

BIOGRAFIA, AUTOBIOGRAFIA E PROCESSOS DE CRIAÇÃO NO ARQUIVO DE CAMARGO GUARNIERI

*Flávia Camargo Toni**

RESUMO: Enquanto os biógrafos justificam os esforços empreendidos no sentido de defender as relações entre o biografado e sua obra, a arquivologia demonstra que os acervos pessoais também podem fornecer elementos suficientes para a compreensão do “eu” criador de forma semelhante às autobiografias. Se os dois campos de estudo estão corretos, ambos podem corroborar resultado da análise dos processos criativos de certos compositores que, a exemplo de Camargo Guarnieri, preocuparam-se com a manutenção de seus testemunhos.

PALAVRAS-CHAVE: processos de criação; Camargo Guarnieri; autobiografia; biografia

ABSTRACT: In some way, all biographers consider that composer’s life establishes links between the reality and creational processes. So, personal archives can introduce us into the representation of an ideal world maintained by the author to talk about him and his most characteristics opera.

KEYWORDS: Autobiography; Biography; Creational Processes; Camargo Guarnieri

INTRODUÇÃO

A musicologia norte-americana da década de 1990 viu renovar o interesse pelos estudos biográficos de compositores do romantismo e, mesmo, a discussão sobre processos de criação e sexualidade¹. Um dos mais destacados estudiosos envolvidos no debate, Maynard Solomon, define Biografia como um gênero literário que, no cumprimento de seus objetivos – qual seja, a elucidação de fatos que expliquem a criação das obras - abarca todos os eventos que participaram ou foram gerados pelas atividades do indivíduo que se pretende biografar². Desta forma também é contemplado “todo aspecto de seu processo psicológico e mental e cada produto de sua criatividade.”

A “grande vaga” biográfica, no entanto, remonta ao século XIX, a ponto de Gustav Adler ter entendido a Biografia como um campo auxiliar da investigação histórica. E é ainda o mesmo Solomon que interpreta o desinteresse pelo gênero nos três primeiros quartos do século XX como uma reação à ênfase romântica do “eu” caracterizadora da supervalorização das narrativas pessoais. No entanto, biografias e autobiografias pertencem ao falar sobre música desde o século XVII.

Em Música o gênero autobiográfico é mais raro e importa especificar as características deste tipo de narrativa. Marieta Ferreira, definindo a autobiografia como um “olhar para trás a partir de um ponto fixo” (1998, v.1, p. 27), sublinha a construção do discurso que acolhe a trajetória profissional, os relatos sobre a vida pessoal e familiar e a ênfase na história daquela personalidade. Apoiando-se em Philippe Lejeune e G. Gusdorf, identifica a marca de uma “história como aventura autônoma e individual” (FERREIRA, 1998, v.1, p. 10), a afirmação da identidade. A mesma autora diferencia autobiografia de depoimentos orais definindo estes

* Livre-Docente do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Bolsa Produtividade em Pesquisa CNPq.

¹ Veja-se, a respeito, os artigos de David Gramit (Constructing a Victorian Schubert: Music Biography and Cultural Values) e Susan Mc Clary (Music and Sexuality. On the Stablin/Solomon Debate), ambos da revista *19 Century Music*, v. 17, n.1, 1993 (páginas 65-78 e 83-88, respectivamente).

² Grove’s Dictionary of Music and Musicians. Consultada a versão eletrônica.

pela “informalidade ao expressarem pontos de vista e acontecimentos que são camuflados” (FERREIRA, 1998, v.1, p. 12)

Para o estudo dos processos de criação, biografia e autobiografia são de grande importância e, neste sentido, outros elementos podem vir a colaborar ampliando significativamente as fontes primárias de pesquisa. Estou me referindo aos acervos pessoais, aqueles que Philippe Artières apelidou de “arquivamentos do eu” e que, devido aos arranjos e rearranjos que refletem de seus signatários, apontam para um tipo de testemunho autobiográfico (1998, p.2).

Ao examinar, adiante, documento localizado no acervo pessoal de Camargo Guarnieri entre as pastas onde o compositor guardava seus discursos, entrevistas e depoimentos, pretendo demonstrar de que forma parte das “narrativas do eu” podem influenciar as análises características do que se convencionou chamar de processos de criação ou crítica genética aplicada à música.

