¨SONHO DE ARTISTA¨: CONSIDERAÇÕES SOBRE O ACERVO GUARNIERIANO

¨SONHO DE ARTISTA¨: CONSIDERATIONS ON CAMARGO GUARNIERI´S REPERTOIRE

Harlei Elbert[1]

Abstract *— This paper proposes a reflection on questions related to the repertoire of the Brazilian composer Camargo Guarnieri (1907-1993). The piece ¨Sonho de Artista¨ inaugurates his trajectory as a composer and represents the starting point to better understand his creative process. The year of 1928 is a landmark in the musical life of the composer who interdicted his work in the period of 1920 to 1928 on the grounds that it should not be published but only be used for critical study. Therefore we aimed at analyzing the pieces comprising this period of interdiction and their possible relationship with the works produced after this period. Also we tried to point out questions concerning the total amount of his pieces registered. Finally, results obtained through qualitative as well as quantitative analyses of the totality of the material under study are presented.*

Index Terms — music, analysis, repertoire, composer, Camargo Guarnieri.

INTRODUÇÃO

O recente aumento de acervos musicais pessoais depositados em instituições públicas, como bibliotecas e outros ambientes do gênero, aponta para o enriquecimento da pesquisa brasileira no século XXI.

Sabe-se que o primeiro acervo franqueado à sociedade brasileira pertencia à Real Biblioteca de Portugal, estabelecida no Rio de Janeiro em 1810 e aberta ao grande público quatro anos mais tarde. Consistia basicamente de 60 mil peças, reunidas e trazidas pela Corte Portuguesa:

> Ao que tudo indica, (...) a Real Livraria atravessaria o oceano, distribuída por algumas centenas de caixotes e em três etapas: uma viagem em 1810 e outras duas em 1811. (...) O fato é que a biblioteca passou a fazer parte da nação emancipada, que aos poucos lhe adicionou novas aquisições, conferindo-lhe uma feição particular. Sob a forma de uma coleção de coleções, a ¨Real¨ restou como um local privilegiado onde se guardava uma história... [1]

Hoje, com o nome oficial de Fundação Biblioteca Nacional, este tradicional centro de referência abriga uma enorme e preciosa coleção de peças, sendo reconhecido pelo seu importante conjunto bibliográfico e documental.

A partir deste momento de expansão, em que são adicionadas novas fontes de consulta ao universo dos pesquisadores, parcerias entre várias áreas interdisciplinares de trabalho passam a ser imprescindíveis. O diálogo entre musicólogos, museólogos, bibliotecários, historiadores e sociólogos, entre outros profissionais, torna-se praticamente inevitável.

Neste sentido, observamos a contribuição cada vez mais frequente oferecida por estudiosos e especialistas de diferentes áreas ao universo musicológico, mencionada com certa ênfase e entusiasmo em vários ensaios e investigações.

Patrimônio do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo – IEB/USP -, o acervo do compositor brasileiro Camargo Guarnieri (1907-1993) foi aberto ao público para consulta e pesquisa na década de 2000. A Fundação Camargo Guarnieri, criada por Vera Sílvia Camargo Guarnieri, mantinha o acervo do compositor desde o seu falecimento, iniciando o árduo trabalho de organização e catalogação dos itens existentes - aproximadamente 30.000 documentos.

Após a doação do acervo guarnieriano ao IEB/USP, que já mantinha o acervo de Mário de Andrade (1893-1945) desde o final da década de 1960, constatou-se a conclusão de pelo menos cinco pesquisas de peso abarcando pontos cruciais sobre a música brasileira no século XX, ampliando consideravelmente o temário das dissertações de mestrado e teses de doutorado de nossas universidades: ¨tende a produção de Camargo Guarnieri a ser um dos mais buscados temas nos programas de Pós-Graduação.¨ [2]

Este artigo propõe uma reflexão sobre questões relevantes relacionadas ao arquivo pessoal deste compositor paulista a partir de sua obra ¨Sonho de Artista¨, valsa para piano solo datada de 1920, que inaugura sua trajetória composicional e representa o ponto de partida para um melhor entendimento de seu processo criativo.

