

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

LUÍS CLÁUDIO CABRAL DA SILVEIRA RANNA

**TRANSCRIÇÕES PARA CANTO E VIOLÃO DE SETE CANÇÕES DE
DINORÁ DE CARVALHO:
PROCESSOS COMPOSICIONAIS E IDIOMATISMO TÉCNICO-
INSTRUMENTAL.**

Goiânia

2017

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Luis Cláudio Cabral da Silveira Ranna

Título do trabalho: TRANSCRIÇÕES PARA CANTO E VIOLÃO DE SETE CANÇÕES DE DINORÁ DE CARVALHO: PROCESSOS COMPOSICIONAIS E IDIOMATISMO TÉCNICO-INSTRUMENTAL.

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²
Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 11 / 05 / 17

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo precisa justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

² A assinatura deve ser escaneada.

LUÍS CLÁUDIO CABRAL DA SILVEIRA RANNA

**TRANSCRIÇÕES PARA CANTO E VIOLÃO DE SETE CANÇÕES DE
DINORÁ DE CARVALHO:
PROCESSOS COMPOSICIONAIS E IDIOMATISMO TÉCNICO-
INSTRUMENTAL.**

Dissertação apresentada para defesa, apresentado ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás para a obtenção do título de MESTRE EM MÚSICA.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade.

Linha de Pesquisa: MCE (PERFORMANCE MUSICAL)

Orientador: Eduardo Meirinhos

Goiânia

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Ranna, Luís Cláudio
TRANSCRIÇÕES PARA CANTO E VIOLÃO DE SETE CANÇÕES DE
DINORÁ DE CARVALHO: [manuscrito] : PROCESSOS
COMPOSICIONAIS E IDIOMATISMO TÉCNICO-INSTRUMENTAL /
Luís Cláudio Ranna. - 2017.
CXLVIII, 148 f.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Meirinhos.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Música, Goiânia, 2017.
Bibliografia. Anexos.
Inclui lista de figuras.

1. Transcrição. 2. Dinorá de Carvalho. 3. Idiomatismo técnico
instrumental. 4. Canto e violão. I. Meirinhos, Eduardo, orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Luís Cláudio Cabral da Silveira Ranna para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos vinte e nove dias do mês de março de dois mil e dezessete, às onze horas no miniauditório da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Eduardo Meirinhos (orientador e presidente da mesa), Werner Aguiar (EMAC/UFG) e Gilson Uehara Gimenes Antunes (UNICAMP) na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Luís Cláudio Cabral da Silveira Ranna, intitulado **“Transcrições para canto e violão de sete canções de Dinorá de Carvalho: Processos composicionais e Idiomatismo técnico-instrumental”**. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia vinte e oito de março de dois mil e dezessete às nove horas e cinquenta minutos, no miniauditório da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, em Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

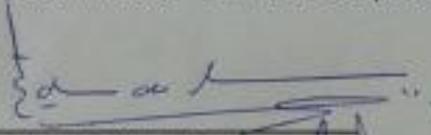
Prof. Dr. Eduardo Meirinhos aprovado

Prof. Dr. Werner Aguiar aprovado

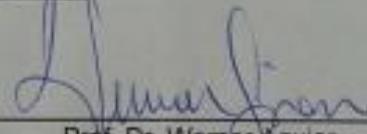
Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes APROVADO

Luís Cláudio Cabral da Silveira Ranna faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pelo Coordenador do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

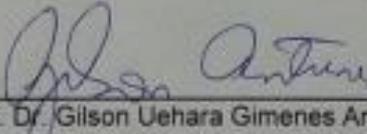
Goiânia, 29 de março de 2017.



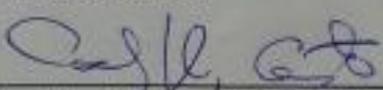
Prof. Dr. Eduardo Meirinhos
Presidente



Prof. Dr. Werner Aguiar
Membro



Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes
Membro



Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Coordenador de Pós Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

Dedico esse trabalho à memória de minha querida mãe

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior:
ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares .
(O Nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo, FRIEDRICH NIETZSCHE p.31)

Agradecimentos:

Agradecemos a Capes pelo fomento e incentivo da pesquisa. Ao meu orientador, Dr. Eduardo Meirinhos pela paciência e incentivo às minhas inquietações. À banca de defesa de qualificação e defesa final, agradeço aos professores doutores Werner Aguiar, Wolney Unes e Gilson Antunes. À minha família e amigos, pelo apoio incondicional durante todo o processo, em especial à minha esposa Vanessa e ao meu pai, pela co-participação direta nesse trabalho, mesmo que não referente ao conteúdo. A todo o corpo de profissionais da EMAC/UFG, em especial aos professores Fábio Oliveira, Sonia Ray, Carlos Costa e Andréia Caroline (secretária da pós-graduação). Os já citados por participarem na banca também fizeram parte efetiva nessa troca de saberes e merecem um agradecimento reforçado. Pela troca de correspondências e auxílio ao objeto de pesquisa reservamos um agradecimento especial para Maria Livia São Marcos, Flávio Carvalho, Danielle Dumont, Adriano Botura e Maria da Conceição Freitas. Como fonte inesgotável de amizade e incentivo desde a concepção do objeto a ser pesquisado reservo um agradecimento fraternal ao meu professor de graduação Maurício Orosco. Por me acomodar tantas vezes em seus lares e por toda a amizade, agradeço aos amigos Linda Lúcia, Kemuel Kesley, Thaís Hamada e Antônio Meira. Pela compreensão, incentivo e apoio à realização dessa pesquisa agradeço à FAMES (Faculdade de Música do Espírito Santo), instituição ao qual trabalhei durante todo o processo, em especial a Fabiano Mayer.

RESUMO

A presente pesquisa propõe a realização de sete transcrições para Canto e Violão de Canções da compositora nacionalista Dinorá de Carvalho (1895-1980). As obras escolhidas fazem parte de variadas tendências composicionais das canções para Canto e Piano, resultado de 46 anos de metiê da compositora para essa formação, cada qual com sua influência. Iniciamos nosso procedimento realizando uma reflexão acerca de inquietações manifestadas por estudiosos em transcrição, com o intuito de embasarmos as características e limites que foram adotados em nossa intervenção. Para a adaptação técnico-instrumental ao violão adotamos os apontamentos sobre transcrição de Daniel Wolff e Pedro Rodrigues, aliados aos trabalhos desenvolvidos em torno da temática idiomatismo, propostos por Scarduelli e Fernandes. Para complementação das argumentações utilizadas, os conceitos de *Intentio Operis* e Superinterpretação propostos por Umberto Eco foram utilizados no decorrer do texto, assim como na concepção geral que promovemos sobre a obra. A dissertação de mestrado de Flávio Carvalho perpassa por todo o trabalho como material essencial de consulta.

Palavras-chave: Dinorá de Carvalho, transcrição, idiomatismo técnico-instrumental.

ABSTRACT:

This research proposes the realization of seven transcriptions for voice and guitar of songs by the nationalist composer Dinora de Carvalho (1895-1980). The chosen works are part of various compositional tendencies of the works for voice and piano, resulting from the composer's 46 years of training for this formation, each with its influence. We began our procedure by reflecting on the concerns expressed by transcription scholars, to base the characteristics and limits that were adopted in our intervention. For the technical-instrumental adaptation to the guitar we chose the notes on the transcription by Daniel Wolff and Pedro Rodrigues, allied to the works developed around the thematic language, proposed by Scarduelli and Fernandes. To complement the arguments used, the concepts of *Intentio Operis* and *Overinterpretation* proposed by Umberto Eco were used during the text, as well as in the general conception we promote about the work. Flávio Carvalho's master's dissertation runs through the work as essential material for consultation.

Keywords: Dinorá de Carvalho, transcription, technical-instrumental idiomatism.

Conteúdo

Introdução	1
Capítulo 1	5
1- Desafios do transcritor:	5
1.1- No que consiste transcrição?	7
1.1.1- Problemática Conceitual: Etimologia e interferência no <i>status quo</i> do transcritor:	7
1.1.2- Abordagens complementares: transcrição e o papel do transcritor:	13
1.1.3- Considerações sobre o processo e um breve paralelo sobre fidelidade em arte:.....	17
1.1.4- Problemática dos limites da transcrição em obras do século XX e XXI.....	19
1.2- Reflexão sobre o procedimento da transcrição	20
1.2.1- Idiomatismo técnico instrumental.....	20
1.2.2- <i>Intentio Operis</i> e Superinterpretação de Umberto Eco	22
1.3-Limites para nosso procedimento:	24
Capítulo 2	26
2.1- Instruções prévias à transcrição	26
2.2- Dinorá de Carvalho – Tendências composicionais.....	27
2.2.1- Exemplos comparativos da escrita para canções e piano solo:	31
2.2.2- Considerações sobre o idiomatismo da obra:.....	34
2.3- Pobre Cega(o) – Título e motivo:	39
2.3.1- Pobre Cego – Dinorá de Carvalho: Canção para piano e canto:	42
2.3.2- Comparativo da Versão Piano e Canto e versão Violão Solo de Pobre Cego:	44
2.3.3- Aspectos interpretativos e idiomáticos da escrita para violão em Pobre Cego:	50
Capítulo 3	53
3.1- Processos transcritivos.....	53
3.2- Transcrevendo Pobre Cego:	53
3.3 - Acalanto	58
3.3.2- Aspectos interpretativos e idiomáticos:	63
3.4- Mosaico (1948)	65
3.4.1- Aspectos transcritivos e idiomáticos:	68
3.5- Perdão (1960).....	70
3.5.1- Alterações quanto altura nas transições de subseções:	72
3.5.2- Alterações por oitavas de notas pontuais:	75
3.5.3- Alterações por <i>Grace notes</i> (notas ornamentais):.....	77

3.6- SUM_SUM (1960).....	78
3.6.1- Aspectos transcritivos e idiomáticos:	80
3.7 - Uai-ninim (1973)	84
3.7.1- Aspectos transcritivos e idiomáticos:	87
3.8- Onde Estás (1979)	91
3.8.1- Aspectos idiomáticos e transcritivos.....	92
Considerações finais.....	93
Transcrições:	98
.....	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	120
ANEXOS:	124

Figura 1: Levantamento de obras de Dinorá de Carvalho (CARVALHO, 1996, p. 17)	27
Figura 2 Tabela produzida por Flávio Carvalho Anppom 1995	28
Figura 3: 1ª fase: Dinorá de Carvalho - Coqueiro-Coqueiro-Irá (1948) Editado por CARVALHO (1996) comp. 1	28
Figura 4– Dinorá de Carvalho - 2ª fase: Epigrama N° 9 (1964) Editado por CARVALHO (1996), Comp. 1 ao 3 e 31 ao 33.....	29
Figura 5: Dinorá de Carvalho - 3ª fase: Ideti (1970) Editado por CARVALHO (1996), Comp. 1	29
Figura 6: Tabela por técnicas composicionais (CARVALHO, 1996, p. 99).....	30
Figura 7: Dinorá de Carvalho: Solidão (1968) Piano solo Comp. 1 ao 4 - Tersinas e binárias.....	31
Figura 8: Dinorá de Carvalho - Epigrama N° 9 (1964) Canção Editada por CARVALHO (1996), Comp. 31 e 32	31
Figura 9: Dinorá de Carvalho - Cavalinho de Pixe (1963) Piano solo, Comp. 1 ao 7	31
Figura 10: Dinorá de Carvalho - Num Imbaia (1960) Canção, Editado por CARVALHO (1996), comp. 1 ao 6.....	32
Figura 11: Dinorá de Carvalho - Tema e onze variações (1967) Piano Solo, Comp. 192.....	32
Figura 12: Dinorá de Carvalho - Carmo (1975) Editado por CARVALHO (1996), Comp. 7 e 8.....	32
Figura 13: Dinorá de Carvalho – Pássaro triste (1968), Piano Solo, comp. 15	32
Figura 14: Dinorá de Carvalho – Uai-Ni-Mim (1973) Editado por CARVALHO (1996), Comp. 18 ao 21.....	33
Figura 15: Tabela por teor lírico (CARVALHO, 1996, p. 101).....	33
Figura 16: Dinorá de Carvalho – Água que passa (1972) Editado por CARVALHO (1996), Comp. 10 e 11.....	35
Figura 17: Dinorá de Carvalho - Banzo (1948) Editado por CARVALHO (1996).....	35
Figura 18: Dinorá de Carvalho - O ar (1972) Editado por CARVALHO (1996).	36
Figura 19: Dinorá de Carvalho - O ar (1972) Editado por CARVALHO (1996).	36
Figura 20: Dinorá de Carvalho - O fogo (1972) Editado por CARVALHO (1996).	37
Figura 21: Dinorá de Carvalho - Ideti (1970) Editado por CARVALHO (1996).	37
Figura 22: Dinorá de Carvalho - Contemplação (1963 – Piano solo)	38
Figura 23: Dinorá de Carvalho - Signal da Terra (1949) – Pequenas alterações do ostinato que mudam a posição de ataques. Editado por CARVALHO (1996).	38
Figura 24 Levantamento de acervo de Dinorá de Carvalho nos arquivos de Mário de Andrade por Lucivan dos Santos (1995).....	39
Figura 25 Pobre Cega - Villa-Lobos.....	40
Figura 26: Dinorá de Carvalho - “Pobre Cego” para piano e canto. Editado por CARVALHO (1996), Comp. 3 a 5.....	40
Figura 27: Dinorá de Carvalho - “Pobre Cego”, introdução da música. Editado por CARVALHO (1996), Comp. 1 e 2	42
Figura 28: Dinorá de Carvalho - “Pobre Cego”, 1ª estrofe. Editado por CARVALHO (1996), Comp. 7 e 8.....	43
Figura 29 Fig. 31 Ritmo Habanera, Harvard Dictionary.....	43

Figura 30: Dinorá de Carvalho - Pobre Cego, Editado por CARVALHO (1996). Marcações nossas. Comp. 10 a 15	44
Figura 31 Comparativo entre original e transcrição do Prelúdio 4 de Villa-Lobos (WOLFF; ALESSANDRINI, 2007, p. 63)	46
Figura 32: Dinorá de Carvalho - “Pobre Cega” para violão solo. Marcações nossas. Comp. 1 a 6 .	48
Figura 33: Dinorá de Carvalho - “Pobre Cega” para violão solo. Marcações nossa.....	49
Figura 34: Dinorá de Carvalho - Fim da introdução Pobre Cega - Violão solo	51
Figura 35: Dinorá de Carvalho - Fim da sessão principal	51
Figura 36: Dinorá de Carvalho - Fim da música.....	51
Figura 37: Dinorá de Carvalho - Pobre Cega para violão solo – Marcações nossas.....	52
Figura 38 Tabela com notas da escala com cordas soltas nas tonalidades mais usadas. (WOLFF, 1998, p. 11)	54
Figura 39 Tabela com scordaturas por tonalidade (WOLFF, 1998, p. 15).....	54
Figura 40 Limites de alcance do violão (ALMADA, 2000, p. 63).....	55
Figura 41 Extensão de Pobre Cego (CARVALHO, 1996, p. 43).	55
Figura 42 Limites do Soprano (ALMADA, 2000, p. 197).....	55
Figura 43: Dinorá de Carvalho - Edição e marcações nossa. (Cortes de notas pedais).....	57
Figura 44: Dinorá de Carvalho - Edição e marcações nossa. (Reforço do espelho motivico)	58
Figura 45: Dinorá de Carvalho - Acalanto para canto e piano (1933) – Edição particular – Marcação nossa, Comp. 1 a 3	61
Figura 46: Dinorá de Carvalho - Solidão (1968) Piano solo, Comp. 1 e 2.....	61
Figura 47: Dinorá de Carvalho - Acalanto (1933) Transcrição nossa, comp. 1.....	61
Figura 48: Dinorá de Carvalho - Acalanto – Edição particular- Dois sistemas finais.....	63
Figura 49: Dinorá de Carvalho – Acalanto, Comp. 9 a 11.....	64
Figura 50: Dinorá de Carvalho – Mosaico, compasso 7, 8 e 9 Transc. nossa	66
Figura 51: Dinorá de Carvalho - (compasso que antecede na figura anterior) – Transc. nossa	67
Figura 52: Dinorá de Carvalho – Transc. nossa, comp. 15, 16 e 17.....	68
Figura 53: Dinorá de Carvalho - comp. 7 Edição Carvalho	69
Figura 54: Dinorá de Carvalho - comp. 16 Edição Carvalho	69
Figura 55: Dinorá de Carvalho – Perdão, Comp. 2 e 3(cromatismo em 4 semicolcheias)	70
Figura 56: Dinorá de Carvalho - Comp. 8 e 9 (Sestinas)	70
Figura 57: Dinorá de Carvalho - Comp. 13 e 14 Inversão temática.....	71
Figura 58: Dinorá de Carvalho – CARVALHO (1996) comp. 11 e 12 : Dinorá de Carvalho – Transc. nossa 72	
Figura 59: Dinorá de Carvalho – Perdão, Edição Flávio Carvalho (1996), comp.22 a 37	73
Figura 60: Dinorá de Carvalho –Perdão, Transc. Nossa, comp. 23 a 29.....	73
Figura 61: Dinorá de Carvalho – Perdão, Edição Flávio Carvalho, comp. 31 a 33.....	74
Figura 62: Dinorá de Carvalho – Perdão, Transc. nossa, comp. 30 a 33	75
Figura 63: Dinorá de Carvalho – (ocorre duas vezes esse mesmo fragmento) Ed. Flávio Carvalho, compassos finais	75
Figura 64: Dinorá de Carvalho - Transc. nossa	75
Figura 65: Dinorá de Carvalho – Ed. Flávio Carvalho (1996), comp. 8 e 9	76
Figura 66: Dinorá de Carvalho – Transc. Nossa, comp. 8 e 9	76
Figura 67: Dinorá de Carvalho – Perdão, Ed. Flávio Carvalho, Comp. 1 a 3	77

Figura 68: Dinorá de Carvalho - Sum-Sum Edição de Flávio Carvalho, com marcações e nomes dos harmônicos produzidos por nós para melhor visualização.....	79
Figura 69: Dinorá de Carvalho - Variação da ornamentação, Ré# com função de Bordadura, Edição de Flávio Carvalho, na tonalidade original em Fá Maior.....	79
Figura 70: Leo Brouwer, Variações sobre um tema de Django Reinhardt, Compassos iniciais	82
Figura 71: Leo Brouwer, Variações sobre um tema de Django Reinhardt.....	82
Figura 72: Dinorá de Carvalho – Transc. nossa, Repetição sem a nota pedal, Comp. 1 a 4.....	83
Figura 73: Dinorá de Carvalho – Transc. nossa. Omissão na repetição da nota lá. Ritmo mais acelerado que prejudicava o arpejo. Comp. 6 e 7	83
Figura 74: Referência encontrada em compasso simples.....	86
Figura 75: Exemplar com a escrita Gêge. Compasso composto	86
Figura 76: Dinorá de Carvalho - Uai Ni-Nim, Longo alcance (Grave) e notas ornamentais – Edição Flavio Carvalho (1996).....	88
Figura 77: Dinorá de Carvalho - Transc. nossa. Digitação que permite o uso de cordas soltas e pestana em desenho próximo ao bojo. (Clave de sol) – Pent. Inferior – violão. Superior - Voz	88
Figura 78: Dinorá de Carvalho - Manuscrito (Provável pausa de mínima + pausa de colcheia) seguida por sestina de semínima e não de fusas. Comp. 26.....	89
Figura 79: Dinorá de Carvalho – Ed. Flávio Carvalho- Opção pela escrita da compositora, Comp. 26	89
Figura 80: Dinorá de Carvalho - Transcrição nossa – fusas, comp. 26	89
Figura 81: Dinorá de Carvalho - Linha vocal que necessitaria de fusas para caber ao compasso. Edição Flávio Carvalho (1996), Comp. 16.....	90
Figura 82: Dinorá de Carvalho - Edição Flávio Carvalho- O si não aparecia com acidentes, nem mesmo oitava abaixo. Comp. 11	91
Figura 83: Dinorá de Carvalho - Transc. Nossa - Opção por manter as extremidades, omitir o possível lá bequadro e manter duas cordas soltas. Comp. 11	91

Introdução

A presente pesquisa consiste na realização de sete transcrições para violão e canto das canções da compositora Dinorá de Carvalho (1895-1980), originalmente compostas para piano e canto. Para a realização de uma análise de procedimentos de adaptação idiomática técnico-interpretativa que compreenda a escrita de Dinorá, entendemos ser necessário estabelecer as bases metodológicas a serem adotadas. Para tal dividimos nossos procedimentos em duas fases distintas, porém interligadas, que serão separadas pelos capítulos a seguir: capítulo um, análise reflexiva e conceitual da transcrição; capítulo dois, procedimentos técnicos prévios para a realização da transcrição; capítulo três, decisões realizadas durante o processo de transcrição das obras selecionadas.