1. ARQUIVOS PESSOAIS, ARQUIVOS DO “EU”

Em 1997 o Seminário Internacional sobre Arquivos Pessoais realizado pelo Instituto de Estudos Brasileiros e pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil reuniu, na interdisciplinaridade, especialistas e intelectuais que abordaram desde aspectos relacionados à constituição das coleções e a escrita autobiográfica até as políticas de preservação e acesso concernentes aos arquivos. Christophe Prochasson, por exemplo, narra de que forma até os idos de 1970 as fontes privadas despertaram, sobretudo, o interesse dos historiadores da literatura e da arte (1998, p.1) para, só a partir daí, cativar especialmente o interesse dos historiadores da cultura. Adiante, partindo da consciência de que os arquivos privados transmitem a sensação de intimidade, alerta para o fato de que “O documento pessoal parece sempre trazer uma mensagem de verdade.” (PROCHASSON, 1998, p. 14)

No mesmo Seminário, Renato Janine Ribeiro discute o que leva à constituição proposital de um arquivo pessoal no Antigo Regime e no Brasil contemporâneo supondo que como traço comum aos dois momentos:

“O que os arquivos pessoais podem atestar, o que o desejo de guardar os próprios documentos pode indicar, será esse anseio de ser, *a posteriori*, reconhecido por uma identidade digna de nota.” (RIBEIRO, 1998, P. 1)

Na musicologia a exploração dos acervos pessoais tem sido enfocada, tanto do ponto de vista da arquivologia quanto da construção de biografias e dos processos de criação. O arquivo pessoal de Henry Cowell, um dos autores mais prolíficos dos Estados Unidos, foi analisado por George Boziwick, compositor e musicólogo responsável pela curadoria do arquivo pessoal doado à Biblioteca Pública de New York. A massa documental acumulada pelo espólio de Cowell foi colecionada com o auxílio da mãe, de uma tia e da esposa do músico e Boziwick, além de demonstrar as possíveis reconstruções de projeto moldado a várias mãos, enfatiza a importância do acesso público às fontes de criação (BOZIWICK, 2000, p. 50).

Mas, se os acervos pessoais podem cumprir o papel de autobiografias não redigidas por seus signatários, ou se as biografias e autobiografias permitem a sensação de proximidade entre aquele que estuda a obra de alguém e a vida do criador em questão, qual a relação, de fato, entre a vida e a obra de um compositor?

Lewis Lockwood não foi o primeiro a buscar esta resposta ao estudar Beethoven, porém me parece o mais competente no que diz respeito à amplidão de seu trabalho unindo as fontes documentais primárias aos primeiros traços da escrita monumental do artista alemão. O próprio título do livro de Lockwood, Beethoven: a música e a vida, anuncia o que o

musicólogo defende ao longo de suas análises. Após discorrer sobre as ponderações daqueles que não apostam numa relação expressiva entre biografia e produção artística, ele conclui:

“(...) a teoria de uma absoluta separação entre vida e obra não se sustenta. As obras não se materializam do nada. São criadas por indivíduos que transmitem propósitos criativos específicos; não são fruto de processos abstratos ou de algoritmos. Podemos reconhecer que elementos profundamente enraizados na personalidade de indivíduos criativos, em seus pontos de vista, sua maneira de falar, de interagir com as pessoas e de lidar com o mundo encontram ressonância em muitas das obras dos artistas.(...)” (LOCKWOOD, 2004, p. 48-49)

Raros acervos pessoais de compositores brasileiros terão espelhado melhor a obra de seu signatário como o do compositor brasileiro Camargo Guarnieri. Massa de papel aparentemente desordenada, quando colocada sob a ótica da moderna arquivística é capaz de revelar fatos de relevo como o discurso do autor sobre si mesmo. Matérias jornalísticas extraídas de periódicos, fotografias, versões diversas de vários títulos de sua obra, correspondência ativa e passiva, discos, receitas médicas e solicitações de exames, documentação burocrática pertinente às editoras e recolhimento de direitos autorais, quando submetidos à análise para ordenação revelam outras faces do signatário: os recortes de jornal guardam também títulos de interesse sobre a política e temas a serem explorados na criação; fotos atestam a presença de personalidades de destaque, além das imagens de filhos e amigos; os esboços testemunham as escolhas do pensamento criador apontando novas soluções estéticas; na correspondência ativa e passiva, a memória da rotina e da criação, bem como nos demais papéis da vida cotidiana. Embora a obra do músico seja o núcleo em torno do qual gravitam tais conjuntos documentais, acervo assim constituído espelha também a vida porque é confessional em seus múltiplos aspectos.

