivo, a primeira “ocupa-se da estrutura formal dos atos escritos de origem governamental e/ou notarial” e lança luzes para compreender “o porquê e o como ele [o documento] é estruturado no momento de sua produção”. Este processo de avaliação subsidia a identificação da atividade de origem que impulsionou a criação do documento.⁸⁵

⁸³ Ver LOPEZ, A., 2003.

⁸⁴ No ano de 2013, foi organizado pelo Instituto Fernando Henrique Cardoso, instituição de custódia do arquivo pessoal do ex-presidente, um seminário dedicado à correta nomenclatura dos documentos. Intitulado “Dar nome aos documentos: da teoria à prática”, contou com importantes nomes do pensamento arquivístico contemporâneo e os trabalhos apresentados foram publicados em 2015.

⁸⁵ “Ainda como temática introdutória ao universo do trabalho técnico e científico em arquivos permanentes, dada a característica que assume a necessidade de se conhecer intrínseca e extrinsecamente a unidade documental (suporte e informação) dos arquivos, justamente para que ela não seja confundida com outras estruturas e formas documentárias próprias de outras áreas que não os arquivos, convém hoje que os arquivistas se aproximem dos estudos de gênese documental. Os estudos de diplomática e tipologia levam a entender o documento desde seu nascedouro, a compreender o porquê e o como ele é estruturado no momento de sua produção”. (BELLOTTO, 2006, p. 45)

Os estudos de análise tipológica – ferramenta que possibilita tal abordagem – podem partir de duas perspectivas: a da diplomática ou da arquivística. Enquanto no primeiro caso, o elemento inicial é a decodificação do próprio documento; no segundo, é a entidade produtora.⁸⁶ O resultado, todavia, é o mesmo:

Chega-se ao encontro desejado entre o documento (suporte, meio, contextualização) e sua função (o que se pretende emitir o documento). É preciso que haja uma interação entre a especificidade de um ato e a tipologia documental adequada à sua concretização, seja a sua finalidade dispositiva, probatória ou informativa. (BELLOTTO, 2006, p. 61)

Existem fórmulas que guiam a prática epistolar na esfera privada que orientam e são utilizadas de acordo com a atividade que motiva a escrita e o envio da carta. A disposição do nome e o endereço do destinatário, a inscrição do remetente no papel timbrado, o tipo de papel, o vocativo escolhido, a frase de fechamento, o local, a data, o cabeçalho, a técnica de registro, e todos os demais elementos paratextuais utilizados na redação de uma carta enviada fazem parte de um código que orienta a relação entre os interlocutores e o assunto tratado entre eles.

Em papel timbrado com nome e endereço profissional, a cópia carbono da carta datilografada escrita pelo compositor em Janeiro de 1983 e destinada ao Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (ECAD – Direito Autoral) aos cuidados da Exma. Sra. Adelaide Primo confirma uma informação e pede esclarecimentos sobre um problema envolvendo obras retidas. O vocativo “prezada senhora”, a menção pelo número do ofício, a data da carta do Ecad, a saudação e o fecho de polidez trazem forte tonalidade formal:

Em resposta a sua carta CT.875/82, de 16 de dezembro p. passado, informo a V.Sa. que as pessoas nela relacionadas, são intérpretes das citadas obras de minha autoria.

Indago, outrossi (sic), quais as razões das citadas obras encontrarem-se retidas.⁸⁷

Verifica-se, neste caso, que a atividade motivadora da escrita epistolar é o pedido de esclarecimento e, portanto, sua função. Num exemplo de carta recebida, escrita pelo pianista Jaime Ingram, os elementos paratextuais que caracterizam a espécie carta continuam: local, data, vocativo “querido Camargo” e saudação continuam, agora com uma tonalidade mais informal, em função da proximidade entre os dois. Nesta missiva, o músico panamenho escreve de Madri, dizendo que em sua terra natal houve mudanças radicais nas instituições culturais e de música, tendo sido criado El Instituto Nacional de Música para onde ele e sua

⁸⁶ Para uma explicação detalhada e as etapas pelas quais passam as metodologias da diplomática e da arquivística para a análise tipológica, ver BELLOTTO (2006, p.61).

⁸⁷ Carta de Camargo Guarnieri para ECAD – Direito Autoral, São Paulo, 14 de Janeiro de 1983. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA05-0001.

esposa, Nelly, foram convidados a serem professores de piano. As escolhas que se colocam ao casal, em relação à carreira, são difíceis e assim escreve o pianista:

La organización toda me parece admirable y solo es necesario seriedad para conseguir buenos frutos, pero lo que nos preocupa es la idea de volver a Panamá, que es como irnos a una de las Islas de la Grecia que se están derrumbando actualmente, tragadas por las aguas del Mediterraneo.

El sueldo ha sido ligeramente aumentado, o sea que entre lo dos ganaríamos unos 16 contos mensuales. En caso de que no hiciéramos, perderíamos por completo de Panamá, lo cual me asusta un poco y si hiciéramos, anulamos indefinidamente toda posibilidad de carrera.

Por favor Camargo, te agradecería que me aconsejaras un poco, porque francamente no se que hacer. La vida en Panamá esta cara, y el ambiente musical congelado hasta decir basta. Nos enfrentaríamos con el problema de montar apartamento, comprar piano y sabe Dios cuanta cosa mas, con la dulce esperanza de dar un Concierto después de cada eclipse solar.

Pero esto todo no tendría tanta importancia si estuviéramos dentro de un serio ambiente musical, ya hecho, per nunca por hacer. No me interesa en absoluto ser considerado un “héroe de la Patria” ni “Honorable miembro fundador” de un Instituto Nacional de Musica, y sí ser músico e a ver música siempre que mis sentidos me lo permitan. (...)

No dejes de contestarme sobre el particular y decirme lo que piensas de todo esto.⁸⁸

Neste exemplo, Jaime Ingram explica o contexto, dá as notícias, e pede a opinião do compositor sobre o que fazer. A atividade geradora da carta e, portanto, sua função, é um pedido de conselho.

Um terceiro e último exemplo de análise tipológica das cartas de Camargo Guarnieri é a missiva enviada à jornalista gaúcha Maria Abreu, em 1976. Semelhante às cartas dirigidas a interlocutores do convívio social mais íntimo, o primeiro parágrafo sempre introduz o assunto principal, momento em que geralmente são dadas notícias do meio político brasileiro ou justificativas pelo atraso da resposta que está sendo redigida, por exemplo.

Sua crônica foi o meu melhor presente de aniversário. Fiquei emocionado minha querida amiga. Puxa! Como você escreve bem! Juro que não lhe escrevi antes porque ainda estava com um nó na garganta. Ando muito sensível, confesso, exageradamente sensível.

Na sequência, o tom de agradecimento e confissão mudam para um texto informativo:

Vamos falar de minha orquestra. Nos dias 19 e 21 realizei mais dois concertos. No programa constavam as seguintes obras: Händel, Concerto Grosso em La menor, Vivaldi, Concerto para fagote e orquestra, solista Noel Davos (ótimo artista!). Isto aconteceu na primeira parte e na segunda: Bartok, Danças Siebenburger, Samuel Barber, Adagio e Edino Krieger. Divertimento. Você não pode imaginar o sucesso. Nos dois concertos o Anfiteatro da USP estava completamente lotado, com gente

⁸⁸ Carta de Jaime Ingram para Camargo Guarnieri, Madri, 15 de Agosto de 1953. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

sentada no chão, nas escadas. Creio que a orquestra se firmou no conceito das pessoas que tem ouvido as nossas execuções.

Finalmente, após expor mais detalhes sobre as apresentações, Guarnieri finaliza a carta explicando a diferença entre as datas apontadas na parte superior do papel e aquelas referentes aos concertos sobre os quais falou:

Você lendo a data desta carta vai achar que estou biruta. É que comecei escrevê-la realmente no dia 15. Depois parei porque queria lhe contar sobre os Concertos dos dias 19 e 21. Portanto tudo está certo e eu ainda não estou biruta.⁸⁹

A carta transcrita acima exemplifica as características comuns a quase todas as cartas escritas pelo titular: após escrever o local e a data, segue o vocativo “*Querida Maria*” e, imediatamente depois, o parágrafo de agradecimento pela crônica seguido de um desabafo reflexivo sobre seu estado de espírito e sentimentos. No entanto, a carta foi escrita por vários dias: começou em 15 de fevereiro e foi finalizada apenas após o concerto do dia 21, pois traz um grande relato sobre como foram realizados e recebidos pelo público dois concertos realizados pela sua orquestra.

Neste exemplo, a funcionalidade da carta é transmitir a notícia, isto é, um relatório sobre os concertos realizados. Do ponto de vista tipológico, deste modo, poderíamos definir esta carta como *carta de notícia*. Verifica-se também que a natureza informal da relação entre os amigos, fora dos protocolos e oficialidades jurídicas, não invalida a qualidade e aplicabilidade dos conceitos arquivísticos em torno da criação do documento. É, na verdade, no esforço de procurar a atividade geradora do documento, independente do seu conteúdo, que é possível trata-lo sob a metodologia arquivística e manter a integridade do fundo, cuidando para não dispersar os documentos ou perder informações.

Finalmente, conforme apontado por Eastwood (2016), vinculados ao aspecto do contexto de produção e, portanto, instrumental, do documento, estão os conceitos de autenticidade e imparcialidade. Em relação as cartas do compositor Camargo Guarnieri, isso se confirma na medida em que, em sua escrita epistolar, postagem e acúmulo estão atendendo aos interesses do próprio produtor, o compositor Camargo Guarnieri, viabilizando atividades relacionadas à sua vida privada e carreira.

⁸⁹ Carta de Camargo Guarnieri para Maria Abreu, São Paulo, 15 de fevereiro de 1976. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA01-0035.

Ao mesmo tempo, a imparcialidade também é afirmada pelo fato de que as cartas são produzidas e acumuladas com a finalidade de viabilizar ações. Sejam elas um convite, como no exemplo abaixo:

Ainda a poucas semanas, estive em Belo Horizonte, onde realizei concertos de minhas obras, tive oportunidade de falar muito mal de você, a tal ponto que o governador de Minas (Dr. Clóvis Salgado), está desejoso de poder contar com sua colaboração no próximo ano. Responda-me se lhe interessa ser diretor do Theatro Municipal do Rio, em condições de poder realizar tudo quanto você planejar. Ele está decidido a moralizar aquela casa de arte e a única pessoa que poderia realizar esse sonho é você.⁹⁰

Seja uma demonstração de pêsames, como o trecho que se segue:

Com profunda tristeza lhe escrevo para contar a grande mágoa que senti ao receber sua carta do dia 14, comunicando o falecimento do nosso querido Lamberto. Pelas suas últimas notícias, eu estava prevendo que qualquer dia nós iríamos perder para todo o sempre a maravilhosa criatura que ele foi. Não tenho palavras que possam expressar o vazio que sinto no meu coração, pois ele foi para mim o verdadeiro pai espiritual.⁹¹

Um agradecimento, como se vê:

Não sei como agradecer, as dificuldades que, no momento, me afligem, me obrigaram a bater na sua porta pedindo socorro. Você não pode imaginar o benefício que me trouxe.⁹²

As orientações para a organização de um concerto:

A orquestra estará a sua disposição no dia 24 deste, segunda-feira. Não poderá antes porque no dia 22 a Companhia Lírica, aliás de sua segunda ordem, dará o seu último espetáculo. Você não poderá dar o seu primeiro concerto no dia 5 pois estão reservadas todas as sextas-feiras para os seus concertos que deverão ser a noite. Em outro qualquer dia da semana os professores da orquestra estão ocupados nas orquestras das rádios. Você poderá também realizar concertos nos domingos pela manhã, como já fez na temporada do ano passado. É bom se lembrar que continuamos sem harpa e sem contra-fagote. Providencie a remessa imediata dos materiais de orquestra, para não acontecer como do ano passado.⁹³

Ou, finalmente, o cancelamento de um cartão de crédito, como se observa:

Inúmeras vezes tenho sido obrigado a efetuar meus pagamentos com atraso devido a falhas de sua organização na remessa mensal dos extratos.

⁹⁰ Carta de Camargo Guarnieri para Lamberto Baldi, São Paulo, 23 de Dezembro de 1955. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA02-0018.

⁹¹ Carta de Camargo Guarnieri para Lina Baldi, São Paulo, 28 de Outubro de 1979. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA02-0105.

⁹² Carta de Camargo Guarnieri para Maria Abreu, São Paulo, 18 de Outubro de 1988. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA01-0060.

⁹³ Carta de Camargo Guarnieri para Lamberto Baldi, São Paulo, 3 de Setembro de 1945. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA02-0006.

Solicito, por esse motivo, o obséquio de cancelarem minha inscrição, assim como os cartões Credicard Visa, meu e de minha mulher, os quais ainda nem foram retirados do banco, pois não me agrada ser obrigado a pagar juros e passar por mau pagador, quando a exclusiva responsabilidade de todo e qualquer atraso havido em meus pagamentos cabe à sua organização.⁹⁴

Embora esta seja uma abordagem válida, apresenta dois problemas. Como vimos no primeiro capítulo, apresentar-se, contar sua história e falar sobre a própria obra faz parte do *métier* artístico. Além de biografias publicadas em programas musicais e entrevistas concedidas para matérias de jornais e críticos musicais, Camargo Guarnieri investiu em sua narrativa autobiográfica também como forma de legitimação e projeção, partindo do seu envolvimento no debate estético que permeava os rumos da música clássica no Brasil.

Pois bem, a troca epistolar entre dois interlocutores que mantém relação de proximidade, abre espaço para que outros assuntos e atividades transpareçam. Livre dos protocolos formais, a carta torna-se palco para a expressão de opiniões, sentimentos e valor simbólico. Estes elementos – que estão além da atividade motivadora imediata da produção da carta – também desempenham uma função na vida profissional do compositor.

A segunda questão a ser levantada tem a ver com a acumulação desta documentação. A abordagem voltada para a produção da carta procura identificar a atividade motivadora e, portanto, como foi visto a partir de alguns exemplos, a designação correta do documento individual corresponde a sua espécie + função: carta-convite, carta de pêsames, carta de agradecimento, entre outros. Quando a instituição de custódia coloca todos esses documentos juntos, agrupados pela espécie carta ao lado de outros documentos como bilhetes e cartões-postais, que também são meios de comunicação entre duas ou mais pessoas, sob um conjunto denominado “correspondência”, todo o contexto de produção é apagado. Esta é a crítica que tem sido feita pela literatura arquivística que se volta para o contexto de produção do documento, invalidando a organização sob a qual se encontra hoje a correspondência do compositor e de tantos outros titulares de arquivos pessoais. Entretanto, não se pode negar que este agrupamento também tem uma função, que está vinculada à acumulação.

⁹⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Mastercard S.A. Administradora de Cartões de Crédito, São Paulo, 16 de Julho de 1985. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

A correspondência

Diante do conjunto das cartas, agrupados pela instituição de custódia por espécie documental e, portanto, nomeado como “correspondência”⁹⁵, pretendemos lançar um outro olhar de investigação. Apesar de algumas cartas servirem como exemplos das ideias que serão discutidas, a proposta não é olhar da perspectiva da unidade, mas sim da totalidade. Investigar e analisar a acumulação destes documentos, os incentivos de guarda que os afastam de uma ideia de acumulação natural para “iluminar o caráter construído dos arquivos” e “os projetos neles investidos”. (HEYMANN, 2012, p. 15 e 17)

Dentre as mudanças trazidas pelo pensamento pós-moderno para a arquivologia, novas reflexões acerca do papel dos arquivos na formação da memória humana e organizacional foram colocadas em pauta. Antes voltados para a administração da massa documental produzida pelo desenvolvimento da burocracia estatal das nações emergentes, os arquivos começam a ser vistos não mais como repositórios de documentos para a guarda e manutenção do passado, mas sim como agentes ativos neste processo de formação memorialística.

Em função de alterações sociais e políticas da segunda metade do século XX em diante, o futuro tornou-se objeto de preparo e planejamento. Menne-Haritz (2001, p. 57) argumenta que a queda do bloco socialista implicou algumas mudanças. Os repositórios, antes criados pelo regime de governo para controlar a vida das pessoas, estão agora a inteira disposição para consulta porque “eles [os repositórios] dão acesso ao passado para apoiar o conhecimento presente e assim confirmam a capacidade de lembrança comum”.⁹⁶

Archives do not store memory. But they offer the possibility to create memory. Their function is that of amnesia prevention. They allow us to construct memory, refine it, correct it or reassure it whenever it is needed. This is reflected by the new developments, that let the focus from storage to access and that influence all areas of archival work. The main material for memory, and thus they guarantee the capability

⁹⁵ A polissemia de “correspondência” traz como necessidade um esclarecimento de que modo estamos lidando com este conceito no presente trabalho. De acordo com o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística (2005), correspondência é “comunicação escrita, expedida (ativa) ou recebida (passiva), por **entidades coletivas**, pessoas ou famílias”; e, em COSTA (2009, p. 79), correspondência “pode ser usado como sinônimo de cartas, mensagens postais ou eletrônicas/e-mails, telegramas, etc. expedidos ou recebidos. Também no discurso jornalístico é usado como matéria, artigo de jornal publicado em forma de carta de leitores”. No *Seminário Dar Nome aos Documentos* (2015, p. 264), promovido pelo IFHC, a polissemia de correspondência foi objeto de intenso debate. Camargo demonstra que, “toda a administração pública foi feita por atos de relação”. Portanto, baseando-se no Direito Administrativo, correspondência é um termo genérico que se refere à atos de relação e, nesse sentido, até um relatório é uma correspondência. Neste trabalho, acompanhamos a definição do termo de acordo com a metodologia utilizada pela instituição de custódia: correspondência como a série documental de um fundo composta por cartas, bilhetes, telegramas e cartões-postais.

⁹⁶ “Repositories nowadays have to make available huge masses of records. All these papers allow everybody to know what happened. They give access to the past to support present knowledge and so they assure the capability of common remembrance”. (MENNE-HARITZ, 2001, p. 57)

to construct and shape memory in a way that helps us to understand the present problems and prepare us for the future. (MENNE-HARITZ, 2001, p. 59)⁹⁷

Cook (2012, p. 125) reafirma esta mudança de paradigma da arquivologia, dizendo que o arquivo deixa de ser entendido como “resíduo ‘natural’ ou subproduto passivo da atividade administrativa para a conscientemente construída e ativamente mediada ‘arquivização’ da memória social”⁹⁸. Ou seja, a questão deixa de ser apenas metodológica - “como” guardar -, e passa também a ser reflexiva - “o que” e “por que” guardar.

Esta questão do *arquivamento* é explorada por J. Derrida (2001), em 1994, no já mencionado colóquio sobre a história da psiquiatria em Londres⁹⁹, e depois retomada pelo arquivista holandês Eric Ketelaar (2002).¹⁰⁰ Estes e outros autores vão estudar como os governos autoritários, no esforço de controle e vigilância da população, funcionam pela burocracia e registro. Também sob a influência de Michel Foucault e a concepção de panóptico, os teóricos vão dizer que é através dos registros e arquivos que tudo se observa, tudo se controla e opera-se a manutenção do estado vigilante e opressivo. Após a derrocada destes regimes autoritários, os arquivos que surgiram a partir da burocracia estatal, tornam-se fonte para pesquisadores e historiadores contarem e fazerem história sobre o período que se passou.

O olhar atento para as estratégias e incentivos que moldam e formam os conjuntos documentais, ou seja, para a genealogia dos arquivos, passa a questionar a neutralidade e imparcialidade dos arquivos. Verificamos que a função de um documento reside na viabilização e no posterior efeito probatório de uma atividade. No entanto, a guarda dos documentos implica outras questões: seleção, exclusão e destruição são atos que também

⁹⁷ Menne-Haritz (2001) refere-se, principalmente, aos arquivos do bloco socialista, cuja derrocada tornou disponível à consulta, em curtíssimo espaço de tempo, o que antes tinha como objetivo controle da população por parte do governo. A relação entre sociedades opressivas e arquivos é também lembrada por outros autores, cuja intensa burocracia dos governos autoritários, tornou-se grande fonte de memória. Sobre arquivos e o apartheid na África do Sul, ver Harris (2002); outros exemplos são lembrados por Ketelaar (2002, p. 223), como a Alemanha Oriental e os arquivos do Stasi; na União Soviética, o arquivo KGB; Cambódia e o arquivo de Pol Pot, e a Alemanha Nazista.

⁹⁸ “Arquivização” tal como encontrado em Cook (2012, p. 125). Preferimos neste trabalho usar o termo “arquivamento”, como visto na tradução de Derrida (2011, p. 19), e utilizado como fonte e referência por Cook (2012). Heymann (2012) também utiliza o termo “arquivamento”.

⁹⁹ A partir de um pequeno excerto de *O mal-estar na civilização* (1929-1930), Derrida afirma que “Freud aparenta estar preocupado. Não estaria ele fazendo gastos inúteis? Não estaria mobilizando uma pesada máquina de arquivo (tipografia, impressão, tinta, papel) para registrar algo que, no fundo, não merece tanto?”. O filósofo francês argumenta que se trata, na verdade, de uma retórica capciosa, pois uma leitura atenta sugere uma encenação de arquivamento: “no fundo, não tenho nada de novo a dizer. Por que prendê-los com estas histórias já gastas? Por que todo esse tempo perdido? Por que arquivar isto? Por que este investimento em papel, tinta e letras? Por que mobilizar tanto espaço e tanto trabalho, tanta composição tipográfica? Isto merece ser impresso?” (DERRIDA, 2001, p. 19-20)

¹⁰⁰ No original, *archivalization* (KETELAAR, 2002, p. 222)

estão presentes na formação dos arquivos. No fim, o que se guarda e como se guarda, o que se descarta e exclui, querem dizer algo – apresentam outra função para além da atividade imediata criadora do documento.

Não há arquivo que não implique um poder de destruição, de seleção ou de exclusão. A conservação não ocorre sem uma exclusão; é um poder eminentemente político que se exerce como poder de legitimação. [...] A partir do momento em que há arquivamento, está em jogo não somente o passado, mas também o futuro. O ato de arquivamento, que deve conservar, é também um ato de amnésia. A amnésia está em curso na memória guardada, no ato que deposita. Na guarda arquivística, há tanto de esquecimento (ativo ou não) como de memória. (DERRIDA apud HEYMANN, 2012, p. 25-26)

É neste sentido que a crítica pós-moderna vai olhar os arquivos dos estados coloniais como empreendimentos de manutenção de poder, que instrumentalizam narrativas historiográficas em oposto ao que se coloca em esquecimento. Heymann (2012, p. 26-28) demonstra como alguns autores exploraram esta questão no caso dos arquivos coloniais holandesas, o Apartheid na África do Sul e o imperialismo britânico. Essa relação de poder e esquecimento opera num jogo de autoridade: na medida em que o arquivo legitima a historiografia, graças a uma “crença na existência de um mundo objetivo que teria existido no passado e que poderia ser recuperado por meio dos traços preservados”, é também em função da memória e identidade que se operam os processos de arquivamento.

Volta-se por outros caminhos, portanto, às relações entre arquivo e autoridade; no caso, à autoridade do discurso acadêmico. O ponto é interessante, ainda que passível de críticas. [...] Para meu propósito, no entanto, interessa sublinhar o jogo de legitimação engendrado por essa relação, pois se o arquivo confere autoridade ao texto acadêmico, este, por sua vez, “autoriza” o arquivo, uma vez que legitima a fonte referenciada. (HEYMANN, 2012, p. 29)

Nos arquivos privados, uma abordagem voltada para os incentivos de guarda e formação do arquivo iluminam algumas questões que envolvem documentos marcados pela informalidade e valor simbólico, além da disposição e ordenação empenhada pelo próprio titular que possa parecer sem sentido e trazer problemas para o profissional. Investigar os incentivos e projetos investidos pelo titular na formação de seu arquivo pessoal ajuda a compreender objetos e documentos acumulados que, a princípio, não parecem ter relação de funcionalidade ou atribuição com suas atividades. Além de esclarecer possíveis dúvidas e problemas relacionados à disposição da ordem dos documentos encontrados no momento de sua transferência à instituição de custódia.