[1] Harlei Elbert, Professora Associada da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Doutora em História pela Universidade de São Paulo, Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, Coordenadora do Curso de Musicalização Infantil e Coordenadora do Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da Universidade Federal do Rio de Janeiro, harlei.elbert@gmail.com

DOI 10.14684/WCCA.8.2015.58-62
© 2015 COPEC

ACERVOS – INTERDIÇÕES E DOAÇÕES

No âmbito internacional, no século passado registrou-se a descoberta de documentos substanciais a partir da exploração de inúmeros e importantes acervos pessoais, até então não acessíveis ao público por décadas após a morte de seus signatários.

Um exemplo flagrante desta situação é o caso do arquivo do compositor americano Henry Cowell (1897-1965) ter sido proibido para consulta no longo período entre 1965 e 2000, já que sua figura é fundamental para o entendimento da música contemporânea norte-americana.

Em se tratando ainda da esfera internacional, em continente europeu, a Fundação Paul Sacher, sediada na Basiléia - considerada capital cultural da Suíça -, atualmente detém importantes conjuntos de acervos pessoais de compositores contemporâneos, como Boulez (1925) e Stravinsky (1882-1971).

Pode-se dizer que a manutenção desses tipos de centros é vital para o estudo de manuscritos de compositores, considerando-se que estas obras possam ser analisadas e interpretadas juntamente com outros documentos pertinentes a seus processos criativos.

No que se refere à música brasileira, um bom e atual exemplo pode ser visto com o acervo do compositor Luciano Gallet (1893-1931) - depositado na Biblioteca Alberto Nepomuceno e parte dele lacrado até 2005 por ordem testamentária. O documento de doação, registrado em cartório com todas as formalidades que o assunto requer, estabelece a abertura de uma das pastas em setenta anos após a data de 1935.

A autora dessa pesquisa, na condição de Diretora da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (quadriênio 2003-2007), providenciou a abertura do citado arquivo em sua última presidência da sessão solene de Congregação, deixando a cargo do Professor Emérito Henrique Morelenbaum a honra de conduzir os trabalhos. Após a abertura dos envelopes lacrados e a leitura dos documentos encontrados, ficou visivelmente comprovado o alto valor biográfico do acervo em questão.

Estudando Camargo Guarnieri recentemente, alguns pesquisadores lançaram mão de sua expressiva coleção – agora preservada e disponibilizada em ambiente bem mais propício.

Dentre os estudos mais significativos, destacamos o catálogo comentado de seus manuscritos relacionados à obra de difusão interdita, aliando conceitos da teoria arquivística ao estudo dos processos criativos através da análise de um conjunto de documentos inéditos.

Destacamos também a análise de correspondências e obras para formações distintas – de difusão interdita e outras compostas entre 1928 e 1945. Tal investigação acabou apontando o trabalho sinfônico de 1944 - ¨Sinfonia no.1¨ - como o representativo de seu apogeu como compositor - reflexo de seu meio na esfera do modernismo, do Estado varguista e do americanismo musical.

Todos esses exemplos servem para demonstrar que, com o recente e significativo aumento de doações de acervos a instituições públicas, as pesquisas sobre a música atual cresceram rapidamente. Entretanto,

> nem todos os acervos pessoais de compositores possuem os elementos suficientes para se recompor o trajeto da transformação das primeiras idéias musicais em obra construída. O acervo que pertenceu a Camargo Guarnieri possui alguns poucos exemplos... [3]

1928 - FRONTEIRA CATALOGRÁFICA

O pesquisador Domênico Barbieri escreveu um pormenorizado artigo sobre a restrição de Camargo Guarnieri em relação à divulgação impressa de sua produção do período de 1920 a 1928, referindo-se ao ano de 1928 como sua fronteira catalográfica.

Segundo o próprio Guarnieri: ¨É justamente a partir de 1928 que reconheço em minha obra aquilo que um artista sustenta como expressão de sua formalidade¨. [4]

Através de uma pesquisa ainda no espaço físico da Fundação Camargo Guarnieri, foi realizada a catalogação das obras compostas neste período interdito, fato que resultou na constatação de que várias delas não apresentavam datas e algumas estavam até mesmo incompletas: "No final da coleção há, sem menção de data, uma peça sem nome e cinco fugas. Considere-se que as fugas poderiam ter sido elaboradas com finalidade única de exercício". [5]

Muitos pesquisadores equivocadamente relacionam o ano de 1928 à primeira incursão de Guarnieri no âmbito da composição. Esta premissa não é verdadeira por existir tal período interdito, que consiste na proibição de cerca de oitenta composições à publicação ou execução, devendo apenas servir para fins de estudos analíticos e críticos.