O arquivo pessoal do compositor Camargo Guarnieri foi doado à Universidade de São Paulo com todos os elementos que o signatário enfeixou em seu estúdio de trabalho, biblioteca, arquivo de criação e documentação pertinentes a sua esfera de ação. O zelo do signatário bem como a ciência da “construção” de uma obra para a eternidade podem ser ilustrados em 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 pedindo 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 remetente³.

A correspondência do músico, aliás, representa outra fonte de exploração de dados no estudo da gênese da criação onde os exemplos se multiplicam às centenas. Tomo, aleatoriamente, o *Concerto n. 4 para piano* para ilustrar não apenas as possibilidades de análise através do diálogo epistolar com um de seus mais queridos mestres – Lamberto Baldi – mas aproveitando para atestar que tal diálogo varia em função, também, do interlocutor. No caso, o compositor escreve para Maria Abreu, gaúcha, filha do músico Andino Abreu e ela própria boa conhecedora de música, um das responsáveis pela encomenda do referido *Concerto*.

Obedecendo a cronologia observe-se a notícia sobre o andamento da obra enviada para o Rio Grande do Sul:

“Agora, uma boa notícia para você. Hoje terminei o segundo movimento do nosso *Concerto n.º 4*. Foi uma delícia. Gosto imenso. Deu-me um trabalhão, gasto incalculável de energia, mas valeu. Tenho me levantado às 4 horas da manhã para compor, pois com todas as aulas que tenho durante o dia, do contrário o tempo que tenho para terminar a obra será insuficiente. Este

³ Série Correspondência Ativa, carta de 8 de outubro de 1985, destinatário ainda não identificado. Arquivo Camargo Guarnieri, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

segundo movimento está construído assim A-B-A coda. O tema A é muito calmo e profundamente triste, talvez nostálgico. O tema B é um ‘scherzo’ muito vivo. Neste, fiz uma brincadeira, colocando algumas situações do ‘Meu boi barroso’, em homenagem aos meus amigos gaúchos. Agora, estou sofrendo o terceiro movimento. Talvez, escreva um Rondó, sendo o tema A no caráter de frevo, muito rápido. Mais adiante lhe contarei o que for acontecendo. (...)”⁴

E dois meses e meio após, Guarnieri fala da mesma obra para Baldi:

“Quando a sua carta chegou, eu já estava no meio da partitura do *Concerto n° 4*. Afinal, resolvi diferente a orquestra. Não usei guitarra elétrica, depois de conhecer melhor as possibilidades do instrumento. Concluí que não me satisfazia completamente. Também ‘zampogna’, foi eliminada. Afinal, a orquestra ficou assim – 2 Fl + pic, 2 ob + Cor Ing, 2 Cl B, 2 Fag + C. Fag, 4 Cornos, 3 trompetes (em Dó), 3 Trombones, 1 tuba, tímpanos, percussão (alguns instrumentos nacionais) celesta, vibrafone, xilofone, harpa, violas, violoncelos e contrabaixos. Não usei os violinos. No início me deu grande trabalho, a fim de me ambientar dentro da orquestra escolhida. Felizmente a ‘matéria prima’, como diz você, me facilitou a realização. Assim é que estou no fim do 3º movimento e esta semana terminarei, creio eu. Assim é que estou gostando muito do resultado, pois agora já posso ter uma idéia do conjunto da obra. O 2º movimento saiu como você sugeriu, quase solístico para todos os instrumentos e usei uma orquestra menor. Quando você vir a partitura vai gostar, estou certo. A minha alegria é grande, creio que dei um grande passo à frente!”⁵.

Embora não seja o caso, aqui, de continuar a detalhar o formato de tal arquivo pessoal, esclareço que desde muito cedo Guarnieri cuida da construção da memória através da documentação que acolhe para sua “autobiografia”. Isto porque, uma vez nascido em 1907, em 1918 ele contava apenas 11 anos de idade quando viu estampado em letra de forma seu pequeno primeiro sucesso, como se verá adiante, a valsa *Sonho de artista*. Dez anos depois, sucesso de crítica acompanha as primeiras obras para piano que foram acolhidas por Mário de Andrade e Sá Pereira. É neste momento que Guarnieri passa a conviver com o autor do *Ensaio sobre música brasileira*, inclusive convivendo com ele e freqüentando seu salão de trabalho e, sem dúvida, pode observar os cuidados deste mestre em relação à própria obra e com tudo aquilo que documenta sua carreira⁶. Homem maduro, assumirá posições de destaque na vida pública, passa então a acolher em seu acervo pessoal outros tipos de documentos que testemunham seus trajetos que não apenas as notícias veiculadas pela imprensa ou a pessoalidade da correspondência recíproca.