Antes de tudo, é preciso esclarecer que investigar os incentivos de acúmulo documental pelo titular não implica atribuir valores psicológicos e noções de personalidade aos documentos. Por isso, não concordamos com a arquivista canadense Catherine Hobbs

que, ao apontar a dificuldade de uma transposição fiel da metodologia arquivística dos arquivos administrativos aos arquivos pessoais, defende que:

Há nos arquivos pessoais uma intimidade inexistente no sistema formalizado, coletivo e corporativo de arquivamento. [...] No caso dos arquivos de escritores, as experiências registradas no material arquivístico incluem não apenas os atos e acontecimentos concernentes ao seu trabalho, mas também *suas ideias, opiniões, preconceitos e reações emocionais* com relação ao circuito literário, atividades de ensino, de publicação, participação em júris e exercício de crítica, além de toda a experiência do próprio ato de escrever. O arquivo de um escritor, à medida que se avoluma ao longo do tempo, revela o penoso trabalho necessário para fazer uma literatura verdadeiramente de qualidade, mas também *diz muito a respeito da evolução da personalidade e do caráter do autor*. (HOBBS, 2018, p. 262-263, grifo nosso)

Mesmo que a produção e o acúmulo documental na esfera privada se dê longe dos circuitos formais e protocolares, não concordamos com Hobbs (2018) que o trabalho do profissional do arquivo deva levar em conta a “personalidade” e o “caráter” do titular. A partir da ascensão da sociedade moderna, as interações e operações que se dão nas diversas esferas de atuação do homem acontecem por meio do registro. Ao contrário dos períodos predecessores ou de sociedades com outros valores, o fortalecimento e burocratização do Estado, urbanização e diminuição das taxas de analfabetismo resultaram em uma regulação social baseada na palavra escrita. Não se trata mais de um meio social no qual as relações se organizam por palavras de honra ou pela tradição oral.

Portanto, se a relação entre estado e indivíduo é operada por registros como documentos de identidade, certidões, passaportes, leituras biométricas, assinaturas, entre outros, o mesmo se opera na esfera privada.

Pois, por que arquivamos nossas vidas? Para responder a uma injunção social. Temos assim que manter nossas vidas bem organizadas, pôr o preto no branco, sem mentir, sem pular páginas nem deixar lacunas. O *anormal é o sem-papéis*. O indivíduo perigoso é o homem que escapa ao controle gráfico. Arquivamos portanto nossas vidas, primeiro, em resposta ao mandamento “arquivarás tua vida” – e o farás por meio de práticas múltiplas: manterás cuidadosamente e cotidianamente o teu diário, onde toda a noite examinarás o teu dia; conservarás preciosamente alguns papéis colocando-os de lado numa pasta, numa gaveta, num cofre: esses papéis são a tua identidade; enfim, redigirás a tua autobiografia, passarás a tua vida a limpo, dirás a verdade. (ARTIÈRES, 1998, p. 10-11, grifo do autor)

Mesmo assumindo a formação de um arquivo pessoal como forma de uma injunção social, sem atribuições psicológicas e de caráter, alguns autores mais recentes vão dizer que existem fatores que invalidam a “naturalidade” de acumulação documental defendida pela tradição arquivística. Diferentemente dos arquivos administrativos, formados a partir de instituições cujas atividades-fim são bem estabelecidas e apresentam regras para a tramitação de documentos, os arquivos pessoais não são formados de acordo com protocolos e práticas

comuns de acúmulo e descarte. Assunção (2019) argumenta que não é possível, portanto, transpor para os arquivos pessoais, sem adaptações, a teoria arquivística direcionada, na origem, aos arquivos administrativos. A autora diz que isso se dá porque, ao contrário de instituições, “pessoas enquanto tal não *têm* um fim; as pessoas *são* um fim em si mesmas. Não há uma orgânica onde nos sustentarmos, não há funções-fim definidas à partida, estas vão surgindo e desaparecendo ao longo de uma vida.” (ASSUNÇÃO, 2019, p. 19, grifo da autora)

Em outras palavras, a acumulação documental nos arquivos institucionais se dá pela razão probatória que este ou aquele documento viabilizou, e isso é feito por diretrizes oficiais e jurídicas, de acordo com as atividades-meio e fim. Nisto reside a naturalidade e organicidade intrínseca aos arquivos; entretanto, ainda que as pessoas não *tenham* um fim, segundo Assunção (2019), são orientadas por atividades diárias e cotidianas relacionadas à projetos e carreiras, que resultam em sistematização e regularidade na produção e acúmulo documental.

Antes de tudo, a correspondência de Camargo Guarnieri é seu instrumento de trabalho e, neste sentido, ela é formada e sistematizada pelo próprio titular. Guardar as cartas recebidas e cópia carbono das cartas enviadas tem uma preocupação utilitária, que se relaciona com as múltiplas atividades que o compositor tem que administrar para além de compor, para que sua obra seja inserida, tocada, criticada e (re) conhecida e o artista, por sua vez, seja reconhecido como um compositor profissional no *mundo das artes*.

Verifica-se na correspondência de Camargo Guarnieri uma evolução nas práticas de escrita e guarda epistolar que acompanha sua trajetória artística e ascensão na carreira. No primeiro capítulo, vimos que, após seu retorno da França, em dezembro de 1939, o compositor retoma com afinco a correspondência trocada com o musicólogo alemão Francisco Curt Lange, o que, segundo Egg (2010), indica uma nova preocupação do compositor em cultivar uma teia de relações. Desse modo, observa-se uma sistematização das práticas epistolares por parte do compositor com demais interlocutores e uma atenção maior ao seu arquivo pessoal, que ganha relevo e contornos mais bem definidos com o passar dos anos.

Não restaram muitas cartas recebidas pelo compositor antes dessa data. Existem, sim, cartas e outras espécies documentais pré-1940, mas será apenas na década de 1950 que as práticas epistolares estarão mais bem consolidadas, o que significa um acúmulo sistemático

das cartas recebidas e cópias carbonos das cartas enviadas que, agora, com raras exceções, são sempre datilografadas.

Além da teia de relações enquanto parte essencial de sua carreira artística e sua inserção do *mundo das artes*, outro fator que teria sido fundamental para o compositor investir em sua correspondência está no convívio que manteve com Mário de Andrade. Toni (2007) lembra que o encontro entre as duas personalidades se deu em 1928 e, depois disso, o jovem compositor passou a conviver e frequentar “seu salão de trabalho e, sem dúvida, pôde observar os cuidados deste mestre [Mário de Andrade] em relação à própria obra e com tudo aquilo que documenta sua carreira”. Dada sua participação ativa no cuidado, manejo e pesquisa a partir dos arquivos de ambos, a autora afirma que, no Fundo Camargo Guarnieri, “são evidentes as matrizes usadas pelo compositor no cuidado com a documentação pessoal e burocrática”. (TONI, 2007, p. 4)

Em carta para o musicólogo Vasco Mariz, o próprio compositor faz menção ao seu arquivo de cópias das cartas enviadas como forma de controle para si mesmo, destacando ainda a ajuda que recebe de uma secretária¹⁰¹:

No mês de maio, respondi sua carta de Janeiro deste. Não sei explicar como que desta vez, não encontrei a cópia que sempre faço quando escrevo ou respondo a amigos como você. Já revirei a pasta que contém as cópias (isso com o auxílio da minha secretária), e não encontrei, infelizmente. Pior para mim, pois não foi fácil responder às perguntas que você me fez. Agora não há outro meio, senão tentar novamente lembrar o que escrevi.¹⁰²

Toni (2007, p. 3) também chama atenção para os esforços do próprio compositor no cuidado de armazenamento de sua correspondência, ao destacar a existência de excertos de correspondência em que Guarnieri apela ao interlocutor para datar as cartas:

dois trechos extraídos de suas cartas, como a 8 de junho de 1977, ao escrever para Marisa, aluna que está em Londres, o mestre responde pedido que ela date as missivas enviadas: “Antes que eu me esqueça: faça o favor de datar suas cartas! Como guardo no arquivo as cartas de interesse, não sei como classificá-las! [...]”. Ou ainda, quando devolve uma carta não assinada por Ângela, outra aluna, dizendo que desde 1928, ele guarda todas as cartas que recebe e que, por isso mesmo, solicita o autógrafo da remetente.

Este cuidado com a guarda documental pode refletir não apenas as atividades do titular, no caso, o compositor Camargo Guarnieri, mas também suas projeções de futuro. Esta é uma questão delicada, que envolve assumir uma dimensão intencional na constituição dos

¹⁰¹ As secretárias, poucas vezes lembradas pelos estudiosos e profissionais responsáveis pela custódia de arquivos pessoais, são parte relevante para a formação destes conjuntos documentais tais como são entregues às instituições de guarda. Veremos melhor este assunto no capítulo três.

¹⁰² Carta de Camargo Guarnieri para Vasco Mariz, São Paulo, 2 de Julho de 1980. (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 389-390)

arquivos pessoais, o que vai de encontro aos preceitos básicos da disciplina, apontados anteriormente. Tomando como objeto o arquivo de Darcy Ribeiro, Heymann propõe uma abordagem que coloca justamente o processo de acumulação como princípio metodológico válido, argumentando que:

Ao buscar conferir sistematicidade e neutralidade ao tratamento documental, a eleição de um princípio único de classificação, pautado estritamente pela atividade que deu origem aos documentos, acaba por “engessar” o processo de organização, podendo produzir artificialismos e exclusões. Esse tipo de metodologia, embora tenha o mérito de apontar pra a necessária contextualização dos registros, só se mostra inteiramente eficiente pra determinado tipo de arquivo: aquela cuja lógica de produção o aproxima de um arquivo institucional, refletivo de maneira inequívoca o exercícios de uma ou mais atividades, vale dizer, quando o cargo ou função se sobrepõem ao indivíduo. Nesse caso, os documentos não apenas têm “marcas” que remetem aos contextos em que foram produzidos, como apresentam uma sistematicidade à grande maioria dos arquivos pessoais. (HEYMANN, 2012, p. 70)

A autora, neste excerto, refere-se ao tratamento do arquivo pessoal do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso. Sua documentação pessoal, hoje organizada e disponível para pesquisa no Instituto Fernando Henrique Cardoso, foi submetida a uma metodologia rigorosamente contextual e é uma referência em tratamento de arquivos pessoais. No entanto, de acordo com a autora, esta abordagem metodológica foi possível pelo amparo institucional ao longo da trajetória política do titular. No caso de titulares que não mantém vínculos institucionais que determinam a formação de um arquivo, como no caso de artistas e intelectuais, são outros os incentivos que atuam no processo cumulativo.

Alguns autores cujas pesquisas bebem das fontes de arquivos pessoais chamam a atenção para o “caráter fabricado do documento” (PROCHASSON, 1998, p. 114) e a intenção autobiográfica dos titulares, cuja documentação pessoal traz forte apelo comunicativo de construir uma imagem de si para a posteridade. (MARQUES, 2015, p. 23) Orientado pela intencionalidade que caracteriza o acúmulo documental na esfera privada, Ribeiro (1998, p. 35) chama os arquivos pessoais de “coleções de si”, pois seria a seleção e acúmulo de documentos com os quais o titular se identifica e, portanto, falam sobre sua identidade. Esta é uma designação grave, pois acaba misturando dois conceitos excludentes, o arquivo e a coleção.

A correspondência do compositor, para além de ferramenta diária de trabalho, tem um apelo comunicativo, tanto pela busca de diálogo quanto pelo “desejo larvar de publicidade”. (MARQUES, 2015, p. 22) Para além das entrevistas, depoimentos e programas musicais, que traziam impressas a biografia do compositor, a carta é mais um suporte para a voz de Camargo Guarnieri, em que a condição da intimidade da missiva enviada valida a ideia de

“autenticidade”. Ou seja, escrever seus sentimentos, histórias e opiniões no segredo da carta e não em documentos públicos, traria mais “verdade” que depoimentos e entrevistas, por exemplo.

Consciente de sua posição e projeção artística nacional e internacional, o compositor demonstrava frustração por nunca terem escrito e publicado uma biografia sua, o que demonstra uma consciência de sua importância para a história cultural do país. Em 12 de março de 1957, o compositor escreve para Vasco Mariz informando que o musicólogo Eurico Nogueira França foi convidado para escrever sua biografia e lamenta a impossibilidade do autor da biografia de Villa-Lobos de realizar este trabalho.¹⁰³

Alguns meses depois, o compositor atualiza acerca do andamento de sua biografia, desvelando preocupação com o que é dito sobre sua vida, as críticas, e o que ficará para a memória. O compositor coloca em oposição o que é dito no presente e o que será dito no futuro, pois o “tempo possui uma peneira”:

De fato, o Eurico está muito animado com a minha biografia. Será mais uma monografia, com finalidade claramente informativa, pelo menos é o que sempre tenho pedido a ele. Penso que quando um artista está vivo é prudente não avançar muito o sinal. Depois vem o tempo e desfaz tudo quanto os críticos disseram e os biógrafos aceitaram! É que o danado do tempo possui uma peneira!... e esta é impiedosa! Fica só mesmo aquilo que presta. Por isso, é melhor não se incomodarem muito com a minha obra!¹⁰⁴

Outro projeto de biografia foi idealizado pela jornalista gaúcha Maria Abreu e Roberto Szidon no final da década de 60, também recebido com entusiasmo pelo compositor. Em carta enviada à jornalista e mencionada no primeiro capítulo, Camargo Guarnieri demonstra ter um entendimento bastante maduro acerca de biografias quando diz que seria necessário um “papo para estabelecer o plano da coisa”, pois tinha suas próprias “ideias a respeito de biografias e por isso será bom combinar o caminho a percorrer”.¹⁰⁵

Mas será a partir da década de 80, quando um catálogo com a obra do compositor tornou-se um projeto sólido dentro da Funarte, que Maria Abreu aceitaria o convite de escrever a biografia do compositor, contando com a sua ajuda, orientação e materiais que por ele seriam enviados sistematicamente. É neste empreendimento que o compositor retorna aos

¹⁰³ Esta carta já foi mencionada no primeiro capítulo. Para consultar a transcrição do referido trecho, ver página 37 e nota de rodapé 33.

¹⁰⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Vasco Mariz, 20 de Junho de 1957. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

¹⁰⁵ Ver no capítulo 1, página 38, trecho da carta de Camargo Guarnieri para Maria Abreu, CG-CA01-0015.

seus arquivos para recuperar cartas e documentos importantes, que serviriam de fontes documentais para a jornalista:

Nesta altura você já deve ter recebido a partitura da Seresta e, como lhe prometi ontem, estou mandando xerox da carta do Bernstein, do Cortot e do Dr. Carlos Morais Andrade ao Mario e, para você entender bem, vou explicar o conteúdo delas.

A carta do Bernstein é agradecendo o recebimento da minha 4ª Sinfonia (Brasília), dedicada a ele. A do Cortot, endereçada ao Governador de São Paulo, Dr. Armando Salle de Oliveira, é um pedido que o Cortot faz para que o Governo de São Paulo me envie à Europa. Foi essa carta que motivou minha ida a Paris. A outra, refere-se ao momento em que se cogitava oficializar o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e, como eu não tinha padrinho para me ajudar na nomeação, o Mario escreveu uma carta ao irmão pedindo que intercedesse junto ao Governador, indicando meu nome para ser professor do Conservatório.¹⁰⁶

Além dos documentos enviados, questionários respondidos e dúvidas esclarecidas, o compositor realiza correções “pequenas” na primeira versão do texto que lhe foi enviada:

Estou lhe devolvendo a cópia que você me enviou. Fui obrigado, a bem verdade, em alguns lugares, a esclarecer pequenas coisas que você, não fosse a distância, teria esclarecido comigo. Coisas que, pelo telefone, são muito difíceis.[...] Tomei a liberdade desses pequenos reparos, porque tenho a impressão que, de tudo quanto estará escrito no livro, a sua parte será a mais importante, não só por ser a primeira vez que alguém se encarrega de dizer um pouco da minha vida, mas também que você escreveu com muita poesia, muita beleza e grande precisão.¹⁰⁷

De 1950 em diante, Camargo Guarnieri já era um compositor profissional e reconhecido e passa a aparecer nas histórias da música brasileira. É neste sentido que Egg (2010, p. 13) argumenta que a formação da carreira profissional e a obra do compositor ocorre em paralelo com o registro memorial deste processo.¹⁰⁸ Fenômeno mais bem compreendido quando visualizamos o lugar central de fala do artista moderno sobre si e sua obra, como meios de legitimação dentro de um meio artístico. No mesmo período, o compositor vê ser publicada a biografia de Heitor Villa-Lobos, por Vasco Mariz, e os desafios colocados no meio artístico pela publicação da *Carta Aberta*.

Apesar de nunca ter empreendido uma autobiografia redigida, o compositor compartilha com seus interlocutores suas reflexões em torno da memória, biografia e história e investe na prática epistolar um projeto autobiográfico. Falar sobre si e sua obra na

¹⁰⁶ Carta de Camargo Guarnieri para Maria Abreu, São Paulo, 17 de março de 1987. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA01-0056.

¹⁰⁷ Carta de Camargo Guarnieri para Maria Abreu, São Paulo, 17 de Abril de 1987. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA01-0058.

¹⁰⁸ “Ao lado de Villa-Lobos e Francisco Mignone, Camargo Guarnieri começou a aparecer nas histórias da música brasileira a partir da década de 1950, quando o modernismo musical, como movimento, conseguiu estabelecer uma memória e uma visão hegemônica do passado recente. Incluir os expoentes musicais do próprio movimento num panteão da cultura musical brasileira era o resultado de um processo no qual os intelectuais modernistas, como Mário de Andrade e Luiz Heitor, tinham se engajado, em parceria com os compositores. Pode-se ver assim, um processo que ocorre em paralelo, entre formar a carreira profissional e a obra de um compositor, ao mesmo tempo que se forma um registro memorial deste processo.” (EGG, 2010, p. 13)

intimidade epistolar, para uma rede de contatos extensa, tem um efeito mais autêntico do que uma autobiografia redigida e publicada. O acúmulo da correspondência também demonstra uma intencionalidade autobiográfica na medida em que o próprio titular recupera missivas dentro de seu arquivo para auxiliar a biógrafa Maria Abreu em seu trabalho.

A partir da década de 1950, o estabelecimento da memória do modernismo musical,¹⁰⁹ o amadurecimento e o reconhecimento profissional do compositor e, finalmente, o embate estético que marcou o meio artístico brasileiro no meio da década foram fatores que orientaram a prática da escrita e acúmulo epistolar para além da instrumentalidade primária do arquivo como ferramenta de trabalho. Portanto, o acúmulo da correspondência assume também uma função narrativa, de acordo com o momento histórico e o lugar social ocupado pelo artista. Não se trata, portanto, de uma coleção, pois há uma funcionalidade aplicada no acúmulo para além da atividade imediata geradora do documento.

No capítulo seguinte, verificaremos como alguns autores arquivistas abordam esta questão narrativa do acúmulo documental de artistas, explorando como o compositor formou e organizou seu próprio arquivo.

¹⁰⁹ Sobre a formação da memória em torno da Semana de Arte Moderna de 1922 e do movimento modernista, ver COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações e memórias da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

Capítulo 3 – Camargo Guarnieri e as práticas de arquivamento

Neste capítulo, procuraremos demonstrar por meio de exemplos encontrados no arquivo de Camargo Guarnieri o esforço intencional e consciente do compositor na organização de sua documentação. Para além da administração cotidiana do arquivo como instrumento de trabalho do artista, verificaremos que, a partir da década de 1950, o contexto do *mundo das artes* criou incentivos e uma conjuntura favorável ao cuidado, por parte do compositor, de sua imagem para a posteridade.

Apoiados nos conceitos de *narrativa e arquivamento de si*, propostos pela arquivista canadense Jennifer Douglas (2013) poderemos compreender os esforços de Guarnieri na construção de sua imagem e de seu arquivo pessoal para a história do homem-compositor e o artista intelectual. Neste sentido, como poderemos observar, há um empenho em associar sua imagem ao estúdio onde trabalhava e não à vida doméstica. Embora sejam concedidas, ao longo dos anos, entrevistas e depoimentos no seu estúdio, local onde também montou seu arquivo e biblioteca, as relações domésticas e amorosas são escassamente documentadas. Em relação à geografia do local de trabalho e a imagem do artista, Reinaldo Marques (2015) contribuirá com a análise deste espaço onde se entrecruzam as esferas do público e do privado no trabalho criativo destes indivíduos.

Na medida em que as atividades cotidianas destes artistas são mediadas pela criação e circulação de documentos, tais indivíduos acabam por trabalhar como arquivistas na seleção, na atribuição de valor permanente e no descarte de seus documentos; além de, finalmente, trabalhar na formação de seus arquivos pessoais. O papel do arquivista na formação do arquivo é defendido por Eastwood (2017), cujo argumento baseia-se no protagonismo do profissional que, a partir das mudanças políticas e sociais do século XX, precisa lidar com a expansão da produção e da circulação dos documentos. Se antes o arquivista era visto apenas como um guardião da memória, dirá o autor, passa a ser entendido também como um formador de memória, na medida em que passa a ter papel relevante no que será ou não guardado.

Neste sentido, o pesquisador Frederico Coelho (2012) chama o artista plástico Hélio Oiticica de “auto-arquivista”. Coelho parte do arranjo original no qual se encontrava o arquivo do artista, indicando que havia uma forma metódica na organização dos documentos e da informação, que procurava dizer quem era Oiticica na história.

Voltando para o arranjo original do arquivo do compositor e procurando particularidades na organização que o próprio titular investiu em sua documentação pessoal, partiremos para a *Obra Interdita*. O conjunto de determinadas peças escritas nos anos iniciais de formação de Camargo Guarnieri são, por ele mesmo, guardadas e interditadas no momento em que, em meados da década de 1950, o compositor passa a organizar seu próprio catálogo de obras. Uma breve descrição deste conjunto documental e os possíveis incentivos de interdição são baseados dos estudos de Abrahim (2010) e Egg (2010).

Por último, três arranjos particulares da correspondência de Camargo Guarnieri que se destacam do conjunto maior serão analisados. As cartas de Mário de Andrade, 300 cartas encontradas em maços amarrados em barbante dentro da gaveta da escrivaninha do compositor, e o Dossiê Carta Aberta nos mostram que, a partir da década de 1950, a conjuntura dos acontecimentos que envolveram Camargo Guarnieri, seu nome e sua imagem foram incentivos para uma organização sistemática de sua documentação. Estes conjuntos, como veremos, trazem a intencionalidade de afirmar para a posteridade suas ideias, seus pensamentos e uma defesa de si diante dos debates e polêmicas do *mundo das artes*.

3.1 O estúdio e seus papéis

No documentário gravado pela TV Cultura, o compositor, já idoso, em seu estúdio, diz para a câmara:

Esse estúdio significa a minha própria vida, porque aqui que eu sofro, aqui que eu tenho minhas alegrias, os meus desenganos. E também sou feliz. Esse estúdio há muitos anos que eu comprei e ele está amontoado de livros aí. Quer dizer, é nessa desordem que eu encontro minha própria ordem.¹¹⁰

O estúdio, um pequeno apartamento da rua Pamplona, foi o local de trabalho do compositor por muitos anos. Era o reduto onde trabalhava em composições, recepcionava intérpretes, críticos e alunos do projeto pedagógico que iniciou na década de 1950 e também onde guardava seus livros e documentos relativos ao cotidiano de sua carreira artística. Era onde se encontrava toda a documentação que, após sua morte, foi doada ao Arquivo IEB. Em sua fala, revela-se que, no aparente caos que se encontram seus livros e pastas, objetos e outros papéis, todos espalhados pelas estantes e mesa de trabalho, o compositor se organiza e se reconhece.

¹¹⁰ Camargo Guarnieri aos 1m29s-2m. *Documentário: Mozart Camargo Guarnieri*. Direção: Marcos Rombino. Direção geral de conteúdo: José Roberto Walker. 49 minutos. TV Cultura, 2007. Disponível em: <https://youtu.be/9PguSqXocEU>. Acessado em 03 de Janeiro de 2020.

Douglas (2013) argumenta que, apesar da pouca atenção dada ao controle do titular no processo de formação de seu arquivo pessoal, em alguns casos esta é uma prática quase evidente. A autora defende uma natureza performativa na seleção e na guarda dos documentos dos arquivos pessoais dos escritores que analisa, identificando este fenômeno como *archiving I*, ou, *arquivamento de si*, em tradução livre.

De acordo com a autora, *narrating I* é o mecanismo que permeia a escrita da carta, do diário ou de outros gêneros textuais no qual o indivíduo escreve sobre si e, como mencionado no capítulo 1, seleciona fatos de sua vida, atribuindo maior relevância a uns do que a outros, bem como organiza estes acontecimentos vividos e confere um sentido à narrativa de vida¹¹¹. *Archiving I*, por sua vez, é um mecanismo que orienta as decisões de seleção, de guarda, de conservação e de manutenção dos documentos que representam o *eu*. A autora recupera o conceito de arquivamento¹¹² defendido pelos autores da arquivologia pós-moderna, contextualizando-o em relação aos arquivos pessoais.