No primeiro capítulo realizaremos uma análise reflexiva a partir de duas distintas formas: uma reflexão embasada sobre o conceito de “transcrição” e uma reflexão acerca dos procedimentos técnicos. Consideramos que ambas as formas nos auxiliaram no intuito de definir os limites e caracterização que adotamos para a escolha das obras transcritas, assim como os procedimentos que foram adotados. Discorreremos sobre assuntos relevantes, surgidos a partir de inquietações existentes nos trabalhos desenvolvidos por Daniel Wolff, Pedro Rodrigues, Flávio Barbeitas, Flávia Pereira e Sérgio Ribeiro. Contextualizaremos “transcrição” com posicionamentos contemporâneos sobre fidelidade em arte, interpretação, timbre e uso de recursos inerentes ao instrumento, assim como sua utilização consciente a serviço da obra.

Para a reflexão referente à transcrição, discorreremos sobre assuntos relevantes como histórico, aceitação, conceitualização e desafios técnicos para a expansão da atividade na contemporaneidade. Para as discussões relativas a assuntos referentes à fidelidade em arte e limites da interpretação, abordaremos apontamentos de Umberto Eco, Luiz Armando Bagolin, Hans Georg Gadamer e Wolney Unes.

Em nossa reflexão acerca dos procedimentos técnicos, abordaremos a utilização do idiomatismo técnico-instrumental e embasamento para escolhas interpretativas. Para tal, nos posicionaremos acerca de trabalhos desenvolvidos por Fábio Scarduelli e Eduardo Fernandes. De forma a contribuir com a discussão, discorreremos sobre o uso idiomático aliado aos conceitos de “*Intentio Operis*” e “superinterpretação” presentes nas ideias de

Umberto Eco. Essa sugestão analítica nos serviu durante toda a parte prática, desenvolvida nos dois capítulos posteriores.

No segundo capítulo direcionaremos nosso olhar para um viés de caráter prático e técnico para a realização de transcrições. Revisaremos os métodos transcripcionais de Wolff e Rodrigues no decorrer do capítulo, partindo dos procedimentos prévios à transcrição em si. Trilhando a instrução dos autores, analisaremos a trajetória e procedimentos composicionais de Dinorá, com o foco nos instrumentos de origem e destino de nossa pesquisa: Piano, Canto e Violão. Relacionaremos o grau de intimidade das relações idiomáticas técnico-interpretativas entre compositora, piano e violão. Discorreremos sobre o processo composicional e de utilização instrumental da obra *Pobre Cego*, em suas duas versões, para violão solo e da canção para canto e piano, compostos por Dinorá de Carvalho.

As considerações das pesquisas de Flávio Carvalho e Lucivan dos Santos sobre o acervo da compositora, assim como valiosas informações sobre aspectos interpretativos, atuação do cantor e compreensão do teor das canções também perpassarão por todo o capítulo. Em relação ao processo de edição, nos valeremos, por vezes, de apontamentos de James Grier.

No terceiro capítulo utilizaremos dos procedimentos metodológicos propostos nos dois capítulos anteriores para a realização de seis transcrições das canções da compositora, totalizando, assim, sete transcrições a serem realizadas. Exemplificaremos a análise de procedimentos utilizados demonstrando desafios e possibilidades das canções selecionadas, contextualizando o original com a transcrição e enumerando os motivos significativos das escolhas interpretativas.

Dinorah Gontijo de Carvalho nasceu em Uberaba, Minas Gerais, e desde muito nova mudou-se para São Paulo, onde viveu quase toda sua vida. Suas primeiras composições datam de 1912 e, desde então, tornou-se costume dela apresentar material composicional próprio em todos os seus recitais de piano. “Formou-se em 1916, tendo como colega de classe Mário de Andrade, que mais tarde seria um grande incentivador de suas composições” (CARVALHO, 1996, p.6). Lucivan dos Santos (1995) afirmou que Francisco Mignone (1897-1986) também fez parte dessa ilustre turma.

Dinorá obteve nota máxima ao piano, o que lhe rendeu uma bolsa do governo de Minas logo após sua formatura para estudar em Paris. Ao retornar ao Brasil, por volta de 1924, mesmo focando seus estudos no exterior exclusivamente ao aperfeiçoamento ao

piano, sem registro algum de estudos de composição por lá, executou uma obra de autoria própria chamada “Sertaneja”, que rendeu comentários de Mário de Andrade quanto ao seu estilo composicional. Informa estar “nitidamente dentro do experimentalismo sinfônico [...] com melodias mais longas e mais incontestavelmente nacional” (Andrade apud CARVALHO, 1996, p.8)

Em 1929 começou seus estudos com o uruguaio Lamberto Baldi (1895-1979), também professor de composição de Camargo Guarnieri. Foi Mário de Andrade quem os apresentou. Em 1933 sua primeira composição para canto e piano intitulada *Pipoqueiro* também rendeu uma crítica de Mário no jornal Estado de São Paulo, que disse: “Pipoqueiro de Dinorá de Carvalho, com um acompanhamento que é um achado, sustentando uma melodia que envolvia bem o grotesco e o trágico do poema” (Andrade apud CARVALHO, 1996, p. 10).

Foi uma personalidade sempre muito ocupada, que conseguiu realizar grandes feitos musicais e conquistas de gênero como a criação e direção da “Orquestra Feminina São Paulo, sendo esta a primeira orquestra do gênero da América Latina e ela, a primeira mulher a dirigir uma orquestra no Brasil” (CARVALHO, 1996, p.10), logo na década de 30. Foi também a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Música. Premiada diversas vezes como compositora e pianista, Dinorá também se destacou como educadora, tendo sido “Inspetora de Ensino Superior do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo” (CARVALHO, 1996, p.11), tido uma escola própria de renome que formou grandes músicos como “Almeida Prado, Maria Regina Luponi, Flávio Varani, entre outros” (CARVALHO, 1996, p.11) e que serviram como pontapé inicial para a carreira de grandes pianistas como Nair Medeiros, que trabalharam como assistentes na escola. Destacou-se também como crítica musical, encorajada e aconselhada por Mário de Andrade, atividade que exerceu até a década de 70.

Mesmo com tantas tarefas, Dinorá sempre compunha novas obras e se reinventava como compositora. Sua curiosidade e engajamento musical era tamanha que, na década de 70, já em idade avançada, pretendia ir à França estudar com a renomada compositora e professora Nadia Boulanger (1887 – 1979). “A compositora francesa, depois de ouvir uma de suas composições, negou-se a ser professora de uma compositora que, ao seu ver, não tinha o que aprender, já que era excelente e deveria ser tratada como amiga e colega – não como aluna” (CARVALHO, 1996, p.14)

Ao morrer em 1985, deixou duas canções não finalizadas, “intituladas de Presença e Espelho” (CARVALHO, 1996, p.14). O trabalho de catalogação de Flávio Carvalho apresenta quarenta canções para piano e canto da compositora, sendo duas obras inacabadas e sete que estão desaparecidas. Portanto, nos fornecendo um acervo de mais de oitenta por cento (trinta e uma obras) de sua obra cancionista prontamente terminada e revisada para serem avaliadas e candidatas a serem transcritas.

Capítulo 1

Análise reflexiva e conceitual em transcrição: Discussão acerca de desafios do transcritor.

1- Desafios do transcritor:

Em nossa busca por uma maior compreensão da abrangência da atividade, nos deparamos com autores que manifestaram, por vezes implicitamente, colocações relacionadas à transcrição em música na contemporaneidade. De acordo com especialistas de transcrição consultados – teóricos e (ou) transcritores –, as inquietações presentes na área são de ordem conceitual, de reconhecimento dos pares como fazer artístico e de ordem técnica.

A transcrição, de maneira alguma pode ser refutada como fundamental na História da Música Ocidental, responsável pelo “início da constituição do repertório de música instrumental no renascimento – todo ele centrado em transcrições de obras vocais” (BARBEITAS, 2000, p. 89). Para Barbeitas, ocorreu na contemporaneidade uma significativa diminuição do *status quo* do papel do transcritor, “sobrevivendo de forma um tanto marginal, basicamente como procedimento para ampliação de repertório de alguns instrumentos” (BARBEITAS, 2000, p. 89).

Para Flávia Pereira (2011, *passim*), a classificação e a clareza em relação ao que consistem os diversos tipos de procedimentos nos processos de reelaboração do texto musical – dentre os quais a transcrição pertence – são um caminho de estímulo para a sua expansão. Para tal, expõe diferentes atribuições e características de cada forma de reelaboração musical que falaremos mais a frente.

Outros pesquisadores relatam problemas de ordem técnica no processo de transcrição musical na música do século XX aos dias atuais. Para Wolff, por exemplo, a “maioria das obras atonais tende a explorar os registros extremos do instrumento original para uma extensão acima das praticadas pelas obras tonais, que podem resultar em problemas de alcance e timbre na transcrição” (WOLFF, 1998, p. 18). Ressalta também que essa é uma tendência do século XX, inclusive em música de material tonal. Complementa afirmando que “a omissão de notas, uma necessidade comum em transcrições [...] é mais prejudicial à estrutura harmônica na música atonal do que na

música tonal”, o que dificulta sua execução e por vezes as impossibilita, classificando-as como “más candidatas a obras a serem transcritas” (WOLFF, 1998, p.18).

Em complemento a esse apontamento, o transcritor e pesquisador Pedro Rodrigues menciona a inclusão do timbre como uma “entidade individual e inalterada” (RODRIGUES, 2011 p.40) impossibilitando reorquestrações, em referência a uma qualidade presente em diversas composições contemporâneas.

Nos depoimentos acima citados podemos perceber uma variedade de problemáticas levantadas por profissionais envolvidos no fazer artístico de transcrição, as quais variam desde a aceitação do fazer por uma parcela de músicos na contemporaneidade, perpassando pela ausência de uma terminologia técnica em relação ao que consiste esse saber, até a atuação técnica profissional frente ao cenário musical atual.

Não podemos, contudo, desconsiderar dois fatores pertinentes a essa discussão: em primeiro lugar, que a transcrição continua ativa, sendo executada por intérpretes de todo o mundo e como tal (intérpretes), curadores de movimentos artísticos; em segundo lugar, que existe uma corrente a cada dia ganha mais força justamente por desafiar os chamados limites da transcrição para o violão – música atual inclusa –, representada atualmente por nomes de alta relevância no cenário musical como John Duarte (Gershwin), Matthew McAllister (Peter Maxwell Davies), Kazuhito Yamashita (Mussorgsky), Jorge Caballero (Alban Berg) e inúmeras versões para formações camerísticas de duos, trios e quartetos, como Brazil Guitar Duo, Duo Assad e Quaternaglia.

A própria relação do “timbre como unidade inalterável” exposta por Rodrigues vem sendo desafiada, como o caso de Salvatore Sciarrino em sua transcrição para violão solo de *L'addio a trachis II* de Maurizio Pizati, originalmente composta para harpa, com técnicas estendidas. Alheios a críticas, *performers* atuam diretamente na realização e procura por transcrições, porém percebemos também ser deles (uma parcela de intérpretes) parte da crítica negativa. Necessitamos, assim, para melhor compreensão desse quadro, conhecer o uso anterior da terminologia, de forma a localizar diferenças de concepções e a respectiva força motriz de tal oposição.

1.1- No que consiste transcrição?

1.1.1- Problemática Conceitual: Etimologia e interferência no *status quo* do transcritor:

Para compreendermos os motivos da imagem do transcritor ser ocasionalmente relacionada como *persona non grata* para parte da comunidade contemporânea musical, procuramos realizar levantamento histórico das definições da palavra “transcrição” nos verbetes de dicionários especializados em música. Etimologicamente, a gênese da palavra é apresentada por Barbeitas como: “transcrição origina-se do verbo latino *transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando portanto, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”. (BARBEITAS, 2000 p.90)

Os dados coletados na tabela abaixo foram retirados da tese de doutorado de Pedro Rodrigues (2011) e representam as definições provindas nos verbetes de dicionários especializados.¹ Os nossos apontamentos estão sublinhados e servem somente como índice e resumo de textos mais extensos, sem alteração do significado proposto pelo autor.

Autor e (ou) Periódico	Transcrição	Arranjo
Thomas Busby, A complete dictionary of music (1811)	<u>Sem Definição.</u>	Acomodação de uma obra ou andamentos de uma obra, para instrumentação não designada originalmente pelo compositor.
"A Dictionary of Music and Musicians" (1879)	<u>O processo de arranjo é comparado ao de tradução e o objetivo do transcritor é tornar inteligível o texto musical após o processo de idiomatização ao novo instrumento.</u>	
"A Dictionary of Music and Musicians" (1899)	<u>Sem definição de transcrição no original, somente na edição revista de 1910. Diferencia de forma depreciativa a transcrição por 4 fatores:</u>	

¹ A adaptação para a criação de uma tabela necessitou de uma interferência nossa de forma a guiar uma leitura fluente, com uma síntese dos resultados expostos pelo autor e pequenas traduções do texto por se tratar de Português de Portugal.

<p>edição redigida por Fuller Maitland (1910)</p>	<p>1- <u>o transcritor</u>, "raras vezes acrescenta algo seu à obra objeto de transcrição"</p> <p>2- Serve para demonstrar a perícia instrumental de intérpretes</p> <p>3- Músicos sérios e íntegros desaprovam a escrita de transcrições</p> <p>4- A reformulação instrumental pode, em diversas obras, suscitar comicidade e ser objeto de escárnio</p> <p><u>OBS: O autor considera positivo o uso pedagógico da transcrição</u></p>	
<p>Larousse de la Musique (1982)</p>	<p><u>Mesmo plano de significações para os termos <i>transcription</i>, <i>arrangement e adaptation</i>. Ressalta uma não-aceitação da sociedade contemporânea</u></p>	
<p>Dicionário Oxford de Música (1998, edição portuguesa)</p>	<p><u>Diferenças entre os dois termos:</u></p> <p>a) transcrição pode significar um tratamento mais fiel de material</p> <p>b) Arranjo ou transcrição poderá indicar a reescrita de obra para o mesmo meio num estilo de execução simplificado;</p> <p>c) o termo transcrição, exclusivamente, aponta para uma reformulação da obra com adição de elementos;</p> <p>d) Aponta para mudanças entre instrumentos solistas.</p>	<p>a) Tratamento com maior liberdade;</p> <p>b) Idem ao lado</p> <p>c) Não implica a mudança de formação instrumental</p>
<p>Diccionario Enciclopédico de la Música, edição sul-americana (2010)</p>	<p>a) cópia de uma obra e modificação de formato ou notação;</p> <p>b) alteração da instrumentação;</p> <p>c) notação de gravações de campo (em etnomusicologia).</p> <p><u>OBS: O artigo cita diretamente a influência das gravações como</u></p>	

	<u>determinantes para o término da prática de arranjo e transcrição como forma de agente divulgador da obra</u>	
Edição contemporânea de Grove Music Online	a) mudança de sistema de notação, v. g. tablatura para partitura <i>standard</i> ; b) mudança de esquematização de partitura, e. g. passagem de partitura orquestral para partes solistas; c) escrita, no contexto etnomusicológico, em notação de uma performance gravada ou realizada ao vivo.	a) obra nova baseada em material pré-existente ou com incorporação do mesmo material; b) transferência de meio instrumental; c) simplificação; d) elaboração; e) obra com um grau de deslocamento que varia entre a reescrita quase literal e formas mais sofisticadas como paráfrases.

Observamos que, inicialmente, a palavra transcrição não aparece como tendo uma definição. Posteriormente é confundida com arranjo, adaptação e tradução. Quando incluídas de forma diferenciada são evocadas por terminologias técnicas que acreditamos não representar a intervenção artística contida no ato. Duas problemáticas nos sugeriram após esse levantamento:

- Porque não existe a definição do fazer transcricional na primeira edição dos compêndios, sendo que é uma atividade consideravelmente mais antiga?
- Qual interferência essas significações tiveram na compreensão do que é transcrever e qual definição se pauta majoritariamente, o pensamento opositor de seu ato?

Dentre as questões, a segunda é a que mais representa nosso objetivo principal dessa primeira parte. Aspectos relevantes, como uma maior compreensão das diferenças entre arranjo, adaptação e tradução serão discutidos mais à frente. Mas faz-se necessário compreender que a linha existente entre transcrição e arranjo é tênue e conta com familiaridades entre si, apesar de suas propriedades características.

É de se esperar que a primeira edição oficial de um compêndio não comporte todos os assuntos relevantes da área que se propõe a analisar, porém é necessário ter em mente que transcrever era um exercício cotidiano de reconhecidos compositores e artistas que antecederam a publicação de dicionários especializados em música. De acordo com Rodrigues, J. S. Bach não somente transcreveu diversas de suas obras, como também transcreveu obras de Vivaldi, Weiss, entre outros. “Bach manifestava, portanto, grande interesse na transcrição das suas obras e de outros compositores, sendo esta uma prática profundamente enraizada na tradição musical dos sécs. XV e XVI” (HINSON apud Rodrigues, 2011, p. 48).