Outros pesquisadores, também ignorando este período interdito, afirmam, por exemplo, que ¨a primeira incursão de Camargo Guarnieri no setor vocal foi através da *Cantiga Noturna* (José de Figueiredo Sobral Jr.; 1928).¨ [6] Neste caso, o equívoco torna-se até maior, pois, de sua extensa coleção vocal, ¨a primeira delas são as ´Lembranças do Losango Cáqui,´¨ [7] cujo texto é de autoria de Mário de Andrade.

> Acredita-se que toda esta confusão tenha se instaurado em função de vários catálogos de Guarnieri apresentarem a peça *Cantiga Noturna* no início da listagem de 1928 (ver em *CATÁLOGO DE OBRAS. CAMARGO GUARNIERI.* Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 1977 e *CATÁLOGO DE OBRAS. M. CAMARGO GUARNIERI.* Suplemento do Boletim de Documentação

Musical vol.1, n.2. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1979). [8]

De qualquer forma, toda a documentação referente a Camargo Guarnieri (inclusive sua produção lacrada) está devidamente armazenada e disponibilizada para consulta no IEB/USP, proporcionando aos estudiosos novos horizontes para a pesquisa em torno deste compositor e de sua história.

A expansão da música vocal

Na verdade, o primeiro encontro da poesia e música em Camargo Guarnieri aconteceu em 1923, com a obra *Nunca mais*, para voz e piano (com poesia de F. Caldeira), cujo manuscrito indica que a peça está incompleta. Nesta classificação de obras interditas, dezoito estão na categoria de música vocal.

Note-se que algumas obras aparecem com os títulos repetidos, ficando as modificações por conta das formações instrumentais e até mesmo da vontade do compositor de reaproveitar elementos ainda não explorados em sua totalidade.

No caso da peça ¨Tristeza¨, por exemplo, pressupõe-se que o compositor tenha realizado uma nova versão (incompleta) da obra de 1925, de mesmo título. Estima-se que esta composição, com o mesmo texto do poeta Álvares Azevedo e com nova formação – coral - tenha sido idealizada no período entre 1925 e 1927, já que pertence à catalogação interditada.

TABELA I
DEMONSTRATIVO DOS TÍTULOS VOCAIS - PERÍODO INTERDITO

Ano	Título/Formação	Texto/Obs
1923	Nunca mais/Voz e piano	Caldeira/incompleta
1924	Deus e poesia/Voz e piano	A. de Quental/cópia
1925	Noturno/Voz e piano	-
1925	Tristeza/Voz e piano	Azevedo/contraponto
1925	Saudade/Voz e piano	Carlos dos Santos
1925	Plenilúnio/Voz e piano	Maria Carolina
1925	Somno/Voz e piano	A. de Quental
1925	Ave-Maria/Voz e piano	Religioso/contraponto
1926	Canção/Voz e piano	Casemiro de Abreu
1927	Canção/Voz e piano	Nova versão
1927	Talvez/Voz e piano	L. Viotti
1927	Canção das Yaras/Voz e piano	Sobral Jr.
1927	Canção das Yaras/Voz e quarteto de cordas	Versão incompleta
1927	Pluvial/Voz e piano	Eduardo Guimarães
1927	Saudade/Voz e piano	G. de Almeida
1927	Noturno/Voz e piano	G. de Almeida
1927	Prelúdio/Voz e piano	G. de Almeida/esboço
-	Tristeza/Coral	Azevedo/incompleta

Já em 1928 os quantitativos demonstram expressiva mudança em relação à produção vocal, com destaque para a composição da grande obra para voz e orquestra sinfônica, novamente uma versão a partir de uma canção já existente, para voz e piano.