É na esfera profissional, aponta a autora, em que se opera o meio mais comum de arquivamento de si, *archiving I*. Nos arquivos de escritores por ela analisados, transparece – ora de maneira mais evidente, ora menos – a preocupação de “limpar” os conjuntos documentais de elementos da esfera pessoal, seja ela familiar ou amorosa, evidenciando as atividades relacionadas à carreira. (DOUGLAS, 2013, p. 85) Nos exemplos recuperados pela arquivista canadense, porém, muitos autores haviam sido interceptados ainda em vida pelas bibliotecas e universidades que se interessavam pelos seus conjuntos documentais, o que torna mais evidente os esforços dos escritores em montar seus arquivos de forma a atender os interesses acadêmicos e institucionais relativos a suas obras literárias.

No entanto, de modo mais sutil, é possível depreender dos conjuntos documentais as intencionalidades que arquitetam os arranjos e arquivos dos escritores, mesmo que estes não tenham sido requeridos antes da morte do titular. Marques (2015, p. 50-53) argumenta que, apesar dos traços comuns encontrados em todos os ambientes de trabalho de um escritor, como escrivaninha, cadernos, lápis, máquina de escrever, estantes com livros e pastas com

¹¹¹ A autora utiliza-se da taxonomia criada pelos autores Smith e Watson (2001), que colocam em oposição os conceitos *historical I* versus *narrating I*. “In the first place, Smith and Watson acknowledge that there exists a ‘real’ or historical ‘I’. This is the person who writes; however, while the existence of the ‘real’ ou historical ‘I’ can usually be verified, this ‘I’ is ultimately ‘unknown and unknowable’ through the life writing text because his or her life and experience are always ‘far more dispersed’ than they appear in any written text. The ‘narrating I’, on the other hand *is* knowable and accessible to the reader”. (SMITH and WATSON apud DOUGLAS, 2013, p. 54, grifo do autor)

¹¹² Sobre o conceito de arquivamento, ver nota de rodapé 91.

seus arquivos, quadros e fotos pendurados na parede, etc, existem – para cada caso – particularidades guiadas pela subjetividade e intencionalidade do indivíduo no arranjo e na disposição dos documentos destes espaços. Em relação à arquitetura da casa, o escritório é um espaço íntimo e, portanto, isolado do resto da casa.

Se normalmente o escritório delimita um espaço ainda mais particular, íntimo, no já espaço privado da casa, em alguns casos ele é contíguo ao quarto de dormir (José J. Veiga), ou é ao mesmo tempo um quarto de dormir, com a cama próxima da escrivaninha (Modesto Carone, Rubens Figueiredo, Paulo Coelho), traindo um espaço dúplice, da vigília e do sono, em tudo congruente com as exigências de exclusividade da escrita. Noutros casos, o escritório está apartado da casa, do rumor e inquietação próprios das atividades cotidianas do mundo doméstico, situado num quarto ou estúdio nos fundos do quintal (José Paulo Paes) ou até mesmo noutro imóvel próximo (Silviano Santiago), procurando isolar o ofício do escritor das demandas mais sociais da casa. (MARQUES, 2015, p. 51)

Apesar do trabalho criativo ser operado no espaço privado e no isolamento; como apontamos no primeiro capítulo, é também no público, “exposto ao olhar dos outros – seus leitores -, que o escritor logrará obter interlocutores, reconhecimento, permanência, imortalidade”. (MARQUES, 2015, p 57) Dessa forma, o entrecruzamento do público e do privado no trabalho criativo destes artistas – escritores e compositores – transparece em seu local de trabalho e em seu arquivo pessoal, na medida em que trabalho e imagem pública estão imbricados. Devido a isso, pode-se dizer que:

na montagem de seu arquivo pessoal, os escritores mostram-se bastante conscientes das implicações que isso acarreta para sua imagem pública. Tanto que recorrem a varias práticas de arquivamento de si. Além de arquivar papéis e documentos de trabalho em pastas, gavetas ou armários, montar álbuns de fotografia, também se valem de formas mais sofisticadas de arquivamento de si: a prática da correspondência, a escrita de autobiografias e memórias. Para tanto, realizam *diversas operações intelectuais e manuais*: analisar, selecionar, fazer triagem, manipular, omitir, sublinhar, rasurar, riscar, recortar, etc. operações em que se sobressaem, a um só passo, uma intencionalidade particular, o gesto seletivo e classificatório. (Ibidem, p. 59-60, grifo nosso)

Camargo Guarnieri construiu, ao longo de décadas através de entrevistas e de depoimentos, uma imagem de artista ligado ao seu estúdio e a seus papéis, de compromisso árduo com a arte, como trabalho cotidiano de bastante esforço intelectual. Geralmente envolto em seus livros e estantes, registrou-se ao longo do tempo uma imagem do compositor associado ao seu ambiente de trabalho. Na ocasião do seu aniversário de 60 anos, por exemplo, o jornal *O Estado de São Paulo* publica uma entrevista com o compositor e assim o apresenta:

O maestro é um homem bem disposto, muito caseiro. Mora num apartamento de três quartos, sala e cozinha, na rua Pamplona, alugado e mobiliado aos poucos. Faz seis meses que se mudou para lá porque fica mais perto de seu estúdio, na mesma rua. O dinheiro não deu ainda para comprar um carro. No estúdio dá aulas de composição musical – harmonia, contraponto, orquestração e instrumentação – talvez a única do

Brasil. A sala é o único imóvel que possui, comprado a prestação. Hoje vive do estúdio para a casa, onde nunca chega depois da sete da noite, a não ser quando tem um concerto ou outro compromisso qualquer.¹¹³

Dez anos depois, na comemoração de seus 70 anos, novamente *O Estado de São Paulo* publica uma reportagem e descreve, brevemente, o estúdio do compositor.

Nas paredes do pequeno estúdio atulhado de livros há pouco espaço para os quadros. Nos claros deixados pelas estantes, contudo, estão dispostas algumas recordações, quase como homenagens: ao lado do piano, a foto de Mário de Andrade, com uma calorosa e apagada dedicatória escrita a tinta sobre o queixo proeminente do poeta. Alguns retratos feitos por pintores conhecidos e fotos ao lado de amigos, que suscitam inevitáveis comentários sobre a semelhança do então jovem compositor com Henry Kissinger.”¹¹⁴

Já em 1989, o *Jornal da USP* publica uma matéria sobre o título de compositor emérito concedido a Camargo Guarnieri:

Sua rotina diária inclui pelo menos uma hora de leitura, pela manhã, em seu estúdio situado na rua Pamplona e distante algumas centenas de metros da sua casa, de onde segue para a USP. Depois do almoço – normalmente feito no restaurante Romeu, na mesma Pamplona, há anos – ele volta para o estúdio e fica lá até as 17 horas, compondo. “Às vezes, também descompondo, rasgando papéis”, afirma, rindo. Negando-se, polidamente, a falar sobre seus três casamentos, Camargo Guarnieri diz que em casa só vê televisão.¹¹⁵

Neste trecho, fica evidente o processo de arquivamento do compositor com seus documentos. Quando diz que “às vezes, também descompondo, rasgando papéis”, o compositor verbaliza as “diversas operações intelectuais e manuais” (MARQUES, 2015, p. 60) que envolve o cuidado atento do que se guarda ou se joga fora.

Ao dizer que “em casa só vê televisão”, Guarnieri evita associar sua imagem à vida doméstica. Em linhas gerais, em seu arquivo, a vida familiar é pouco documentada; em especial, seus dois primeiros casamentos. Trata-se, majoritariamente, de uma imagem e de um arquivo construídos para contar a história do homem-compositor, do artista e de sua trajetória profissional; construção essa que, se não omite, ao menos encobre as relações domésticas e amorosas.¹¹⁶ Isso se confirma na troca de cartas com a jornalista Maria Abreu. Entre as

¹¹³ SOARES, Dirceu. *Nosso Mozart chega aos 60 anos bem disposto*. O Estado de São Paulo. 02 de Fevereiro de 1967. (WERNET, 2009, p. 300)

¹¹⁴ CARELLI, Wagner. *Camargo Guarnieri, a mágoa e o êxito de 70 anos difíceis*. O Estado de São Paulo, São Paulo. 30 de janeiro de 1977. (Ibidem, p. 326)

¹¹⁵ ARON, André. *O criador da Sinfônica da USP recebeu o título de maestro emérito*. Jornal da USP, São Paulo, 28 de março a 2 de abril de 1989.

¹¹⁶ Fraiz (1998) também identificou no arquivo de Gustavo Capanema o esforço de construção de uma imagem de si a partir da vida pública e, conseqüentemente, apesar do acúmulo e organização metódicos de sua documentação, os assuntos familiares e mais íntimos são residuais em seu arquivo e escritos autobiográficos. A autora faz uma distinção entre os fragmentos autobiográficos e o que ela chama de “arquivo-memória”, o conjunto de transcrições de obras e citações empreendidas por Capanema a partir de suas leituras. No segundo grupo encontra-se muitas referências a temas como desejo e amor em família, porém no primeiro grupo, “esses

dúvidas enviadas para auxiliar na escrita da biografia do compositor, que comporia o catálogo da Funarte, ela diz: “Não se preocupe. Mencionarei os casamentos o mais sumariamente possível.”¹¹⁷ Alguns dias depois, em outra missiva, reafirma sua posição:

Guarnieri, é verdade que Anita foi uma grande companheira, que organizou tua biblioteca, que viajou com você para a Europa, etc? Assim sendo isso deveria ser mencionado – discretamente. Em todo o caso, vou (depois que você me enviar os dados que estou solicitando) lhe mandar o capítulo referente com os respectivos versículos. Você está vendo no que dá ser um personagem histórico?¹¹⁸

Os mecanismos indicados por Douglas (2013) de narrativa e arquivamento de si – *narrating I* e *archiving I* – operam juntos na medida em que um complementa o outro. Em seus depoimentos e em suas entrevistas, Camargo Guarnieri não mencionava suas esposas ou companheiras, tampouco sobre sua vida doméstica e familiar. Creditou sua carreira artística aos mestres Mário de Andrade e Lamberto Baldi e ao pai, que acreditou em seu potencial de músico quando ouviu a valsa que Guarnieri compôs ainda criança.¹¹⁹ A formação de seu arquivo segue este mesmo discurso de oposição entre vida doméstica e profissional: acontece em outro espaço, fora da residência familiar, com pouca ou nenhuma referência a sua vida íntima. Ao mesmo tempo que o acúmulo das cartas, de fotografias, de livros e de partituras é orientado para a construção da imagem de um artista intelectual, este arquivo alimenta este mesmo encadeamento narrativo, legitimando-o com evidências históricas.

Um exemplo evidente de como Guarnieri utilizava seus documentos como fontes documental são as cartas de Leonard Bernstein, Alfredo Cortot e Dr. Carlos Morais, irmão de Mário de Andrade, cujas cópias o compositor enviou à sua biógrafa Maria Abreu para auxiliá-la em sua empreitada.

Nesta altura você já deve ter recebido a partitura da Seresta e, como lhe prometi ontem, estou mandando xerox da carta do Bernstein, do Cortot e do Dr. Carlos Morais Andrade ao Mario e, para você entender bem, vou explicar o conteúdo delas.

assuntos são abordados residualmente, sendo a escrita ainda mais fragmentária”, “são frases curtas, secas, enxutas, quase sem o emprego de verbos e de recursos estilísticos de ênfase.” (FRAIZ, 1998, p. 78-79)

¹¹⁷ Carta de Maria Abreu para Camargo Guarnieri, Porto Alegre, 08 de Janeiro de 1987. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri. CG-CP01-0076

¹¹⁸ Carta de Maria Abreu para Camargo Guarnieri, Porto Alegre, 22 de Janeiro de 1987. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri. CG-CP01-0077

¹¹⁹ Em alguns depoimentos, Camargo Guarnieri justifica a mudança de sua família da cidade de Tietê para São Paulo baseado no desentendimento entre seu pai e o seu professor de música Virgílio Dias. O compositor diz que, inspirado pela beleza da amiga de uma de suas irmãs, escreveu sua primeira obra aos 11 anos, uma valsa intitulada *Sonho de Artista*, que teria sido desprezada pelo professor. O pai de Camargo Guarnieri, revoltou-se com a falta de incentivo do professor ao filho e resolveu mudar-se para São Paulo. Wernet (2009, p. 58-60) afirma que esta narrativa carrega um “caráter fabuloso, pois parece pouco provável que uma família de treze pessoas, pobre, se mudasse para São Paulo apenas porque um dos onze filhos manifestava aptidão musical. Provavelmente o compositor recria sua própria história aproveitando a oportunidade de relatar a jornada sua vida, intensificando a sua trajetória e gerando o mito de predestinação a grande compositor”.

A carta do Bernstein é agradecendo o recebimento da minha 4ª Sinfonia (Brasília), dedicada a ele. A do Cortot, endereçada ao Governador de São Paulo, Dr. Armando Salle de Oliveira, é um pedido que o Cortot faz para que o Governo de São Paulo me envie à Europa. Foi essa carta que motivou minha ida a Paris. A outra, refere-se ao momento em que se cogitava oficializar o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e, como eu não tinha padrinho para me ajudar na nomeação, o Mario escreveu uma carta ao irmão pedindo que intercedesse junto ao Governador, indicando meu nome para ser professor do Conservatório.¹²⁰

O compositor recupera estes documentos de seu arquivo de correspondência, atribuindo-lhes novas funções. Elas agora servem como fontes históricas que legitimam sua narrativa de vida. Este é um exemplo bastante claro de como o compositor não só se empenhava na formação de um arquivo que condizia com a imagem que desejava projetar publicamente, mas também como ele recorria aos seus papéis para formar esta imagem. Em outra missiva enviada a Maria Abreu, os termos estúdio e arquivo se confundem, demonstrando a interdependência que o espaço de trabalho e seus papéis mantinham para o compositor:

Penso que a maneira mais fácil seria você formular perguntas para eu responder. Devo ter no meu estúdio algum material referente à vinda dos meus avós ao Brasil, contando, sobretudo, as aperturas que a família Guarnieri sofreu quando de sua chegada ao Brasil.¹²¹

Arquivamento e narrativa de si, *archiving I* e *narrating I*, utilizando-se da taxonomia de Douglas (2013), são mecanismos complementares. As práticas de arquivamento do indivíduo cuja vida e carreira dependem da projeção pública para a legitimação de seu trabalho criativo – como o artista –, guiam e ao mesmo tempo são guiadas pela narrativa de vida.

3.2 A obra interdita

Dentre os fenômenos que motivaram uma revolução do pensamento arquivístico da segunda metade do século XX em diante, estão as mudanças em torno da gestão documental causadas pelo aumento da complexidade das operações burocráticas. A crescente intervenção do estado na economia, na sociedade e na cultura, além do advento do estado de bem-estar social, a expansão de empresas e de entidades com ou sem fins lucrativos para outros territórios, o desenvolvimento e aperfeiçoamento da tecnologia digital, entre outros, foram

¹²⁰ Carta de Camargo Guarnieri para Maria Abreu, São Paulo, 17 de março de 1987. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri. CG-CA01-0056.

¹²¹ Carta de Camargo Guarnieri para Maria Abreu, São Paulo, 20 de agosto de 1986. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri. CG-CA01-0049.

fatores que contribuíram para que o ritmo da produção e circulação de documentos chegassem a um nível até então inédito.

Durante o século XX, a natureza dos recolhimentos arquivísticos modificou-se com o efeito dessas mudanças na sociedade. [...] Os arquivistas que trabalhavam com documentos relativamente recentes, a maioria dos quais contemporâneos a eles, não tinham as mesmas necessidades de conhecer profundamente épocas remotas, línguas antigas e velhos tipos de documentos e de escrita, como no caso de seus ancestrais profissionais na Europa do século XIX. Eles precisavam de conhecimentos sobre entidades de seu próprio tempo, bem como sobre como estas produziam seus arquivos. Ao contrário de seus antecessores, eles raramente recebiam a totalidade dos documentos remanescentes de alguma entidade distante deles no tempo, mas partes de um todo articuladas conforme processos modernos de eliminação e recolhimento. (EASTWOOD, 2017, p. 30-32)

De acordo com o autor, no século XIX, os arquivistas precisavam lidar com documentos muito antigos, por vezes medievais, cuja interpretação e reconhecimento demandavam conhecimentos eruditos. Por isso, como vimos, a relação íntima entre a arquivologia e a diplomática: o reconhecimento da autenticidade dos documentos tinha relação direta com a formação dos arquivos destes novos Estados nacionais em expansão e em desenvolvimento. Estes documentos do passado eram imprescindíveis para a legitimação desta nova realidade social e política.

A partir do século XX, porém, o desenvolvimento da complexidade burocrática dos governos de Estados nacionais, já solidificados, o progresso tecnológico, a expansão e o aprimoramento de empresas privadas e sua expansão territorial trouxeram como consequência uma produção documental gigantesca tanto em complexidade quanto em quantidade. Esta nova realidade, defende o autor, contribuiu para que os arquivistas passassem a ter participação mais direta na seleção e na atribuição de valor permanente sobre os documentos. Antes, as preocupações eram voltadas a guardar documentos de quantidade limitada para o uso da geração atual – desenvolvimento do Estado moderno –, agora trata-se do processamento técnico de documentos do presente para uso futuro. (Ibidem, p. 33)

Agora que as reflexões arquivísticas estão mais atentas ao momento de produção e ao uso do documento, cabe também à arquivologia a decisão de atribuição de valor permanente – o que implica em guarda e descarte. A pergunta norteadora – o quê importa guardar para o futuro? – carrega não apenas o valor probatório futuro da atividade geradora do documento, mas também da atividade ideológica. É neste sentido que os arquivos começam a ser vistos de dentro da própria disciplina como formadores da memória e inicia-se uma revisão de conceitos como os de imparcialidade e de autenticidade, como vimos no capítulo anterior.

No momento em que a arquivística é confrontada com o próprio processo de criação e de acúmulo documental em níveis colossais, o papel do arquivista na seleção, no arranjo e na guarda destes documentos também começa a ser questionado, pois verifica-se que o valor probatório é insuficiente.¹²² No caso dos arquivos pessoais, afastados dos controles burocráticos e jurídicos, o produtor é o seu próprio arquivista e, por isso, a preocupação em guardar para a posteridade fica ainda mais evidente do que nos ambientes de guarda marcados pela formalidade administrativa.

Este é um aspecto do arquivo do artista plástico carioca Hélio Oiticica (1937-1980) que o historiador Frederico Coelho (2013) chama atenção. “A presença criativa do artista na constituição” de seu próprio arquivo, argumenta o autor, transparece na “forma metódica” pela qual seus documentos eram guardados por si mesmo:

Principal arquivista, conhecedor e estudioso de sua própria obra, Hélio Oiticica constituiu de forma metódica e solitária o maior acervo documental sobre sua trajetória profissional. Os trabalhos realizados (ou não realizados, porém projetados) eram produzidos simultaneamente à uma reflexão teórica escrita. Logo depois, eram arquivados. Não eram guardados nem empilhados em uma estante, mas arquivados. Cartas eram datilografadas com papel carbono. Textos caóticos, escritos em cadernos de notas ou folhas avulsas, eram diagramados e traduzidos posteriormente de forma ordenada, em várias versões, e guardados em pastas classificadas, junto aos originais. (COELHO, 2013, p. 263-264)

O artista plástico, argumenta Coelho, teria sido muito influenciado pelo seu pai, José Oiticica Filho, professor de matemática e entomologista do Museu Nacional, na relação de si mesmo com a organização de papeis. Apesar de seu pai estar ligado às “ciências duras”, ele teria sido exposto ao mundo da catalogação e da organização de informações quando fora seu assistente de pesquisa. Em seu arquivo, verifica-se que o artista mantinha registros sobre os processos de criação e de execução de suas obras e critérios de arquivamento baseados em categorias, que estimulavam sua potência criadora.¹²³ Seu arquivo, portanto, confirma-se como um instrumento de trabalho, uma ferramenta que auxilia o exercício criativo.

No entanto, a minuciosidade com a qual operava Hélio Oiticica no arquivamento de seus papéis demonstra também a consciência de seu legado para a posteridade. A abundância de textos sobre si, autocríticas, citações autoexplicativas, ensaios e reflexões críticas em seus

¹²² O pensamento heterodoxo defende que o processo de arquivamento, para além da função probatória, é orientado também por razões ideológicas: “todos os processos de sua criação [dos documentos], manutenção, uso e transmissão (ou seja, toda sua formação) estão inegavelmente ligados à intencionalidade humana. Aqueles que criam e controlam arquivos são orientados por suas próprias necessidades e circunstâncias na organização e gestão documental e eles frequentemente as utilizam por razões ideológicas”. (EASTWOOD, 2017, p. 35)

¹²³ “Obras e escritos funcionavam muitas vezes, por extensão, organicamente. Seus textos amarravam conceitos e criavam chaves de compreensão para o seu trabalho, demarcavam espaços de interpretação, ampliavam diálogos e apresentavam possíveis filiações – ou rupturas.” (COELHO, 2013, p. 265)

cadernos, blocos, folhas soltas, gravações e demais suportes demonstram que se trata de “um arquivo elaborado antes de tudo para dizer ao mundo quem ele era e qual o seu papel na história”. Coelho refere-se ao artista plástico como “autoarquivista” e “é sempre bom lembrar que todo autoarquivista é alguém cioso de sua posteridade”. (COELHO, 2013, p.265)

Neste caso, afirma-se a relação entre o arquivamento na esfera privada tanto como resultado natural das atividades diárias – e no caso, da carreira artística de Hélio Oiticica – quanto das decisões que permeiam o acúmulo, o descarte e o arranjo dos próprios documentos que estão em trânsito. O valor permanente dado a estes conjuntos documentais é atribuído dentro da ação cotidiana, na experiência, no exercício constante de autoquestionamento e vigilância em relação ao que guardar e como guardar.

Quando Assunção (2019, p. 19) argumenta que os indivíduos não *têm* atividade-fim, que são orientados pelas vicissitudes do cotidiano, a autora refere-se justamente ao fato de que, diferentemente das instituições, aquele que guarda o documento é também aquele mesmo que o produziu. As “etapas” de nascimento, de uso, de recolhimento, de guarda ou de descarte de um mesmo documento faz parte das atividades diárias de um mesmo indivíduo. Por isso, as decisões que orientam o acúmulo e o arranjo dos arquivos pessoais têm a ver, diretamente, com suas experiências de vida e com a projeção que estes têm de seu futuro.

Retomando o arquivo de Camargo Guarnieri, o material produzido pelo compositor antes de 1928 e por ele definido como “obra de difusão interdita” é um dos exemplos mais evidentes das intervenções feitas em seu próprio conjunto documental. A partir das biografias de Guarnieri, Egg (2010) identifica o ano de 1928, quando conheceu Mário de Andrade, como um momento chave na vida do compositor:

Olhando retrospectivamente, o compositor e seus biógrafos precisam demarcar uma passagem clara de vida de pianista e salão para a de compositor profissional. O fato de que esta transição tenha sido paulatina, lenta e dolorosa não fica bem no tipo de biografia ou memória que estamos analisando. Identificar um momento de inflexão é mais marcante. Por isso o ano de 1928 é tão importante. É um tempo mágico que marca a passagem do jovem talentoso e vocacionado (mas inseguro) ao compositor profissional. Fator que é reforçado pela própria maneira como o compositor organizou seu catálogo de obras. O material produzido antes de 1928 ficou determinado pelo autor como “obra de difusão interdita”, que ele proibiu de ser publicada, executada em concerto ou gravada. (EGG, 2010, p. 23)

A contradição, como aponta o autor, reside justamente no fato de que, apesar das restrições de divulgação, o compositor não destruiu este material de anotações musicais

composto por 211 fólhos.¹²⁴ Ele preferiu preservá-lo sob os critérios de arranjo e de acesso futuro que ele mesmo definiu, agindo como um “autoarquivista”.