Algumas reelaborações produzidas por Bach podem facilmente serem interpretadas como arranjo. Pedro Rodrigues nos informa que no caso da suíte WD22 de Silvius Leopold Weiss, transcrita como “Suite em Lá Maior BWV 1025 para violino e cravo [...] Bach incluiu uma Fantasia e os restantes dos andamentos são de Weiss, *Courante, Entrée, Rondeau, Sarabande, Menuet e Allegro*” (RODRIGUES, 2011, p. 60), procedimentos típicos do arranjo, por incluir material criativo novo ao pré-existente, que altera a estrutura da obra e sua estratégia textual.

Outras reelaborações do compositor tem um caráter mais próximo de uma transcrição por almejar que a estratégia textual da obra seja preservada, mesmo que elementos provindos da mudança instrumental sejam instigadores de novos surgimentos, realçados pelos procedimentos aplicados. De fato, existe uma congruência histórica entre elementos presentes no arranjo e na transcrição, persistentes nos dias atuais.

Podemos propor dessa forma que a reelaboração era uma atividade comum, relacionadas com a mesma naturalidade ao ato de compor e de interpretar. Primeiramente, devemos nos atentar ao fato de que as definições dos dicionários especializados para transcrição conotam um fazer que, por omitir elementos essenciais, não alcança a amplitude dos possíveis significados de *transcribere*, nem mesmo uma definição concisa que represente o fazer artístico contido no ato. É possível que isso seja resultado de que a transcrição nunca tenha sido elevada como um meio válido para a realização de manifestações artísticas por teóricos, mesmo que altamente prestigiada por personalidades consagradas e irrefutáveis da história da música ocidental.

A necessidade de reconhecimento do fazer artístico carrega consigo a demanda contemporânea de uma classe em sua importância histórica e em sua função no desenvolvimento da música – por tal inclui sua continuidade em tempos atuais –

possivelmente sendo o cenário atual, seu mais delicado momento histórico. Observamos que antes, era esquecida por teóricos, mas utilizada por intérpretes e compositores. Hoje ainda não compreendida por teóricos, mas atacada por uma parcela de intérpretes e compositores.

Para encerrarmos o primeiro dos questionamentos citados acima, tendo consciência que já o expandimos para uma sessão intermediária entre as duas perguntas-chaves dessa etapa da discussão, podemos constatar que pelo fato de Bach optar por transcrever sua própria obra, dificilmente o faria em detrimento de algo que considerasse consolidado e perfeito. Mesmo sob o viés da utilização da transcrição como forma de divulgação da obra, devemos considerar o fato de que um compositor tão meticuloso não se apossaria de algo que criou e não lhe daria uma nova roupagem se não vislumbrasse, nesse afazer, um determinado ganho intrínseco que compensasse as perdas contidas no original.

Ao analisar argumentos dos que costumam negar valor artístico às transcrições (musicais ou poéticas, sob a forma de tradução) Barbeitas cita duas razões que são constantemente evocadas: a singularidade e a imperfectibilidade. “No caso de um poema, por exemplo, argumentam que o original é singular, é único, em oposição à multiplicidade de traduções possíveis. Veem na pluralidade das traduções um fator negativo” (BARBEITAS, 2000, P.92).

[...] o fato de existirem dezenas, centenas de traduções de um mesmo poema não implica de per si, detrimento qualitativo. Cada um dos poemas-tradução pode ser tão bom ou tão mau quanto qualquer outra produção do mesmo sujeito. Cada tradução é tão única quanto o poema original. Além disso a unicidade do poema só existe enquanto tal poema constitui objeto único, singular, produzido por determinado poeta em determinado tempo e lugar, com suas marcas específicas e sua historicidade (LARANJEIRAS apud BARBEITAS, 2000, p. 92).

Quanto ao argumento da imperfectibilidade, Barbeitas (2000) cita em seu artigo casos de intervenções externas que aceleram a produção de uma obra e cita o exemplo de Paulinho da Viola, ao afirmar que somente ao gravar dá por encerrado o trabalho, sendo que de tal forma não poderia incluir nada mais.

[o editor] não sossegou [...] enquanto não o arrebatou [...]. De resto, não posso em geral voltar sobre o que quer que eu tenha escrito que não pense que faria outra coisa se alguma intervenção estranha ou alguma circunstância qualquer não tivesse rompido o encantamento de não terminar. (Valéry, citado por LARANJEIRA apud BARBEITAS, 2000, p.40)

Outra definição constantemente encontrada nos verbetes questiona a necessidade de se transcrever devido ao advento de gravações. Isso equivale a compreender que a transcrição tinha serventia unicamente como agente divulgador da obra, sem interferências positivas sobre a obra. E não abarca o fato de que as gravações contêm o material provindo do intérprete, portanto também nelas incluem diversas transcrições.

O fato de opositores a transcrição, muitos deles simpatizantes dos ideais vanguardistas, caminharem para uma conclusão da terminologia pautada na mais pejorativa das definições dos verbetes em 1910 por Fuller Maitland (RODRIGUES, 2011), por si só traz um dualismo intrigante por se tratar de algo que há tempos se mostrou ultrapassado e distante dos termos vigentes, agravados ainda pelo fato de que muitos desses termos vigentes, sejam ainda insuficientes.

A definição de Maitland informa que o transcritor "raras vezes acrescenta algo seu à obra objeto de transcrição" (MAITLAND apud RODRIGUES, 2011, P.33) o que de acordo com Rodrigues sugere implicar "que um transcritor deverá aportar novidade à obra" (RODRIGUES 2011, p. 33). Rodrigues informa que Maitland inclusive enaltece a transcrição da Toccata e Fuga BWV 565 por Carl Tausig. Não seria essa indicação de "aportar novidade à obra" uma forma de corromper a singularidade e perfectibilidade contidas no original?

Se assim for, podemos constatar que a definição mais adaptável às ideias opositoras explanadas por Barbeitas vem sendo abordada de forma parcial e possivelmente errônea. A crítica contida de forma pejorativa pode não ter sido proclamada ao ato de transcrever, mas sim à forma a qual a transcrição vinha sendo majoritariamente desenvolvida.

Mesmo quanto ao pertinente argumento já mencionado de que a música contemporânea proporciona a inclusão do timbre como uma "entidade individual e inalterada" (RODRIGUES, 2011 p.40) e, por consequência, não é possível reorquestrações, Rodrigues afirma que "através de Webern, apoiado por Schoenberg, a obra fundadora do pensamento tímbrico moderno e símbolo de melodia de sons e cores é objecto² de uma transposição monocromática para piano" (SZENDY apud RODRIGUES, 2011, p.40) em respeito ao *Bearbeitung für 2 Klaviere zu 4 Händen* (1913).³

² Trata-se de uma citação de português de Portugal.

³ O timbre é uma grandeza muito recente ao ocidente no que concerne à criação de métodos e posicionamento hierárquico. Existe, entretanto, um claro desenvolvimento do timbre na história da música ocidental, do cantochão às grandes orquestras. No entanto, é um elemento de fator determinante há

Acreditamos que a falta de definição mais abrangente do conceito colabora para a existência de concepções pejorativas. Mas, é necessário ressaltar que o histórico do instrumento violão faz com que a transcrição tenha um alto nível de aceitação nessa comunidade como meio legítimo de e para a realização artística. Como ressalta Flávia Pereira: “Não se pode falar de transcrição sem mencionar o violão, pois é um dos instrumentos que mais se utilizou de inúmeras transcrições para compor seu repertório” (PEREIRA, 2011, p. 53) e também um dos que mais se utiliza dessa prática na contemporaneidade.

Mas essa aceitação não somente ocorreu devido ao fato do repertório violonístico conter importantes obras frutos de transcrições. Acreditamos que isso ocorreu não como motivo, mas como consequência de um fenômeno raro, atípico a traduções literárias, em que a transcrição pode ganhar uma apropriação capaz de carregar elementos da obra que se impõem frente ao próprio original. De acordo com Wolff (1997), Francisco Tárrega ao executar transcrições da obra de Albéniz para o próprio compositor, não somente obteve sua aprovação, como Albéniz “manifestou sua preferência para a versão de violão, ao original para piano” (WOLFF, 1997). De fato, obras como *Torre Bermeja* e *Astúrias* são amplamente mais executadas ao violão que ao instrumento de origem.

1.1.2- Abordagens complementares: transcrição e o papel do transcritor:

Cabe-nos fazer uma colocação prévia referente a esse assunto. Em música, assim como áreas performáticas em arte, o intérprete pode ser confundido entre ouvinte e quem atua na execução musical. Para Eco “toda fruição é uma execução” (ECO, 1991, p. 40). Unes, por sua vez, diferencia a prática de execução de forma que “a interpretação musical nada mais é que um processo tradutório no seu sentido mais amplo: para indivíduos não-treinados, o significado dos signos gráficos (da partitura) permanece indecifrável” (UNES, 1997, p. 21). Porém, reelaboração se difere de uma interpretação de quem toca no momento em que a matéria a ser decifrada não é convertida em um “veículo acústico” (UNES, 1997, p.22), mas em outra matéria de signos gráficos que continua indecifrável aos indivíduos não treinados.

milênios em outras culturas que não desenvolveram a harmonia de forma catalogada e rebuscada como na cultura ocidental. Como exemplo, podemos citar os cantos multifônicos da Mongólia e orquestra de gamelão na música de Java e Bali.

Wolff (1998) difere Transcrição de Arranjo, concordando com as ideias de Samuel Adler de que arranjo envolve mais de um processo composicional, provindos de material original que não forneça todas as informações de uma obra previamente composta e concretizada. Exemplifica como o caso de uma única linha melódica em que o arranjador “deve fornecer uma harmonia, contraponto e às vezes ritmo” (Wolff apud Adler, 1998, p.4), mas complementa que “Existem, entretanto, momentos em que as técnicas de arranjo têm papel fundamental em Transcrição” (p.4). Menciona também as definições de David Tanenbaum e Sérgio Assad de que a Transcrição, por necessitar de um tratamento mais fiel ao original deve iniciar seu processo, tentando manter ao máximo as informações contidas no original, para depois serem moldadas a partir da relação técnico-instrumental do idiomatismo do instrumento de destino.

Mudanças como essa, em que a passagem original foi alterada mesmo podendo ser executada ao alaúde sem nenhuma modificação, são acima de tudo o resultado da contribuição criativa da parte do transcritor. Em geral, tais mudanças são mais associadas com arranjos do que com transcrições. Ainda assim [...] contribuições criativas são constantemente encontradas também em transcrições...” (WOLFF, 1998, p.70).

Para essas contribuições criativas, Wolff aconselha que o transcritor deva ouvir a música no instrumento original, de forma a não se amparar única e exclusivamente na partitura. Existem notas que contém menor importância no ato interpretativo às vislumbradas em abordagens analíticas estritas no papel.

Flávia Pereira (2011) compreende que reelaboração abrange os conceitos de transcrição, arranjo, redução, adaptação e orquestração por se tratar de práticas musicais que “são desenvolvidas a partir de um material pré-existente e que procuram guardar um maior ou menor grau de interferências em relação ao original” (PEREIRA, 2011, p. 43).

Para tal define transcrição como uma prática que representa uma maior “fidelidade” ao material, enquanto arranjo caminha por meios que permitem maior liberdade. Deve-se ressaltar que Pereira informa sempre o termo “fidelidade” entre aspas, o que confere uma ressalva da autora para com essa afirmação. Essa ressalva é justificada por diversas correntes de pensamento, que põem a fidelidade em artes como algo questionável, devido ao papel de criador da obra pertencer também a quem a interpreta.

Para a visão de Gadamer a arte é “fenômeno hermenêutico por excelência uma vez que seu processo interpretativo requer que se indague diante da obra o que ela tem a nos dizer imediatamente em relação à instauração de nossas expectativas sobre a mesma”

(BAGOLIN, 2010, p. 266). A ligação inerente entre intérprete e obra é antiga, conforme exemplificado por Wolney Unes ao afirmar que “Aristóteles, em sua Poética, já havia se preocupado em definir a qualidade da obra artística a partir da experiência vivida por seu leitor, colocando o receptor como parte integrante da obra artística” (UNES, 2003, p. 753).

O intuito de Pereira, assim como de diversos outros autores que conferem à transcrição o cuidado de preservar uma “fidelidade”, foi o de produzir um sentido holístico ao termo para compreensão entre “uma maior semelhança com o original e aquelas onde há maior grau de manipulação do material pré-estabelecido” (Pereira, 2011, p.44). Foi opção consciente da autora em manter a representação comunicativa da palavra comumente usada, sem aprofundamento filosófico, mas com o cuidado de acrescentar as aspas para apresentar as variáveis que elas possam representar em seu significado. Ela explica sua decisão por “privilegiar uma abordagem prática” (PEREIRA, 2011, p. 45), tendo em vista que os conceitos de fidelidade e liberdade se “misturam” (PEREIRA, 2011, p. 45).

Pereira (2011, p.45-46), no entanto, destaca a partir de procedimentos musicais uma forma de quantificar o grau de fidelidade entre arranjo e transcrição. Divide em dois grupos a divisão dos aspectos musicais: aspectos estruturais (estrutura melódica, harmônica, rítmica, formal); e aspectos ferramentais (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento, dinâmica) .

E afirma que na transcrição os aspectos estruturais são planejados de forma a serem preservados enquanto no arranjo eles são manipulados. Os aspectos ferramentais, por sua vez, são continuamente manipulados pelas duas formas de reelaboração, mas são mais frequentes em transcrição. E reforça que a transcrição nunca é realizada para uma mesma instrumentação, algo que pode ocorrer no arranjo.

Essa última afirmação traz para nós um valioso *insigth* sobre onde a gênese dos dois termos se distancia, pois uma similaridade do processo de transcrição para o mesmo instrumento, seguindo os parâmetros de exigências da transcrição, seria encarado possivelmente como uma edição crítica ou revisão editorial, por ser produzida com o intuito de realçar o gesto musical contido na obra. Esse procedimento foi realizado por grandes intérpretes que tiveram obras dedicadas ou que resgataram obras compostas por compositores não violonistas, como Segóvia em inúmeras obras, Julian Bream com a sonatina de Cyril Scott e Fábio Zanon com a Apassionata de Ronaldo Miranda. Alguns dos

exemplos citados tiveram inclusive a presença e aval do compositor. Outros foram realizados de forma póstuma.

Pereira prefere optar ao que chamamos de revisão editorial, com o termo adaptação, pois defende que tem a função em música de “adequar a obra a algo, seja a um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero” (PEREIRA, 2011, p. 219). A autora considera como o termo “mais genérico de todos” (p. 216). Reforça que essa prática reside em algum lugar no meio entre transcrição e arranjo. Quando realizada na mesma instrumentação, mantém um grau de fidelidade maior, optando por facilitar passagens. Quando executadas para instrumentação diferenciada do original, interfere em alguns aspectos estruturais, de forma “a suprir as necessidades sonoras” (p. 220) do novo instrumento.

Sérgio Ribeiro (2014) adota as ideias de Pereira, mas aborda adaptação de forma diferenciada. Denomina que a adaptação tem em seu contexto na prática musical na forma de idiomatização “por não só adequar a obra ao seu instrumento de destino, mas transformar seus elementos (da obra) em função do novo meio, apresentando alterações tanto em aspectos ferramentais como estruturais, exceto na estrutura formal” (RIBEIRO, 2014, p. 1229).

Ao analisar duas reelaborações da fuga BWV 1001 por Francisco Tárrega (1852-1909) e Pablo Marquez (1967), Ribeiro discorre sobre a transformação dos elementos da obra em função do novo meio de forma mais abrangente que unicamente possibilidades físicas do instrumento de destino, estendendo em estudo histórico a semelhança que outras instrumentações ao qual o compositor já tenha escrito alguma obra, que tenha familiaridades com o instrumento violão e que possam contribuir para uma interpretação historicamente informada.

Pereira nos informa a existência de um grau de intencionalidade que transcende a manutenção dos elementos musicais, ao afirmar que, por vezes, “situações transgressoras, omitindo desenhos, ou fazendo surgir novos elementos, esses são efetuados no sentido de adquirir maior grau de fidelidade” (PEREIRA, 2011, p. 226) preservando o gesto musical na nova instrumentação. Reforça que “certas modificações não ocorrem porque se quer modificar uma obra, mas por um esforço em reproduzi-la da forma mais fiel possível e para compreende-la em sua totalidade” (p. 226).

Concordamos plenamente com a autora, assim como também concordamos que a clareza dos procedimentos técnicos necessários para transcrever detém grande valia. Mas,

consideramos importante destacar algo que ocorreu no decorrer de nossas transcrições, na obra *Acalanto* (1933)⁴. Nela não foi necessária nenhuma alteração para que ressoasse perfeitamente bem ao violão, porém resultou em resultados bastante adversos dos contidos na instrumentação original. Deveria ela sofrer alteração para aparentar-se ao vislumbre da ideia original, ou deveria ser entendida como uma representação de algo contido na estratégia textual, no entanto omitida pelas características da instrumentação de origem?

1.1.3- Considerações sobre o processo e um breve paralelo sobre fidelidade em arte:

Antecipando brevemente um acontecimento que só ocorrerá no 3º capítulo, mas que diz respeito à questão sobre fidelidade, a transcrição da obra *Acalanto* (1933) da compositora Dinorá de Carvalho nos levou a caminhos que se distanciaram consideravelmente da sonoridade produzida pela instrumentação original. No entanto, essa foi, possivelmente, a obra que menos sofreu intervenção nos quesitos técnicos de transcrição. Foram raras as vezes que houveram oitavações, não houve um único corte ou substituição de nota em sua função harmônica, nenhuma mudança brusca de região, raras ornamentações complementares e nenhuma mudança por necessidade de exequibilidade ao instrumento de destino.

Faz-se necessário informar que as mudanças pontuais citadas foram realizadas posteriores às constatações auditivas, realizadas em uma primeira leitura imediata da obra com o instrumento em mão, prévias às modificações. As alterações foram realizadas posteriormente, tanto pelo reforço das potencialidades de idiomatismo instrumental, como para ressaltar elementos que nos foram concedidos pelo que consideramos se tratar de uma estratégia textual da obra.

Mesmo sem as alterações, talvez tenha sido a obra em que ocorreu a maior metamorfose dentre as transcritas. O catalisador dessa mudança foi o vislumbre que o violão, com suas qualidades intrínsecas, nos permitiu encontrar na obra. Assim, a obra nos permitiu vislumbrar tal possibilidade. E foi exatamente nesse momento que vislumbramos o universo do autor. Esse universo, no entanto, não é “nada mais que aquilo que o tradutor – baseado no seu próprio universo – acredita que seja aquele universo ” (UNES, 1997 p.50) do autor.

⁴ Antecipamos brevemente uma questão que nos surgiu durante a transcrição da obra *Acalanto* (1933) que será mais amplamente detalhado ao capítulo três.