TABELA II
DEMONSTRATIVO DOS TÍTULOS VOCAIS – FRONTEIRA CATALOGRÁFICA

Ano	Título/Formação	Texto/Obs
1928	Lembranças do Losango Cáqui/Voz e piano	Mário de Andrade
1928	Cantiga noturna/Voz e piano	Sobral Jr.
1928	Marchas de Esfuminho/Voz e piano	Azevedo Marques
1928	As flores amarelas do Ipê/Voz e piano	Azevedo Marques
1928	Toada do Pai do Mato/Voz e piano	Mário de Andrade
1928	Trovas de amor/Voz e piano	Folclore
1928	Trovas de amor/Voz e orquestra sinfônica	Versão orquestrada
1928	Prelúdio no. 2/Voz e piano	G. de Almeida

Os textos de Mário de Andrade e do folclore brasileiro aparecem com todo vigor e já são maioria neste período, confirmando a influência deste poeta e de seus ensinamentos perante a consagrada obra de Guarnieri.

Quanto aos demais títulos de 1928, a ênfase está nas obras pianísticas.

TABELA III
DEMONSTRATIVO DOS TÍTULOS INSTRUMENTAIS – FRONTEIRA CATALOGRÁFICA

Ano	Título/Formação	Texto/Obs
1928	Canção Sertaneja/Piano	Ed. I. Chiarato e Cia.
1928	Canção Sertaneja/Violino e piano	Ed. I. Chiarato e Cia.
1928	Dança Brasileira/Piano	Ed. I. Chiarato e Cia.
1928	Sonatina no. 1/Piano	Ed. I. Chiarato e Cia.

Poder-se-ia levar adiante a discussão numérica da produção guarnieriana - com gráficos e quadros comparativos mais detalhados - e de fato já o fizemos na Tese de Doutorado intitulada ¨Camargo Guarnieri em fins de milênio¨, mas, para o que aqui estamos propondo, os exemplos anteriormente expostos satisfazem plenamente.

PECULIARIDADES NA CATALOGAÇÃO

Levando-se em consideração as obras catalogadas, vale alertar que os quantitativos finais ainda tendem a variar (não expressivamente) entre os catálogos existentes. Tal fato acontece por dois motivos principais: não raras vezes o compositor revisou alguma obra e a reintroduziu na sua coletânea com uma nova data; não raro também ele omitiu determinadas partituras compostas após o seu período interdito. Há ainda a considerar as obras perdidas e nunca repertoriadas.

Na introdução do mais recente catálogo, tentou-se esclarecer definitivamente este assunto através de um questionário endereçado ao próprio Guarnieri, em 1992, que ¨deu respostas precisas (...) não manifestou nenhuma oposição à inclusão no catálogo dos títulos encontrados e não repertoriados...¨ [9]

No entanto, cotejando todo este material chegou-se à conclusão de que ainda há algum desencontro, pois ora algumas obras são repetidas, ora outras são citadas com informações de que possivelmente foram perdidas ou ficaram incompletas.

Sobre a produção de difusão interdita, há advertências para determinadas questões de datas. Por exemplo, as peças para voz e piano ¨Canção das Yaras¨ e ¨Noturno¨ (ambas com mais de uma versão) foram compostas, segundo suas respectivas capas, em 1929 e não em 1927. No caso desta última, ¨D. Barbieri lista duas obras diferentes: uma para canto e piano, outra para piano solo. As capas referem duas versões instrumentais de um *Noturno*, ambos de 1929¨. [9]

Não concordamos inteiramente com esta afirmação sobre a listagem realizada por Barbieri, já que em seu artigo Barbieri lista, na verdade, quatro obras diferentes com o mesmo nome – ¨Noturno em Sol Maior¨ para piano, datado de 1922; ¨Noturno¨ para canto e piano, datado de 1925; ¨Noturno¨ para canto e piano, datado de 1927 e ¨Noturno¨ para piano, datado de 1927.

Também são imprecisas as datas relacionadas à composição ¨Sonho de Artista¨, para piano solo: 1920, segundo vários catálogos; 1921, em registro de próprio punho do compositor; 1917, conforme o testemunho de Vera Sílvia Camargo Guarnieri.

Discrepâncias à parte, tomemos este momento histórico como um marco em que a obra guarnieriana começava a ser produzida - entre os resquícios das primeiras atividades nacionalistas e o então promissor surgimento do nacionalismo de orientação modernista, identificado a um grupo de intelectuais e artistas com projetos políticos, ideológicos e estéticos, num movimento no Brasil entre as décadas de 1920 e 1930.