Por volta da década de 1950, Camargo Guarnieri iniciou o preenchimento de um catálogo de sua obra, que viria trazer, em forma testamentária, a interdição de seus manuscritos e anotações musicais dos anos de 1920 a 1928:

As obras que escrevi de 1920 a 1928 não apresentam para mim valor rigorosamente artístico e, por isso, deixo de mencionar neste catálogo. É justamente a partir de 1928 que reconheço em minha obra aquilo que um artigo sustenta como expressão de sua personalidade. Tudo quanto escrevi de 1920 a 1928 não deve, em hipótese alguma e sob nenhum pretexto ser impresso e publicado, devendo apenas servir para estudo científico e comparativo. (Catálogo de Composições de Camargo Guarnieri, Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri. In: ABRAHIM, 2010, p. 14-15)¹²⁵

A partir de uma observação atenta da letra e do traçado do lápis na datação destes documentos, Abrahim (2010, p. 151) argumenta que se trata de inscrições posteriores ao momento de produção do documento. Muito possivelmente, inseridas na ocasião de avaliação e de organização que o compositor passou a realizar em seus documentos. A reflexão em torno do valor histórico de sua documentação torna-se latente neste texto testamentário, na medida em que o material que deve “apenas servir para estudo científico e comparativo”. Percepção reafirmada anos depois, em 1978, no depoimento dado a *Folha de S. Paulo*:

Autor de obras de destaque, tidas como “nacionalistas”, Camargo Guarnieri compôs a *Dança Brasileira*, *Canção Sertaneja*, *Sonatina*, *Sonata*, *Dez Ponteiros*, a ópera cômica *Pedro Malazarte* feita em 1932, num total de quase 600 obras, muitas inéditas, para um pouco mais de 100 obras e 40 discos gravados. Esta é mais uma mágoa que o maestro e compositor guarda até hoje, embora lhe reste a esperança de que um dia as coisas se modifiquem: “quando eu morrer é que se vai pensar em editar as minhas obras e, como sempre, começará a corrida para juntar o que foi meu para organizar um museu. É isso que se sabe fazer no Brasil. Só que por enquanto eu tenho muita vontade de viver e, se depender dessa força, minha situação como músico pouco vai se modificar”.¹²⁶

Do ponto de vista arquivístico, a guarda destes manuscritos de 1920 a 1928 e a restrição de divulgação estabelecida não são atos contraditórios: trata-se de práticas de arquivamento, que envolvem seleção, arranjo e organização, tanto de si quanto da projeção

¹²⁴ “O *fólio* é o suporte em papel, cujas faces designamos *frente* e *verso*. Em muitos casos, cada *fólio*, que aqui é quase que totalmente composto por papeis de música, comporta mais de uma peça, mais de um tipo de anotação musical. Dessa forma, e apoiados na própria natureza do material que preenche os fólhos, entendemos o *manuscrito*, neste trabalho, como cada anotação diferenciada e individualizada presente nos fólhos. Assim, cada *fólio* pode apresentar um ou mais manuscritos.” (ABRAHIM, 2010, p. 15-16)

¹²⁵ Sobre a apresentação gráfica do texto: “letra bem desenhada, o traço firme e bem trabalhado escrito a nanquim, inaugurando a primeira folha do catálogo que virá a ser elaborado de punho do próprio autor, num aviso importantíssimo, que não deve deixar de ser lido.” (Ibidem, p. 152)

¹²⁶ NATALE, Denise. “Com o lápis na mão, fazendo música e contas. *Folha de São Paulo*, 25 de Setembro de 1978. In: WERNET, 2009, p. 343.

pública. O acúmulo destes documentos de sua formação inicial é compreensível dentro da chave de interpretação discutida acima dos mecanismos de narrativa e de arquivamento de si.

A década de 1950 foi um período conturbado na trajetória profissional do compositor. Apontamos no primeiro capítulo que a publicação da *Carta Aberta* e a polêmica causada pelo documento implicou disputas estéticas que isolaram o compositor dos meios institucionais, tornando sua obra pouco tocada. É neste momento que o compositor reavalia seus papéis e sua narrativa de vida como forma de controle de sua projeção pública e de sua trajetória profissional no presente a fim de, através de seu legado arquivístico, poder afirmar sua versão para as gerações futuras.

A organização arquivística de Guarnieri se assemelha a de Hélio Oiticica, para quem a formação de seu “arquivo não corresponderia a malas e baús trancados, mas a uma ação cotidiana de exercício do seu método classificatório, um jogo permanente as suas possibilidades de organização pessoal e o controle sobre sua trajetória.” Coelho (2013, p. 272-273) refere-se ao artista plástico, mas o mesmo se aplicaria ao compositor: “um artista e uma vida em trânsito, guardando a si mesmo para tornar-se fonte pessoal de pesquisa”.

Verifica-se o cuidado minucioso com o arranjo e a avaliação de sua documentação na manipulação das datas das partituras, como por exemplo na partitura da canção *Talvez*, que compõe o material da *Obra Interdita*. A alteração é identificada por Abrahim (2010, p. 153-154):

O outro caso de mudança na data de composição é observado na partitura da canção *Talvez* (CG/OI-104R), feita sobre poesia de Lavínia Abranches Viotti. Das três vezes em que a data é anotada, duas foram nitidamente alteradas de 1929 para 1927. [...] Para nós, fica muito clara a intenção do compositor ao forçar a mudança na data: interditar uma peça de 1929, posterior ao período declarado “interdito” pelo autor.

A manipulação, a guarda, a interdição e o arranjo destes documentos passam por operações intelectuais guiadas pela intencionalidade discursiva desta documentação: guardar como legado para ser lido, estudado e conhecido pelas gerações futuras. Não são, porém, obras que, segundo o próprio autor, representam sua maturidade como compositor. Preocupado com sua projeção pública, certifica-se de que será tocado e divulgado apenas o que por ele é aprovado como “arte”. A via de mão dupla encontra-se no fato de que, em função do reconhecimento público ocasionado pela importância de sua produção artística, seus documentos tornam-se um legado a serem estudados.

3.3 Arquivamento da correspondência

Além da *Obra Interdita*, podemos verificar na correspondência do compositor diversas operações intelectuais e manuais de arquivamento de si. Em relatório elaborado pela estagiária e pesquisadora que processou tecnicamente parte significativa da correspondência do arquivo do compositor, fica indicado que, em seu estúdio, Guarnieri dedicou-se a organizar suas cartas de forma cronológica. Na instituição de custódia, a correspondência chegou armazenada em pastas identificadas por datas e nelas se misturavam as missivas recebidas, as cópias das missivas enviadas, assim como os nomes dos remetentes e destinatários.¹²⁷

Deste grande conjunto documental, destoam três outros conjuntos menores: 1) uma única pasta onde estavam as cartas escritas por Mário de Andrade; 2) 300 cartas do período de 1938 e 1939 separadas em cinco maços amarrados por barbante e encontrados no fundo de uma gaveta apenas no momento de transporte do arquivo pessoal à instituição de custódia e; 3) o “dossiê” Carta Aberta.

I. *Mário de Andrade*

A morte precoce de Mário de Andrade e o interesse público pelas suas cartas, assim como a determinação testamentária de mantê-las lacradas por 50 anos após a data de sua morte e, finalmente, a transferência de sua documentação pessoal para uma instituição pública de ensino e pesquisa foram fenômenos vistos e acompanhados de perto pelo compositor, assim como a publicação de artigos de outros intelectuais e artistas na mídia impressa, lamentando a morte do “mestre” Mário e publicando cartas por ele escritas:

A definição de “mestre”, a partir da percepção de amizade como fruto de uma fecundação intelectual [...] reafirma-se vigorosamente nesse momento em que se cultua Mário morto na imprensa. Constrói-se exaustivamente a figuração idealizada do “mestre”. (MORAES, 2007, p. 31-32)

A partir de textos jornalísticos publicados no primeiro ano da morte de Mário de Andrade, Moraes (2007) demonstra que foi construída na imprensa brasileira a imagem de um intelectual de personalidade engajada, revolucionária, de compromisso e interesse pedagógico.¹²⁸ À medida que essa imagem foi sendo construída, Mário de Andrade foi se

¹²⁷ GOLÇALVES, Rosângela V. *Correspondência passiva de Camargo Guarnieri: Dossiê 1938-1939*. Relatório de Iniciação Científica PIBIC/CNPQ. Orientação: TONI, Flávia Camargo. 2004-2005, p. 5.

¹²⁸ “Recuar até os traços mínimos talvez seja um caminho promissor para se desvendar a imagem de Mário de Andrade construída na imprensa brasileira, durante o primeiro ano de sua morte. Um conjunto alentado e

tornando uma referência de “autoridade” e, portanto, de legitimação. “Como se observa, falar em Mário de Andrade, em certa medida, significa aproximar-se de um valor idealizado, ou seja, também valorizar-se”. (MORAES, 2007, p. 35)

Camargo Guarnieri foi parte atuante e resultado deste processo. Ao justificar e falar sobre suas escolhas estéticas e suas composições, principalmente quando a questão da *Carta Aberta* entrava em pauta, o compositor passou a utilizar-se de suas cartas e de sua amizade com Mário de Andrade para reafirmar sua obra e a si mesmo enquanto artista. Em entrevista concedida em 1982 ao *Caderno de Música*, da Federação Paulista de Conjuntos Corais, por exemplo, Guarnieri comenta sobre as cartas trocadas entre o musicólogo e ensaísta, motivadas pela crítica que Mário de Andrade investiu contra uma composição de Guarnieri, a *Sonata nº 2*. Além de contextualizar e explicar este documento, a carta foi publicada pela revista sob o título “Mário de Andrade e a falsificação intelectual da invenção”.

A entrevista e a edição da carta, justifica a revista, dá-se porque em número anterior, foi publicada uma entrevista com Hans-Joachin Koellreutter:

O **Caderno de Música**, que em sua edição nº 5 havia publicado uma entrevista com Hans-Joachin Koellreutter e seu *Manifesto Música Viva*, em defesa do dodecafonismo, apresenta agora o pensamento de Camargo Guarnieri, certamente o mais conhecido compositor brasileiro deste século, depois de Villa-Lobos. Além da entrevista abaixo, o **Caderno de Música** publica, na página 11, a sua *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* e uma carta inédita de Mário de Andrade – para o próprio Guarnieri – sobre estética musical e os problemas da criação artística, na página 12. (grifo do autor) ¹²⁹

E sobre a carta de Mário de Andrade escrita em 1933 e cujo motivo inicial foi uma crítica contra a *Sonata nº 2*, Guarnieri explica:

Foi em 33, com Hindemith. Nesta época escrevi a *Sonata nº 2* para violino e piano. Sobre isso há um fato curioso. Eu encontrei um dia com o Mário de Andrade e ele me perguntou o que eu tinha na mão. Eu disse: “uma sonata que escrevi”. O Mário pediu para levar para casa. Eu disse para ele não levar, porque não tinha nenhuma indicação de dinâmica, estava só com as notas. Mesmo assim o Mário levou a *Sonata* e logo depois me escreveu uma carta esculhambando. Arrasou. Eu fiquei louco de ódio! Peguei o livro dele, *A escrava que não é Isaura*, e procurei me defender com as suas próprias palavras. Não adiantou, porque ele veio com uma segunda carta. Ele me escreveu três cartas e eu respondi. No fim, eu disse: “Mário, vamos parar com esta correspondência, porque não quero brigar com você. Mas acho que você não entendeu minha sonata”. Cinco anos depois, dei uma audição no Rio de Janeiro, em que foi executada esta *Sonata*. Eu tocava no piano. O Mário estava lá e, quando acabou, ele veio falar comigo: “Mas que coisa maravilhosa, esta

necrológicos, homenagens, noticiários e memórias assinados principalmente por moços, pretensos discípulos ou por aqueles pertencentes a gerações mais novas que a do autor de *Paulicéia Desvairada*, pode fornecer a estatura dessa personalidade moldada pelas expectativas dos admiradores e dos cronistas no calor da hora”. (MORAES, 2007, p. 26)

¹²⁹ Camargo Guarnieri: meio século de nacionalismo. *Caderno de Música – Federação Paulista de Conjuntos de Corais*. São Paulo, Junho – Julho 1981, nº 7, p. 8

sonata. Aquele segundo movimento é um sonho!”. O segundo movimento era exatamente aquele em que ele mais tinha metido o pau! “Mas, Mário – eu disse – esta é aquela *Sonata nº 2*”. Ele falou: “O que que tem?” “É aquela das cartas, que você esculhambou”. “Eu esculhambei? Então desdigo!” – respondeu.¹³⁰

Assim como as cartas de Leonard Bernstein, Alfredo Cortot e Dr. Carlos Morais, que o compositor enviou para a jornalista Maria Abreu escrever a biografia, o compositor recupera a carta de Mário de Andrade de seu arquivo pessoal e lhe atribui uma nova função. Se antes a carta era tida como suporte de comunicação, agora é um documento histórico usado pelo próprio destinatário para narrar um episódio de sua vida, cuja mensagem legitima sua defesa pelo nacionalismo musical.¹³¹

Esta publicação foi assunto tratado em uma carta de Luiz Heitor a Camargo Guarnieri, na qual o musicólogo reafirma o valor do documento e elogia a entrevista publicada, mencionando o “método” de Mário de Andrade de debate e discussão:

Quanto ao “Caderno de Musica”, no 7, com a sua explosiva entrevista, é uma publicação muito bem feita. Vou ver se posso obter outros números, sobretudo aquele que publicou a entrevista do Mignone. A carta de Mário de Andrade é de uma importância capital. Nela ele aparece como V. o descreveu num artigo para a “Revista Brasileira de Música” do tempo do Sá Pereira, agredindo com o simples intuito de provocar a defesa do outro e verificar sua autenticidade. Não estou convencido de que ele estivesse “convencido”. Mais me parece uma luta simulada... Obrigada por ter-se lembrado de mandar-me documento tão precioso.¹³²

As cartas de Mário de Andrade já tinham sido assunto de outra missiva de Luiz Heitor para Camargo Guarnieri dois anos antes, quando o musicólogo lhe informou que vinha preparando para publicação as cartas recebidas pelo autor de *A Escrava que não é Isaura*:

Estou preparando para publicação as cartas que recebi do Mário de Andrade. Numa que transcrevi ontem (da época da preparação do Congresso da Língua Nacional Cantada) ele escreve que quase chorou ouvindo Bach cantado em português sobre a direção de V.¹³³

Acredita-se que, na ocasião em que Camargo Guarnieri iniciou a organização de seu arquivo, em meados da década de 50, o debate em torno da publicação da *Carta Aberta* e a associação da imagem de Mário de Andrade como uma autoridade do campo das artes e da

¹³⁰ Ibidem, p. 8-9

¹³¹ A partir desta carta, Moraes (2007, p. 188-191) investiga o projeto pedagógico de Mário de Andrade em relação à educação e aprimoramento artístico do pupilo Camargo Guarnieri. Para uma análise detalhada e edição completa da correspondência trocada entre o compositor e o musicólogo, ver TONI, Flávia. *Correspondência Camargo Guarnieri – Mário de Andrade*. In: SILVA, 2001, p. 187 – 335. Camargo Guarnieri não investiu em sua epistolografia um projeto similar ao de seu mestre, porém, viu com atenção a repercussão que a correspondência de Mário de Andrade ganhou após sua morte, graças, em parte, aos seus esforços de instrução aos mais jovens por todo o país.

¹³² Carta de Luiz Heitor Correa de Azevedo para Camargo Guarnieri, 29 de Abril de 1982. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CP01-0630.

¹³³ Carta de Luiz Heitor Correa de Azevedo para Camargo Guarnieri, 7 de Setembro de 1979. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CP01-0621.

intelectualidade brasileira foram fatores que motivaram o compositor a separar as cartas recebidas do ensaísta do restante geral de sua correspondência.

Tendo em vista que a correspondência havia sido organizada pelo compositor de forma cronológica, as cartas enviadas por Mário de Andrade, separadas em uma pasta e destoando do restante do conjunto, são o único exemplo de correspondências organizadas por remetente.

II. *As cartas de 1938 e 1939*

Outro conjunto que se destaca na correspondência de Guarnieri são as 300 cartas agrupadas em cinco maços por um barbante e encontradas no fundo de uma gaveta da escrivaninha de trabalho do músico, no momento do transporte da biblioteca do compositor para o IEB. Uma descrição detalhada sobre este conjunto documental, com os nomes dos remetentes, datas e características físicas, é encontrada no já mencionado relatório elaborado pela estagiária e pesquisadora Rosângela Veríssimo Gonçalves, cujo trabalho é também um instrumento de pesquisa para os consulentes.

Apesar deste conjunto se referir aos anos em que Camargo Guarnieri residiu na França como bolsista, 1938 e 1939, há também algumas cartas de outros períodos. Destes documentos, verifica-se determinadas particularidades. A primeira refere-se à destinação das missivas: apesar da maioria das cartas serem destinadas ao compositor, algumas são para o casal Camargo Guarnieri e sua esposa Anita, outras apenas para Anita ou para a mãe do compositor, Dona Graça. A segunda particularidade é o fato de três cartas serem de terceiros, ou seja, não foram escritas pelo compositor nem endereçadas a ele: uma carta de João de Souza Lima para Madame Lony de Masliavé, outra de Mário de Andrade para Cândido Portinari e ainda uma destinada para Georges Harrison assinada por Raul. No meio das missivas, encontramos também o desenho de um mapa astral do compositor com uma análise de três páginas, realizado na data de 1932.

Como já foi apontado, o arquivo de Camargo Guarnieri é do homem-compositor e artista, sendo os documentos relativos à sua vida privada e doméstica bastante raros. Neste sentido, sua vida amorosa e seus três casamentos são pouco documentados. Com exceção de sua última esposa, Vera Sílvia Guarnieri, que muitas vezes lhe ajudava como secretária, datilografando as cartas que o compositor ditava ou traduzindo missivas do inglês para o

português e vice-e-versa, Lavínia Viotti e Anita¹³⁴ praticamente não aparecem em seu arquivo.

Apenas as cartas escritas por Vera e destinadas a Guarnieri encontram-se em seu arquivo de correspondência e é importante considerar que, sendo sua última companheira e tendo sido a protagonista na doação dos documentos do estúdio do compositor ao IEB-USP, há uma participação mais ativa e direta da última esposa no arquivo do compositor se comparada às demais ex-esposas. Portanto, é excepcional o fato das cartas destinadas à Anita terem sido preservadas nestes maços amarrados por barbantes e guardados em gaveta, diante de um arquivo majoritariamente organizado em pastas dispostas em prateleiras, como observado nas fotos do estúdio.

A circunstância das três cartas assinadas por Mário de Andrade, que se encontravam neste maço, estarem presentes neste conjunto também é singular, uma vez que as demais cartas do ensaísta haviam sido separadas em uma pasta. Uma leitura detalhada e aprofundada do conteúdo destas cartas e dos demais remetentes, assim como entrevistas daqueles que conviviam com o compositor em seu estúdio e viram de perto a relação que mantinha com seus documentos seriam necessárias para uma investigação que esclarecesse os motivos que levaram a separação destes 300 documentos em maços guardados no fundo da gaveta ou se teria sido apenas descuido.

Em função do que vem sendo exposto até aqui, acreditamos que o compositor foi um arquivista cuidadoso, que se empenhou na tarefa de seleção, guarda e arranjo de seus documentos. Portanto, os maços encontrados no fundo da gaveta, acreditamos, não é resultado de desatenção do compositor. Por mais que este trabalho não se dedique a investigar os motivos que levaram a guarda destes documentos desta forma específica, a presença deste arranjo “estranho” acaba por reafirmar a prática sistemática de arquivamento da correspondência por parte do compositor.

III. O dossiê Carta Aberta

A designação “dossiê” para o conjunto de cartas referentes à *Carta Aberta* foi dada pelo próprio compositor na mesma entrevista de 1981 publicada no *Caderno de Música* da Federação Paulista de Conjuntos de Corais:

¹³⁴ Lavínia Abranches Viotti (1908-2008) e Ana Queiroz de Almeida e Silva.

Eu tinha um dossiê muito grande sobre esta Carta, mas está com o Mozart Araújo, da Ordem dos Músicos. Muitas pessoas que estavam contra me escreveram. Essa foi uma grande decepção que eu tive na minha vida.¹³⁵

Trata-se de cartas separadas, catalogadas e armazenadas em uma pasta com uma etiqueta na capa com a seguinte inscrição:

Camargo Guarnieri

“CARTA ABERTA”

Correspondência

Na contracapa, encontra-se colada uma folha com uma lista datilografada de nomes, local e data de cada missiva recebida em resposta à *Carta Aberta*. A lista de nomes encontra-se em ordem cronológica e, ao lado de cada um deles, uma listagem numérica.¹³⁶

Entre estes nomes, estão personagens variados: críticos, compositores, musicólogos, intérpretes, brasileiros e estrangeiros, figuras do nacionalismo musical e, também, o fundador do grupo *Música Viva*, H.J. Koellreutter, duramente criticado por Guarnieri. Uma pequena amostra do *mundo das artes*, envolvida no debate promovido pela *Carta Aberta* e motivada a escrever uma palavra de apoio a Camargo Guarnieri. Apesar de algumas cartas manifestarem certo relativismo, a posição de todas elas é muito clara: apoiar a crítica contra o dodecafonismo musical. Ou seja, apesar de afirmar na entrevista que “muitas pessoas estavam contra me escreverem”, não há cartas com críticas ou argumentação contrária às ideias de Guarnieri, apenas manifestações de apoio e incentivo.

Apesar da designação genérica “correspondência” na capa da pasta, trata-se de fato de um conjunto documental diverso. Além das cartas de apoio, encontramos também o convite de Koellreutter a Camargo Guarnieri para um debate em torno da Carta Aberta:

Li sua Carta Aberta, importante documento, com que sugere o debate de problemas que lhe parecem vitais para a música brasileira.

Venho, portanto, pedir-lhe a fixação de uma data entre 30 d.c. e 15 de dezembro para a realização de um debate público em torno das questões apresentadas por você.¹³⁷

¹³⁵ Camargo Guarnieri: meio século de nacionalismo. *Caderno de Música – Federação Paulista de Conjuntos de Corais*. São Paulo, Junho – Julho 1981, nº 7, p. 10

¹³⁶ A reprodução desta pasta e do índice criado pelo compositor pode ser consultada em FAVIANO, G. Fundo Camargo Guarnieri. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 73, p. 297.

¹³⁷ Carta de H. J. Koellreutter para Camargo Guarnieri, São Paulo, 16 de novembro de 1950. Dossiê Carta Aberta. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

Camargo Guarnieri manteve a cópia da missiva enviada com a recusa do convite junto a sua justificativa:

É verdade que a Carta Aberta que dirigi aos músicos e críticos do Brasil constitui um convite para o debate, o mais extenso e profundo possível, de problemas que são realmente vitais para a música brasileira. [...] Quanto ao convite para um debate público em torno das questões que apresentei, não vejo a necessidade de aceitá-lo desde que o debate já está publicamente aberto com a divulgação da minha carta. A questão agora é debater-la através da imprensa que não tem a vida efêmera das palavras que o vento leva... O problema exige realmente uma discussão extensa e profunda que alcance o maior número possível de pessoas de forma concreta e objetiva. E o melhor para isso é a imprensa.¹³⁸

A preocupação em documentar o debate é expressa pelo próprio compositor quando diz ser importante levar o debate adiante via imprensa “que não tem a vida efêmera das palavras que o vento leva”. Portanto, outros tipos de documentos que endossam seus argumentos foram preservados no dossiê elaborado pelo compositor, como o relatório elaborado por Marina da Gama Cerqueira, que comparece ao debate proposto por Koellreutter, cuja realização deu-se independente da presença do autor da Carta Aberta:

Desde a publicação de sua carta aberta, venho acompanhando com o máximo interesse o desenrolar dessa polêmica e hoje, tomo a iniciativa de lhe enviar o relato dos debates no Auditório do Museu de Arte, supondo que lhe seja útil conhecer as impressões de uma testemunha absolutamente desinteressada que lá compareceu com o único intuito de se informar e observar.

O desenrolar dos debates e a maneira pela qual foram conduzidos, justificaram plenamente sua ausência.

Pelo estilo lembravam mais uma reunião de propaganda do que uma discussão de problema tão grave e sério como seja a formação de nossos músicos.¹³⁹

Também encontramos duas cartas destinadas a Ronoel Simões¹⁴⁰ e escritas por terceiros, cujo assunto é a Carta Aberta:

Em minhas mãos sua carta de 19 do corrente, que me trouxe, além de suas notícias, uma “Carta Aberta” do notável compositor brasileiro Camargo Guarnieri. [...] A carta de C. Guarnieri é, que eu saiba, o primeiro brado de alerta e pode bem significar, se bastante divulgada, o início da derrocada de uma falsa escola que outro objetivo não tem senão o de desanimar os verdadeiros compositores de talento e glorificar os medíocres.¹⁴¹

Em outra carta destinada a Ronoel Simões, apesar da colocação de outro ponto de vista, a manifestação de apoio continua:

¹³⁸ Carta de Camargo Guarnieri para H. J. Koellreutter, São Paulo, 21 de novembro de 1950. Dossiê Carta Aberta. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

¹³⁹ Carta de Marina da Gama Cerqueira para Camargo Guarnieri, São Paulo, 13 de dezembro de 1950. Dossiê Carta Aberta. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

¹⁴⁰ Ronoel Simões (1919 – 2010), músico e colecionador de discos de violonistas.