A receptividade na escolha instrumental nova nos permitiu perceber os recursos que a compositora utilizava em diversas outras obras. Fez-nos adentrar em seu nacionalismo – movimento ao qual foi convicta contribuidora – e encontrar elementos que, possivelmente, tenham passado despercebido a ela. Aqui, poderia ser tratado como um caso de adaptação, caso houvesse algum tipo de mudança estrutural. No entanto, as mudanças não foram efetuadas para que se ressoasse como fiel ao que ocorre pelo instrumento de origem, mas pela obra e o que ela nos forneceu de imediato. Nesse momento, o conceito de “fidelidade” necessita da mesma flexibilidade que damos a seu sentido holístico, para a compreensão do que está contido na obra, para com elementos que extrapolem os de quesitos unicamente técnicos. Com o termo “idiomatização”, pelos recursos que utilizamos para realçar o que nos foi desvelado, seria mais compreensível que a denominação por adaptação, mas não menos aceitável à denominação de transcrição.

Trata-se que a obra contou-nos “sobre a compositora” (ECO *apud* UNES, 1997 pag. 50) quando, como intérpretes, compreendemos sermos determinantes para a manifestação artística no que está contido na obra. Foge ao controle do intérprete saber se a ambiguidade existente entre dois universos sonoros distintos foi ou não proposital, principalmente no caso de uma compositora já falecida. A arte não tem a necessidade de reafirmação. Essa parte de quem interpreta.

A interpretação jamais é ato exclusivo de uma só pessoa, mas o acontecimento que em cada um de nós nos atinge a unidade de ser e sentido na compreensão. A interpretação não se comporta como um ato deliberado de um sujeito que conhece e por isso interpreta para aqueles que não conhecem. Ao contrário, interpretar diz respeito não ao trânsito, mas ao transe em que nos encontramos suspensos entre o conhecido e o desconhecido. Não há interpretação na reprodução exata, seja lá do que for. (AGUIAR, 2008, p. 536)

Trata-se de um vislumbre particular e único, como acontece em uma dinâmica da arte, que nos contou também sobre nós mesmos. A predileção pelo violão, ao que somos intérpretes por afinidade, fez-nos procurar sua sonoridade onde previamente não existia. Mas não se tratava de uma mera procura, quando bem sucedido ao menos, e sim de possibilitar encontrar a obra nessa instrumentação, que não existiu ao acaso, pois era inerente à estratégia textual da obra.

Se esses procedimentos forem pautados por meios estritamente técnicos – que devemos reforçar novamente ser uma competência imprescindível –, diversas formas de representatividade da estratégia textual serão omitidas, comprometendo o que chamamos

por conveniência de fidelidade, pois “a atitude burocrática ante uma partitura deixa de levar em conta que toda notação é, por definição, imperfeita” (WITTGENSTEIN *apud* UNES, 1997, p. 27). Visto que, como interpretante que somos, ao transcrever uma obra, o fazemos, por vezes⁵, ao vislumbrar algo que somente pode ser alcançado via uma nova instrumentação.

1.1.4- Problemática dos limites da transcrição em obras do século XX e XXI.

Como os autores mencionados já nos alertaram, nem todas as transcrições serão experimentos de sucesso, ou mesmo deveriam ser realizadas. Mas, vimos também que foram atitudes ousadas como o caso de Yamashita que permitiram novos desenvolvimentos e, ao que nos aparenta, novos experimentos tendem a continuar acontecendo.

Dentre os desafios levantados, esse último é o que menos almejamos estender para além de uma pequena sugestão, por não reconhecer na obra a ser transcrita a principal dificuldade presente na elaboração de música contemporânea: o timbre como unidade inalterada. Existem outros fatores presentes da música de vanguarda da compositora que nos foi objeto de estudo, como uso do máximo de potencialidade dos recursos presentes na instrumentação original e amplitude harmônica para além das funções tonais.

Nesses casos, utilizamos procedimentos de transcrição com familiaridades aos realizados em música tradicional, porém com um enfoque que atentava às características de cada condição em particular. Em *Perdão* (1960), necessitamos de um olhar macro da obra de forma a causar a impressão de uma mudança de registro mais brusca à permitida pelo violão. Em *Uai Ni-Nim* (1973) foi necessário a criação de alguns efeitos sonoros e a omissão de notas selecionadas em acordes inexecutáveis. Houve uma apropriação à linguagem vanguardista para as escolhas que surgiram, pautando-se na intenção da obra em conjunto com as potencialidades do instrumento receptor. Essas soluções estão explicitadas no capítulo três, referente aos procedimentos utilizados.

⁵ Por vezes, pois esse não é o único fator determinante para se transcrever uma obra. A vontade de tocar determinada obra em seu instrumento é um fator relevante, contínuo e, muitas vezes, surpreendentemente favorável em seus resultados.

Foge do propósito dessa pesquisa estender os limites da transcrição, e sim estabelecer os limites que imporemos à nossa transcrição. No entanto, como sugestão para pesquisadores interessados em estender os limites convencionais já citados, aconselhamos que se interessem com novos procedimentos de análise em música contemporânea. Trabalhos como de Adriana Moreira Cunha em “Olivier Messiaen Inter-relação entre conjuntos, relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano” (1998), assim como diversos outros de natureza similar, fornecem uma série de análises e perspectivas de teóricos contemporâneos caminhando por caminhos inovadores de análise, que podem ser de grande utilidade para a expansão em obras contemporâneas. Aliados a reelaborações existentes em obras contemporâneas como o caso de *L'addio a trachis II* de Maurizio Pizati, transcrita por Salvatore Sciarrino podem fornecer valioso material.

Esses estudos são, em nosso ver, de grande importância por abordarem formas de compreensão das estratégias textuais da obra sobre novos enfoques, que por si só alternam também a condição do que é compreendido por fidelidade ao texto.

1.2- Reflexão sobre o procedimento da transcrição

1.2.1- Idiomatismo técnico instrumental

Faz-se necessário compreender que uma obra detém poderes comunicativos que devem fluir e que as decisões do transcritor podem impossibilitar um uso inteligente dos recursos idiomáticos do instrumento a ser destinado. O mesmo ocorre de forma diametralmente oposta, ao transformá-lo em um ágil transporte que deforma seu passageiro – agente principal, razão ao qual o transporte existe – ao descartar elementos que constituem uma base fundamental da obra.

Os procedimentos comuns à transcrição, como omissão de notas, adaptações temáticas e ornamentações complementares, não consistem por si no que agride a obra, mas a possibilitam transportar ao instrumento de destino, informações existentes inatingíveis pelo instrumento de origem. E por vezes permitem que a obra não se torne engessada, mantendo seu poder comunicativo. Mas, para que seja bem sucedida, a instrumentação não deve ganhar um papel protagonista, nem mesmo coadjuvante em relação à obra, e sim unir-se como um elemento orgânico que se fortalece exatamente a partir da junção.

A utilização dos recursos idiomáticos possibilita que características intrínsecas do instrumento sejam potencializadas, porém o uso de tais recursos, assim como todo comportamento e escolhas do intérprete, deve servir ao discurso musical. Comumente, especialmente em transcrições, observa-se o uso desses recursos não como meios de obtenção para uma melhor comunicação e representação de uma obra, mas como processos de ordem técnica e que enfatizam materiais descartados pelo texto a ser interpretado.

Embora o termo "idiomatismo", assim como o conceito a ele vinculado, origine-se na linguística, sua aplicabilidade na música instrumental “refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento” (SCARDUELLI, 2007, p.8).

Ainda segundo o autor, no que diz respeito à música instrumental, o idiomatismo se divide em: recursos idiomáticos implícitos, referentes às tonalidades, aos modos e aos centros que melhor respondem ao instrumento; e recursos idiomáticos explícitos, referentes às peculiaridades e efeitos que envolvem uma gama de recursos comumente utilizados na execução das frases e dos motivos. Dessa forma, ele exemplifica a utilização idiomática presente nas obras de Almeida Prado sob um enfoque composicional que procura potencializar a escrita fluente para violão.

A tonalidade de Ré Maior, por exemplo, quando afinada a 6^o corda em Ré, comporta maiores possibilidades de recursos idiomáticos implícitos, pois toda uma gama de sustentações de notas torna-se possível devido aos posicionamentos que os baixos Ré (6^o corda) e Lá (5^o corda) soltos propiciam, realçando “vantagens sobre o aspecto mecânico” (FERNANDES, 2012, p.528) que coincidem com as relações mais utilizadas na música tonal. Resulta também em recursos idiomáticos explícitos por possibilitar que os bordões funcionem como pedal quando desejado, potencializando as características acústicas, de produção de harmônicos e sonoridades do violão.

Em termos de potência sonora, o uso de cordas soltas ou de notas cujos harmônicos coincidam com as cordas soltas do instrumento trazem vantagens acústicas, pois os harmônicos naturais do instrumento reforçariam a sonoridade resultante (SCARDUELLI 2007 apud FERNANDES, 2012, p.528)

Marcelo Fernandes (2012) aproxima a utilização dos recursos idiomáticos para a mecanicidade que envolve esses procedimentos. Começa definindo ao menos três maneiras de uma obra se tornar idiomática e destaca que, em todas elas, a presença de corda solta é

um fator presente e relevante: efeitos peculiares do instrumento; utilização que favoreça sua potência acústica; e “proveitos de elementos mecânicos que favoreçam sua exequibilidade” (FERNANDES, 2012). Ainda segundo este autor, a maioria dos estudos que trabalham o idiomatismo pouco enfatizam que tais recursos somente apresentam serventia se estiverem a serviço da música – aproveitando as características intrínsecas do instrumento “em prol do discurso” – e que seu uso indevido torna burlesca a proposta prevista do mesmo.

O uso excessivo de certos procedimentos idiomáticos terminou por vulgarizá-los e em certos períodos de ostracismo da história do instrumento – nos quais o violão passou mais por mãos de compositores diletantes do que de compositores profissionais – os exotismos provenientes do idiomatismo ocupavam posição central, enquanto a qualidade do discurso musical, posição secundária (FERNANDES, 2012, p. 532)

O mesmo pode ser reparado em processos transcrpcionais em que a utilização desses recursos idiomáticos, erroneamente, são postos acima das relações fraseológicas, motívicas e temáticas. O fracasso, por vezes, não ocorre na ausência de compreensão do que a obra pode ganhar ao inserir uma nova instrumentação, mas sim na equivocada atitude de se encaixar a obra a uma instrumentação, focando somente em sua potencialidade acústica. Por vezes, o simples ato de uma mudança de digitação pode ser a linha decisória entre um ganho das duas partes envolvidas, obra/nova instrumentação, mas para tal é necessário que se atenha às suas exigências, de modo a não haver proveito de uma das partes em detrimento da outra.

1.2.2- *Intentio Operis* e Superinterpretação de Umberto Eco

Para entendermos o pensamento do semiólogo Umberto Eco frente às tradições interpretativas é necessário primeiro explicar o que ele define por Signo (1994): Sistema de interpretação de dados e elaboração de códigos próprios. Os signos presentes na tradição urbana industrial, por exemplo, terão significados e conotações segundo as tradições que carregam, com uma leitura diferenciada tanto ideológica, quanto de operações práticas, pois essas tradições permitem que o indivíduo elabore e classifique sons, luzes, ruídos e toda uma classe de sinais, elaborando e comunicando signos.

Ao estudar a dialética dos textos e das obras em *A Obra Aberta*, Eco inicia sua busca pelos direitos dos intérpretes, argumentações que são estendidas nos livros *Lector in*

Fabula e Interpretacion y Sobreinterpretacion completando que “afirmar que uma interpretação é ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto que flua por si só” (ECO, 1997, p. 34). O fato de um signo, nesse caso a partitura, ou uma representação auditiva, descartar elementos que o intérprete deva desconsiderar, não implica que o interpretante não tenha o direito de descartar elementos provindos da obra, pois essa é uma condição *sine qua non* de qualquer intérprete, desde que para realçar outros contidos nela, que não foram representados em sua totalidade.

Devido à preocupação com a interpretação de um signo frente à tradição interpretativa, Eco defende a existência de um *leitor modelo* e ressalta que o signo por si só, independente do seu autor, descarta algumas interpretações e que ao não perceber isso o intérprete comete uma superinterpretação, ou interpretação paranóica. Em seu conceito de *Intentio Operis* esclarece:

[...] entre a intenção do autor (muito difícil de descobrir e com frequência irrelevante para a interpretação de um texto) e a intenção do intérprete que sensivelmente golpeia o texto até dar-lhe uma forma que servirá para um propósito, existe uma terceira possibilidade. Existe uma intenção do texto. (ECO, 1997, p. 33)

Essas afirmações levantam uma dúvida fundamental. Pode uma transcrição ser uma representação de uma Superinterpretação? É evidente que sim, assim como é evidente que isso também pode não ocorrer. Assim como uma composição pode se tornar uma obra mal realizada por ser idealizada em uma instrumentação equivocada. O fato de existirem experimentos malsucedidos não implica em nenhum detrimento para a área. Pelo contrário, implica que esse é verdadeiramente um fazer artístico, pois diferente da ciência, visto que a Arte trabalha sem os parâmetros da previsibilidade.

Eco compreende que a superinterpretação pode ocorrer tanto pela utilização de elementos que o texto descarta, quanto pelo excesso de informações, ao qual denomina de busca do segredo hermético, afirmando que “o pensamento hermético transforma todo o teatro do mundo em um fenômeno linguístico e ao mesmo tempo nega a linguagem a qualquer poder comunicativo” (ECO, 1997, p.43), engessando-a.

Devemos ressaltar aqui que o intuito dessa colaboração, mesmo presente em todo o processo de transcrição, não ficará sendo enumerado continuamente de forma explícita. Estará presente na escolha de todas as obras a serem transcritas, nas intervenções e na forma proposta para ser resolvida (digitação), mas será mencionada quando a relevância

for necessária, devido a explicitar determinada intervenção musical frente a outra possível, de forma a auxiliar na compreensão do leitor os exatos motivos das escolhas. Quando as intervenções musicais forem suficientes para explicar determinadas intervenções, absteremos de comentar sobre a presença do conceito, de forma a atingir objetivamente nosso proposto.

1.3-Limites para nosso procedimento:

Compreendemos em nossa discussão que a busca por procedimentos para a expansão da atividade transcricional é assunto considerado por muitos como controverso, porém em movimento contínuo. Não almejamos estender as técnicas existentes nos métodos de forma brusca, ao ponto de criar soluções mirabolantes pelo simples fato da criação de repertório. Seria o mesmo que acatar as definições de verbetes, sem o cuidado artístico que queremos impor ao nosso produto final.

Desejamos que a transcrição seja feita de forma a representar o texto, assim como as definições propostas por Pereira (2011), Ribeiro (2014), Wolff (1998) e Rodrigues (2011) denominadas por fidelidade. O que compreendemos como forma de fidelidade, no entanto, é que, por vezes, não se trata de um consenso. Ao compreender, assim como Eco, que um texto “é uma máquina concebida para provocar interpretações” (ECO, 1997, p.99) e que “aceito a afirmação que um texto possa ter vários sentidos. Rechaço a afirmação de que um texto pode ter todos os sentidos” (ECO, 1997, p.161), atentamos a um olhar que procura na obra os elementos que afirmam pela nova instrumentação seu caráter dinâmico e infinito.

Acreditamos que as formas descritas de reelaboração, como procedimentos de arranjo, adaptação e de idiomatização, podem, por vezes, ser recursos para a forma propícia de se atingir tal fidelidade, porém isso não uma regra. Ao procurarmos nos mantermos fiéis ao signo, compreendemos, assim como o papel do tradutor, que para levar uma verdadeira essência contida em uma obra é necessário que ela seja adaptada a uma determinada cultura, mas que deve ser realizado com os elementos provindos dessa obra.

Para tal, usufruiremos dos conceitos técnicos provindos dos métodos transcricionais, porém os relacionaremos constantemente ao pensamento hermenêutico com foco performático, por compreendermos existirem “graus de aceitação das interpretações” (ECO, 1997, p.170). Mas isso não implica que a instrumentação deva ganhar um papel

protagonista, nem mesmo coadjuvante em relação à obra, mas sim unir-se como um elemento orgânico que se fortalece exatamente a partir da junção.

Capítulo 2

No presente capítulo dialogaremos com as instruções contidas nos métodos de transcrição de Pedro Rodrigues e Daniel Wolff. Para tal analisaremos suas tendências composicionais em canções para piano e canto, assim como sua única obra para violão, fruto de uma reelaboração de obra previamente composta para piano e canto. Como parte da metodologia proposta, contextualizaremos os procedimentos composicionais presentes na obra pianística da autora, de forma a ampliar nossos conhecimentos em relação ao entendimento idiomático que ela tinha do instrumento de origem das canções a serem transcritas. Durante todo o capítulo consultaremos a dissertação de Flávio Carvalho, que tem como objeto de estudo as canções da compositora.

Valer-nos-emos de textos complementares que retratem assuntos relevantes aos apontados pelos métodos de Wolff e Rodrigues para uma investigação do idiomatismo técnico instrumental do violão e sua reelaboração para a linguagem composicional de Dinorá. Apontamentos propostos por James Grier nos ajudarão a compreender algumas estratégias para uma edição musical aprofundada.

2.1- Instruções prévias à transcrição

Wolff inicia seu processo metodológico ressaltando que além do conhecimento das mais diversas técnicas composicionais, o transcritor deve se familiarizar com o “estilo particular do compositor, incluindo seu idioma harmônico, alocação típica das vozes em acordes e dobramentos de oitavas⁶” (WOLFF, 1998, p.8), ferramentas valiosas para a compreensão do pensamento composicional.

Para se aprofundar no pensamento do compositor, Wolff destaca ser necessário entender como esses conhecimentos e tendências composicionais se comportam em diferentes instrumentações, a fim de compreender sua visão “das características e limitações do instrumento ao qual a obra foi originalmente composta” (WOLFF, 1998, p.8). Considera também de extrema importância que seja analisada a obra composta para o instrumento de destino do transcritor – o violão em nosso caso – caso haja alguma.

⁶ Familiarity with the particular style of the composer, including his harmonic idiom, typical chordal voicings and doublings.

Esses três passos iniciarão nosso processo investigativo, porém outros apontamentos serão relacionados à medida que a discussão se prolongue. Iniciaremos pela trajetória e tendências composicionais da compositora

2.2- Dinorá de Carvalho – Tendências composicionais

No catálogo de obras produzidas por Flávio Carvalho (CARVALHO, 1996, p.17) identificamos a não inclusão da obra *Pobre Cega* para violão solo. A obra em questão foi inclusive editada e publicada pela Irmãos Vitale S/A em 1963, digitada e dedicada para a violonista Maria Livia São Marcos (1942). O catálogo produzido por ele não teve o intuito de colocar todas as obras da compositora, que possui um número de composições bem mais avantajado, mas representa o número de obras que ele levantou para a realização de sua pesquisa.