Eis o caso de um datiloscrito de Camargo Guarnieri localizado entre outros numa pasta que abrigava originalmente suas Palestras, 14 fichas de papel que levam a concluir, mesmo à primeira vista, tratar-se de documento bastante manuseado. A comprovação vem da flexibilidade do papel branco agora menos encorpado, das marcas deixadas como acréscimos e refusões a lápis preto e a tinta vermelha e azul, além de certas notas tomadas em pedaços de papel de embrulho e de folha avulsa mantidos junto às fichas. Os traços sobrepostos indicam

⁴ Carta de Camargo Guarnieri para Maria Abreu, de 24 de novembro de 1968, Série Correspondência Ativa, Fundo Camargo Guarnieri, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

⁵ Carta de Camargo Guarnieri para Lambreto Baldi, de 19 de fevereiro de 1969, Série Correspondência Ativa, Fundo Camargo Guarnieri, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo

⁶ No Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo convivem hoje, lado a lado, os acervos formados por Mário de Andrade e Camargo Guarnieri onde são evidentes as matrizes usadas pelo compositor no cuidado com a documentação pessoal e burocrática.

as várias etapas de trabalho, cronologicamente diversas, e a leitura do conjunto demonstra que o datiloscrito primeiro, não datado, foi elaborado em 1968, a ele se acrescentando, de imediato, correções a máquina; a primeira revisão incorpora as soluções a tinta azul/preta e, em seguida, aquelas a lápis. As duas últimas versões de trabalho correspondem àquelas marcadas a tinta vermelha e azul claro, sendo possível assegurar que a vermelha foi traçada em 1972.

As fichas citadas eram usadas, sem dúvida, nas ocasiões em que o compositor era convidado para proferir palestras narrando sobre sua trajetória de vida bem como sobre sua obra. E o grau de pessoalidade impresso a tais depoimentos é sugerido não apenas pelo conteúdo do documento, como também pelas notas agregadas ao conjunto já que nas duas papeletas avulsas relaciona de próprio punho os nomes dos tios por parte de mãe e certas recordações sobre o avô paterno.

2. O AUTOR E SUA OBRA

A pequena autobiografia, anotada em tópicos que deveriam ser desenvolvidos pelo autor, percorre desde a origem da família Guarnieri até as principais obras compostas na década de 1970. Diga-se desde já, as principais obras na visão do músico. Os temas se desenrolam de forma cronológica com apenas dois destaques para “Família” e “Minha infância”, mas podem chegar a dados confessionais como “Vida sexual” e “Sempre fui muito tímido e complexado – as razões contar” ou pessoais como “Eu era magro e trabalhava como um doido [...]”. Após longa introdução abordando, inclusive, casos pitorescos da juventude, os primeiros e os principais professores, a partir de 1926, quando o músico já está estabelecido na cidade de São Paulo, a narrativa prossegue praticamente sem falhas na cronologia, de 1926 a 1968, quarenta e dois anos de vida dos quais ele não menciona apenas os destaques de catorze deles. E, mesmo assim, se considerarmos um primeiro momento arbitrariamente recortado entre 1926 e 1942, deste não há menção apenas a fatos ocorridos em três anos, a saber, 1929, 1934 e 1941. Veja-se, a exemplo do conteúdo desta pequena autobiografia, o início do documento:

“FAMÍLIA

Papai nasceu em Caltanissetta, em 1884

Irmãos – Libório e Ângela

Razões da vinda de meu avô ao Brasil, fugir da perseguição política e ganhar dinheiro

Chegou ao Brasil em 1895

Papai tinha 11 anos

Paris 1960

Telegrama convite para ir a Caltanissetta

Viagem a Palermo

Viagem a Caltanissetta no dia seguinte

Visita a cidade, com o prefeito

Visita a Igreja – pesquisa sobre a origem da família

Via Cordari – Fotógrafos e Repórteres

Recepção na Prefeitura

Discurso do Prefeito

Minha resposta, em italiano

Volta a Palermo – campos floridos

Vinda da Família a São Paulo – nasceu tio José

Acabou todo o dinheiro

Mudança para Parnaíba, trabalhou na Usina Elétrica como pedreiro

Meu pai aprende o ofício de barbeiro
Convite de tio Libório, meu pai muda-se para Tietê
Conhece minha mãe – descrever o tipo
Oposição da família Camargo Penteado ao casamento e razões
Meu nascimento – 1907
Sou o primeiro filho”