¹⁴¹ Carta de H. de Castro para Ronoel Simões, Rio de Janeiro, 23 de Janeiro de 1951. Dossiê Carta Aberta. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

Essa carta [Carta Aberta] é um caso em que se reveste de muita seriedade e até eu, embora indiretamente, fico envolvido no assunto. [...] Por um lado, ele tem boas razões que admito plenamente, mas por outro, não tem como teórico de música moderna, naturalmente acho que ao menos como estudo e ilustração, aqui no Brasil, por muito elevado que seja o nosso patriotismo, não podemos nos dispensar de conhecer suas regras e teorias pra não ficarmos atrasados em relação ao desenvolvimento cultural dos outros países.¹⁴²

A ponderação também aparece em outras cartas, como na missiva escrita por Guerra Peixe:

No momento não disponho do tempo suficiente para responder-lhe sobre alguns pontos. Não concordo inteiramente com você. Entretanto, numa média de uns oitenta por cento (digamos assim) dos conceitos impressos na CARTA, eu concordo plenamente. Se eu tivesse que optar somente por um seco concordo ou não concordo, independente de qualquer discussão, eu diria CONCORDO, com o que você escreve. Porém, suponho que o dodecafonismo, embora portador de elementos dissolventes das características nacionais, tem também valores expressivos que não farão nenhum mal aproveitados na música de tendência nacionalista.¹⁴³

Duas últimas cartas cujos trechos são expressivos e valem a pena ser recuperados para ilustrar a intencionalidade de guarda e de arranjo destes documentos são as missivas trocadas entre o compositor e o signatário Luiz Renato Cavalheiro. Após uma breve introdução, o remetente diz:

Com respeito a seus propósitos, esta carta nada mais deseja senão conseguir do senhor, e trazer-me pela volta do correio, esclarecimentos sobre sua “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil” que o senhor fez publicar n’O Estado de São Paulo”, com data de 7 de novembro do mês passado. Neste artigo, o senhor fazia um ataque muito vivo ao “dodecafonismo”; um ataque tão vivo que chamou minha atenção para o caso, e como em nada sabia a respeito (inclusive ignorava a palavra) tratei de colher informações. E, ou porque não me coubessem informar direito, ou porque eu não tivesse entendido as explicações dadas, não vi ligações entre o Dodecafonismo e o ataque que o senhor move contra ele, isto é, não entendo o “porquê” do ataque. Isto me decidiu a escrever-lhe.¹⁴⁴

Em seguida, o signatário lista perguntas e pede esclarecimentos em detalhes de pontos-chaves da *Carta Aberta*, inclusive fazendo referências às comparações que o compositor faz do dodecafonismo com outras áreas do conhecimento e da arte, como a literatura, a ciência e as artes plásticas.¹⁴⁵ Quando Luiz Renato Cavalheiro afirma que desconhecia a palavra

¹⁴² Carta de Mastrangelo para Ronoel Simões, Santos, 7 de Janeiro de 1951. Dossiê Carta Aberta. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

¹⁴³ Carta de César Guerra Peixe para Camargo Guarnieri, Recife, 29 de novembro de 1950. Dossiê Carta Aberta. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

¹⁴⁴ Carta de Luiz Renato Cavalheiro para Camargo Guarnieri, São Paulo, 3 de dezembro de 1950. Dossiê Carta Aberta. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

¹⁴⁵ “É preciso que se diga a esses jovens compositores que o Dodecafonismo, em Música, corresponde ao Abstracionismo, em Pintura, ao Hermetismo, em Literatura, ao Existencialismo, em Filosofia, ao Charlatanismo, em Ciência. Assim, pois, o dodecafonismo (assim como aqueles e outros contrabandos que estamos importante e assimilando servilmente) é uma expressão característica de uma política de degenerescência cultural, um ramo adventício da figueira brava do Cosmopolitismo que nos ameaça com suas sombras deformantes e tem por objetivo oculto um lento e pernicioso trabalho de destruição de nosso caráter nacional.” GUARNIERI, C. Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil. 7 de novembro de 1950. SILVA, F., 2001.

“dodecafonismo”, verifica-se que o remetente não é músico e tampouco crítico, os reais destinatários da *Carta Aberta*, como apontado no título do documento. Vê-se que o debate em torno da Carta Aberta tomou grandes proporções também porque se expandiu para além do meio musical. Em sua carta-resposta, Camargo Guarnieri afirma:

A sua carta propõe questões de tal modo extensas e complexas que não me é possível (por carência de tempo e outros motivos materiais) responde-la como desejava. Tenho em meu poder outras correspondências que visam o mesmo propósito e seria materialmente impossível responde-las. Suas indagações não ficarão, entretanto, sem resposta: pretendo escrever um livro sobre o Dodecafonismo, através do qual apresentarei as razões fundamentais de minha “Carta Aberta”. Espero, com esse livro, responder a todas as conjecturas e interrogações surgidas por motivo de minha atitude. Peço-lhe, pois, que me perdoe não responder-lhe individualmente.¹⁴⁶

Camargo Guarnieri nunca publicou um livro sobre o Dodecafonismo. Seu pensamento sobre a questão foi exposto via imprensa, através de entrevistas e depoimentos, e seu arquivo pessoal. Pelas informações recolhidas, não é possível saber qual momento o compositor tomou a iniciativa de começar a recolher e a guardar as cartas recebidas em resposta à *Carta Aberta* em formato de dossiê. Se foi no calor do momento ou depois. Também não é possível afirmar se o descarte das cartas com ideias contrárias foi realizado no trânsito dos acontecimentos ou anos depois. Tampouco, se Mozart Araújo estava em posse das demais cartas ou outros documentos relativos ao “dossiê” montado por Camargo Guarnieri. Estas questões demandariam uma investigação em relação a qual este trabalho não se propõe.

O que vale a pena ser destacado, neste caso, é a intenção do compositor de selecionar, guardar, descartar e de fazer seu próprio arranjo a partir de uma parcela de sua documentação. Se permanece a dúvida do momento em que isso se deu, durante o calor da polêmica ou depois, isso se dá justamente pelo fato de que, na esfera privada, quando o indivíduo é seu próprio arquivista, são as vicissitudes do cotidiano que orientam a guarda ou o descarte dos documentos. As experiências de vida e as projeções que os indivíduos têm de seu futuro podem mudar de acordo com o contexto histórico em que vivem; portanto, a formação de seus arquivos pode adquirir facetas diferentes ao longo do tempo.

A seleção das cartas de manifestação de apoio para a composição de um dossiê, assim como a manipulação de datas e a interdição de determinadas obras, são o que Artières (1998, p. 11) chama de “acordo com a realidade”. Do mesmo modo que arquivar as nossas vidas faz parte de uma atividade cotidiana, dada a instrumentalidade do documento na vida do

¹⁴⁶ Carta de Camargo Guarnieri para Luiz Renato Cavalheiro, São Paulo, 16 de Dezembro de 1950, Dossiê Carta Aberta. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri.

indivíduo, a prática de arquivamento implica também uma “manipulação da existência”, ou seja, “não guardamos todas as maçãs da nossa cesta pessoal”.

Diante da polêmica, dos convites para debate, das críticas e dos ataques contra Camargo Guarnieri na imprensa em função da *Carta Aberta*, o dossiê composto pelas cartas de apoio é o exemplo mais evidente das práticas de arquivamento de si como mecanismo de resistência, na medida em que arquivar-se é projetar uma imagem tal como se quer ver ou deseja ser visto. Artières nos ajuda a compreender este pequeno conjunto documental como um processo de defesa organizado pelo próprio compositor diante contexto histórico no qual foi um dos protagonistas:

O arquivamento do eu não é uma prática neutra; é muitas vezes a única ocasião de um indivíduo se fazer ver tal como ele se vê e tal como ele desejaria ser visto. Arquivar a própria vida, é simbolicamente, preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós. Arquivar a própria vida é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo. (ARTIÈRES, 1998, p. 31)

Outro elemento que deve ser lembrado neste caso, é o fato de que a formação de um arquivo implica a acumulação de outras vozes. Camargo Guarnieri, ao selecionar, guardar e ordenar as cartas recebidas, apropria-se do discurso de terceiros sobre sua pessoa, conferindo autoridade à imagem que tem de si mesmo e que deseja ser projetada publicamente. É bastante comum encontrar nos arquivos pessoais de figuras públicas recortes de jornais, soltos e colados em álbuns, com críticas, entrevistas, reportagens de si mesmo ou de seu trabalho. Trata-se do controle da projeção pública e da atividade comum ao trabalho destes indivíduos, como apontado por Marques (2015) e já discutido anteriormente.

A intenção autobiográfica do ex-Ministro da Educação e da Saúde, Gustavo Capanema, na formação seu arquivo pessoal é amplamente discutida por Priscila Fraiz (1998). De acordo com a autora, assim como o compositor Camargo Guarnieri, Capanema também investiu na construção de sua imagem apropriando-se do discurso de terceiros por meio da guarda e do acúmulo de documentos por ele não produzidos:

Convém lembrar que um arquivo implica não só a produção de discursos do seu titular, como também a acumulação de discursos dos outros. Ou seja, é também pela acumulação de discursos produzidos por terceiros que Capanema busca construir sua identidade, realizando esse movimento simultâneo: produz seu próprio discurso mediante a apropriação, pela escrita, de outros discursos, ao mesmo tempo que acumula organizadamente tantos outros que lhe servirão para a mesma finalidade. (FRAIZ, 1998, p. 69)

Retomando as palavras de Marques (2015, p. 60), o dossiê Carta Aberta é dado evidente das “diversas operações intelectuais e manuais” que o compositor investiu em seu arquivo de duas maneiras que se sobrepõem:

- 1) Instrumento de trabalho - acompanhar as críticas e envolver-se de forma significativa e expressiva no debate por ele iniciado pela *Carta Aberta* tornou-se imperativo para a manutenção de sua imagem enquanto *artista* e a legitimação de sua obra como *arte*, já que a imagem do autor e de sua obra, no *mundo das artes*, são fatores imbrincados. Nesta chave de interpretação, justifica-se também o acúmulo destes documentos em “dossiê” como preparo e estudo para a escrita do livro sobre as impressões acerca do Dodecafonismo, como o compositor havia dito em carta para o remente Luiz Renato Cavalheiro.
- 2) Controle de sua imagem e projeção pública para a posteridade – neste quesito, é possível que a seleção e descarte das cartas com tons negativos tenha se dado em momento posterior ao calor do debate. O fato é que, ciente de seu legado para a história cultural do país e do possível interesse público de seus documentos, o arranjo de cartas positivas em seu arquivo torna-se um fator argumentativo favorável a seu ponto de vista. As manifestações de apoio, escritas na intimidade da carta e guardadas *arquivisticamente* por ele mesmo e, depois, por uma instituição de pesquisa, ganham força de autoridade.

Em suas cartas, com diversos interlocutores, Camargo Guarnieri utilizou-se da expressão “peneira do tempo” para se referir a ideia de que, no futuro, o que permanece é o que se tem de concreto, verdadeiro, enquanto palavras vazias, ou especulações do momento, são perdidas ou esquecidas. Em carta escrita em 1963 e destinada ao maestro Lamberto Baldi, Camargo Guarnieri afirma esta ideia de que sua arte, por ter sempre assumido um compromisso social, é o que ficará para o futuro. E através de outra metáfora, “torre de marfim”, afirma que as duras críticas que tecia àqueles de quem discordava nos debates da década de 1950 já teriam sido superadas:

O artista deve produzir uma música que seja compreendida por todos. Se ele é realmente privilegiado, então produzirá algo que sobressairá da multidão de compositores como uma mensagem nova, sincera e verdadeira. O período da torre de marfim já passou. Esta pertencia aos sofisticados, geralmente anormais como homens. Felizmente, a peneira do tempo vai, pouco a pouco eliminando esses esotéricos.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Carta de Camargo Guarnieri para Lamberto Baldi, São Paulo, 25 de Fevereiro de 1963. Arquivo IEB, Fundo Camargo Guarnieri, CG-CA02-0045

Em outra missiva, de 1980, Camargo Guarnieri escreve a Vasco Mariz e novamente usa a expressão “peneira do tempo” para dizer que somente com a passagem do tempo a história poderá organizar e explicar os acontecimentos:

Tenho sido muito criticado, mas o meu consolo é que a peneira do tempo é implacável e resolverá pondo tudo no seu lugar certo.”¹⁴⁸

Se a “peneira do tempo” for entendida como o trabalho histórico, de afastamento da realidade recente e imediata, para a organização e explicação dos acontecimentos passados, é compreensível que o compositor investia esforços no projeto de que no futuro suas cartas fossem usadas como instrumentos de legitimação de seu legado e das críticas que levantou ao longo de sua carreira artística. Apesar de não mencionar nominalmente as palavras “história” e “arquivos”, a “peneira do tempo” carrega a ideia de que o que permanece no futuro e é retido pela trama que depende de materialidade. Em outras palavras, a fonte documental é condição primordial para a história e, como consequência, suas cartas tornam-se referências para a história do futuro.

Neste capítulo, procuramos demonstrar que, no âmbito privado, sem processos padronizados e institucionais, o indivíduo produtor do documento é também o arquivista. A atribuição de valor de guarda permanente ou descarte e o arranjo dos documentos se dão numa existência em trânsito, de acordo com os incentivos e contextos do momento vivido, que podem mudar ou não a projeção que o indivíduo tem do futuro.

No caso de Camargo Guarnieri, demonstramos que a década de 1950 foi um período chave para o compositor voltar-se ao seu arquivo e dedicar-se a sua organização e manutenção para além da instrumentalidade imediata do trabalho de artista. A publicação da *Carta Aberta* e o debate intenso por ela promovido – com todas as suas consequências para a imagem e a divulgação da obra de Camargo Guarnieri –, a valorização da imagem de Mário de Andrade e o crescente interesse em torno de suas cartas no período imediato após sua morte, a solidificação da memória do modernismo musical como movimento¹⁴⁹, graças em parte à publicação, em 1956, da história da música do musicólogo Luiz Heitor, *150 anos de música no Brasil: 1800-1950*, além da biografia de Villa-Lobos, escrita por Vasco Mariz e lançada em 1949, são alguns fatores que explicam o contexto no qual Camargo Guarnieri viu-se incentivado a organizar seu arquivo pensando na sua imagem futura.

¹⁴⁸ Carta de Camargo Guarnieri para Vasco Mariz, São Paulo, 2 de Julho de 1980. In: SILVA, 2001, p. 389-390.

¹⁴⁹ “Ao lado de Villa-Lobos e Francisco Mignone, Camargo Guarnieri começou a aparecer nas histórias da música brasileira a partir da década de 1950, quando o modernismo musical, como movimento, conseguia estabelecer uma memória e uma visão hegemônica do passado recente”. (EGG, 2010, p. 13)

A partir de uma série de exemplos, foram apresentadas evidências que demonstram como o compositor investiu esforços de construir um arquivo que contasse a sua narrativa e vida de acordo com a imagem que construiu ao longo de sua trajetória artística. No capítulo seguinte, a partir de arquivistas que defendem o conceito de proveniência social e do arquivo como antecipação de memória coletiva, investigaremos como as cartas e a formação do arquivo de Camargo Guarnieri se espelhou e/ ou participou de outros arquivos pessoais. Neste sentido, daqui em diante, não mais abordaremos os incentivos e projetos pessoais que o compositor depositou no acúmulo documental, mas o papel da comunidade na qual era integrante e da instituição de custódia que abriga sua documentação.

Capítulo 4 – Arquivamento de cartas no Movimento Modernista

No primeiro capítulo, ao discutir o conceito de *mundo das artes* de Howard Becker, verificamos que o compositor Camargo Guarnieri encontrou na prática epistolar uma forma de expandir sua rede de sociabilidade. Era imperativo manter uma vida social que possibilitasse, num mundo onde os recursos são limitados, que sua obra fosse tocada pelos melhores intérpretes, reconhecida pelos críticos por seu valor artístico, colocada nas programações de rádios no Brasil e no exterior e que, como compositor profissional, isso lhe proporcionasse um retorno financeiro suficiente para que sua dedicação à arte da composição fosse exclusiva.

Para tanto, também era importante fazer com que sua imagem, como artista e compositor, estivesse ligada à sua obra. Por isso, o gênero epistolar cumpre de maneira exemplar o cruzamento entre a intimidade – a escrita de si e a projeção da própria imagem - e a sociabilidade – a troca de cartas. Cada grupo de interlocutores tem suas particularidades, mas, assim como para Camargo Guarnieri, a troca epistolar e as relações sociais entre artistas e críticos de modo geral revelou-se uma estratégia fundamental para o desenvolvimento do Movimento Modernista. Em relação a isso, aponta Velloso (2009):

na modernidade, amizade e sociabilidade passam a compor um par indissociável. A amizade estabelece rede de influências, inventa lugares de convivência, laços de resistência, conseguindo ampliar oportunidades de encontros e de interações sociais. (VELLOSO, 2009, p. 208)

Neste capítulo, veremos como as relações de amizade e o engajamento no movimento Modernista via correspondência ajudaram a formar e a compor os arquivos pessoais de escritores do período. O surgimento de instituições de custódia e o incentivo promovido pelo Estado no recolhimento e estudo da história literária do país como parte de um projeto de identidade nacional contribuiu para a institucionalização e a legitimação da correspondência destes escritores e intelectuais, bem como da memória do movimento. Neste sentido, podemos compreender o Modernismo como um tipo de “proveniência social” (NESMITH apud DOUGLAS, 2017) e a correspondência de Camargo Guarnieri como parte de uma “community of records”. (BASTIAN apud KETELAAR, 2005)

4.1 Instituições de custódia e os arquivos de escritores modernistas

Para além do ativismo de Mário de Andrade em várias frentes da cultura brasileira – música, folclore, literatura, patrimônio e outros -, o intelectual também foi um dos responsáveis pelo uso da carta como instrumento de destaque para o desenvolvimento do Movimento Modernista tal como o conhecemos. Não é possível falar da epistolografia no Brasil, tampouco o interesse da arquivologia e instituições de custódia pela correspondência de escritores e artistas sem mencionar Mário de Andrade.

A princípio, a correspondência de escritores é o fenômeno que mais atrai a atenção de pesquisadores, desde a publicação de obras críticas surgidas no século XIX, até o interesse de teóricos da literatura e arquivistas. No âmbito literário, a correspondência entre escritores deixa registrada a memória do processo de escrita de uma obra e é campo fecundo para investimentos literários e experimentações.¹⁵⁰ Apesar do objetivo deste trabalho não tratar das possibilidades da correspondência de arquivos pessoais sob a perspectiva teórica literária, é importante ressaltar que, do ponto de vista das instituições de custódia, o interesse pelas cartas de escritores tem como consequência um maior cuidado de guarda e manutenção destes conjuntos documentais. Desta maneira, aos acervos de bibliotecas e arquivos foram sendo incorporados tais tipos de arquivos pessoais e coleções temáticas, cujos problemas metodológicos de tratamento documental, mencionados no capítulo 2, implicaram abordagens de arranjo e descrição diferentes para cada instituição de custódia e pesquisa.

Por isso, a literatura arquivística debruça-se muito sobre os arquivos de escritores. A arquivista canadense Jennifer Douglas, ao justificar a seleção de arquivos pessoais para seu trabalho, afirma:

Because the category of personal archives encompasses a large number of types of records and record creators, I chose early on in my research to focus on a particular sub-set of personal archives creators: literary authors. Writers' archives offer a propitious starting point for the study of records created by individuals because, in the first place, they are ubiquitous in archives, libraries and the cultural imaginations. [...] As well, there is in the archival literature on personal archives a slant towards writers' archives, since many of the archivists who have written on the topic work with literary archives. (DOUGLAS, 2013, p. 4)

No caso da literatura arquivística e epistolográfica brasileira, o status e a disponibilidade de estudos sobre arquivos pessoais também repousa, substancialmente, nos

150 “Em termos das relações entre a correspondência e a obra literária ou, numa dimensão mais delimitada, da participação da correspondência na gênese da obra, existem variados enfoques da questão. Há a possibilidade de ela fazer parte da gênese externa (ou exogênese) ou da gênese interna (endôgenese), para recorrer à terminologia empregada por Alain Pagès. O primeiro caso se dá, por exemplo, quando há uma soma de acontecimentos; e o segundo, uma soma de formulações.” (GUIMARÃES, 2004, p. 8-9)

arquivos e correspondência de escritores do Modernismo Brasileiro.¹⁵¹ Isso se deve não apenas aos fatores já mencionados, mas também ao momento histórico favorável: o avanço da tecnologia e a consolidação e o desenvolvimento do sistema institucional dos correios transformaram a carta em fundamental veículo de contato social. (BUSCACIO, 2009, p. 2)

No campo social e cultural, a atividade epistolar adquiriu uma nova categoria e, sob a representação principal de Mário de Andrade, tornou-se para o Movimento Modernista um projeto. De acordo com Moraes (2003), os anos 1920 testemunharam na carta um instrumento fundamental para o desenvolvimento de sociabilidades e difusão de fundamentos de um nacionalismo de cunho crítico, caracterizando a efetivação de um projeto compartilhado.

Devido ao interesse em edições críticas, na memória sobre o Movimento Modernista e no papel de Mário de Andrade no processo de constituição de uma nova categoria da atividade epistolar no Brasil, as instituições de custódia, em especial os arquivos e centros de memória, tiveram os arquivos pessoais de escritores como protagonistas de seus acervos.

Outro fator importante para a compreensão deste fenômeno em torno dos arquivos de escritores é a lógica da informação arquivística e sua relação com o Estado. No capítulo dois, os autores da literatura heterodoxa mostram que, ao questionar os princípios de naturalidade e imparcialidade dos arquivos, a crítica pós-moderna os colocam como empreendimentos de manutenção de poder, na medida em que instrumentalizam narrativas historiográficas. A atenção aos processos de formação dos arquivos - o que se guarda e como se guarda, o que é descartado e excluído - evidencia como as práticas de arquivamento estão no centro da relação entre memória, esquecimento e identidade.

Neste sentido, Marques (2015) demonstra os fatores de arquivamento da memória literária brasileira para além dos valores estéticos, situando-a dentro de uma chave de formação de identidade nacional. A partir da afirmação do arquivista José Maria Jardim de que “a informação arquivística reflete e fornece elementos à construção de uma racionalidade estatal” e de que os arquivos “constituem um mecanismo de legitimação do Estado e simultaneamente agências do poder simbólico” (JARDIM apud MARQUES, 2015, p. 153), Marques propõe:

É no âmbito dessa racionalidade estatal e de seu apreço pela informação arquivística que a emergência e o cuidado com os arquivos literários devem ser situados. A desvinculação dos arquivos literários desse contexto, privilegiando-se apenas o

¹⁵¹ Alguns exemplos de publicações voltadas para a correspondência e arquivos de escritores: NUNES; SAID (2010); MARQUES (2015); GUIMARÃES (2004); Teresa (2008); Gragoatá: *Acervos Literários* (1996).

paradigma estético, haverá de dificultar uma adequada compreensão dos mesmos enquanto instâncias de legitimação do Estado-nação e a agência de poder simbólico. Importa conectar, pois, os arquivos literários com as memórias nacionais, enfocando o papel que tanto a literatura quanto os estudos sobre ela desempenham no mundo moderno como lugar de se imaginar a nação e de construção de identidades nacionais. (MARQUES, 2015, p. 153-154)

Isso significa ver a literatura como parte da cultura, da identidade nacional e do sujeito, portanto, uma disciplina de estudo. “Em consonância com essa centralidade da literatura, desenvolvem-se um discurso e um saber sobre ela, capitaneado pela universidade” onde se constitui um *saber literário*, produzido pelo discurso da universidade e que tem no Estado-nação o seu referente social primário.¹⁵² (Ibidem, p. 156)

É neste contexto social e político que, ao longo da segunda metade do século XX, são formados e consolidados instituições de custódia voltadas para os arquivos pessoais no Brasil. Vinculados ao *saber literário*, os centros de documentação e memória encontraram lugares propícios para seu estabelecimento nas universidades como forma de subsidiar os estudos e as pesquisas das áreas de humanas. Dentre os principais centros de documentação, o primeiro a ser fundado foi o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, em 1962, por iniciativa de Sérgio Buarque de Holanda.