Piano solo:.....	44 peças
Harpa:.....	2 peças
Corais:.....	6 peças
Coro, orquestra de cordas e percussão:...	1 peça
Piano e orquestra:.....	4 peças
Orquestra sinfônica:.....	2 peças
Orquestra sinfônica e coro:.....	1 peça
Música para teatro:.....	1 peça

Figura 1: Levantamento de obras de Dinorá de Carvalho (CARVALHO, 1996, p. 17)

Somando às quarenta canções para piano e canto são cento e uma obras de autoria própria que o pesquisador catalogou da compositora para sua pesquisa. Segundo ele, em artigo publicado pela Anppom, um ano antes de sua dissertação, a produção musical de Dinorá de forma cronológica seguiria o seguinte caminho:

FASE	HARMONIA	TEXTO
I (1933-1949) Experimentalismo nacional	Tonalismo aberto	Folclore negro, autores modernistas
II (1949-1969) Sentimento nacional ou nacionalismo livre	Atonalismo personal	Poetas contemporâneos, folclore mineiro, temas líricos
III (1970-1980) Inconsciência nacional	Técnica serial, estruturas rítmico-melódicas de caráter pessoal	Poetas nacionais, folclore negro, idiomas estrangeiros

Figura 2 Tabela produzida por Flávio Carvalho Anppom 1995

O estilo excêntrico da Dinorá sempre foi brasileiro, porque ela foi influenciada pelo movimento nacionalista de Mário de Andrade, colega de Camargo Guarnieri, Mignone, Villa-Lobos, ela seguiu essa linha nacionalista, porém ela incrementou no discurso da composição dela o atonalismo de Schoenberg. Não é nem o serialismo de Schoenberg, é fazer o atonalismo. Dentro do modal e do tonal, as dissonâncias podem entrar livremente. Então, se ela tem uma nona diminuta, ela livremente colocava as dissonâncias ao bel prazer, que eu chamo de tonalismo aberto, não atonal, mas tonalismo aberto. Tudo aquilo que tem notas estranhas a Dó Maior podem entrar sem cerimônia, fazer parte de Dó Maior, ficando Dó Maior com essas dissonâncias (Prado apud CARVALHO, 1996, p.160)

Exemplos musicais:

Primeira fase

Figura 3: 1ª fase: Dinorá de Carvalho - Coqueiro-Coqueiro-Irá (1948) Editado por CARVALHO (1996) comp. 1

Segunda Fase

EPIGRAMA NÚMERO 9

Canto e piano

Letra de CECÍLIA MEIRELES

DINORÁ DE CARVALHO
(1964)

Andante expressivo

222

Figura 4– Dinorá de Carvalho - 2ª fase: Epigrama N° 9 (1964) Editado por CARVALHO (1996), Comp. 1 ao 3 e 31 ao 33

Terceira Fase:

IDETI (A menina preta que buscava Deus)

Canto e piano

Letra de DIOSCOREDES DOS SANTOS

DINORÁ DE CARVALHO
(1970)

Figura 5: Dinorá de Carvalho - 3ª fase: Ideti (1970) Editado por CARVALHO (1996), Comp. 1

De fato, essa definição por períodos torna-se incompleta, tendo em vista que em músicas como *Num Imbaíá* de 1960 fica claro o uso de mixolídio e *Canção do Embalo* de 1966 que possui um centro tonal (E Maior) mais claro que em outras obras do mesmo período. Entretanto, esses exemplos demonstram coerência com a tabela pois *Num Imbaíá* trata-se de um motivo do folclore mineiro e em *Canção do Embalo* o poema é de Cecília Meireles, contemporânea à composição. Nessa última, tanto o ritmo da voz, quanto do acompanhamento, assim como a interação dos dois, tem uma elaboração mais complexa que na fase anterior.

Provavelmente devido a essa menor clareza de definição cronológica, Carvalho incluiu, posteriormente, em sua dissertação de mestrado, uma redefinição dessa divisão, separando em dois diferentes tipos de análise: técnicas composicionais e teor lírico das canções. Em nenhuma dessas duas análises a ordem cronológica reina, mesmo sendo frequente que o uso dos recursos composicionais tenha uma familiaridade com determinado período cronológico em boa parte das obras.

Técnicas composicionais:

GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	GRUPO 4
A ti flor do céu	Epigrama nº 9	Ausência	Água que passa
Acalanto	Menino mandu	Ê bango bango-ê	Ar
Banzo	Mosaico	Num imbaiá	Canção ingênua
Berceuse	Sum-sum	Velas ao mar	Carmo
Canção do embalo			Fogo
Coqueiro coqueiro-irá			Ideti
Pau piá			Onde estás
Perdão			Quin-gue-lê
Pipoqueiro			São Francisco
Pobre cego			Teu rosto azul
Quibungo tê-rê-rê			Uai ninim
Signal de terra			

Figura 6: Tabela por técnicas composicionais (CARVALHO, 1996, p. 99)

No grupo um Carvalho explica que predomina o *ostinato* no acompanhamento, maior destaque para a linha melódica, “textura contrapontística”(CARVALHO, 1996, p.100) sem excesso, uso de notas não pertencentes à tonalidade predominante e grande frequência de intervalos curtos como 2m e 2M na linha do canto. No grupo dois define uma vivacidade e variedade rítmica das canções. No grupo três “estão as canções modais”(CARVALHO, 1996, p.100), aos quais em cinquenta por cento delas também aparece o uso de *ostinato*. No grupo quatro pela independência do instrumento e voz, caracterizado por “blocos sonoros”(CARVALHO, 1996, p.100). Por vezes a voz age sozinha, ressaltando destaque tanto para a linha instrumental como para a vocal, mais elaboradas em termos performáticos.

Essa categoria de análise se torna mais abrangente, inclusive tendo relações presentes em sua obra de piano solo de forma mais condizente às apresentadas cronologicamente. Parte do procedimento metodológico de Wolff consiste em observar a utilização instrumental de origem para nos possibilitar compreender a multiplicidade dos procedimentos técnico idiomáticos da compositora, conforme dito acima.

Mas, devemos ressaltar que, como Almeida Prado afirmou, Dinorá era uma “anciã prodígio” (PRADO apud Carvalho, 1996, pag. 162), se reinventando como compositora continuamente. Portanto, as evidências e técnicas composicionais seguiam interesses das manifestações das músicas de seu tempo, existindo assim um panorama de atuação que tece um fio condutor em sua trajetória, que de certa forma coincide com a tabela cronológica da fig. 2. Diversos elementos elencados por Carvalho em sua análise de Teor composicional da fig. 7, entretanto, demonstram pertinências tanto para as canções quanto para sua obra para piano solo.

2.2.1- Exemplos comparativos da escrita para canções e piano solo:

Textura contrapontística –



Figura 7: Dinorá de Carvalho: Solidão (1968) Piano solo Comp. 1 ao 4 - Tersinas e binárias.

Figura 8: Dinorá de Carvalho - Epigrama N° 9 (1964) Canção Editada por CARVALHO (1996), Comp. 31 e 32

Ostinato

Figura 9: Dinorá de Carvalho - Cavalinho de Pixe (1963) Piano solo, Comp. 1 ao 7

Figura 10: Dinorá de Carvalho - Num Imbaíá (1960) Canção, Editado por CARVALHO (1996), comp. 1 ao 6

Vivacidade e variedade rítmica:

Figura 11: Dinorá de Carvalho - Tema e onze variações (1967) Piano Solo, Comp. 192

Figura 12: Dinorá de Carvalho - Carmo (1975) Editado por CARVALHO (1996), Comp. 7 e 8

Independência acompanhamento- melodia:

Figura 13: Dinorá de Carvalho – Pássaro triste (1968), Piano Solo, comp. 15

Figura 14: Dinorá de Carvalho – Uai-Ni-Mim (1973) Editado por CARVALHO (1996), Comp. 18 ao 21.

...ela já podia descansar e dizer: eu já fiz tudo, sou a Dinorá, acadêmica, conhecida, maravilhosa, pra que mudar? Não, ela deixou tudo de lado e fez essa sonata que o próprio Guarnieri disse: “Mas é um escândalo! Só falta a pianista entrar dentro do piano! A Dinorá está louca”. E isso pra mim é um elogio... Vindo do Guarnieri. Guarnieri correu pra fazer música de bater no piano, porque a Dinorá tinha feito. O Guarnieri ficou tão perturbado, porque a Dinorá, mais velha do que ele, tinha se renovado, que ele foi correndo compor as coisas mais malucas pra não ficar atrás (Prado apud CARVALHO, 1996,p.162)

Análise por Teor Lírico:

ACALANTOS	FOLCLÓRICAS	LÍRICAS
Acalanto	Coqueiro coqueiro-irá	Água
Berceuse	É bango-bango-ê	Ar
Canção do embalo	É a ti flor do céu*	Ausência
Menino mandu*	Menino mandu*	Banzo
Sum-sum*	Num imbaiá	Canção ingênua
	Pau-Piá	Carmo
	Pobre cego	É a ti flor do céu*
	Pipoqueiro	Epigrama nº 9
	Quibungo tê-rê-rê	Fogo
	Quingelê	Ideti
	Sum-sum*	Mosaico
	Uai ninim	Onde estás
		Perdão
		São Francisco
		Signal de terra
		Teu rosto azul
		Velas ao mar

Figura 15: Tabela por teor lírico (CARVALHO, 1996, p. 101)

Devemos esclarecer que o teor lírico citado por Carvalho age tanto na escolha do texto, quanto no seu tratamento, não podendo ser desassociado. Por isso o pesquisador teve

o cuidado de colocar um asterisco nas obras que pertencem a mais de uma tendência. Para Acalantos, Carvalho define como as de caráter de berceuses (canções de berço), popularmente chamadas de canções de ninar. “Reforça o caráter de calma, tranquilidade” (CARVALHO, 1996, p.102) utilizando constantemente das dinâmicas *p* e *pp*. Para as músicas de teor folclóricas, a escolha de “textos do folclore negro” (CARVALHO, 1996, p.102). Para o grupo das canções de teor Lírico define como “caráter melancólico” (CARVALHO, 1996, p.102), com o texto sendo ressaltado pela linha melódica, em uma maior união de concepção.

Nesse grupo analítico exemplificações são desnecessárias, tendo em vista que foge ao nosso propósito e que o pesquisador fez uma análise completa e eficiente, mais apropriada ao seu propósito, por se tratar de um cantor. Evidente que interpretativamente são informações valiosas para nossa pesquisa, portanto não devemos desconsiderar seu efeito em uma transcrição. “No caso de musica vocal, fontes não-musicais independentes do texto literário podem oferecer iluminação indisponível nas fontes musicais” (GRIER, 1996, p.61). Se, por exemplo, optarmos por uma escolha de tonalidade que ressoe bem ao violão, mas que exija excessivamente do limite de conforto vocal em uma sessão intensa nas músicas catalogadas como teor lírico, tirariamos todo o efeito na comunicação da peça, tornando-se uma agressão ao *intentio operis*.

2.2.2- Considerações sobre o idiomatismo da obra:

Evidenciando as relações idiomáticas, técnico-instrumental de piano para violão, outras colocações devem ser enumeradas sobre a obra de Dinorá. Algumas obras trabalham os registros de forma abrangente, evidenciando posições abertas ao piano com grande utilização do pedal, promovendo uma dificuldade que necessita de grande intervenção do transcritor.

Em geral, esse problema pode surgir em qualquer uma das fases da compositora. Por vezes a relação de oitavação (mudança de registro) ou omissão de notas aparenta simplicidade, devido ao discurso harmônico. Mas, o risco de uma restrição ao *intentio operis* pode ser considerável em uma tentativa excessiva de encaixar tudo ao violão, ou mesmo na omissão de notas, não somente nas obras de caráter atonal, mas especialmente nelas. “Algumas notas porém são essenciais para a estrutura melódica e harmônica e nem sempre isso é claro na partitura” (WOLFF, 1998, p.71) e complementa “não é somente alcance” dos instrumentos de origem e destino “mas também pela incapacidade de se

executar graves e agudos extremos quando não se tem corda solta no instrumento” (WOLFF, 1998, p.74).

Essa relação, obviamente, é agravada quando a compositora gosta de movimentos cromáticos, pois sempre haverá a necessidade de estar em uma posição em que se tenha de abandonar as cordas soltas. “Por isso é necessário comprimir, mas também não escolher obras que trabalhem os extremos do instrumento teclado” (WOLFF, 1998, p.74).

Exemplos de registros extremos:

Figura 16: Dinorá de Carvalho – Água que passa (1972) Editado por CARVALHO (1996), Comp. 10 e 11

Figura 17: Dinorá de Carvalho - Banzo (1948) Editado por CARVALHO (1996)

Um segundo problema existente é a utilização bastante usual de acordes que utilizem notas próximas como 2^{os} maiores e menores, principalmente quando surgem em diversos pontos em um mesmo acorde e constantemente na obra. Conseguir encontrar a tonalidade certa para a transcrição em que as cordas soltas e presas – para se conseguir que semitons soem juntos no violão em determinados locais – em todos os momentos da obra, pode ser um grande desafio, que fica mais acentuado pela relação do canto, como inibidor de algumas transposições, devido ao alcance vocal. Rodrigues demonstra que esse problema já requeria solução desde Bach, na transcrição da BWV 1001 de violino para órgão, ao informar que “a proximidade das vozes conforme apresentadas na partitura de

violino e requerida pelo idiomatismo inerente a este instrumento, não poderia ser sustentada pelo órgão” (RODRIGUES, 2011, p. 56), portanto Bach optou por “espaçar as entradas de modo a obter registros diferentes e explorar as capacidades de âmbito do órgão” (RODRIGUES, 2011, p. 56).

Figura 18: Dinorá de Carvalho - O ar (1972) Editado por CARVALHO (1996).

Figura 19: Dinorá de Carvalho - O ar (1972) Editado por CARVALHO (1996).

Outra dificuldade frequente que encontramos, principalmente nas obras de caráter mais vanguardista da compositora, é o de que “a obra procura explorar ao máximo o instrumento de origem, como o alcance e recheio harmônico, pode não funcionar bem ao instrumento a ser transposto” (WOLFF, 1998, p.72). Passagens originalmente inexequíveis ao violão, seguidas de contínuos *clusters* são obras que necessitariam de um nível de transformação que ultrapassaria o limite imposto por nós do que entendemos por transcrição, por ferir o *intentio operis* ao retirar elementos de forma a não agregar nenhum valor à obra em questão.

calmo

Gri - to — ver - me - lho, gri - to ver

f *ff*

Figura 20: Dinorá de Carvalho - O fogo (1972) Editado por CARVALHO (1996).

Rápido

18

18

Figura 21: Dinorá de Carvalho - Ideti (1970) Editado por CARVALHO (1996).

Por fim, o que aparentemente poderia ser sinônimo de uma facilidade, mas que por vezes se transforma em um transtorno é a relação contrapontística relativamente “magra”, sem muitas vozes, que a compositora imprime em parte de sua obra. Quando provindos de uma relação de *ostinato* em ao menos uma das vozes, esse contraponto por vezes se relaciona de forma curiosa, por ter uma durabilidade entre discursos completamente diferentes, ao qual se encontram continuamente formando dissonâncias e distâncias. Deve-se ter um enorme cuidado ao escolher o que não deve soar para se fazer exequível, tendo em vista se tratar de dois discursos associados sem a relação de pergunta e resposta tradicional contrapontística. Testes devem ser feitos, principalmente quando o centro tonal se encontra mais evidente – portanto, mais pertinentes na organização de cortes providenciais e mudanças de registros (oitavações) –, porém a relação textural pode ser comprometida de forma mais brusca até mesmo do que em obras harmonicamente mais desenvolvidas.

Essa característica é mais facilmente percebida pelo intérprete em obras solas, devido à voz realizar a melodia predominante, quando em canções. Na canção essa relação

é mais contornável, pois vai sofrendo alterações mais modestas de colorações, mas que por vezes encaminham a direções conflituosas em termos de afinação e mecânica.

Contemplação
Kontemplation Contemplation

Misterioso - calmo Dinorá de Carvalho, 1963

♦ Linha do baixo - ostinato - 4 compassos ♦

♦ Melodia - 6 compassos ♦ Desenvolvimento

Motívico - 2 1/2 comp. Transição

Figura 22: Dinorá de Carvalho - Contemplação (1963 – Piano solo)

Letra de CASSIANO RICARDO DINORÁ DE CARVALHO
(1949)

Lin - da - ma

nhã - fei - ta de a - ca - so fei - ta de ve - las bran - cas - fei - ta de pás - sa - ros ver - des - ver

Figura 23: Dinorá de Carvalho - Signal da Terra (1949) – Pequenas alterações do ostinato que mudam a posição de ataques. Editado por CARVALHO (1996).

2.3- Pobre Cega(o) – Título e motivo:

A obra a ser analisada contém informações valiosas por se tratar não somente da única obra composta para violão por Dinorá, mas por ser também fruto de uma reelaboração de uma canção para canto e piano elaborada por ela. A primeira colocação deve ser quanto ao título da obra. Segundo Flávio Carvalho (1996), a obra é intitulada *Pobre Cego*. Já para violão ela foi intitulada *Pobre Cega*. No catálogo de Mário de Andrade, Lucivan (1995) encontrou um manuscrito da canção intitulado *Pobre Cega* e datado sete anos antes do catalogado por Flávio Carvalho.

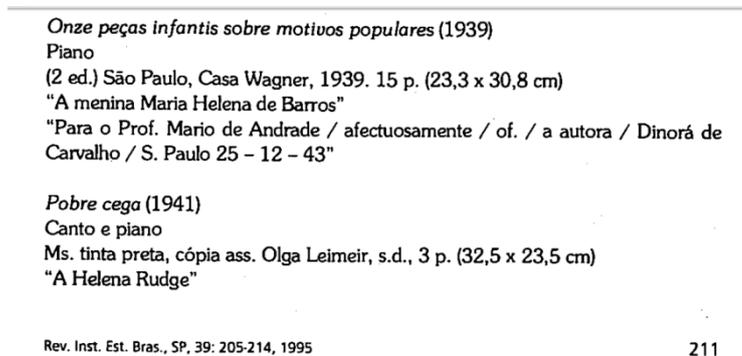


Figura 24 Levantamento de acervo de Dinorá de Carvalho nos arquivos de Mário de Andrade por Lucivan dos Santos (1995)

Nos grupos populares, a releitura é mais frequentemente encontrada como *Pobre Cego*, porém Villa Lobos também trabalhou em cima do mesmo material folclórico quando compôs sua série de Cirandas em 1926, onde intitulou a número cinco como *Pobre Cega* (Toada da rede). O tema é baseado em um motivo popular ao qual cada compositor impôs seu estilo de maneira bastante particular. Wolff nos alerta que nem sempre é proveitoso analisar outros compositores do mesmo período como forma de contextualização, porém existem casos que podem auxiliar a uma maior compreensão. Como ainda não temos ciência de se tratar do mesmo tema, visto que a titulação é diferente e que a obra de Villa-Lobos não contém letra, acreditamos ser necessário contextualizar brevemente as duas obras.

Villa-Lobos começa com uma introdução de livre criação, seguidas de duas exposições do tema popular, alterando somente a estrutura harmônica e mantendo-se fiel à melodia original, trabalhando somente o fundo musical.