A expansão da música instrumental

Na programação do ¨Festival Camargo Guarnieri¨, realizado em 1994, foram inseridos alguns textos que remetem a situações distintas da produção guarnieriana. Sobre a parte pianística, enfatizou-se a afinidade do compositor com o piano através de uma abordagem quantitativa:

> Desde a rejeitada **Sonho de Artista**, composta aos 13 anos de idade, até as últimas criações, este instrumento recebeu do autor, cerca de 140 obras, distribuídas entre 50 Ponteios, 20 Estudos, 10 Sonatinas, 1 Sonata, 10 Valsas, 10 Improvisos, 10 Momentos e diversas peças avulsas importantes, tais como a **Toccata**, o **Choro Torturado**, as **3 Danças** e o **Lundú**. Como solista de orquestra, o piano tem com Guarnieri, 6 Concertos, o Concertino, o Choro, as Variações Sobre Tema Nordestino e a Seresta. [10]

Esta abordagem quantitativa apresenta certa inconsistência se comparada a outras fontes – catálogos e diferentes conjuntos de documentos sobre o autor. Acrescente-se, ainda, o fato de não serem citadas as ¨Toadas¨, as ¨Suítes¨ e a legendária ¨Canção Sertaneja¨, primeira obra apresentada a Mário de Andrade, em 1928.

A familiaridade de Guarnieri com outros instrumentos – violino, viola e violoncelo – também é perceptível, haja vista a sua consistente produção neste setor. Além dos quartetos de cordas, identificamos a presença marcante de suas obras dedicadas aos instrumentos de sopro, embora em menor escala. E ainda a utilização em formações orquestrais de ¨toda uma coleção de instrumentos rítmicos brasileiros, como chocalho, reco-reco, cuíca, maracá e agogô.¨ [11]

Diante de tamanha diversidade, pode-se dizer que hoje, passados mais de vinte anos de sua morte, a obra de Guarnieri ainda se abre a novas análises e interpretações.

Dentre elas, concordamos com certos autores que se referem ao compositor como dono de uma linguagem própria – conquistada, a nosso ver, pela intermediação equilibrada entre novas concepções estéticas e antigos ideais nacionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O acervo guarnieriano é bastante eclético. Apesar de ter a sua maior produção concentrada nas obras vocais, as demais formações também são contempladas de forma generosa, com obras para pequenos e grandes conjuntos orquestrais, com e sem solista, além das transcrições e arranjos de obras de outros compositores.

A improvisação fazia parte do universo deste compositor, que ¨gostava de agrupar pequenas peças em ciclo.¨ [11] Desde ¨Sonho de Artista¨, resultado de suas primeiras experiências de improvisação ao piano, Guarnieri já mostrava seu interesse pelo instrumento, confirmado tanto pelas suas mais simples coleções destinadas à temática infantil quanto pelos seus mais célebres e virtuosísticos concertos para piano e orquestra.

Em seu período denominado interdito, a música para piano solo é predominante, bem como os títulos em português, incluindo um ¨que remete à uma dança tipicamente brasileira: `Samba´, de 1924.¨ [12]

Ainda sobre as discussões e opiniões em torno deste período (in) tocável, pode-se dizer que

> em 1928, quantitativamente e qualitativamente, há mais e melhores peças destinadas à publicação do que aquelas ¨proibidas¨, salientando-se que cerca da metade das primeiras citadas alcançaram apreciável e persistente repercussão. [5]

A partir de 1928 preponderava a obra para voz e piano, com o aproveitamento de textos de poetas e intelectuais da época, o que gerou polêmica quanto à prosódia musical, que estuda a relação entre a acentuação silábica das palavras e os acentos da estrutura musical, procurando a melhor forma de empregar as palavras do ponto de vista rítmico e melódico numa canção. Ao analisarmos os textos do ponto de vista musical e literário, estamos analisando a aplicação das métricas musicais que transcrevem as métricas poéticas. E

estas podem apresentar variadas possibilidades, de acordo com a estrutura dos textos.