Antes do IEB, a Academia Brasileira de Letras já havia manifestado preocupação com o recolhimento de documentos e com o estabelecimento de um arquivo desde as plenárias de 1897. Em 1943, durante o Estado Novo, toma-se a iniciativa de estruturação deste arquivo que, no entanto, não constituirá um centro de interesse e de excelência para a acumulação dos arquivos de escritores do século XX. Depois da fundação do IEB, em 1962, outros centros de documentação voltados para o ensino e a pesquisa serão fundados e receberão arquivos de escritores e intelectuais: o Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, em 1970; o Centro de Estudos Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora, em 1978; o Acervo de Escritores Sulinos da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em 1982; o Centro de Documentação Alexandre Eulálio da Universidade Estadual de Campinas, em 1984; a Fundação Casa de Jorge Amado, em 1986; e, finalmente, o Acervo de Escritores Mineiros da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1989.¹⁵³

¹⁵² Para aprofundar a questão entre literatura, Estado-nação, memória e identidade nacional, ver ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Para a relação entre estado e literatura brasileira, ver CANDIDO, A. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011; MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 151-171.

¹⁵³ Para um histórico detalhado destas instituições e os principais conjuntos documentais que as compõem, verificar MARQUES, 2015, p. 159-166.

Apesar de não se configurar como um centro de memória literária, o Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, da Fundação Getúlio Vargas, foi criado em 1973 e deve ser mencionado pelo seu papel pioneiro na reflexão em torno dos arquivos pessoais. Seu acervo, formado por arquivos pessoais de homens públicos, é composto por conjuntos documentais de importantes personagens da história política brasileira contemporânea.

Estas instituições de custódia, vinculadas ao ensino e à pesquisa, surgem num contexto crucial da história do país: entre o início da década de 1950 e o golpe militar de 1964, o Brasil passa por uma onda modernizadora de grande otimismo. Mello e Novais (1998) apontam que este período foi marcado por transformações radicais que tomaram conta do país em razão de uma rápida industrialização: acelera-se a urbanização, a migração interna, o aumento significativo nos padrões de consumo, a intensa burocratização do Estado, a abertura de novos campos de trabalho, o surgimento e o predomínio da classe média e a construção da ideia de nação e de civilização brasileira são alguns pontos que contribuíram para um otimismo que levava a crer que, finalmente, o Brasil sairia de seu atraso colonial, romperia com o seu passado e se tornaria uma nação moderna.¹⁵⁴

Na intelectualidade, esse sentimento eufórico também se manifestou de outras maneiras, como se vê:

São também visíveis os principais exemplos das mudanças havidas nos campos da ciência, da educação e das artes que se realizaram sob a influência da onda de modernização dos anos 50. Naquela época, implementaram-se medidas visando o aprimoramento da ciência e tecnologia, em especial através da criação de agências de fomento e pesquisa, como o Conselho Nacional de Pesquisas – CNPQ, Campanha de Aperfeiçoamento do Pessoal de Ensino Superior – CAPES e Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP. (CALDEIRA, 2002, p. 30-31)

Estas instituições de custódia de acervo, vinculados ao ensino e à pesquisa e fundadas em diferentes estados, num momento fértil de novas reflexões acerca do passado brasileiro, foram fundamentais para a formação da memória recente do país e para a “elaboração e consolidação de um paradigma histórico-estético de legitimação das narrativas nacionais”. (MARQUES, 2015, p. 158) Na medida em que estes escritores e intelectuais trocavam correspondência e arquivavam as cartas de “amigos e críticos, artigos em jornais contendo

¹⁵⁴ “A guerra e o imediato pós-guerra parecem ter refreado os ímpetus modernizadores do Brasil. Todavia, depois de iniciada a década de 1950, nova *onda de modernização* instaurou-se no país. Essa *onda*, caracterizada por um clima de considerável otimismo, envolveu amplas forças sociais e foi marcada por fatores diversos, como, por exemplo, tentativas de superação do *arcaico* pelo *moderno* apreciável crescimento econômico, impulsionado pela disposição do Estado em implementar a infraestrutura necessária à expansão industrial do país, e razoável tendência democrática no campo político”. (CALDEIRA, 2002, p. 30)

críticas sobre seus livros”, preservava-se uma “fonte inesgotável de paratextos, que ajudam a entender a produção e recepção de sua obra”. (Ibidem, p. 168) Documentos que, salvaguardados numa instituição, estão preservados e disponíveis à pesquisa, alimentando e legitimando saberes construídos dentro da universidade.

Podemos observar que esta relação entre a fundação e consolidação de centros de documentação em universidades, a recolha e a salvaguarda de arquivos de escritores ligados ao Modernismo e sua consequente disponibilização para pesquisa foram alguns dos fatores para a construção de uma “narrativa hegemônica do Modernismo”. (VELLOSO, 2010, p. 23) Velloso (2010) argumenta que o movimento artístico e cultural brasileiro desfruta de uma visão circunscrita, ligada ao meio paulista e a um grupo canônico de intelectuais, especialmente ao nome de Mário de Andrade. A própria periodização do movimento, aponta a autora, tem como marco fundador a *Semana de Arte Moderna*, que ocorreu na cidade de São Paulo, nos dias 12, 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. Consequentemente, manifestações artísticas e intelectuais de outras regiões do país foram designadas como “pré-modernismo” e “a própria historicidade e a conceituação do movimento” foi comprometida, na medida em que “deixaram de ser considerados aspectos fundamentais do processo como a heterogeneidade dos grupos intelectuais e sua capacidade de combinar e adequar distintos valores culturais”. (Ibidem, p. 22)

Outro autor que corrobora a argumentação de Velloso (2010) é Frederico Coelho (2012). De acordo com o autor, desenvolveu-se uma narrativa canônica sobre a *Semana de Arte Moderna*, especialmente a partir de 1972, data do cinquentenário do evento:

Se somente dez anos antes o ponto de vista crítico ou o silêncio sobre seus acontecimentos ainda imperava entre muitos, em 1972 cria-se uma espécie de consenso público ao redor da importância do Modernismo brasileiro. A *Semana* deixa de ser um evento divisor de águas apenas para a crítica universitária e os especialistas em literatura e artes plásticas e torna-se um momento definitivo da história cultural brasileira. A lista das comemorações é extensa, pois, *pela primeira vez, há uma participação efetiva dos órgãos oficiais*. Ocorrido durante a presidência do general Garrastazu Médici, o cinquentenário se dá justamente no período de ápice da propaganda ufanista militar. Assim, se na década anterior sua memória era reivindicada e atualizada pelos nomes ligados ao universo da vanguarda ou da contracultura, em 1972 ela se torna parte fundamental de uma visão oficial de Estado. (COELHO, 2012, p. 109-110, grifo nosso)

A historiografia do Modernismo, as práticas de arquivamento dos escritores, intelectuais e artistas deste movimento e a iniciativa e interesse de órgãos oficiais no recolhimento e tratamento destes documentos, são fatores que se entrecruzam e iluminam a

tomada de posição de profissionais e instituições de arquivo na organização da correspondência destes personagens do movimento modernista.

Se, por um lado, a crítica ortodoxa reconhece como abordagem antiarquivística a organização das cartas pela espécie documental em série “correspondência” e a subsequente ordenação onomástica, pois esta apaga a atividade geradora do documento (agradecimento, pedido de desculpas, organização de concerto, recomendação de intérprete) e privilegia um dado do conteúdo (o interlocutor), por outro, é possível compreender esta metodologia como parte integrante e legitimadora de um projeto narrativo iniciado pelos titulares dos fundos com o auxílio da literatura arquivística heterodoxa.

No centro do debate pós-moderno, que passou a compreender os arquivos como espaço de investimentos e de esforços deliberados para a construção de uma imagem para o futuro (APPADURAI, 2003), e não mais como um guardião do passado (HEYMANN, 2012), o próprio conceito de proveniência passou a ser questionado e a proposta de que a formação de um arquivo sofre múltiplas influências de agentes de ações, para além de seu próprio criador, permite uma visão mais abrangente da formação dos arquivos pessoais e suas relações com as instituições de custódia.

Os estudos literários em torno dos arquivos pessoais sempre foram vistos pela arquivologia como um campo à parte, que se utiliza dos documentos de arquivo para fins de pesquisa e investigação, lhes atribui sentidos, tiram interpretações dos conteúdos informativos e produzem conhecimentos. Por isso, não seria cabível o tratamento documental de arquivos pessoais pelos pesquisadores, pois a organização e a ordenação que impõem obedecem à lógica de interesses de pesquisa, e não da criação do documento. Qualquer abordagem deste tipo apagaria as relações orgânicas dos documentos de um mesmo fundo, pois atribuiria metodologias aplicadas a coleções, e não a arquivos.

Por mais que esta seja uma posição bastante válida, impediu um diálogo frutífero entre estas disciplinas, diálogo este que iria no sentido de compreender as práticas de arquivamento de correspondência destes escritores – e a posterior salvaguarda pelas instituições de custódia –, sob uma perspectiva abrangente e integrativa. Na medida em que o *mundo das artes* opera e é operado pelo meio social (BECKER, 2008), a sociabilidade é imprescindível para o desenvolvimento do Modernismo (VELLOSO, 2009) e a epistolografia é tomada como um projeto por Mário de Andrade, um dos maiores expoentes do Movimento Modernista (MORAES, 2003). Desse modo, é importante que a reflexão e o trabalho arquivístico em

relação à correspondência de artistas e de intelectuais modernistas sejam vistos de forma integrada. Isso é possível a partir do conceito de *proveniência social*.

Neste sentido, procuraremos demonstrar como as práticas epistolares e de arquivamento da correspondência de Camargo Guarnieri fizeram parte de um projeto abrangente, de um movimento artístico e cultural do qual o compositor fez parte e procurou, por toda a vida, associar sua obra sob o ponto de vista estético e ideológico.

4.2 O conceito de proveniência social no debate arquivístico

Como aponta a Douglas (2017, p. 47), o “princípio proveniência tem guiado o trabalho dos arquivistas desde sua formulação na primeira metade do século XIX”. No capítulo dois, procuramos demonstrar o atributo do documento de arquivo enquanto instrumento necessário para a viabilização de atividades: essa propriedade o distingue, primordialmente, das coleções, cujos documentos são reunidos por razões de interesses particulares e, portanto, contradizem o princípio de imparcialidade intrínseca do documento de arquivo. O fundo de uma entidade física ou jurídica é resultado de uma acumulação compulsória destes documentos que, refletindo as atividades administrativas da instituição produtora, mantém organicidade entre si. Em outras palavras, um documento de arquivo nunca está isolado, ele só é compreensível dentro da relação que mantém com os diversos documentos produzidos e acumulados pelo mesmo produtor.

Por exemplo, mesmo que um único indivíduo tenha fundado e administre duas empresas distintas, os documentos de cada uma destas entidades não se misturam. São formados dois fundos distintos de acordo com seu produtor. No fundo da empresa A, os documentos de abertura de firma, prestação de contas, contratação de funcionários, recibos de compra e venda de material, agenda de contatos de clientes e demais documentos mantém relações orgânicas entre si. Situação análoga aos documentos do fundo da empresa B.

O mesmo se aplica à administração pública. Os arquivos das instâncias municipais são distintos daqueles das instâncias estaduais e federais. Assim como para cada município, estado e país, existe um arquivo próprio. A lógica também é aplicada para os arquivos pessoais: os documentos produzidos e acumulados por um indivíduo formam um fundo, como por exemplo o Fundo Camargo Guarnieri, que não devem se misturar com os arquivos de outros indivíduos. Apesar das fontes evidenciarem relações entre o compositor e Mário de

Andrade, por exemplo, são dois fundos distintos, que devem ser mantidos e tratados de forma isolada.

Na definição de Heloísa Bellotto,

Admite-se como fundo o conjunto de documentos produzidos e/ou acumulados por determinada entidade pública ou privada, pessoa ou família, no exercício de suas funções e atividades, guardando entre si relações orgânicas, e que são preservados como prova ou testemunho legal e/ou cultural, não devendo ser mesclados a documentos de outro conjunto, gerado por outra instituição, mesmo que este, por quaisquer razões, lhe seja afim. (BELLOTTO, 2006, p. 128)¹⁵⁵

Douglas (2017, p. 47) faz um histórico do princípio da proveniência no discurso arquivístico e argumenta que houve uma “redescoberta” do conceito pelos arquivistas estadunidenses, “culminando numa análise de recentes tentativas de expandir suas fronteiras”. Com os teóricos pós-modernos, passa-se a reconhecer e valorizar a importância de fatores que estão fora da relação direta entre documento e seu produtor, ou seja, os contextos sociais e culturais da criação documental. Introduz-se, assim, o conceito de “proveniência social”, cunhado pelo arquivista canadense Tom Nesmith¹⁵⁶:

O primeiro passo rumo a uma expansão do contexto de produção é chamar a atenção para os sistemas sociais, o que pressupõe a identidade de um criador e a necessidade deste de gerar um documento. Ao introduzir o termo “proveniência social”, Nesmith lembra aos arquivistas que as pessoas “produzem e arquivam documentos em cenários sociais com propósitos sociais”. A sociedade em que vivemos necessariamente influencia “nossas pressuposições, valores, ideias e aspirações” e afeta a maneira como registramos informações e o que são exatamente essas informações. Por esses motivos, a análise de proveniência de um documento deve incluir também a análise da sociedade em que este foi criado. (DOUGLAS, 2017, p. 60-61)

A atenção dada pela literatura heterodoxa aos processos mentais e manuais de seleção, arquivamento e arranjo dos documentos permitiu uma reavaliação das práticas de arquivamento para além da instrumentalidade imediata e função probatória do documento de arquivo. Influências externas, sociais e históricas, tais como a tecnologia, o correio, o meio cultural, social e artístico das instituições e indivíduos começam a ser considerados pelos arquivistas como fatores que orientam a seleção e guarda de documentos.

¹⁵⁵ A autora analisa um apanhado de definições do conceito de proveniência a partir de diferentes manuais arquivísticos e conclui que “examinando-se essas assertivas, pode-se compreender melhor o princípio fundamental da arquivística no âmbito dos arquivos permanentes: o *respect de fonds* (ou princípio da proveniência, que consiste em deixar agrupados, sem misturar a outros, os arquivos (documentos de qualquer natureza) provenientes de uma administração, de um estabelecimento ou de uma pessoa física ou jurídica determinada: o que se chama de fundo de arquivo dessa administração, desse estabelecimento ou dessa pessoa. Significa, por conseguinte, não mesclar documentos de fundos diferentes.” (BELLOTTO, 2006, p. 128-130)

¹⁵⁶ No original, “societal provenance” em NESMITH, T. The Concept of Societal Provenance and Records of Nineteenth-century Aboriginal-European Relations in Western Canada: Implications for Archival Theory and Practice. *Archival Science*. N. 6, p. 352, 2006, apud DOUGLAS, 2017, p. 61.

O arquivista holandês Eric Ketelaar (2001), por exemplo, argumenta que existem diferentes fases das práticas de arquivamento. No senso comum, o “archiving” (arquivamento, em tradução livre) é compreendido como a atividade de captura que segue a criação do documento. Antes desta operação de guarda ou acúmulo, verifica-se a prática de “archivization”, que implica um “momento de fase criativa”, na qual se evidencia a decisão de guarda ou descarte. Dando mais um passo para trás, “archivalization”, chamado pelo autor de “momento da verdade”, é o processo onde fatores sociais e culturais determinam de forma consciente ou inconsciente o que vale a pena ser guardado ou não.¹⁵⁷

Assumir fatores da realidade social imediata do criador como guias que orientam a guarda, o descarte e o acúmulo, pressupõe a dissolução do princípio de imparcialidade, pois implica assumir que o arquivo é formado sob intenções narrativas e discursos ideológicos. A identificação das diferentes fases de arquivamento é defendida pelo arquivista holandês:

By differentiating archivalization from the subsequent inscription or archivization, which is then followed by capture and archiving, we gain a better comprehension of the tacit narratives of the archive. (KETELAAR, 2001, p. 133)

É nesta chave de compreensão que o antropólogo Arjun Appadurai (2003) vai defender a perspectiva de arquivo como um instrumento social para a memória coletiva. As práticas de arquivamento, as diretrizes que orientam as decisões intencionais (conscientes ou inconscientes) de seleção, de guarda, de acúmulo ou de descarte de documentos – ou seja, todos os mecanismos intelectuais e manuais de formação dos arquivos – estão em função de um projeto coletivo que procura assegurar porções do passado para projeção futura.

O antropólogo americano é bastante influenciado pelo pensamento foucaultiano e defende que os arquivos têm sido ofuscados por uma abordagem oficializante, causando um vácuo nos estudos que procuram compreender a memória e suas externalidades. Ou seja, de acordo com Appadurai, a excessiva atenção aos processos metodológicos e normativos têm colocado a questão dos arquivos e a materialidade dos documentos de fora dos debates reflexivos sobre memória e discursos.¹⁵⁸ A partir da experiência de arquivos e documentos

¹⁵⁷ “The archive has different phases. *Archiving* in the customary sense (Webster’s: “to file or collect as records or documents in or as if in archive”) is mostly understood to be the activity that *follows* upon the creation of a document. Archival theory, however, carries archiving one phase forward: at the front end of a recordkeeping system documents are *captured*, that is accepted by the system. *Archivization* extends beyond capture, it includes the creative phase before capture. Before *archivization*, however, is another ‘moment of truth’. It is *archivalization*, a neologism which I invented, meaning *the conscious or unconscious choice (determined by social and cultural factors) to consider something worth of archiving*. Archivalization precedes archiving.” (KETELAAR, 2001, p. 133, grifo do autor)

¹⁵⁸ Appadurai (2003) procura demonstrar que os grupos de população migrantes possuem uma relação diversa com a burocracia estatal oficial, na medida em que estão situações instáveis, em movimento ou de forma ilegal.

entre comunidades migrantes, fora dos circuitos oficiais do Estado, Appadurai vai defender que é possível ver os arquivos como lugares de debate, de desejo, de projeções e de imaginação de uma memória coletiva.

A crítica contra esta argumentação vem do fato de que Appadurai faz um trabalho de interpretação dos arquivos e dos documentos comum aos pesquisadores – historiadores e cientistas sociais. Não sendo, portanto, da alçada da disciplina arquivística, cujos objetivos situam-se na identificação, arranjo e manutenção dos conjuntos documentais com fins de validação de autenticidade e valor probatório, seja para a funcionalidade do organismo social, seja para a investigação de pesquisadores. Concordamos com esta crítica, na medida em que Appadurai (2003) faz uma leitura analítica e uma investigação imbuída de instrumentais teóricos que não se relacionam com a disciplina e as preocupações arquivísticas. No entanto, o profissional de arquivo, especialmente aqueles que lidam com conjuntos documentais que não estão diretamente sob o guarda-chuva da “matriz pública”¹⁵⁹, pode enriquecer seus trabalhos, utilizando-se dessa perspectiva que coloca a proveniência documental sob o prisma da comunidade e intencionalidade.

Sue Breakell (2008), tendo atuado como arquivista do arquivo do *Tate Museum*, aponta para a dubiedade do *Tate Archive* enquanto “arquivo formal” composto, predominantemente, por “arquivos informais”. A questão da seleção é central para a autora, que defende uma distinção entre tipos de arquivos que deve ser discutida:

There is a distinction to be made between the kind of archives which are often discussed – institutional records, generated by the actions and processes of the implementation of power – and private, personal archives. Tate Archive can be described as a formal collection of predominantly informal archives. Selection is necessary and inevitable, because [...] we cannot keep everything, but the structure of individual archives is not essentially an institutional act. (BREAKELL, 2008, p. 7)

A “seleção necessária e inevitável”, argumenta a autora, é produto de processos sociais e sistemas onde se situam os indivíduos. Este é um fator que diferencia os arquivos pessoais dos administrativos, na medida em que nestes últimos a seleção é operada pelas diferentes fases do ciclo vital do arquivo e já consolidadas pela ciência arquivística: arquivos correntes,

Além disso, também como um sintoma do ciberespaço, estas comunidades têm explorado recursos como e-mails, salas de bate-papo online e outros espaços de interação na internet, como forma de debate, encontro e consolidação de traços de suas memórias. Como resultado deste fenômeno contemporâneo, surge o que o autor chama de “diasporic archive” ou “migrant archive”: “operating outside the official spheres of both the home society and the new society, the migrant archive cannot afford the illusion that traces are accidents, that documents arrive on their own and that archives are repositories of the luck of the material survival. Rather, the migrant archive is a continuous and conscious work of the imagination, seeking in collective memory an ethical basis for the sustainable reproduction of cultural identities in the new society”. (APPADURAI, 2003, p. 23)

¹⁵⁹ “Matriz pública” como apontado por Heymann (2009) e explorado neste trabalho no capítulo 2.

que abrigam os documentos durante sua fase funcional; arquivo intermediário, onde situam-se os documentos cujos prazos de validade já foram ultrapassados, mas mantêm-se separados pois ainda podem ser utilizados pelo produtor; e, finalmente, o arquivo permanente, que recolhe os documentos após o fim de sua tramitação para fins científicos, sociais e culturais.¹⁶⁰

Ketelaar (2005) advoga por uma reflexão em torno da relação entre indivíduo, comunidades e arquivos e corrobora, sob uma perspectiva conceitual mais arquivística, a proposta de Appadurai (2003). O arquivista holandês utiliza-se do termo “community of records”, cunhado pela arquivista estadunidense Jeannette Bastian¹⁶¹, para refletir sobre o vínculo entre ações e registros na esfera privada e as comunidades onde participam estes indivíduos. Nesmith (apud DOUGLAS, 2017), Ketelaar (2005) e Bastian (apud KETELAAR, 2005), veem os grupos sociais diversos, desde o mais íntimo núcleo familiar, passando por associações, assembleias, agremiações – formalizados juridicamente ou não, que associam diferentes pessoas em torno de um interesse comum – até uma escala nacional, como uma moldura que contextualiza os registros e arquivos que se formam fora dos âmbitos jurídicos e administrativos.

O que estes autores defendem é que, assim como demonstramos nos capítulos anteriores os esforços de construção de uma imagem nas práticas de arquivamento de um indivíduo, os grupos também reconhecem sua importância e investem na legitimidade de suas imagens por meio da formação de seus arquivos. Ketelaar (2005) define três dimensões sociais de qualquer memória individual: a primeira é constituída pela família¹⁶²; a segunda, por estruturas mais amplas, como parentescos, religião, memória e cultura regionais, classes sociais, tradições, afinidades comuns, entre outros¹⁶³; a terceira é a intencionalidade que permeia o arquivamento dos registros:

In the third dimension of the memory (and records) continuum, memories are organized, that is: constructed. The memory of a group is not merely the sum of the memories of its members, nor is the memory of an organization merely the sum of

¹⁶⁰ Para uma análise detalhada e completa do ciclo vital dos documentos, ver BELLOTTO, H. “Da administração à história: ciclo vital dos documentos e função arquivística”. *Arquivos Permanentes: Tratamento Documental*. Rio de Janeiro, Editora FGV: 2006, p. 23-34.

¹⁶¹ Ver: BASTIAN, Jeannette A. *Owning Memory: How a Caribbean Community lost its Archives and Found Its History*. Libraries Unlimited, 2003.

¹⁶² “The first social framework of any individual’s memories is constituted by his or her family. Personal (or autobiographical) memory (remembrance of what one has experienced) is not sealed off from other people’s remembrances.” (KETELAAR, 2005, p. 4)

¹⁶³ “Family memory, in turn, is embedded in (and permeated by) larger frameworks of kinship, local and regional memories, religion, nation, etc. even if, as in the case of (im)migrants, the family replaces the nation as the frame of memory and identity.” (Ibidem)

the memories of its units. Mark Ackerman¹⁶⁴ has found that people maintaining organizational memory systems are very aware of the political nature of the system. They want to make their own unit “look good” or “more visible”. Records shape a group, because information “directly influences the nature of the social relations which it helps to organize. (KETELAAR, 2005, p. 4, grifo do autor)

Os conceitos de “community of records” (BASTIAN apud KETELAAR, 2005), “archivalization” (KETELAAR, 2001), “arquivos informais” (BREAKELL, 2008) e proveniência social (NESMITH apud DOUGLAS, 2017) são diferentes nomes para a mesma ideia: o valor determinante da dimensão social nas práticas de arquivamento do indivíduo. Apesar da longa exposição, estes autores nos ajudam a compreender a correspondência de Camargo Guarnieri dentro do que os estudiosos da literatura e cultura brasileira já vêm apontando, mas que não tem sido abordado pelos arquivistas: o conjunto documental de cartas formado pelo compositor reflete e nele é refletido práticas de arquivamento de um projeto epistolográfico do movimento cultural e artístico do qual Camargo Guarnieri foi importante personagem, o Modernismo.