Villa

Flecos (Fl. $\text{♩} = 132$)

f *mf* (muito seco) *o canto forte*

Sem Ped. *e muito saliente*

Figura 25 Pobre Cega - Villa-Lobos

Versão de Dinorá: Piano e Canto:

Mi - nha mãe a - cor - de - de tan - to dor - mir...

Figura 26: Dinorá de Carvalho - "Pobre Cego" para piano e canto. Editado por CARVALHO (1996), Comp. 3 a 5

Em rápida análise é facilmente perceptível que a escolha do título em questão não passa de mera curiosidade, por não restarem dúvidas de se tratar do mesmo tema, sendo uma melodia fielmente representada nas versões de Villa Lobos (piano), Dinorá (piano e canto, assim como na versão para violão solo, que veremos a frente) e de diversos grupos canceiros populares. As alterações do motivo melódico de Villa Lobos e Dinorá apresentam pequenas alterações, que não diminuem a evidência de se tratar do motivo maranhense tanto em *Pobre Cega* como em *Pobre Cego*, a não ser por motivos de dicção. Além do motivo melódico originário, nada tem em comum as versões de Dinorá com a de Villa-Lobos, a não ser a preocupação nacionalista que o movimento modernismo brasileiro incorporou.

As versões diferem na melodia da primeira estrofe em três aspectos: primeiramente, pela escolha da tonalidade (Villa Lobos em Mi bemol menor e Dinorá em Fá menor); em segundo lugar, por aspectos rítmicos em duas ocasiões em que se divide o tempo para favorecer a dicção vocal na obra de Dinorá; e em terceiro, pelo posicionamento da melodia frente ao compasso quaternário em que se encontram.

A letra é respeitada fielmente por Dinorá, porém a melodia contém uma forte intervenção da compositora na reexposição. Villa-Lobos opta, assim como os cancioneiros populares, por reproduzir a reexposição de forma idêntica. Dinorá não adota uma sessão de introdução, somente dois compassos que introduzem a base do acompanhamento do piano em um *ostinato* que sucederá como pilar do acompanhamento no decorrer da obra, sofrendo alterações que servem de colorações harmônicas. Na primeira exposição, o tema melódico do motivo é apresentado em oito compassos, que seguem fielmente a mesma melodia intervalar contidas no original, assim como também o fez Villa Lobos se distanciando somente na reexposição.

A Forma musical empregada em *Pobre Cega* por Villa-Lobos é constituída de Introdução – Tema 2 vezes – Introdução para finalização. Dinorá de Carvalho utiliza a forma A – A'. Abaixo representamos a letra musical, em que a melodia da primeira e da segunda estrofe ocorrem idênticas, com a sílaba correspondente ritmicamente e melodicamente ao motivo musical em sua forma originária:

Mi - nha mãe a - cor - de de tan - to dor - mir (1° estrofe)

E - ele can- ta, e - pe - de da lhe pão, e vin - nho (2° estrofe)

Ve - nha ver um ce - go vi - da mi - nha can - tar e pe dir (1° estrofe)

Man - deo po - bre ce - go vi - da mi - nha se - guir seu ca mi nho (2° estrofe)

O material de acompanhamento tem caráter completamente diferente entre os dois compositores, não somente pelo tratamento harmônico, mas pelas indicações de sonoridades. Villa pede um acompanhamento sem pedal, muito seco e canto forte. Dinorá opta por deixar o acompanhamento em que uma mesma nota pedal se repete ressoando o tempo inteiro.

As comparações com Villa Lobos cessam por aqui, tendo em vista não ser o propósito do trabalho, mas que nos auxiliou como menção elucidativa da linha melódica contida na letra e na liberdade ao qual impuseram na obra.

2.3.1- Pobre Cego – Dinorá de Carvalho: Canção para piano e canto:

A música se encontra na tonalidade de Fá menor e utiliza uma nota pedal Fá – como nota mais grave da música – em todas as cabeças do compasso, executadas pelo piano. Cria-se um *ostinato* rítmico no acompanhamento durante toda a música, com entradas de sonoridades que produzem riquezas harmônicas. A linha condutora do baixo alterna sistematicamente a inclusão entre 4º Justa e aumentada (Sib e Si) por compasso na primeira estrofe inteira.

Flávio Carvalho analisa a música como uma “seção única” (CARVALHO, 1996, p.43), entretanto os tratamentos das subdivisões são claros, ao qual chamaremos de estrofes. A música, como antes mencionada, divide-se primeiramente em duas estrofes, guiadas pela letra musical e sistematizada pela rítmica.

Na primeira estrofe percebe-se uma divisão fraseológica de dois em dois compassos simétricos e em forma de padronização rítmica da linha melódica, com uma única alteração rítmica. Todos os fragmentos iniciam-se no segundo tempo e terminam atacando no terceiro tempo do compasso seguinte, com duração de três tempos, invadindo o compasso posterior em seu primeiro tempo e reiniciando a subseção novamente no segundo tempo. A exceção ocorre somente no final da estrofe, que termina na cabeça do tempo.

Introdução da música

Introdução de 2 compassos prévios a entrada da voz. Os 2 sistemas representam a linha do piano. Voz está em pausa.

(Sempre pianíssimo)

Fá menor

Fá pedal

4º Justa

4º aum.

Figura 27: Dinorá de Carvalho - “Pobre Cego”, introdução da música. Editado por CARVALHO (1996), Comp. 1 e 2

7 *f* *p* Única alteração rítmica do motivo

Ve - nha ver um ce - go, vi - da minha

Figura 28: Dinorá de Carvalho - "Pobre Cego", 1ª estrofe. Editado por CARVALHO (1996), Comp. 7 e 8

Essa obra tem um ritmo mais estável que diversas outras canções de formatos similares em especial na relação canto e piano, porém as notas ornamentais entre a semicolcheia final do primeiro tempo e cabeça do segundo tempo produzem uma vivacidade maior do que aparenta inicialmente. Carvalho indica que o acompanhamento dessa obra foi inspirado nos “ponteios de uma viola ou de um violão” (CARVALHO, 1996, p.42). Gilson Antunes (2016⁷) afirma que a obra é uma variação de uma *habanera*, estilo cubano de influência espanhola que foi a “maior influência do Tango Argentino” (RANDEL, 2003 p.374) assim como também do “Tango Brasileiro” (FRUNGILLO, 2003 p.150). De acordo com o *Harvard Dictionary of music* a *Habanera* é constantemente referenciada por ser binária, o que não é o caso da música em si, que é quaternária, mas todo o resto procede pois é de “lento à moderato” (RANDEL, 2003, p.374) e tem o ritmo no acompanhamento característico abaixo:



Figura 29 Fig. 31 Ritmo Habanera, Harvard Dictionary

A segunda estrofe determina o fim do *ostinato* vocal, prevalecendo o instrumental. A liberdade rítmica e melódica em relação ao tema desvincula da posição da melodia frente ao compasso, assim como a simetria entre subseções de forma a alargar e compensar no ritmo, mas de forma assimétrica. Dinorá cria em cima e sobre o motivo popular. Na transição pela primeira vez acrescenta uma leve expansão harmônica, por

⁷ Informações obtidas em masterclass realizado com Gilson Antunes no I FIVES (Festival Internacional de violão do Espírito Santo), ao qual executei a obra Pobre Cega para violão solo.

curto tempo, criando um poliacorde entre Fm e Gm e, posteriormente, entre Fm, E e A, de forma a acompanhar o desenvolvimento melódico. Mas, a harmonia da obra em si não sai da região de Fá menor, alternando entre menor melódico e harmônico. É possível perceber um espelhamento da melodia no acompanhamento, aparentando a manutenção simplesmente do motivo rítmico que vinha acontecendo. Não é um recurso recorrente, mas algo a ser realçado interpretativamente.

The image shows a musical score for the piece 'Pobre Cego' by Dinorá de Carvalho, spanning measures 10 to 15. The score is written in F minor and 3/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. Red annotations highlight specific musical features:

- Alargamento:** A red oval highlights the vocal line in measure 10, indicating an elongation of the melodic line.
- Poliacorde:** A red box highlights the piano accompaniment in measure 10, indicating a polychord.
- composição do alargamento da linha melódica:** A red oval highlights the vocal line in measure 13, indicating the composition of the elongation of the melodic line.
- Espelho no acompanhamento:** A red box highlights the piano accompaniment in measure 13, indicating a mirror in the accompaniment.

Figura 30: Dinorá de Carvalho - Pobre Cego, Editado por CARVALHO (1996). Marcações nossas. Comp. 10 a 15

A estrofe também não é simétrica à primeira, especialmente devido ao alargamento ao final com 3 e ½ semibreves seguidas na voz do canto. Nessa obra, visivelmente, se percebe a relação de *ostinato* sendo deslocada em relação à linha melódica realizando uma espécie de contraponto pouco acentuado, por imprimir a relação de um acompanhamento.

2.3.2- Comparativo da Versão Piano e Canto e versão Violão Solo de Pobre Cego:

A primeira menção deve ser em relação à tonalidade. Dinorá escreveu a obra para violão em Ré menor, utilizando uma *scordatura* de Ré na 6ª corda. Isso demonstra um certo domínio da linguagem violonística, pois de acordo com Wolff “as tonalidades que

melhor remetem o uso de cordas soltas (e mais tocadas no violão) são C, Am, G, Em, D, Bm, A, E, F e Dm” (WOLFF, 1998, p.10) não necessariamente nessa ordem.

Wolff também explica que “os graus das escalas mais importantes de se ter em cordas soltas são a Tônica e a Dominante, seguidas proximamente da Subdominante” (WOLFF, 1998, p.10) que denomina de “Graus primários da escala”, sendo que a *scordatura* mais usada, pois “aumenta o grau primário em bordões soltos” (WOLFF, 1998, p.14), é exatamente a 6° em Ré. Estende seu pensamento nos atentando ao cuidado de utilizar mais de duas *scordaturas* “pela dificuldade de afinação e leitura” (WOLFF, 1998, p.16). Na tonalidade de Ré menor, de fato os bordões soltos se utilizam da tônica como a nota mais grave e também oitava – 6° e 4° corda – e da Dominante na 5° corda.

Mas, para tal benefício foi necessário uma alteração marcante contida na versão da Canção. A Tônica, nota responsável pelo pedal, impreterivelmente deve ser cortada, pela necessidade das 4° justas e aumentadas da linha do baixo condutor somente poder ser tocada pela mesma 6° corda solta, quando respeitado a condução original. Devido a isso duas alterações ocorrerão na condução do acompanhamento: primeiro, retirar-se-á a indicação de soar durante todo o compasso; segundo, as quartas justas e diminutas serão por vezes oitavadas. Quando isso ocorre a quinta também é oitavada pelo efeito de coligar o fraseado.

Wolff indica que “Notações específicas de instrumentos, como marcação de pedal em partituras de piano e indicações de arco em musicas para instrumentos de corda, não necessitam de ser mantidas nas transcrições por não se aplicarem ao violão” (WOLFF, 1998, p.22). Evidente que pedal não implica na mesma indicação de duração de nota, porém pode ser um indicativo da visão da compositora para o instrumento violão. A indicação *ped* não aparece na música, mas uma nota que contenha a função pedal.

Podemos suspeitar também que o conhecimento da compositora seja mais amplo do que os já citados, sendo conhecedora das ressonâncias harmônicas do violão, que permite passagens mais “magras” em relação ao piano soando de forma pomposa, permitido compressões e ocultações de notas de forma satisfatória. Wolff chama de “sympathetic string vibrations” (WOLFF, 1998, p. 15), algo como “vibrações das cordas por simpatia”.

o violão possui uma pequena extensão de pouco mais de três oitavas, além de uma limitada gama de recursos polifônicos, se comparado ao piano. Assim, obras escritas originalmente para violão solo tendem a soarem vazias e restritas quando executadas

em sua escrita original ao piano, que teria então somente uma pequena parte de suas possibilidades de manejo exploradas (Wolff 2007 p. 56).

Em outro artigo (2007), Wolff elenca diversos casos contidos nas transcrições para piano de José Vieira Brandão dos cinco prelúdios para violão de Villa Lobos, que nos elucidam também sobre a razão do piano ter a necessidade de recheiar mais seu entorno harmônico. Ao observar que os harmônicos naturais do violão presentes no prelúdio número quatro resultavam em um efeito muito simplório quando executado no piano, Vieira Brandão substituiu os “efeitos dos harmônicos naturais [...] por acordes menores com sétima em movimentos paralelos” (WOLFF, 2007, p.62) de forma a representar a atmosfera do violão, que tem em sua mais tradicional afinação “excetuando-se a quinta corda, geram um Mi menor com sétima menor” (WOLFF, 2007, p.62) em suas cordas soltas.

The image shows two musical staves. The top staff is for guitar, marked 'Moderato' and 'mf'. It features a melody with natural harmonics (8th and 7th) and a bass line. The bottom staff is for piano, marked 'PIANO' and 'Lento'. It includes dynamics 'pp' and 'mf'. The piano transcription includes instructions like 'U.C. staccatissimo' and 'U.C. cantabile e legato' for the upper and lower staves respectively.

Ex.11: H. Villa-Lobos, *Prelúdio 4*, c.27-28. Original para violão e transcrição para piano de Vieira Brandão.

Figura 31 Comparativo entre original e transcrição do Prelúdio 4 de Villa-Lobos (WOLFF; ALESSANDRINI, 2007, p. 63)

É possível reparar aqui também que o andamento e a dinâmica empregada demonstram que outras alterações foram necessárias para a criação da atmosfera que o transcritor entendia ocorrer na obra. Deve-se ressaltar que Villa-Lobos aprovou as transcrições de Vieira Brandão de todos os prelúdios transcritos.

O mesmo acontece na versão para violão de *Pobre Cega*. As indicações de expressividade da obra alteram de “Moderato (Calmo e Triste)” no piano e canto, para “Lento Expressivo” no violão. Outro detalhe importante de ser mencionado é que as indicações de volume na obra de Piano e Canto pedem “sempre *pianíssimo*” para o acompanhamento e algumas instruções para o canto, como piano, com “tristeza” e “Forte”, no momento de transição da estrofe. Para o violão nenhuma indicação nesse sentido foi escrita, com exceção de um único *pianíssimo* no acorde final da música.

Pela lógica da análise de grupos por técnicas composicionais (fig. 7) já mencionadas de Flávio Carvalho (1996), a indicação de sempre piano da canção para o acompanhamento vem para reforçar o destaque da melodia provinda da voz. Porém o acompanhamento indica dois planos sonoros, da linha do baixo condutor e do recheio harmônico. O recheio harmônico recebe um tratamento diferente na indicação por conter um *sforzato* (>) na metade do segundo tempo, acentuando o ritmo de forma diferenciada. No violão solo, como provedor de todos os planos sonoros contidos, nenhuma indicação do gênero, tendo como referencial basicamente dois planos, baixo e melodia, na primeira estrofe. Por vezes a melodia tem um acréscimo de *solí* a duas vozes, usando paralelismo, de forma a se intensificar a linha melódica, mas não a criar um plano de acompanhamento harmônico como contido na canção. A segunda estrofe, porém, utiliza de recheios, quase sempre em blocos sonoros.

Na Introdução, o tratamento e o número de repetições também se diferem. No violão a exposição ocorre em quatro compassos, expondo duas vezes as alternâncias de 4^{os} justas e aumentadas que compõem a estrutura principal do acompanhamento. Lembrando a análise da canção já realizada, o violão corresponde ao dobro exato de exposição introdutória ao tema. A primeira ocorre exatamente igual à canção, enquanto na segunda há dobramentos de oitavas em um momento e mudança de registro para uma oitava acima em momento posterior.

The image shows a musical score for guitar solo. The top staff is in treble clef, marked 'Lento expressivo' and '6ª em Ré'. It contains a melodic line with some chords. A red box highlights a 'Dobramento' (doubling) in the final measure. A horizontal line below the first six measures is labeled 'Como na canção'. The bottom staff is also in treble clef and contains a melodic line with some chords. A red box highlights a section labeled '8ª acima'. A circled annotation 'har 12' is present. A horizontal line labeled '2 planos' spans the first six measures. Two red circles highlight notes labeled 'reforço melódico'.

Figura 32: Dinorá de Carvalho - "Pobre Cega" para violão solo. Marcações nossas. Comp. 1 a 6

Como podemos observar, a resolução acontece em harmônico natural. O reforço harmônico em questão somente aparece nesse trecho da primeira estrofe, seguindo seis compassos sem novos reforços, mantendo somente linha do baixo e linha melódica. Porém, essa linha melódica ganha traços de acompanhamentos em diversos momentos quando a relação 4^o (justa ou aumentada) para 5^o Justa, sempre presente ao fim do compasso, aparece oitavada acima, como podemos observar no último compasso da imagem. Isso acontecerá outras vezes durante a obra. Podemos observar também que nos dois últimos compassos não existem alternâncias de 4^{os} Justas e alternadas. Essa é outra característica decorrente na obra, que não se encontra na partitura da canção. As 4^{os}, portanto alternam menos e mais aleatoriamente, porém elas oitavam, talvez por questões que a compositora considerasse idiomática, ou também de forma aleatória.

O motivo é o mesmo, praticamente transposto, alternando pequenos momentos que – assim como Villa-Lobos por não necessitar da dicção vocal – ocasionalmente promove leves alterações que não mudam o percurso do fraseado. Posicionando a versão violonística para o hipotético momento na canção de reexposição do tema (cantado, segunda estrofe), sofre também grande alteração motívica.

Devido à letra e à conclusão da frase, conseguimos identificar que a versão da canção pertence a uma sessão única, como afirma Carvalho (1996). Ao violão, movimentada por blocos, que mais aparentam uma variação que uma reexposição. Também isso ocorre na canção, porém a versão violonística não apresenta grandes alterações contrapontísticas nessa relação, nem mesmo o mesmo enriquecer harmônico, alternando entre menor melódica e harmônica categoricamente, sem a sensação de poliacordes e deslocamentos, como na canção.

A versão para violão tem uma forma diferenciada da canção por haver introdução e três sessões frasais. Com exceção da introdução que tem tamanho menor, todas as sessões frasais são simétricas – oito compassos para cada – sendo a terceira sessão uma variação da primeira nos registros graves, que começa como uma transposição, mas altera o discurso ao final.

Quanto à condução das vozes na terceira exposição, Dinorá pratica algo não muito comum ao violão: a alternância brusca da linha motívica do grave ao agudo, utilizando uma diferença textural entre cordas bordões e brucasas, que Gilson Antunes (2016) considera merecedora de uma revisão. Esse procedimento é comum à escrita da compositora, de alternâncias rápidas entre regiões, mas para a utilização no violão não alcança resultados tão favoráveis como em relação a diversas outras instrumentações, devido a sustentação timbrística entre as cordas. Para agravar menos essa mudança, Dinorá cria três oitavações progressivas da movimentação entre 4^os e 5^o do baixo condutor, produzindo um cruzamento de vozes, comum da escrita pianística em alternância de mãos.

Figura 33: Dinorá de Carvalho - "Pobre Cega" para violão solo. Marcações nossa.