Mário de Andrade, sempre atento a questões desta natureza, já alertava que

> Na expressão do pensamento humano, as palavras se ligam uma às outras formando, por assim dizer, um fonema único, que é a frase. Em nossa língua que, como as suas irmãs neolatinas, não se desmusicaliza no excesso das consoantes, o elemento característico e de subtilíssima importância para a emissão do fonema frase é o encontro das vogais, ocasionado pela última sílaba duma palavra e o início da seguinte. Elas ora se irmanam num cordial ditongo, ora se devoram subsistindo uma vogal única, ora se repudiam desamavelmente formando hiato. [7]

Portanto, no momento da utilização de um texto literário, torna-se prioritário levar em consideração alguns aspectos da composição musical: a estrutura métrica, que permite as divisões dos compassos e suas complexas peculiaridades internas; a ordenação rítmica, que estabelece os movimentos regulados e as durações; a construção melódica, que remete a medidas intervalares e a estruturas fraseológicas e temáticas. ¨Naturalmente, outros elementos, como a harmonia, o contraponto e a textura, devem ser levados em consideração para a realização de uma correlação satisfatória entre poesia e música.¨ [13]

Sempre atento a todos estes elementos, Guarnieri procurou adaptá-los da melhor forma possível em suas composições, contando permanentemente com a crítica de Mário de Andrade, seu mentor intelectual por várias décadas.

Aliás, as preocupações plurais de Mário de Andrade fizeram com que ele dialogasse em diferentes meios. Cotejando notas marginais, recortes e cartas de seu conjunto de obras editadas e manuscritas, verificou-se que a crítica permeia toda a sua produção literária, sustentada por um fio ideológico que une reflexões em torno das artes, de forma geral.

Diante do exposto, considera-se que a obra de Guarnieri, além de ser importante para estudo desde a década de 1920, reúne elementos representativos em sua consagrada trajetória, sintonizada com o novo milênio e com a pluralidade desses últimos tempos. Não foi por acaso que recebeu ¨o prêmio `Gabriela Mistral´, pela OEA (Washington), considerado o Nobel das Américas, com o título de `Maior Compositor Contemporâneo das Três Américas´. O sonho estava realizado.¨ [14]

REFERÊNCIAS

[1] Schwarcz, Lilia, ¨A longa viagem da Biblioteca dos Reis – Do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil¨, *Livro*, 2002, pp.30.

[2] Martins, José Eduardo, ¨`In Memoriam´ de Camargo Guarnieri¨, *Revista Música*, Vol.4, No. 1, 1993, pp.34.

[3] Toni, Flávia Camargo, ¨A musicologia e a exploração dos arquivos pessoais¨, *Revista de História*, No. 157, 2007, pp.120-121.

[4] Guarnieri, Camargo, ¨Catálogo de Composições¨, *Manuscrito do autor*, sem data, pp.1.

[5] Barbieri, Domênico, ¨Camargo Guarnieri e o ano de 1928 – Fronteira Catalográfica¨, *Revista Música*, vol.4, No. 1, 1993, pp. 28.

[6] Mariz, Vasco, ¨Obras Vocais¨, *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, 2001, pp. 382.

[7] Andrade, Mário de, Aspectos da Música Brasileira, Livro, 1965, pp.86, pp.68.

[8] Elbert, Harlei, ¨O discurso musical-literário na obra do compositor Camargo Guarnieri¨, *Trabalho de Pós-Doutoramento*, 2014, pp.11.

[9] Silva, Flávio, ¨Catálogo das obras¨, *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*, 2001, pp. 505, pp.567.

[10] Brasil, Laís de Souza, ¨O instrumento¨, *Festival Camargo Guarnieri*, 1994, pp.29.

[11] Verhaalen, Marion, ¨Camargo Guarnieri: expressões de uma vida¨, *Livro*, 2001, pp.405, pp.87.

[12] Elbert, Harlei, ¨Camargo Guarnieri em fins de milênio¨, *Tese de Doutorado*, 1997, pp. 127.

[13] Mattos, Fernando Lewis de, ¨Prosódia Musical¨, Arranjos Vocais e Instrumentais I, s/d, pp. 1.

[14] ¨Sonho de Artista¨, *Festival Camargo Guarnieri*, 1994, pp.11.