4.3 O Movimento Modernista como um tipo de proveniência

Ao longo desta dissertação, demonstramos como as práticas de arquivamento da correspondência de Camargo Guarnieri foram orientadas por um discurso narrativo autobiográfico. A partir da década de 50, quando o compositor já era um artista consolidado profissionalmente e reconhecido internacionalmente, o surgimento do grupo Música Viva e a tendência universalista em oposição ao nacionalismo musical que vinha sendo propagado pela geração mais nova de compositores, a publicação da Carta Aberta e das cartas de Mário de Andrade após seu falecimento foram fatores que incentivaram Camargo Guarnieri a orientar o arquivamento de sua correspondência de forma a “simbolicamente, preparar o próprio processo: reunir as peças necessárias para a própria defesa, organizá-las para refutar a representação que os outros têm de nós”. (ARTIÈRES, 1998, p. 31)

Também foi demonstrado que, nas palavras do próprio compositor, o “artista é um ser social, que só se realiza em função do grupo ou da coletividade a que pertence”.¹⁶⁵ Camargo Guarnieri diz isso para defender sua estética musical, em oposição aos compositores de

¹⁶⁴ ACKERMAN, Mark S. “Definitional and contextual issues in organizational and group memories”. *Information Technology & People* 9 (1996) 10-24.

¹⁶⁵ Este pequeno trecho está em destaque na introdução do presente trabalho. Depoimento de Camargo Guarnieri, 1959. (SILVA, 2001, p. 16)

tendência universalista. No entanto, na medida em que o artista Camargo Guarnieri é um ser social, sua autoridade enquanto compositor e o reconhecimento de sua obra enquanto arte só acontecerão se estiverem inseridos no *mundo das artes* e por ele validados. Isso significa que as atividades de escrita e de arquivamento epistolográfico obedecem à injunção social e ao discurso da comunidade da qual Camargo Guarnieri é integrante.

Impulsionado por Mário de Andrade e em momento histórico propício com a expansão dos correios e o desenvolvimento tecnológico, o projeto epistolográfico no Modernismo foi bastante explorado pelos estudiosos da literatura. A escrita epistolar instrumentalizou o par indissociável de amizade e sociabilidade da modernidade, responsável pelo estabelecimento de uma “rede de influências”, “lugares de convivência”, “laços de resistência” e permitindo a ampliação de “oportunidades de encontros e interações sociais”. (VELLOSO, 2009, p. 208)

Mário de Andrade destaca-se não só pela capacidade de elaboração dos temas mediadores (pesquisa da linguagem e da música) mas pelo fato de conseguir criar laços intelectuais e afetivos através de uma extensa rede epistolar. É através dessa rede que circulam ideias e se reativam afinidades que dão impulso original ao movimento modernista brasileiro. Cartas são instrumentos de composição de redes, desencadeando trocas, adesões e sociabilidades. Historicamente, sabemos da importância da escrita epistolar, fomentando movimentos intelectuais que mudaram formas de pensamento, de ação e de sensibilidade. (Ibidem).

Ao mesmo tempo, Moraes (2003) demonstra como a carta também foi uma estratégia persuasiva encontrada por Mário de Andrade para a formulação de um “projeto” pedagógico e que “pode ser vista como um ‘monumento’ sem parâmetros de comparação na literatura brasileira”:

A epistolografia marioandradiana deve ser também pensada como um “projeto” *sui generis*. Nessa perspectiva, Mário de Andrade iria avaliar na crônica “Amadeu Amaral”, estampada em *O Estado de São Paulo*, em dezembro de 1939, a importância da carta para a geração modernista. Pela primeira vez na vida literária brasileira, constituía-se um buliçoso espaço submerso, caracterizado pelos debates literários, pelas discussões sobre os destinos culturais do país, pela troca fecundante de opiniões, resultando, muitas vezes, na criação literária a quatro mãos. (MORAES, 2003, p. 59)

A troca intensa de cartas, a mudança de práticas epistolares entre essa geração de intelectuais e artistas significava também a manutenção contínua destes arquivos pessoais, constantemente alimentados por novas missivas, recortes de jornais e outros materiais enviados pelos correios. A partir destas premissas e operando como uma comunidade de afinidades e interesses comum, os atores do Modernismo formaram a memória deste movimento histórico-cultural também a partir de seus arquivos pessoais.

Na medida em que, no Modernismo, a carta funciona como núcleo onde se verificam articulações de um movimento estético, onde se entrecruzam vários personagens (GUIMARÃES, 2004, p. 34) que, conscientes do momento histórico em que vivem e da construção de uma memória para o futuro, formam em seus arquivos pessoais também a memória do movimento do qual fazem parte. As “séries correspondência”, formadas primeiramente no ambiente doméstico e na intimidade, sob intencionalidades do indivíduo, vão cruzar com outras missivas, de outros arquivos pessoais, quando estes forem transferidos para os arquivos e centros de memórias.

Ao longo deste trabalho, procuramos demonstrar como Camargo Guarnieri investiu na prática epistolar, tanto em relação à escrita quanto em relação ao acúmulo, a construção de uma imagem. As práticas de arquivamento do compositor operavam em consonância com a narrativa de sua vida, tantas vezes apresentada em entrevistas, depoimentos e programas musicais. Seus documentos, que preenchiam as paredes de seu estúdio, formavam, metaforicamente falando, uma imagem de seu rosto.

Na transferência do ambiente doméstico ao institucional, arquivos e centros de memória disponibilizam ao público estes documentos, cujos cruzamentos e relações com outras séries de correspondência, de outros fundos pessoais, evidenciam também uma imagem – e uma memória – da comunidade da qual são produtores e produtos. Marques (2015, p. 151-171) demonstra como o interesse do estado pela memória da literatura nacional, vista dentro da chave da cultura do país, foi fator importante e decisivo na segunda metade do século XX para o estabelecimento de centros de custódias e de recolhimento de arquivos pessoais de escritores. O autor argumenta que as práticas de arquivamento dos escritores resultam de uma “rede de relações literárias e afinidades intelectuais onde se inscrevem”, que revelam “cuidado com a memória do escritor” e responsabilidade com a “construção de sua imagem”. Sob cuidados institucionais, sujeitos a investimentos do Estado e instituições privadas, objeto de estudos literários e saberes especializados, estes arquivos pessoais formam uma “memória literária arquivada”.

“Um artista é um ser social” e, portanto, a correspondência do compositor Camargo Guarnieri é, em primeiro lugar, fruto de esforços do “arquivamento de si”, mas também do “arquivamento de nós”. No entanto, a dimensão do “nós” só tem sentido na medida em que as instituições de custódia, na última fase dos documentos de arquivo – como documentos históricos – asseguram a pluralidade dos arquivos pessoais de uma comunidade. No caso de Camargo Guarnieri, marcado pela relação social que cultivou com outros integrantes do

Modernismo e sua atuação neste grupo, o próprio Movimento Modernista é um elemento de proveniência social de sua correspondência.

Como demonstra Ketelaar (2005, p.2), “individual cultural memory (the autobiographical memory) fades if it is not supported and nourished in contact with other people or [...] in contact with memory texts”. Neste sentido, a correspondência de Camargo Guarnieri é exemplo evidente de como o gênero epistolar, em sua particularidade de cruzar a intimidade e a escrita autobiográfica com o lado social e interativo entre membros de uma rede de sociabilidade, sustenta a memória de si e do grupo.

De acordo com Douglas (2013, p. 176-194) existem seis “tipos de camadas”¹⁶⁶ no processo de formação de um arquivo de um escritor até sua disponibilização pública para consulta.: 1) o arquivamento dá-se pelo próprio criador; em seguida, verifica-se as contribuições 2) do contexto da comunidade de escritores da qual o titular é engajado; 3) da instituição de custódia; 4) da atuação do arquivista; 5) de pesquisadores e intérpretes do arquivo e, finalmente, 6) de diferentes dimensões da sociedade.

O sexto e último aspecto defendido por Douglas não é de comum acordo com o que até o momento vem sendo analisado neste trabalho. As vicissitudes de uma vida e toda experiência e assuntos de interesses do titular não podem configurar todos como dimensões que influenciam as práticas de arquivamento de si. Assim como a narrativa de si, a seleção, a guarda e o arranjo dos documentos de um indivíduo tendem a seguir uma narrativa que se dedica a eleger eventos, organizá-los, explicá-los, a fim de atribuir significados à história autobiográfica.¹⁶⁷

¹⁶⁶ No original “layers of archival creation”. (DOUGLAS, 2013, p. 176)

¹⁶⁷ O sexto e último tipo de influência de formação do arquivo de um escritor defendido por Douglas, “contributions made by society broadly interpreted” (Ibidem, p. 193-194) é problemático, pois inspirada no conceito de “societal provenance”, a autora canadense defenderá que todo e qualquer tipo de sociabilidade pela qual passa um indivíduo ao longo de sua vida poderá ter influência e será impressa no processo de arquivamento de seus documentos pessoais. A partir do exemplo de fundo de dois escritores, Douglas Coupland e Margaret Laurence, a autora deposita em assuntos de interesses diversos e atuações em áreas específicas como possíveis influências sociais de arquivamento. No caso de Coupland, a autora chama atenção para a cidade onde cresceu o autor, sua orientação sexual, sua formação como artista, influência da cultura ocidental. Para Laurence, Douglas credita os anos de vivência na África e o interesse da autora pela forma narrativa tribal, fatores que poderiam ter influenciado as práticas de arquivamento de seus documentos. Apesar da análise de Douglas ser proveitosa para a presente pesquisa, este é um aspecto controverso e do qual discordamos. Se todas as vicissitudes da vida de um indivíduo forem tomadas como possíveis fatores de “proveniência social”, perde-se a unicidade e organicidade do arquivo, tornando cada documento isolado, pois a cada evento ou interesse individual pode ser tomado como proveniência. Como demonstrado no primeiro capítulo, a narrativa autobiográfica seleciona eventos, destaca uns e disfarça outros, a fim de criar uma linha racional e contar uma história. A aproximação das práticas de “arquivamento de si” ao processo de “narrativa de si” implica, se não no surgimento de uma única linha narrativa, ao menos uma preponderante.

Portanto, na correspondência de Camargo Guarnieri, verificamos que a dimensão social preponderante – a comunidade – que podemos identificar como proveniência social é o Modernismo e a classe artística. Na explanação de Douglas, verifica-se o arquivamento das cartas do compositor de acordo com sua própria titularidade, a relação deste com outros intelectuais, músicos, artistas e os demais envolvidos do *mundo das artes* do qual Guarnieri foi atuante, bem como o acolhimento do fundo pelo IEB, cujo acervo e corpo de pesquisadores são notadamente conhecidos pelo engajamento com os estudos do Modernismo.

Apesar da vida produtiva de Camargo Guarnieri ter se estendido por décadas após o fim do Modernismo e a morte de Mário de Andrade, o compositor até o fim de sua vida associou sua imagem ao nacionalismo musical, dedicou-se à organização de sua documentação de forma similar ao seu mestre Mário e correspondeu-se intensivamente, por longos anos, com musicólogos e intelectuais que fizeram parte do Modernismo, alimentando os arquivos destes personagens e, ao mesmo tempo, preenchendo seu próprio arquivo. Após sua morte, a recolha destes documentos para salvaguarda pelo IEB, custodiado ao lado do Fundo Mário de Andrade vem fortalecer e reafirmar esta narrativa.

No processo de doação do Fundo Camargo Guarnieri ao IEB, pode-se verificar a associação entre o compositor e Mário de Andrade, assim como o valor histórico desta documentação produzida e acumulada pelo compositor em seu estúdio para a cultura e musicologia brasileira, tanto quando o mérito para o recolhimento institucional dos documentos:

Poucos intelectuais, artistas ou instituições se preocuparam em registrar nossa produção musical [brasileira] ocasionando lacunas – as vezes irreparáveis – para a musicologia. Exceção, honrosa para nós, é a documentação preservada por Mário de Andrade, fonte inesgotável de dados que tem alimentado pesquisa de vários gêneros, assunto bem conhecido para nós do IEB.

Soma-se agora o signatário do acervo, Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), maestro, compositor e professor de música, teve longa vida produtiva. Assim, esteve presente e ativo durante várias fases importantíssimas de nossa vida política e artística, pois em meados da década de 20, muito jovem, já compunha. [...]

Estabelecido o mérito e importância do acervo cabe, então, avaliarmos as possibilidades de exploração de seu conteúdo ou, antes, se tal coleção, em suas partes, duplicariam obras que possuímos. O parâmetro possível é o acervo que pertenceu a Mário de Andrade, há muito tombado em nossos setores: Arquivo, Biblioteca e Coleção de Artes Visuais.

Só pela carta de Dona Vera Silvia é possível adiantar que tanto a documentação textual quanto a sonora são das mais ricas e pertinentes para nosso Arquivo. Já possuímos alguns programas musicais, colecionados por Mário de Andrade, bem como fotografias, correspondência, manuscritos musicais, críticas de jornais, discos

e seus desdobramentos em fitas rolos e cassete. Logo, a infra-estrutura para a guarda já existe, a metodologia de trabalho para o tratamento é de nosso domínio e o tema – música – tem contra-partida no acervo do intelectual paulista que, por sinal, foi professor e grande amigo de Guarnieri. (Carta de Flávia Toni à presidência da Comissão de Serviços de Apoio (CSA) do IEB, São Paulo, 18 de outubro de 1999, PROCESSO USP 99.1.146.31.5, p. 6-8)

A função ativa do arquivista e da instituição de custódia na formação de uma narrativa e configuração da memória nos arquivos também é defendida por Ketelaar (2001). O autor advoga contra a neutralidade da arquivologia nas atividades de acumulação e custódia de documentos. O autor defende que a intervenção arquivística é uma forma de “contação de história” e, quando analisado o histórico dos arquivos e seus documentos, verifica-se “narrativas tácitas”, ou seja, discursos que orientam seleção e arranjo dos documentos a fim de contar uma história, um ponto de vista.¹⁶⁸

Recordkeepers are, according to Brian Brothman, ‘creating value, that is, an order of value, by putting things in their proper places, by making place(s) for them’¹⁶⁹. Numerous tacit narratives are hidden in categorization, codification and labeling. (KETELAAR, 2001, p. 35)

Assim como Ketelaar (2001) e Douglas (2013), Heymann (2012) também demonstra que a instituição de custódia imprime determinadas configurações e leituras sobre os conjuntos documentais em sua guarda. No caso do arquivo de Darcy Ribeiro, seu objeto de análise, a autora demonstra que a Fundação Darcy Ribeiro (Fundar) evoca a memória do intelectual com ênfase no *self*, no gênio criador: “é o caráter excepcional do personagem, sua ‘genialidade’, que ocupa a cena”. (HEYMANN, 2012, p. 156) A própria dimensão pública, argumenta a autora, não garante a impessoalidade e, ao contrário, tem muito de “familiar”:

Trata-se de algo reforçado pelo fato de funcionar em uma casa cercada de árvores, em Santa Teresa, cujas paredes são cobertas pela biblioteca de Darcy e Berta Ribeiro, e cujo salão é composto de móveis, quadros e várias peças de cultura popular que pertenceram a Darcy. Seu retrato, sorrindo em uma foto de grandes dimensões, parece recepcionar o visitante. Não há tratamento museal do ambiente, vale dizer, vitrines ou legendas que contextualizem as peças. Tudo está disposto “naturalmente”, como se o dono da casa pudesse chegar a qualquer momento. Essa institucionalizada “pessoalizada” teve consequências [...] na gestão dos documentos de Darcy, já que o arquivo e sua organização são inseparáveis do arcabouço institucional que o abriga.¹⁷⁰ (HEYMANN, 2012, p. 155)

¹⁶⁸ “Archival intervention has to do with storytelling [...]. At every stage of the record’s trajectory some ‘archiver’, while activating the record, tells a story.” (KETELAAR, 2001, p. 140)

¹⁶⁹ BROTHMAN, Brian. Orders of values: probing the theoretical terms of archival practice. *Archivaria*, 32, 1991, apud KETELAAR, 2001, p. 135.

¹⁷⁰ Heymann demonstra que na política institucional voltada à organização do arquivo, muitas vezes “o argumento da autoridade prevaleceu sobre os de natureza técnica”, ou seja, apesar do princípio arquivístico de “respeito aos fundos” não permitir a incorporação de documentos após a morte do titular, decidiu-se pela continuidade de crescimento do arquivo por inclusões de documentos que diziam respeito à trajetória de Darcy Ribeiro. Consultar HEYMANN, 2012, p. 208.

A autora elucida a “personalização” de Darcy Ribeiro na cultura institucional, colocando-a em oposição ao Instituto Fernando Henrique Cardoso. De acordo com Heymann, o ex-presidente “ao construir sua imagem como estadista, e não como gênio, parece apontar diretamente para o contexto, para as condições dadas por sua época, para a capacidade de negociação e de articulação que o distinguiria como homem público”.¹⁷¹ A cultura institucional estaria, portanto, voltada para a contextualização social e política do país, evidenciando o prestígio de Fernando Henrique Cardoso, suas relações e atuação política. Na dimensão arquivística propriamente dita, verifica-se o rigor metodológico voltado para a funcionalidade do documento, ou seja, a instrumentalidade imediata do documento de arquivo – sua contextualização.

Já na Fundar, a personalidade rebelde e exaustiva de Darcy Ribeiro, associada ao ideal de exaustividade, é passada para a cultura institucional, justificando procedimentos metodológicos antiarquivísticos. Apesar de contrariar o princípio de proveniência, a mesma diretoria decidiu-se pela continuidade da incorporação de documentos relacionados à trajetória de Darcy, mesmo após sua morte, com o objetivo de “representar sua trajetória e obra da maneira mais completa possível”. Como aponta a autora, “a ‘autenticidade’ de Darcy, sua singularidade, parecia autorizar o desrespeito à ‘autenticidade’ do arquivo, conferida, entre outros fatores, pelo respeito aos seus contornos documentais”. (HEYMANN, 2012, p. 205)

No Arquivo-IEB, o arranjo das cartas de Camargo Guarnieri foi orientado pela prévia experiência das cartas do Fundo Mário de Andrade, como podemos verificar no Processo de Doação do arquivo do compositor à Universidade de São Paulo:

Etapas referentes ao processamento efetivo das séries.

Mesmo não possuindo um rol detalhado da documentação é possível prever o cumprimento de algumas etapas comuns a este tipo de arquivo, aqui tomada a experiência adquirida com o processamento do arquivo de Mário de Andrade:

Série correspondência Mário de Andrade:

Etapas:

- a) Ordenação prévia e colocação nas capas de papel neutro;

¹⁷¹ Assim como a ambientação da Fundar é importante na argumentação da autora para justificar a forte impressão pessoal do titular na cultura institucional, a ambientação da área do social do iFHC também é explorada: “onde vitrines com documentos e peças tridimensionais, perfeitamente identificadas por legendas e placas, sinalizam o ‘valor’ do acervo que é ali custodiado e sua importância para a compreensão do país. [...] As peças expostas no iFHC realizam o intercâmbio entre o espectador e duas dimensões do ‘invisível’, um tempo passado e as altas esferas de poder. O que essas peças cuidadosamente exibidas atestam, antes de qualquer coisa, é o prestígio de Fernando Henrique Cardoso, suas relações pessoais, sua condição de centro de poder, de onde se pode aceder a várias dimensões da história e da memória nacionais”. (HEYMANN, 2012, p. 157)

- b) Indexação por ordem de remetente e, nela, a ordem cronológica;
- c) Descrição analítica (análise documental);
- d) Preparo gradativo do índice onomástico;
- e) Redação dos resumos e das notas de pesquisa;
- f) Confecção de índice cronológico suplementar;
- g) Acondicionamento definitivo, resolvidas as caixas planejadas;
- h) Passagem das informações para o banco de dados;
- i) Escanerização ou microfilmagem para melhor garantir o trabalho;
- j) Confecção do catálogo, instrumento de trabalho. (Organização do Acervo Camargo Guarnieri no Instituto de Estudos Brasileiros, PROCESSO USP 99.1.146.31.5, p. 24)

Ao longo dos anos, novos fundos têm sido incorporados ao IEB, mas o de Mário de Andrade é um dos mais importantes tanto pelos aspectos quantitativos (3000 documentos, biblioteca com 17624 volumes e 1200 obras de arte) e qualitativos – na medida em que é uma das fontes essenciais para os estudos do Modernismo no Brasil (CALDEIRA, 2002, p. 94) – quanto pelo fato de a própria história do fundo confundir-se com a história institucional. O Arquivo Mário de Andrade foi comprado pela Universidade de São Paulo em 1967, tendo sido um dos primeiros a integrar o IEB e a moldar a feição interna do Instituto:

Deve ser ressaltado que, por um lado, o acervo de Mário de Andrade possibilitou ao Instituto inaugurar sua feição de museu de artes visuais e, por outro, nele instalar uma das mais importantes coleções referentes ao movimento modernista no Brasil. Conforme consta no ABC do IEB, a partir de 1981, a Coleção Mário de Andrade de artes visuais passou a ser denominada Coleção de Artes Visuais, abrindo o Instituto “para a recepção de outras coleções de objetos e obras de arte de interesse para a cultura brasileira”. (CALDEIRA, 2002, p. 100-101)

A correspondência de Mário de Andrade, cujo valor literário e histórico já vinha sendo reconhecida em vida pelo próprio autor e enfatizada após sua morte, chegou ao IEB lacrada e sob a determinação do autor que assim se mantivesse por 50 anos. Se os *encantos dos arquivos privados* já provocam o pesquisador como *malhas do feitiço*,¹⁷² uma correspondência interdita em baú lacrado causa ainda mais especulações.¹⁷³ A áurea misteriosa, que incita a curiosidade, contribuiu para a formação de uma imagem entre o intelectual e sua correspondência bastante integrada à da instituição de custódia.

¹⁷² GOMES, Ângela. Nas Malhas do Feitiço: o Historiador e os Encantos dos Arquivos Privados. In: *Revista de Estudos Históricos CPDOC-FGV*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 121-127. Neste artigo, a autora chama atenção para a importância do rigor teórico-metodológico da pesquisa em arquivos privados, na medida em que estes documentos continuem “ilusões de verdade”, se analisados sob a ótica de “autenticidade”, “espontaneidade” e “verdade” sem as devidas problematizações.

¹⁷³ “Uma correspondência lacrada desencadeia, por certo, muita fantasia. Por volta de 1994, quando se aproximava o final da interdição, começou a ser procurado o ‘baú do Mário’. Jornalistas, estudantes e até professores insistiam em ver, tocar o ‘baú’ cuja materialidade ninguém até hoje constatou. Juravam-no recheado de histórias amordaçadas e nessa marcenaria o aproximaram a canastras imemoriais. A verdade é que, no IEB, um cofre Bernardini de segredo (3 voltas à direita, até o 30, duas à esquerda para tocar o 69 e uma de nova à esquerda buscando o 09) protegeu os pacotes lacrados até o início de catalogação, quando foi trocado por 2 armários, através do sistema de permutas da USP. Muitos o quiseram fotografar...” (LOPES, T., 2003, p. 11)

O arranjo e disposição da correspondência de Mário de Andrade é apresentada pela responsável pelo processamento técnico do arquivo, Telê Porto Ancona Lopez:

Três vertentes marcam esta correspondência de 7688 documentos, a correspondência de Mário de Andrade. Ou, em linguagem arquivística, três subséries perfazem a série, isto é, o conjunto documental Correspondência, no arquivo do escritor no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. São elas: a correspondência passiva, com 6951 documentos, a mais substanciosa; a ativa, com 602, e a de terceiros sob a custódia do escritor, com 135.

Mais para frente em sua explanação sobre o processo de organização do conjunto documental, expõe a autora sobre uma parcela específica da documentação:

A correspondência passiva, enquanto extensão e variedade de presenças, espelha muito bem os interesses de um polígrafo e a vida de um homem, no desenrolar da ciranda que reúne então mais de 1400 remetentes com as feições que pretenderam ou não delinear. Abarca na parte do outro, no diálogo epistolar mantido por Mário com os nomes mais importantes do campo intelectual brasileiro das décadas de 20, 30 e 40, primeira metade: escritores, artistas plásticos, músicos, jornalistas e pensadores. E com estrangeiros do porte de Cendrars, Iwan Goll, Cocteau, Dinas Lévi-Strauss, Bastide, logrando ainda recortar o cronista e criador de Belazarte, atento a vidas miúdas, no respeito demonstrado a Marias de Oliveira. O modernismo dos anos 20, como área privilegiada, os acontecimentos no Brasil e no mundo, a nova geração de escritores que busca seu mentor, o nacionalismo musical, a pesquisa etnográfica, os projetos culturais, a vida em São Paulo e no Rio, as imposições da burocracia, tantas voltas no trajeto dessa correspondência passiva.” (LOPEZ, T., 2003, p. 12)

A autora prossegue e exemplifica seu argumento a partir de uma lista extensa de nomes de grandes personalidades que compõem a cifra de 1400 remetentes.