Pudemos constatar que Dinorá tinha um razoável conhecimento da mecânica violonística, fruto de diversos acertos e pequenos equívocos, comuns ao compositor que fez apenas um experimento composicional ao violão. Seu desenvolvimento de coloridos harmônicos é bem mais tímido que em sua escrita ao piano, principalmente se levarmos em conta o ano da composição, em que ela já demonstrava uma tendência de explorar o instrumento que compunha a linguagens mais elaboradas.

Ao violão ela procura uma simplicidade maior nas linhas condutoras, acertando em diversos momentos de expressividade, porém com uma tímida exploração das capacidades harmônicas.

Godfrey afirma que o compositor não violonista deve compreender a técnica de violão a fim de evitar a realização de uma escrita simples e segura por receio de “armadilhas” (GODFREY, 2013) – passagens exequíveis – mas que constantemente resulta no uso medíocre dos recursos potenciais do instrumento ou “little sonorousness, and little effect” (BERLIOZ apud GODFREY, 2013). Godfrey estende sua argumentação também para as consequências da digitação na fluência de uma obra, conduzindo um paralelo da técnica instrumental com uma escrita funcional, com a mecânica inerente ao processo composicional ideal.

Possivelmente, se a compositora estendesse sua atividade composicional a novos experimentos ao violão, sua escrita fluiria de forma menos contida. Gilson Antunes (2016) acredita que novas composições não ocorreram devido ao fato de que somente a violonista Maria Lívia São Marcos, ao qual a obra foi dedicada, interessou-se em tocar a obra. Algo recorrente no universo do violão brasileiro, em que diversos grandes compositores não se sentiam atraídos pelo desafio exatamente pelo fato de intérpretes não se atentaram às oportunidades desse novo repertório, ampliando a “... lacuna do defeituoso panorama de nossa história da música” (SANTOS, 1995, p. 208).

Pedro Rodrigues - A guitarra é um instrumento de repertório relativamente escasso e um dos problemas é existirem compositores com apenas uma obra original para este instrumento.

Antônio Pinho Vargas – É o meu caso. La Luna surgiu graças a Cecília Colien que encomendou uma série de peças pequenas a diversos compositores. A obra de Britten foi certamente assim, a pedido de um guitarrista. O instrumentista ao contactar directamente o compositor pode eventualmente ficar com uma peça no seu repertório. O normal no campo da guitarra é o compositor que escreve sistematicamente para guitarra de facto onde se inclui Brouwer, Villa-Lobos e uma série de outros menos conhecidos. (Entrevista de Pedro Rodrigues ao compositor português Antônio Pinho Vargas em RODRIGUES, 2011, p.212)

2.3.3- Aspectos interpretativos e idiomáticos da escrita para violão em Pobre Cego:

Alguns aspectos da escrita que condizem diretamente com a relação idiomática técnico-interpretativa já foram mencionados, como escolha da tonalidade, textura

predominante em duas vozes e *scordatura* utilizada. Porém, outros ainda se encontram na relação da exequibilidade e visão estética da obra e da compositora.

Na introdução, fica evidente que a obra deve ter uma caracterização diferenciada no uso do acompanhamento. Ao demonstrar a sessão introdutória mais de uma vez e utilizar dobramentos de oitavas, entende-se que o teor interpretativo tem espaço para mais expressividades, tendo em vista não estar mais a serviço de uma letra musical. Outro indicativo para uma maior variação da postura instrumental está no *ritornelo* contido na exposição musical entre as primeiras duas subseções. A versão da canção ocorre de forma corrida sem repetição de nenhuma espécie. A compositora aprecia também o uso de harmônicos, naturais e artificiais, porém eles somente são promovidos às resoluções motívicadas.



Figura 34: Dinorá de Carvalho - Fim da introdução Pobre Cega - Violão solo

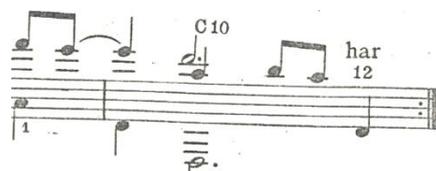


Figura 35: Dinorá de Carvalho - Fim da sessão principal



Figura 36: Dinorá de Carvalho - Fim da música

Outro aspecto decorrente que pode ter sido influenciado pela digitadora da obra, mas que se manteve na versão editada são arpejos de acordes e *glissandos* de notas em localidades de maior expressividade. Ali, de certo modo, ela representa o ornamento que acompanha o piano em quase toda a música. O que nos interessa realmente é que podemos compreender que esses são recursos que interessam à compositora, ao vislumbrar o instrumento.

Tecnicamente, existem momentos em que as passagens dos blocos não encaixam com grande facilidade, como salto de movimento transversal para longitudinal sem auxílio de dedo guia ou pivô, o que requer certa destreza para não soar *stacatto*. Há também outros momentos que exigem a necessidade de cortes de notas que, de acordo com a indicação, deveriam continuar soando. Por vezes, alterando a digitação proposta, encontra-se uma solução que impeça o corte, porém a solução deve partir do intérprete sobre como minimizar o inevitável corte, caso queira manter determinada condução das vozes que deseja ressaltar.

Uma ao menos será cortada

L M L

Risco de cortar som. Sem guia nem pivô, próximo ao bojo

T M

L= Longitudinal - T= Transversal - M = Misto

Figura 37: Dinorá de Carvalho - Pobre Cega para violão solo – Marcações nossas.

Outro aspecto ao qual Wolff indica que deve ser evitado na realização de transcrições, mas que Dinorá usa com constância em sua obra geral e ocasionalmente nessa em questão, é a utilização das áreas agudas, inclusive nos bordões. Sobre a utilização de notas em casas avançadas Wolff diz que “Áreas de registro grave extremo não somente aumentam os problemas de afinação, mas é também pobre na capacidade de sustentação. Passagens nesses registros costumam requerer a omissão de notas do baixo e de outras notas de acordes” (WOLFF, 1998, p.12).

Capítulo 3

No presente capítulo proporemos nossas transcrições das obras *Acalanto* (1933), *Mosaico* (1948), *Perdão* (1960), *Sum-Sum* (1960), *Uai Ni-nim* (1973), *Onde Estás* (1975) e *Berceuse* (ano indefinido). As obras contêm diferentes teores de intervenção na realização das transcrições, algumas com mudanças pontuais, outras com necessidade de uma adaptação atmosférica maior para a nova instrumentação. Exemplificaremos as decisões analíticas e interpretativas de nossas decisões contextualizando as discussões já realizadas com novos apontamentos contidos nos mesmos materiais, de forma a dialogar com nossas decisões. Seguiremos até o presente momento a cronologia de datas proposta por Flávio Carvalho, que dialoga entre os manuscritos que tinha em mãos e edições particulares encontradas por ele na data de sua dissertação (1996). Os manuscritos foram gentilmente cedidos a nós pelo pesquisador como fonte de comparação.

3.1- Processos transcritivos

3.2- Transcrevendo Pobre Cego:

Como antes mencionado, essa transcrição contém elementos de maior facilidade em relação às outras que nos proporemos a analisar e, possivelmente, realizar, devido à representatividade do ponteio violonístico, menor ação contrapontística e estabilidade tonal. Ao realizarmos a transcrição utilizaremos dos apontamentos de Wolff e de relações idiomáticas. Os apontamentos da escrita violonística nos dá um valioso *insight* da visão instrumental da autora e de elementos que ela aprecia serem produzidos em nosso instrumento, mas não devemos perder de vista que a Canção tem uma condução que difere em propósitos e atmosfera, quando comparadas à versão instrumental.

A primeira colocação a qual nos devemos ater é em relação à tonalidade a ser escolhida. Wolff indica que é sempre bom testar primeiramente na tonalidade original, mas que isso não deve ser tratado como uma regra. Preservar o original, por vezes, não implica em preservar a tonalidade original, mas a “que preserva os recursos naturais” (WOLFF, 1998, p.9) do instrumento de destino. “Não é coincidência que os concertos de violino de Beethoven, Tchaikovsky e Brahms são todos em Ré Maior. É uma boa tonalidade para o

violino, pois maximiza o uso de cordas soltas e consequentemente melhora a ressonância geral do instrumento.” (WOLFF, 1998, p.9). Para tal apresenta uma lista das tonalidades mais utilizadas na literatura do violão, cada qual com sua particularidade. Denomina de “Graus primários” a Tônica, Dominante e Subdominante e inclui todas as notas pertencentes à escala em cordas soltas. Sua divisão contempla também a 3º corda como baixo alternativo em mudanças de registro.

KEY	Scale degrees on open strings	Primary degrees on bass strings	Primary degree on third string	Primary degrees (Total)
C-Major	6	0	Dominant	1
A-Minor	6 (5)	3	None	4
G-Major	6	1	Tonic	2
E-Minor	6 (5)	2	None	4
D-Major	6	2	Subdominant	3
B-Minor	6 (5)	1	None	3
A-Major	5	3	None	4
E-Major	4	2	None	4
F-Major	5	0	None	0
D-Minor	5	2	Subdominant	3

Figura 38 Tabela com notas da escala com cordas soltas nas tonalidades mais usadas. (WOLFF, 1998, p. 11)

Após os Graus primários, o grau de maior importância a ser preservado é o da supertônica, por representar a “Dominante da Dominante” (WOLFF, 1998, p.10). Logo em seguida, na sessão em que explica o uso da *scordatura*, Wolff nos apresenta uma segunda tabela, de igual importância.

Example 4. Scale degrees on open strings with *scordaturas*

KEY	Scordatura	Scale degrees on open strings	Primary degrees on bass strings	Primary degree on third string	Primary degrees (Total)
C-Major	⑥ to C; ⑤ to G	6	2	Dominant	3
G-Major	⑥ to D	6	2	Tonic	3
G-Major	⑥ to D; ⑤ to G	6	3	Tonic	4
G-Minor	⑥ to D; ⑤ to G	4	3	Tonic	4
D-Major	⑥ to D	6	3	Subdominant	4
D-Minor	⑥ to D	5	3	Subdominant	4

Figura 39 Tabela com *scordaturas* por tonalidade (WOLFF, 1998, p. 15)

Antes de prosseguirmos com nossa transcrição, outro fator importante tratado em seu método aplica-se diretamente ao violão, pois como instrumento naturalmente transposto uma oitava abaixo, não necessariamente necessita de ser transcrito uma oitava acima. O que deve ser levado em conta na escolha do registro a ser escrito devem ser as

características intrínsecas dos instrumentos de origem e destino. Aonde a sonoridade soa com consistência em determinado instrumento, pode ser enfraquecida em outro tipo de instrumentação.

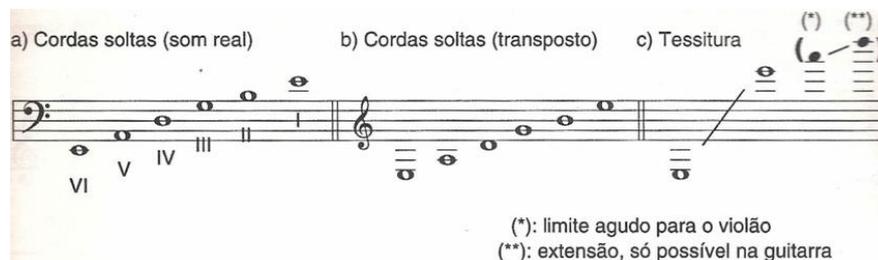


Figura 40 Limites de alcance do violão (ALMADA, 2000, p. 63)

“Outro fator importante para determinar a tonalidade da transposição é o uso de pedais. Se a peça utiliza extensivo uso de pedais, tente achar uma tonalidade em que a (s) nota (s) do pedal coincida com uma corda solta” (WOLFF, 1998, p. 13). Em *Pobre Cego* a tonalidade original é Fá menor, que apresenta poucos benefícios ao violão, tanto em sonoridade quanto em aspectos técnicos. Não haveria cordas soltas nos bordões, primas e em nenhum momento do *ostinato*. Nossas opções diminuem por almejarmos transcrever para Soprano e Violão. Como a música em questão já apresenta um considerável alcance vocal em sua escrita, não devemos procurar nos distanciar da zona de tessitura vocal (em quadrado, na figura de Carlos Almada abaixo) que indica a parte de maior conforto vocal, nem mesmo ultrapassar o limite vocal. O transcritor deve levar em conta que o limite máximo exposto, não deveria ser utilizado a não ser por extrema necessidade.

Extensão vocal:



Figura 41 Extensão de Pobre Cego (CARVALHO, 1996, p. 43).



Figura 42 Limites do Soprano (ALMADA, 2000, p. 197).

Como a relação de Pedal na Tônica persiste na música inteira, assim como o *ostinato*, devemos optar por uma corda solta dos bordões que represente tal nota, de forma

a manter também uma execução que contenha uma relação técnica confortável e ressonante nos recheios harmônicos. A opção pela tonalidade de Ré, com *scordatura* de 6° corda em Ré como a escolhida pela versão instrumental da autora, de início aparenta uma boa opção, porém dois problemas surgem logo de imediato para que não seja a escolha predileta.

O primeiro problema remete ao corte da nota pedal, pois, assim como no violão, a alternância de 4°s Justas e aumentadas presentes no *ostinato* somente podem ser tocadas na 6° corda para manutenção da célula motívica. Três soluções podem ser desenvolvidas para solução desse problema: i) cortar o baixo; ii) afinar a 5° corda em G; e iii) oitavar as 4°s Justas e aumentadas.

Duas dessas soluções foram realizadas na obra de violão solo, porém nesse caso perderiam seu poder acompanhador, uma agressão ao *intentio operis* por se tratar de uma canção, que se caracteriza pelo *ostinato* e acompanhamento pianíssimo, servindo de pano de fundo para a execução vocal, como boa parte das composições daquele período da compositora. A segunda alternativa traz uma solução com menos danos ao contexto musical, porém apresenta poucas oportunidades de ressonância dos acordes acompanhadores, por utilizar poucas cordas soltas e por diversas vezes provocar um deslocamento desnecessariamente complicado.

O segundo problema é de ordem vocal. A nota mais grave da linha seria exatamente o Lá3, nota mais grave da indicação proposta por Almada, vinda de uma série escalar descendente culminando na nota por três tempos. Como a escrita original da canção perpassa mais para as regiões do *mezzo* soprano na tonalidade original por raramente ultrapassar Fá4, pode não ser um problema para os cantores *mezzo* soprano, porém dificulta o trabalho do *lyrico* soprano, que contém o *mix* um pouco acima.

Na tonalidade de Mi menor, a música encaixa de forma melhor. Além de conseguir deixar a sexta corda quase exclusivamente para a nota Mi pedal, consegue produzir acordes com cordas soltas continuamente, assim como acentuar a nota da segunda metade do segundo tempo em bordão, já que a compositora pede no decorrer de quase toda a música. A figura abaixo demonstra o trecho que corta a nota pedal, contida no compasso dezesseis (primeiro compasso do exemplo). As notas Sol e Fá# só podem ser tocadas na 6° corda. Como a própria Dinorá já fez em sua obra para violão, uma das possibilidades é oitavar o Sol e o Fá#, porém não acreditamos que essa seja a melhor solução para a canção. Como no primeiro tempo do compasso dezoito a nota Ré# somente poderá soar a duração prevista

se o Mi pedal for abafado, propomos que seja realizado o corte do Mi também no último tempo do compasso dezessete.

Ao propormos isso, temos o intuito de facilitar tecnicamente a transição, de forma a manter a ressonância do Ré# e sua ligação com o Mi que surgirá. Mas, as razões para isso são maiores do que as de uma necessidade puramente técnica. Outro aspecto que a tonalidade propicia é a manutenção do espelho motivico já exemplificado pela fig. 31, que antecede esse momento, trazendo um certo protagonismo à linha central, de forma a adaptar o ouvido para esse corte. Outro motivo que possibilita tal corte é que seu retorno voltaria a soar logo no compasso vinte, quando a voz se prolonga por quatro tempos, permitindo ao ouvinte a sensação de uma sessão intermediária que não soa estranha. Logo após esses quatro tempos para a voz, duas outras semibreves serão executadas ligadas para o término da música, deixando o baixo ressoar normalmente bastante audível, dissolvendo os acordes e terminando com o *ostinato* com baixo contínuo novamente.

The image displays a musical score for Soprano (Sop.) and Violin (Viol.) across four measures (16-19). The Soprano part consists of vocal lines with lyrics: "go vi-da mi - nha se - guir seu ca - mi - nho". The Violin part features intricate accompaniment with various markings, including fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 0, 1, 2, 3, 4, 5), slurs, and accents. Red circles highlight specific notes in the violin part, and red lines indicate fingerings and slurs. The score is in G major and 4/4 time.

Figura 43: Dinorá de Carvalho - Edição e marcações nossa. (Cortes de notas pedais)

Para que esse efeito ocorra, entretanto, consideramos necessário ressaltar na partitura a força do fragmento motivico dos compassos quatorze e quinze, por ser “da maior importância que uma análise completa da obra a ser transcrita seja feita antes de proceder ao atual processo de transcrição, para que importantes elementos temáticos que não devem ser alterados na transcrição sejam identificados de antemão” (WOLFF, 1998, p. 88).

Figura 44: Dinorá de Carvalho - Edição e marcações nossa. (Reforço do espelho motivico)

Por fim, encorajamos transcritores que trabalhem com cantoras *lyrico* soprano a procurarem alternativas à parte. A tonalidade de Lá menor traz possibilidades concretas de execução, sendo necessárias algumas alterações. Entretanto, o uso de *Capo Trasto* nessa obra permite que seja executada de Fá menor a Lá menor, sem avançar nas áreas de maior instabilidade de afinação, os registros agudos extremos, provocando uma execução de nível similar ao proposto.

3.3 - Acalanto:

Acalanto é uma canção de Dinorá para piano e canto datada de 1933, presente em uma edição particular, encontrada na dissertação de Flávio Carvalho, que gentilmente nos ofereceu uma cópia. Nos arquivos de Mário de Andrade existe uma versão manuscrita de 1931 para a formação de canto e quinteto de cordas, como nos elucida Lucivan dos Santos. Além da formação, as dedicatórias também divergem entre as duas versões, sendo a canção para piano e canto dedicadas à Bidú Sayão (1902-1999) e a versão do quinteto dedicadas à Nair Duarte Nunes⁸.

As canções de Acalantos, assim como Berceuses (canções de berço), são canções de ninar. Mesmo que, de imediato, se remeta à ideia de uma canção de aconchego para o embalo de uma criança, elas tem, em especial na América Latina, uma contextualização diferenciada, composta por textos que “apelam para o discurso do medo” (LOPES e PAULINO, 2009, p.7).

Os exemplos mais famosos do Brasil, *Nana Neném* e *Boi da Cara Preta*, claramente remetem a uma mensagem ao qual a única forma de proteção possível da

⁸

Data de nascimento e óbito não encontrado

criança é provinda do sono. “É interessante notar que a letra assustadora é, no entanto, acompanhada de uma melodia suave, da voz carinhosa de quem embala a criança e do próprio balanço do corpo” (LOPES e PAULINO, 2009, p.7). Acalantos e berceuses são plausivelmente possíveis de serem adaptados texto/melodia a canções inteiramente suaves, no entanto, a abordagem em tom de ameaça é constante no universo popular.