Embora os fatos transcritos sejam apresentados de forma sintética, em mais de uma oportunidade Camargo Guarnieri falou sobre a origem de sua família paterna e a origem pessoal em Tietê, no interior do Estado⁷. O que talvez seja menos conhecido é o fato de que seu pai nasceu em Caltanissetta e que, na década de 1960, o compositor foi homenageado pelo prefeito da cidade italiana. Mesmo que em formato de depoimento, todo o discurso apresenta características do gênero autobiográfico, não apenas pelo emprego da primeira pessoa do singular, como pela preocupação em construir uma árvore genealógica demonstrando onde estava alicerçado o florescimento do gênio artístico do músico. Contabilizados os pedaços de papel ocupados com a escrita, percebe-se que, proporcionalmente, Guarnieri emprega muito mais espaço para falar sobre a infância, como, por exemplo, nos detalhes que acompanham a narração da edição da primeira valsa:

“Diante dos meus progressos no piano [meu pai] arranjou outro professor – Virgínio Dias, um professor mineiro, que contava grandes vantagens por ter sido copista de Gotchalk – Eu tinha 10 anos nesse tempo
Continuava improvisando, à revelia do meu pai e exigência do professor
Aos 11 anos escrevi minha primeira valsa – Sonho de Artista
Contar o motivo do nascimento dessa valsa
Surpresa de meu pai foi enorme, pois ninguém me ajudou nisso
A música impressa com o auxílio dos amigos de meu pai que se cotizaram é dedicada ao professor Dias, que se ofendeu profundamente e brigou com papai, dizendo que papai estava enganado comigo, pois eu não seria mais que um barbeiro
(Entrevista em Nova Iorque sobre a motivação da primeira composição
Imprensa de Itapetininga – orgulho dos meus tios e avô
Escrevi diversas valsas depois dessa”

O que não interessa ao compositor contar para sua platéia – daí o fato deste documento caracterizar-se melhor como um depoimento - é que sua autocrítica, severa, fez com que tais valsinhas ficassem trancadas, escondidas dos olhos e ouvidos dos curiosos. Estas dezenas de pecinhas, exercícios caprichosos de composição, foram interditas formalmente pelo artista que proibiu toda e qualquer divulgação, impressa ou sonora, daquilo que constitui hoje sua Obra Interdita.

Retomando o tema anterior, é necessário ressaltar que o fato dos assuntos serem redigidos no formato de tópicos era fundamental para as situações em que havia limite rígido de tempo. Mesmo quando Guarnieri atualizou os dados deste documento, o fez no formato sintético de tópicos, como será visto em seguida. Aliás, a atualização dos assuntos era importante para quem, notório como ele, era frequentemente convidado para falar em público, quer contando sobre si mesmo, quer homenageando outras pessoas, Em outra pasta do Arquivo do músico, aquela onde ele guardou os discursos proferidos em solenidades como as

⁷ A origem da família e os primeiros anos de vida do compositor constam de pelo menos dois livros, o de Marion Verhaalen (*Camargo Guarnieri: compositor brasileiro*, São Paulo: Edusp, 2001) e aquele organizado por Flávio Silva (*Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro, São Paulo: Funarte, Imprensa Oficial, 2001)

de Paraninfo, os papéis com tais marcas se multiplicam. Porém, o que pretendo destacar é que neste caso específico – o de sua “autobiografia” - quando Guarnieri fala sobre si mesmo e em espaço de tempo modulável mas supõe-se que nunca enorme, ele teve que selecionar quais as obras do catálogo destacaria para falar para sua platéia. A visualização da seleção operada é mais clara no trecho que ele atualizou em 1972, quatro anos após a primeira redação. Porque a seleção contempla a Cantata Guanabara e a Sequência Coral e Ricercare – que já poderiam ter sido elencados anteriormente – a cantata O caso do vestido, o Choro para flauta e orquestra de câmara e a Missa Diligite? Se é sabida a grande satisfação que o autor teve com a composição da segunda cantata – aquela com texto de Carlos Drummond de Andrade – o mesmo não se verifica com a peça para flauta solista.