Sob a guarda institucional, a correspondência de Mário de Andrade, seu arquivo e demais peças do seu acervo que compõem a Biblioteca e a Coleção de Artes Visuais são submetidos a procedimentos técnicos e metodológicos de disciplinas especializadas, como a arquivologia, biblioteconomia e museologia. Ocorre uma legitimação destes documentos como fontes históricas, importantes para a formação da memória. Ao mesmo tempo, pelo seu histórico e relevância para a instituição de custódia, imprime uma marca na identidade de cultural institucional.

A memória do Modernismo, centrada fortemente nos nomes dos seus protagonistas e personagens, nas redes de relações e amizades que marcaram o *mundo das artes* deste momento histórico e movimento cultural, reverbera na organização das cartas de Mário de Andrade e, anos depois, na correspondência de Camargo Guarnieri. De acordo com os manuais da arquivística, a função do documento de arquivo deve ser encontrada no momento de sua criação e, conseqüentemente, na identificação da atividade que o documento gerou. No entanto, no caso dos arquivos privados e, especificamente em nosso trabalho, da

correspondência de Camargo Guarnieri, a funcionalidade do documento não está apenas no momento de sua criação, mas também no acúmulo.

A guarda, o arranjo e a disposição de sua documentação pelo próprio compositor, na intimidade de sua casa, têm a função de contar sua história em consonância com a comunidade onde atua e como ele mesmo deseja ser visto. As práticas de arquivamento de sua correspondência estão de acordo com a narrativa autobiográfica contada em entrevistas e depoimentos pelo compositor, como demonstrado no capítulo anterior. A ênfase de sua trajetória e obra ao nacionalismo musical e a proximidade com Mário de Andrade e outros personagens do Modernismo são reforçadas pela posterior transferência dessa documentação ao Instituto de Estudos Brasileiros. Por outro lado, a incorporação de sua documentação reafirma o IEB como centro de referência ao estudo e pesquisa da cultura e do Modernismo brasileiro. Trata-se de uma via de mão dupla: se, por um lado, a cultura institucional legitima a documentação como fonte de pesquisa e o discurso nacionalista de Camargo Guarnieri; por outro, a incorporação do Fundo Camargo Guarnieri, assim como sua biblioteca corrobora o prestígio do IEB enquanto espaço de referência aos estudos do Modernismo.

Diante do exposto, a organização da correspondência por espécie documental e, subsequentemente, por índice onomástico, traz impressa a cultura institucional em relação à memória do Modernismo, construída em grande parte pela correspondência possibilitada pelas redes de sociabilidade que protagonizaram o movimento. Na medida em que o acervo institucional é formado, em sua maioria, por arquivos pessoais, o “nome” não é apenas um nome próprio, que determina a proveniência da documentação e intitula o fundo.

O “nome” é também uma autoridade atravessada por discursos: em determinado contexto e momento histórico definido, como resultado de operações complexas, um nome passa a carregar outros significados para além da designação identitária de um indivíduo, além de se revelar uma construção e carregar narrativas e diferentes discursos.¹⁷⁴ Neste sentido, um acervo formado por Mário de Andrade, Camargo Guarnieri, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Guimarães Rosa e, mais recentemente, Aracy Abreu Amaral e Antonio

¹⁷⁴ Não iremos aprofundar a questão teórica neste trabalho, mas o “nome” neste caso aproxima-se do que Foucault propõe como “função-autor”. “O nome do autor está atrelado não propriamente a um indivíduo real e exterior que proferiu um discurso, mas a um certo tipo de discursos com estatuto específico, isto é, aqueles cujo modo de ser, numa determinada cultura, torna-os providos de uma atribuição de autoridade. Assim, a noção de autor de que aqui se trata, menos que um nome próprio, é uma *função* ‘característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade’.” (FOUCAULT apud MUCHAIL, 2002, p. 131)

Candido, entre outros, remete imediatamente à autoridade do acervo institucional como fonte de referência aos estudos da cultura e Modernismo brasileiros.

Portanto, para além do nome próprio, é pelo “nome” no sentido que discutimos que a política de aquisição de acervo vai se orientar. Novos arquivos são incorporados ao acervo institucional a depender da importância do titular para a memória literária e historiográfica do país. É neste sentido que podemos compreender a ordenação da correspondência pelo nome próprio dos correspondentes.

De forma progressiva, um dos incentivos de criação e consolidação do IEB, assim como de outras instituições de pesquisa e custódia de acervo ligados às universidades, foi a construção de um *saber literário*, promovido pelo Estado. Um dos primeiros arquivos a ser incorporado ao Instituto foi o de Mário de Andrade, com todo o peso que seu nome carrega para os estudos do Modernismo, além da relevância que as redes de sociabilidades têm para o movimento. Neste contexto, o nome tem uma função tão ou mais importante que o contexto de criação do documento, que se evidencia somente no acúmulo, na prática de arquivamento.

Neste capítulo, procuramos demonstrar como o Modernismo pode ser concebido como um tipo de proveniência. Intelectuais, artistas e demais personagens do Movimento Modernista formaram em seus arquivos pessoais uma “comunidade de registros” (Community of records). O *mundo das artes* de onde Camargo Guarnieri foi ator, empenhou-se em utilizar-se da correspondência como instrumento de comunicação para a criação de redes de sociabilidade e formação de uma memória do movimento no qual atuaram.

Com a criação de centros de pesquisas e custódia de acervo, vinculados às universidades e promovidos pelo Estado, estes conjuntos documentais foram incorporados a instituições, que puderam promover estes arquivos como fontes de pesquisa legítimas e privilegiadas de construção de memória. A personalização – o grande foco nos agentes que marcavam estes pontos de intersecção de redes de sociabilidade – traz sentidos e funcionalidade à organização pela espécie (carta) e ordenação onomástica da correspondência de Camargo Guarnieri e outros fundos custodiados, pois evidenciam a autoridade dos nomes em questão e as ligações do titular com outros personagens importantes da história cultural e literária brasileira.

Considerações Finais

Iniciamos esta dissertação com os olhos atentos para a contextualização da correspondência de Camargo Guarnieri. Como artista do Modernismo, qual será o papel que a escrita epistolar teve para o compositor e seus interlocutores? Na medida em que o gênero epistolar cruza circunstâncias a princípio antagônicas: a intimidade e a sociabilidade, verificamos como a narrativa autobiográfica do compositor na redação de suas cartas correspondia a uma injunção social de legitimação do artista na sociedade.

Em seguida, partimos propriamente para a discussão arquivística. Por um lado, os manuais clássicos da disciplina e a literatura ortodoxa argumentam que a ordenação da correspondência por remetentes e destinatários desconsideram – e muitas vezes apagam – o contexto de criação destes documentos, criando abordagens metodológicas problemáticas, baseadas muitas vezes em tratamento de coleções. Por outro lado, uma literatura heterodoxa surge questionando alguns princípios fundadores da disciplina, deixando de olhar apenas para os contextos de produção do documento, para as práticas de arquivamento, ou seja, a formação dos arquivos e os incentivos, intencionalidades e discursos que orientam a seleção, guarda e descarte dos documentos.

A partir deste instrumental teórico, analisamos a correspondência de Camargo Guarnieri e algumas parcelas de seu arquivo para verificar que a narrativa biográfica empreendida pelo compositor ao longo de sua vida é refletida na disposição e organização de sua própria documentação. Verificamos um projeto de monumentalização de seu arquivo pessoal e investimentos pessoais a partir da década de 1950, quando a conjuntura cultural do país via surgir uma nova corrente estética em relação a qual Guarnieri envolveu-se de forma combativa e polêmica.

No último capítulo, de certa forma, voltamos ao primeiro, pois colocamos no centro do debate a questão da comunidade. O *mundo das artes* no qual Guarnieri atuou e foi protagonista é lido sob a perspectiva arquivística da “proveniência”. O Modernismo é aqui visto como importante agente nas práticas de arquivamento, na medida em que os modernistas trocam cartas, alimentam os arquivos uns dos outros e operam de modo a incentivar e expandir o movimento cultural e artístico, criando concomitantemente uma memória dele na intimidade de suas casas, em seus arquivos pessoais. O papel da instituição de custódia, o momento histórico do país que incentivou e promoveu a criação de centros de memória e

pesquisa de um saber literário e cultural do país foram fatores fundamentais para a legitimação desta “proveniência social”.

Quando entendemos a dimensão da comunidade, isto é, do aspecto social, do arquivamento na dimensão privada, podemos compreender melhor as orientações metodológicas no processamento técnico utilizadas pela instituição de custódia. Portanto, não há certo ou errado em determinadas circunstâncias, mas decisões que têm uma lógica por trás, mesmo que não sejam aparentes em primeiro plano. Dito isso, a correspondência do compositor Camargo Guarnieri, separada em série pela espécie documental (carta) e ordenada por remetente, originando um índice onomástico, implica abordagem controversa, pois dissipa os contextos de origem do documento.

No entanto, esta prática voltada para a funcionalidade do documento em sua criação, apesar de seu uso ser defendido no processamento de arquivos pessoais, foi consolidada pela disciplina voltada aos arquivos de matriz pública. No âmbito privado, íntimo, são outros os motivos que orientam a formação dos arquivos. Neste sentido, olhamos para as cartas do compositor menos enquanto aspecto unitário e mais como conjunto. É no aspecto cumulativo, nas práticas de arquivamento, que podemos nos perguntar: qual a função de guardar todas estas cartas? E por que guardar esta e dispensar aquela? Por que uma foi colocada na gaveta e outra em pasta?

A resposta para estas perguntas recai, primeiramente, no reconhecimento de que guardar ou jogar fora não são atos automáticos ou impulsivos, mas sim orientados com algum propósito. Em seguida, a elucidação destas questões pode ser encontrada no conceito de “proveniência social”. É por isso que a correspondência de Camargo Guarnieri foi analisada aqui em relação à comunidade artística e Modernista, onde o compositor foi atuante, reconhecido e em relação a qual procurou ao longo da vida vincular sua imagem. É também esta conjuntura que elucida a importância do “nome” na disposição e organização da correspondência.

Os teóricos da literatura e historiadores culturais já vêm estudando as cartas dos escritores em relação à comunidade e movimento social, mas o mesmo não tem sido feito pelos arquivistas. A separação entre “historiadores/ pesquisadores *versus* arquivistas” já vem

sendo questionada por alguns autores, e demonstra, neste caso, como um diálogo entre as duas instâncias pode ser frutífero.¹⁷⁵

Este é um trabalho que, acima de tudo, defende a interdisciplinaridade. Apontamos, anteriormente, como no contexto brasileiro são os centros de memória e documentação que mais demonstram interesse pelo recolhimento de conjuntos documentais privados. Estas instituições, em zona de incerteza, pois não constituem propriamente um arquivo, biblioteca ou museu, em suas definições mais estritas, são preponderantemente interdisciplinares. A literatura arquivística pós-moderna deve ser considerada, em suas devidas proporções, como importante referência para o processamento destes fundos e arquivos privados, pois ela também faz uso das contribuições que as demais áreas do conhecimento oferecem ao trabalho nos arquivos.

A correspondência de Camargo Guarnieri é fonte privilegiada de estudo e análise para a musicologia, historiografia, sociologia e demais disciplinas, mas também é exemplo de como o indivíduo, em seu espaço privado, constrói uma narrativa a partir do acúmulo documental. Como se viu, a exemplo da obra *43 estudantes de Ayotzinapa*, as práticas de arquivamento do compositor vão formando um rosto, uma imagem, apreendida de documento sobre documento, dispostos nos armários e paredes de seu estúdio, ou, ainda, nas prateleiras da reserva técnica, junto às caixas com a correspondência de seu mestre, Mário de Andrade.

Finalizo este trabalho contando o episódio que marcou a transferência do arquivo do compositor de seu estúdio para o Arquivo IEB, já que ilumina de maneira exemplar as relações entre a narrativa biográfica de Camargo Guarnieri, seus documentos e arquivo, local de trabalho e instituição de custódia. Após o falecimento do compositor, em janeiro de 1993, seus documentos, discos, biblioteca e todo o material acumulado durante anos de vida artística e profissional continuaram sendo preservados no pequeno apartamento da rua Pamplona. Até que, em 1999, foram iniciadas as tratativas de doação entre a família e a Universidade de São Paulo. No entanto, o princípio de um incêndio ocorrido na noite de 28 de abril de 2000 motivou uma transferência imediata da documentação mais relevante para o IEB.¹⁷⁶

O fogo foi logo controlado e, de acordo com o boletim de ocorrência, apenas uma estante e o aparelho de fax foram comprometidos. Não obstante, o que chama atenção nesse

¹⁷⁵ Consultar COOK, Terry. The Archive(s) is a Foreign Country: Historians, Archivists, and the Changing Archival Landscape. *The American Archivist*. Vol. 74, 2011, p. 600-632.

¹⁷⁶ Doação do Acervo Camargo Guarnieri. Processo USP 99.1.146.31.5.

episódio é a anedota contada pelo bombeiro que participou do socorro prestado: ao entrar no estúdio, reconheceu Mário de Andrade na foto que o compositor mantinha pendurada na parede e avisou seus colegas para tomarem cuidados redobrados, pois se tratava da casa de um estudioso.¹⁷⁷

Esse laço entre o compositor e o autor de *Paulicéia desvairada*, retomada pelo bombeiro em momento tão crítico, ilustra e reforça a importância das redes de sociabilidade e relações entre homens de um determinado tempo e lugar que, por sua vez, se espelham em seus arquivos pessoais e as instituições de salvaguarda.

¹⁷⁷ “Os bombeiros foram rápidos e o chefe deles, ao entrar no escritório, viu a foto de Mário de Andrade na parede e contou-me depois, avisou os colegas: ‘Vamos tomar muito cuidado, porque aqui é a casa de um estudioso’; assim, ao invés de jogarem água, eles combateram o fogo com espuma, não destruindo os documentos”, lembra Vera Camargo Guarnieri. HAAG, Carlos. *USP recebe acervo de Camargo Guarnieri*. Jornal VALOR, 10 de Agosto de 2000.

Referências Bibliográficas

ABRAHIM, Judie K. P. *Obra de difusão interdita de Camargo Guarnieri: catálogo comentado dos manuscritos*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

ABREU, Maria. “Camargo Guarnieri – O homem e episódios que caracterizam sua personalidade”. In: SILVA, Flávio (org.). *Camargo Guarnieri: O tempo e a música*. Rio de Janeiro: FUNARTE; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

APPADURAI, Arjun. Archive and Aspiration. In: BROUWER, Joke and MULDER, Arjen (org.). *Information is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*. Rotterdam: NAI Publishers, 2003, pp. 17-25.

ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

ARTIÈRES, P. Arquivar a própria vida. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, 1998, p. 9-34.

ASSUNÇÃO, Maria Clara. Arquivos de compositores: memória e gênese criativa. *SESA – IX Seminário Internacional de Saberes Arquivísticos*. Coimbra, 6 a 9 de março de 2019. Disponível em: <<http://www.ufpb.br/evento/index.php/ixsesa/ixsesa/paper/view/4630>>

BARTHES, R. The death of the author. In: *S. Heath (essays selection and translation) (1977) Roland Barthes. Image – Music – Text*. London: Fontana Press, pp.142-148.

BECKER, Howard. Art as collective action. *American Sociological Review*. Vol. 39, N. 6 (Dec, 1974). pp 767 – 776 (jstor)

_____. *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2008.

BELLOTTO, Heloísa L. *Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo*. Coleção Como Fazer. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2002.

_____. *Arquivos permanentes: tratamento documental*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

_____. Arquivos pessoais em face da teoria arquivística tradicional: debate com Terry Cook. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 201-208, jul. 1998.

_____. *Arquivo: estudos e reflexões*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

BOURDIEU, Pierre. “Cours du 12 janvier 2000”. *Manet. Une révolution symbolique*. Paris: Seuil, 2013.

BREAKELL, Sue. Perspectives: Negotiating the Archive. *Tate Papers* No. 9, Spring 2008.

BREAKELL, S. WORSLEY, V. Collecting the traces: an archivist’s perspective. *Journal of Visual Arts Practice*. V. 6 N. 3, 2007.

CALDEIRA, João Ricardo de Castro. *IEB: origem e significados (Uma análise do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo)*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CALLIGARIS, Contardo. Verdades de Autobiografias e Diários Íntimos. *Revista de Estudos Históricos CPDOC-FGV*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Contribuição para uma abordagem diplomática dos arquivos pessoais. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 169-174, jul. 1998.

_____. Arquivos pessoais são arquivos. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, volume 45, n. 2, 2009, p. 26-39.

CAMARGO, A.; GOULART, S. *Tempo e Circunstância: a abordagem contextual dos arquivos pessoais*. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2007.

CAMPOS, José Francisco Guelfi. *Preservando a memória da ciência brasileira: os arquivos pessoais de professores e pesquisadores da Universidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

COELHO, Frederico. *A semana sem fim: celebrações e memórias da Semana de Arte Moderna de 1922*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

_____. Um arquivo do arquivo ou como guardar as cinzas? In: TRAVANCAS, ROUCHON, HEYMANN (orgs.) *Arquivos Pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, pp. 263-278.

COOK, Terry. What is past is prologue: a history of archival ideas since 1898, and the future paradigm shift. *Archivaria*. 43 (1997) pp. 17-63

_____. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, pp. 129-150, jul. 1998.

_____. The archive(s) is a foreign country: historians, archivists, and the changing archival landscape. *The American Archivist*, vol. 74 (2011) pp. 600-632

_____. Arquivologia e Pós-Modernismo: novas formulações para velhos conceitos. *Informação Arquivística*. Rio de Janeiro, RJ, v. 1, n. 1, p. 123 – 148, jul./dez. 2012.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DEVER, Maryanne. Reading Other People's Mail. *Archives and Manuscripts*. Vol. 24, n. 1, pp. 116 – 129, maio 1996.

DICIONÁRIO Brasileiro de Terminologia Arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

DOUGLAS, Jennifer Lynn. *Archiving Authors: Rethinking the Analyses and Representation of Personal Archives*. Tese (Doctor of Philosophy) – Faculty of Information, University of Toronto, 2013.

_____. “Origens: Ideias em evolução sobre o princípio da proveniência”. In: EASTWOOD, T., MACNEIL, H. (orgs.) *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 47-74.

EASTWOOD, Terry. “Um domínio contestado. A natureza dos arquivos e a orientação da ciência arquivística”. In: EASTWOOD, T., MACNEIL, H. (orgs.) *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 19-45.

EGG, André Acastro. *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. 2010. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e Escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRAIZ, Priscila. “A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo de Gustavo Capanema”. In: *Revista de Estudos Históricos CPDOC-FGV*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 59-89.

GOMES, Ângela. Nas Malhas do Feitiço: o Historiador e os Encantos dos Arquivos Privados. In: *Revista de Estudos Históricos CPDOC-FGV*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 121-127.

GRAGOATÁ: *Acervos Literários*. Publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. N. 1. Niterói: EdUFF, 1996.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Contrapontos: notas sobre a correspondência no modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

HAROCHE-BOUZINAC, Geneviève. *Escritas epistolares*. São Paulo: Edusp, 2016.

HEINICH, Nathalie. *The Glory of van Gogh – an anthropology of admiration*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

HEYMANN, Luciana Quillet. O indivíduo fora do lugar. *Revista do Arquivo Público Mineiro*. Belo Horizonte, ano 45, n. 2, pp. 40-57, jul./dez. 2009.

_____. *O lugar do arquivo: a construção do legado de Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: Contra Capa / FAPERJ, 2012.

_____. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. In: TRAVANCAS, ROUCHON, HEYMANN (orgs.) *Arquivos Pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, pp. 67-76

HOBBS, Catherine. O caráter dos arquivos pessoais: reflexões sobre o valor dos documentos de indivíduos. HEYMANN, L.; NEDEL, L. (orgs) *Pensar os arquivos: uma antologia*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2018.

KETELAAR, Eric. Tacit Narratives: The meanings of Archives. *Archival Science*. Kluwer Academic Publishers. Netherlands, 2001, pp. 131-141.

_____. Sharing: Collected Memories in Communities of Records. *Archives and Manuscripts*. 33 (2005), p. 44-61

KRIS, Ernst e KURZ, Otto. *Lenda, mito e magia na imagem do artista: uma experiência histórica*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

LOPEZ, André Porto Ancona. *Tipologia documental de partidos e associações políticas brasileiras*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. Arquivos Pessoais e as fronteiras da arquivologia. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 154, 2 sem. 2003.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. “Uma ciranda de papel”. *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 154, 2 sem. 2003, p. 7-16

MARQUES, Reinaldo. *Arquivos Literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

MCKEMMISH, Sue. “Provas de mim... Novas Considerações”. In: TRAVANCAS, Isabel (org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

_____. Provas de mim... HEYMANN, L.; NEDEL, L. (orgs). *Pensar os arquivos: uma antologia*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

MELLO, João Manual C. de; NOVAIS, Fernando Antonio. “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In SCHWARCZ, Lilia K. M. (org). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MENNE-HARITZ, Angelika. “Access – the reformulation of an archival paradigm”. In. *Archival Science*. Kluwer Academic Publishers, Printed in the Netherlands, 2001.

MORAES, Marcos Antonio de. *Orgulho de Jamais Aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2007.

Pensar os arquivos: uma antologia. Epistolografia e projeto nacionalista em Mário de Andrade. In: *Gragoatá Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras* n. 154. Niterói: EdUFF, 2003, p.55-67

MUCHAIL, Salma Tannus. Michel Foucault e o dilaceramento do autor. *Margem*. São Paulo, N. 16, 2002, p. 129-135.

NUNES, S.; SAID, R. (orgs.) *Margens teóricas: memória e acervos literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

PROCHASSON, Christophe. “Atenção: Verdade! Arquivos pessoais e a renovação das práticas historiográficas”. In: *Revista de Estudos Históricos CPDOC-FGV*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998.

RIBEIRO, Renato Janine. “Memórias de si, ou...”. *Revista de Estudos Históricos CPDOC-FGV*. Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998.

SAUSP. *Glossário de Espécies/Formatos e Tipos Documentais da Universidade de São Paulo. Sistema de Arquivos USP – SAUSP*. Outubro/1997. Disponível em: <<http://www.usp.br/arquivogeral/instrumentos-de-gestao/glossario-de-especiesformatos-e-tipos-documentos/>>. Acesso em nov/2016.

SCHELLENBERG, T. R. *Arquivos Modernos: princípios e técnicas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SEMINÁRIO “Dar nome aos documentos: da teoria à prática”. Trabalhos apresentados no seminário realizado em São Paulo, de 24 a 25 de outubro de 2013, no Instituto Fernando Henrique Cardoso. São Paulo: Instituto Fernando Henrique Cardoso, 2015.

SILVA, Flávio. *Camargo Guarnieri - o tempo e a música*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Imprensa Oficial, 2001.

SILVA, Maria Celina Soares de Mello e; TRANCOSO, Márcia Cristina Duarte. “Produção documental de cientistas e a história da ciência: estudo tipológico em arquivos pessoais.” *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. Rio de Janeiro, v. 22, n.3, jul-set. 2015, p. 849-861.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. *Por uma história política*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

TERESA. *Revista de Literatura Brasileira. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas*, Universidade de São Paulo – no 8/9. São Paulo: Editora 34, 2008.

TONI, Flávia Camargo. Biografia, autobiografia e processos de criação no Arquivo de Camargo Guarnieri. In: XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo, 2007. Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/poster_musicol.html

TRACE, Ciaran B. “Dentro ou fora do documento? Noções de valor arquivístico”. In: EASTWOOD, T., MACNEIL, H. (orgs.) *Correntes atuais do pensamento arquivístico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 77-106

VELLOSO, Monica Pimenta. *História e Modernismo*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010.

_____. Entre o sonho e vigília: o tema da amizade na escrita modernista. *Tempo*, Niterói, v. 13, n. 26, p. 205-224, 2009

VERHAALLEN, Marion. “Vida e obra de Camargo Guarnieri”. In: *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial, 2001.

WERNET, Klaus. *Camargo Guarnieri: memórias e reflexões sobre a música no Brasil*. Dissertação de Mestrado – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.