Para corroborar a afeição que o músico dedicava ao Caso do vestido veja-se o trecho que escrevera para Baldi, ainda em 1963, antes da conclusão da peça:

“No momento estou gestando um poema para canto e orquestra. Gosto muito da poesia. É de um dos nossos maiores poetas, Carlos Drummond de Andrade, e se chama: *O Caso do Vestido*. É uma beleza o poema. Muito humano, trágico mesmo. Há alguns anos venho amadurecendo dentro de mim o desejo de musicá-lo. Acho que agora atingiu o zênite. Vou lhe mandar uma cópia do meu *Quarteto n.º 3*. Diga à Lina que a partitura é bem pequena, não ocupa muito lugar.”⁸

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomando esta pequena autobiografia de Camargo Guarnieri como exemplo, mas visando, para o futuro, abranger gama variada de outros tipos da vasta documentação arquivística de seu acervo, como as entrevistas e depoimentos, para citar mais um exemplo, pretendo contrapor a fala do autor à da crítica musical quando elege títulos do catálogo dele. Ou seja, se o *Concerto para violino e orquestra* aparece no discurso do compositor que conta sobre si mesmo e destaca os prêmios que recebeu, qual o valor por ele atribuído à sua quarta Sinfonia, ou mesmo, à ópera composta em 1961, enquanto os autores elegem como ícones da produção de determinada etapa de vida a ópera *Pedro Malazarte* ou a *Sinfonia n. 2*?

Para finalizar quero ao menos mencionar que há outras biografias passíveis de construção quando se tem arquivo pessoal de tal porte como fonte primária de pesquisa e que, no caso da historiografia da música brasileira isto é de valor enorme. Foi dito que poucos músicos perceberam a importância do registro da memória de suas produções como Camargo Guarnieri e, principalmente, na abrangência que levou a termo este registro. Tendo tido longa vida produtiva, uma vez que faleceu aos 86 anos, e tendo sido figura de proa na composição, regência e ensino, manteve contato de trabalho intenso e extenso com as mais notáveis instituições e personalidades de seu tempo e de seu meio. Logo, além do acervo dele espelhar com bastante nitidez a própria criação, possibilita, em outras instâncias, a recuperação de fatos importantes para a musicologia do país.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos históricos*, v.4, n.7, p. 66-81, 1991.
- IDEM. Indivíduo e biografia na história oral. Biblioteca virtual CPDOC 2000 [5]. Disponível em <http://www.cpdoc.gov.br>. Acesso em 8/07/07.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n 21, 1998. Consultada a versão eletrônica, a 13/05/2005, em <http://cpdoc.fgv.br/revista/arq/234.pdf>

⁸ Carta de Camargo Guarnieri para Lambreto Baldi, de 16 de maio de 1963, Série Correspondência Ativa, Fundo Camargo Guarnieri, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo

BOZIWICK, George. Henry Cowell at the New York Public Library. *Notes*, v. 57, n. 1, p. 46-58, 2000.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Diário Pessoal, autobiografia e fontes orais: a trajetória de Pierre Defontaines. *International Oral History Conference*, v. 1, p. 379-386, 1998.

LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: a música e a vida*. São Paulo: Códex, 2004.

LOVISOLO, Hugo. A memória e a Formação dos Homens. *Estudos Históricas*, v. 2, nº 3, p. 16-18, 1989.

NEWMAN, William S. Emmanuel Bach's Autobiography. *The Musical Quarterly*, v.51, n.2, p. 363-372, 1965.

OLIVETO, Karla Alessio. O gênero biográfico na música. *Arte em pauta*, dez. 2006. Edição eletrônica. (acesso em 8/07/07)

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricas*, v. 2, nº 3, p. 3-15, 1989.

PROCHASSON, Christophe. "Atenção: Verdade!" Arquivos Historiográficos e renovação das práticas historiográficas. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n 21, 1998. Consultada a versão eletrônica, a 13/05/2005, em <http://cpdoc.fgv.br/revista/arq/239.pdf>

RIBEIRO, Renato Janine. Memórias de si ou... . *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, n 21, 1998. Consultada a versão eletrônica, a 13/05/2005, em <http://cpdoc.fgv.br/revista/arq/235.pdf>

SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo biografias. *Estudos históricos*, n. 19, p. 1-17, 1997

SOLOMON, Maynard. Biography (verbete). *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Versão eletrônica.