Segundo Melo (1985, p. 23), bichos horripilantes, espectros, fantasmas ou perseguidores de meninos são características inconfundíveis das canções de ninar e não apenas no Brasil. Esse autor cita, por exemplo, o carrapato, o haja-pau, o pavão, o papafigo, o bicho papão no Rio Grande do Norte, o cabeleira, o cabra-cabriola em Pernambuco; o tatu-marambaia e o saci em São Paulo; o boi, a caipora, a mula sem cabeça na Bahia e, fora do Brasil, o Libith entre os hebreus, as Strigalai na Grécia, a Caprimulgus em Roma antiga, o Papenz na Alemanha, o Boo Man e Boogle Man entre escoceses e ingleses, a coca, o passarinho, o papão, o gato-preto o rouxinol do bico preto em Portugal, entre outros. (LOPES e PAULINO, 2009, p.7)

Mesmo em obras puramente instrumentais, sem a existência de letra, percebe-se uma preocupação cultural latino-americana de produzir, mesmo que por uma única sessão, um efeito mais obscuro para a composição de ninar. Um exemplo referencial na literatura violonística que pode ser citado é do compositor cubano Leo Brouwer (1939) em sua Berceuse (1970), inspirado na canção de ninar composta por Ernesto Grenet (1901-1981) intitulada *Drume Negrita* (1941), que inclui uma modulação harmônica e temática, que desvirtua em sua repetição, o caráter de relaxamento contido na construção original da obra. A obra original mantém uma melodia calma e de relaxamento, no entanto sua letra apresenta uma recompensa à criança que dormir e uma ameaça se não o fizer em “*Si tú drume yo te traigo un mamey (fruta típica de cuba) muy colorao' Si no drume yo te traigo un babalao' Que da pau pau*”.

Dinorá, no entanto, não trabalha esse teor ameaçador na letra, ao menos no que se trata do contexto receptor – criança. A letra de Cleomenes de Campos trata de momentos de ansiedade e desconforto da parte de quem nina a criança. Trata-se de uma canção de ninar produzida pela tentativa de se lembrar de uma canção de ninar durante o pleno ato de fazer ninar uma criança. A obra é dividida por três frases, seguidas de um breve refrão. Nessa relação de frases, o desconforto desenvolve progressivamente entre tentar lembrar, aceitar que não lembra e nostalgia que a canção provoca ao cantor. Ao final da canção a compositora fornece ao cantor, a indicação “Triste”.

O acompanhamento segue de forma bastante suave, com indicações de sempre pianíssimo, mesmo contendo indicações de *mezzo forte* e forte nos momentos em que a atmosférica nostálgica fica mais presente na tentativa de lembrar a canção ao qual um dia ela foi ninada. Mas, opta por uma condução pouco dramática, utilizando uma manutenção de um *ostinato* com inclusão de elementos dissonantes, tanto no contexto melodia/acompanhamento quanto no tratamento harmônico. No entanto, a dissonância existente não é demasiadamente acentuada.

O contraponto é repleto de um duelo de Tercinas (canto) e divisões de dois (piano), representados no diálogo entre melodia e acompanhamento, assim como em diversas obras da compositora, tanto para piano solo, quanto para as canções. Ao refrão, presente ao fim de cada uma das três frases, esse contraponto desaparece, porém o *ostinato* mantém-se inalterado, com exceção de uma única nota (dó, substituída por mi). A métrica, no entanto, se altera, criando um contraponto métrico ao manter a relação de *ostinato*, implicando em um contraponto que agora não somente se sustenta no duelo de tercinas e divisões por dois, mas em uma pulsação ternária e quaternária.

Essa pulsação ocorre de maneira bastante interessante, inclusive no que concerne à discussão do teor da letra. O Tema segue normalmente em 4/4 até o momento de conclusão da frase, quando flutua na acentuação com encerramento em 3+3+2 alterando a acentuação e pulsação, mas mantendo uma contagem que simetricamente coincidiriam com dois compassos quaternários. Nessa espécie de refrão, a letra, ao nosso entender, remete à tentativa da mãe, ou de quem acalanta, de pedir para que a criança durma de forma mais brusca e repentina, por ter falhado em lembrar a letra, simulando sua forma desconcertada.

A relação harmônica segue inteiramente em Ré Maior, existindo continuamente no *ostinato* presente no acompanhamento uma troca entre Mi bequadro e Mi #, de moldes similares ao ocorrido no *ostinato* presente na obra *Pobre Cega*, analisada no capítulo anterior, porém com 2º aumentada em vez de 4ºs. A questão harmônica não apresenta modulações ou flutuações que possam representar dúvidas quanto à tonalidade, somente momentos em que há a inclusão de 7º menor e 6º menor. A análise proposta por Flávio Carvalho indica que tanto o piano como o canto “utilizam de intervalos pequenos” (CARVALHO, 1996, p.21) e inclusão de acordes diminutos.

Quanto a essa relação do mi sustenido e bequadro, surge um problema musicológico, que pode estar ligado à edição. A alternância é contínua no pentagrama superior do piano, porém o pentagrama inferior somente explicita no priemrio compasso

que o mi deve manter-se sempre bequadro. Nossa reação inicial consiste em crer que a alternância deve ser mantida somente no pentagrama superior, mesmo se tratando de uma mesma nota, devido à forma de escrita em *ostinato* realizada pela compositora, assim como diversos trechos em composições suas em que as indicações nos aparentam implícitas e não detalhadas. Em toda a linha vocal não contém a nota Mi, de forma a auxiliar na decisão.

Figura 45: Dinorá de Carvalho - Acalanto para canto e piano (1933) – Edição particular – Marcação nossa, Comp. 1 a 3

Figura 46: Dinorá de Carvalho - Solidão (1968) Piano solo, Comp. 1 e 2

À Bidu Sayão

Acalanto (1933)

Letra de Cleomenes de Campos Dinorá de Carvalho
Transc. p/ Canto e Violão por
Luís Ranna

♩ = 72

Soprano

Violão acústico

ham 12°

Figura 47: Dinorá de Carvalho - Acalanto (1933) Transcrição nossa, comp. 1

O exemplo acima trata de uma obra para piano solo ao qual, assim como em *Acalanto*, consiste em um duelo de tercinas e binárias. A compositora, no entanto, não escreve isso de forma clara, deixando para a compreensão do intérprete, considerando estar

implícito o seu desejo. A ausência do ponto de aumento na nota Mi # trás uma dúvida ao início da obra de qual o desejo da compositora. Esse exemplo ocorre outras vezes no decorrer da música, nos aparentando não se tratar de uma falha na edição, mas uma informação ao qual a compositora compreende ser desnecessário apontar, deixando à cargo do intérprete entender o significado.

Dois fatos curiosos que também podem ser relativos à edição são os do andamento e do compasso final. O andamento aparece com a indicação de 72 bpm para cada colcheia, em uma obra inteiramente medida pela semínima, visto que as métricas utilizadas são 2/4, 3/4 e 4/4. As tercinas também são determinadas pelo tempo de semínima, com exceção de duas ocasiões em que é executada uma tercina de semicolcheias, porém no acompanhamento e como variações de uma mesma passagem antes dividida em dois. Talvez isso se deva ao fato de que, normalmente, não se escreve um andamento abaixo de 40 bpm, pela exatidão da pulsação por não ficar muito espaçada, mas isso foge de nossa compreensão e não temos como definir.

Quanto ao compasso final ocorre uma mudança de 4/4 para 3/4 com uma mínima pontuada no acompanhamento soando como um acorde solitário por todo o compasso. Não é extremamente comum que se altere a duração de um último compasso, quando o ouvinte já se encontra habituado com a pulsação existente.

Porém, outras intenções por parte da autora podem ter resultado nessa escolha, que não sejam relativas à edição. A compositora incluiu a indicação para o canto com a sigla B.F. que denomina *Bouche Fermée* que em tradução direta indica boca fechada, técnica do canto que indica “Closed-mouth singing, i.e. humming” (KENNEDY; BORNE, 1996), canto de boca-fechada ou sussurrante. O que não fica claro é o que ela quer que sussurre, se a melodia que acabou de cantar (refrão) ou a linha superior do piano.

O refrão, como já mencionado previamente, ocorre com dois compassos ternários, seguidos de um compasso binário. Caso seja do entendimento do intérprete que o sussurro seja da linha vocal existente no refrão, basta utilizar a junção do compasso binário e quaternário para produzir mais uma vez o refrão. Com isso a relação da pulsação se faria presente, mesmo que tendo invertido o ocorrido nos outros refrões, mantendo uma base de acento quaternário em compasso ternário.

O mais comum, interpretativamente, seria o de cantarolar a melodia presente no acompanhamento. Como ela deixou de forma livre para a escolha, não tomaremos uma decisão desse aspecto em nossa transcrição, porém pode ser relevante que as possibilidades

de escolha estejam descritas em nota de rodapé. O intérprete pode inclusive optar por manter o *ralentando* e diminuindo (não escrito, mas implícito, na diminuição progressiva de *p*, *pp* e *ppp*) para realizar um último fragmento do refrão enquanto o último acorde soa, assim como pode também optar por sussurrar a melodia acompanhante. “Em geral eu prefiro anotar o valor original, para que o performer possa melhor compreender a estrutura musical e decidir por si mesmo” (WOLFF, 1998, p.24).

The image shows a musical score for Dinorá de Carvalho's 'Acalanto'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with lyrics 'dor - me - ci, ou vindo essa velha can - ti - ga -' and a piano accompaniment. The piano part starts with a dynamic marking of *mf* and ends with *p*. The vocal line has a *triste* marking above it. The second system continues the vocal line with lyrics 'Dor - me' and the piano accompaniment. The piano part starts with *pp*, then *pianissimo*, followed by *rall.* and ends with *ppp*. A circled 'B. F.' is written above the piano part in the second system.

Figura 48: Dinorá de Carvalho - Acalanto – Edição particular- Dois sistemas finais

3.3.2- Aspectos interpretativos e idiomáticos:

Aqui utilizaremos do conselho de Wolff de ser necessário nos ampararmos também auditivamente, para além da partitura, para expressar uma consideração pessoal. Em nosso ver a referência nacionalista imposta pela compositora não se encontra em totalidade no aspecto Acalanto latino-americano explicado. As impressões auditivas que tivemos ao escutar a sonoridade pianística remetem a uma caixinha de música, ou mesmo uma representação de uma música de parque, como as de carrossel, porém com dissonâncias que fogem um pouco essas características, mas que são parte da assinatura da compositora.

Ao violão, a música quando executada em sua altura original, sem a aplicação da transposição violonística, nos remete a um acompanhamento em dueto presentes nas músicas sertanejas e de viola e popularmente conhecida como acompanhamento duetado,

que ficam ainda mais presentes com as leves dissonâncias que aparentam a leve desafinação natural do instrumento, em especial na introdução do refrão. Seja essa a intenção original da compositora, é bastante provável que nunca descobriremos, mas na relação idiomática natural que a leitura da obra provocou ao ser executada ao violão, concordamos com Eco que “Como podem, no entanto, o autor empírico refutar certas associações semânticas livres que as palavras que ele utilizou autorizam de algum modo?” (ECO, 1997, p.94). A escrita da obra utiliza esse paralelismo em dueto presente nas canções sertanejas em todos os momentos de pausa vocal.

The image shows a musical score for 'Acalanto' by Dinorá de Carvalho. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, with the lyrics 'Es - que - ci' written below it. The middle staff is the guitar accompaniment, featuring a steady eighth-note pattern. Four red boxes highlight specific chords in the guitar part that occur during the vocal pauses. The bottom staff is a continuation of the guitar accompaniment.

Figura 49: Dinorá de Carvalho – Acalanto, Comp. 9 a 11

É possível estarmos praticando uma superinterpretação ao compreender que essa é uma representação de uma referência nacionalista de Dinorá? Ao executar esse trecho ao violão, tendo a acreditar que, internamente ao texto essa criação musical persiste, mesmo que tratada nos rigores eruditos que tanto Dinorá, Villa-Lobos e outros nacionalistas exerciam em suas obras.

Mas, é evidente que posso estar equivocado ao pensar existir essa intenção da autora e que, talvez, Dinorá ansiava realmente por uma atmosfera de uma caixinha de música. Existe um contexto claro para isso em um Acalanto. Ou mesmo, que ela escrevia pensando em como as dissonâncias estavam lá representando a confusão mental de quem acalanta e ao mesmo tempo se preocupa com o término de sua juventude. Assombrada pelo fato de esquecer algo tão íntimo de sua infância, que tanto gostaria de partilhar com seu próprio filho. Também é possível que assim seja, pois realmente as dissonâncias distorcem um ambiente claro e confortável entre essa troca constante de Tônica/Dominante.

Um procedimento arbitrário que dividiu um texto em sequências e exigiu examinar com atenção e explicou o efeito de cada uma delas, ainda quando não parecem representar problemas interpretativos – serviu para fazer descobrimentos: descobrimentos sobre o texto e os códigos e sobre

os códigos e as práticas que lhe permitem desempenhar a um papel de leitor. Um método que obriga não somente a intensificar o pensamento⁹ com aqueles elementos que pareceriam resistir a totalização do sentido, mas também com aqueles sobre os que, em princípio, não parecia haver nada a dizer tem maiores possibilidades de dar lugar a descobrimentos – ainda que, como tudo na vida, não há nada seguro- que outro que somente almeja responder as perguntas que um texto faz a seu leitor modelo. (CULLER apud ECO, 1990, p.142)

A obra funciona perfeitamente para transcrição na tonalidade original, tanto na altura original, quanto na leitura transposta do violão (oitava abaixo). Porém foram esses fatores que nos fizeram optar pela altura original. Para uma maior utilização dos recursos idiomáticos, oitavamos (abaixo) os baixos iniciais do *ostinato*, que continham uma indicação de continuarem a soar, assim como o baixo final do fragmento, que representa o V grau. Por vezes também nos utilizamos do recurso de harmônicos, por estabelecer uma conexão direta entre um recurso comumente usado pela compositora na escrita de violão, aliado à sua naturalidade com músicas de acalanto, caixinhas de música e recursos da viola.

3.4- Mosaico (1948)

Essa obra consiste em uma melodia descontraída e fantasiosa que descreve uma garota que dança uma valsa vaporosa de tamancos em um mosaico de ladrilhos. E o enredo dessa canção infantil surge como a condução de todo o acompanhamento. Diferente das obras até o momento transcritas, ao qual o universo também tem uma temática infantil, essa difere por ter uma linha condutora a partir da semântica contida na letra, de forma mais acentuada.

O acompanhamento é dividido em duas linhas durante todo o percurso que produzem uma espécie de dança entre movimentos paralelos, contrários e oblíquos. O acompanhamento é uma homofonia, semi-contrapontística que tem enfoque na melodia. É estático em nível rítmico, guiada quase inteiramente por colcheias, mas não é estática no quesito pulsação. A melodia, no entanto, não segue a mesma rítmica.

A obra é majoritariamente 2/4 mesmo que ocorrendo diversas inserções de compassos 3/4. Mas, não é a mudança da métrica que mais altera a pulsação, e sim o

⁹ Devanarse los sesos

tratamento que a compositora pede aos intérpretes pela relação semântica de forma mais acentuada que anteriormente. A letra afere a dinâmica da pulsação em selecionados trechos, com situações bastante peculiares.

A obra mantém uma marcação inicial muito acentuada, fixada em compasso binário, executada como pianíssimo em seu início. O *staccato* inicial produz uma sensação de atenção maior à nota, devido à interrupção sonora. Depois ela vai se libertando do *staccato* de forma gradativa, começando por alternâncias na linha superior do acompanhamento gradativamente. Posteriormente, alterna de binário para ternário quando o *staccato* passa a alternar também na linha inferior.

No compasso oito aparece a primeira relação em que a letra – e por letra não me refiro à melodia em si, e sim a seu sentido semântico – interfere diretamente no caráter de condução do acompanhamento. A palavra “valsa” como indicação de condução musical surge simultânea à indicação na letra, da jovem dançando uma valsa de tamancos. No entanto, o compasso anterior já era ternário, deixando muito vago o que ela deseja ao intérprete. Temos uma inclinação interpretativa até o presente momento de tratá-la com uma pulsação mais flutuante, exagerando no marcado do compasso anterior, para permitir um caráter mais jocoso presente na dança de uma criança. Mas, essa será uma decisão que o intérprete terá de fazer sozinho com o auxílio da indicação da compositora.

Optamos por não alterar nenhuma das marcações nessa música, por entendermos que as indicações da compositora foram projetadas a partir da exigência da obra sobre o imaginário do intérprete. Um convite à participação mais direta. De forma que compreendemos, com essas indicações, que a obra promove uma abertura intencional e direcionada, que corroborou com o histórico da evolução das técnicas composicionais de Dinorá. A amplitude rítmica, harmônica e melódica dá um salto após essa obra, podendo ter sido um importante *insight*, essa fluabilidade de pulso e caracterização, produzida por indicações semânticas carregadas de subjetividade.

The image shows a musical score for three measures. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics under the vocal line are: '- man - cos dan - ça u - ma - val - sa va - po - ro - sa va - po -'. The piano accompaniment starts with a 3-measure rest in measure 7, then enters in measure 8 with a 'Valsa' marking. Dynamics include 'pp' (pianissimo) at the beginning and end of the piano part.

Figura 50: Dinorá de Carvalho – Mosaico, compasso 7, 8 e 9 Transc. nossa

Logo à frente temos contato com a segunda manifestação de indicação semântica na obra em interferência com a condução. De acordo com a letra, a jovem que dança, dança uma valsa vaporosa. A indicação existente no compasso dez – ainda ternário – é a de pedir na ambientação o termo “Vaporoso”. Devemos informar que essa indicação nos aparenta algo tanto vago. As definições de dicionários nos trazem as seguintes definições: 1. Que contém vapores, 2. Sutil, leve; tênue, 3. Aeriforme, 4. Transparente, 5. [Figurado] Fantástico, 6. Nebuloso; obscuro, e 7. Muito magro.

A primeira definição não significa nada musicalmente. A segunda, quarta e sétima definição, ao nosso entendimento, opõem-se a indicações musicais por ser *pianíssimo a mezzo forte* e abandonar, pela primeira vez, o *staccato* por completo, não sendo sutil, transparente, nem magro.

Figura 51: Dinorá de Carvalho - (compasso que antecede na figura anterior) – Transc. nossa

Cabe novamente aos intérpretes decidir qual referência adotarão. Nossa opção até o presente momento é por definição aeriforme, impondo uma respiração inicial seguida por um acelerando com uma brusca retomada à marcação inicial. No entanto, essa foi uma decisão pautada pela linha vocal permitir que isso ocorra, com uma duração de mínima. Dessa forma o encontro entre acompanhamento e melodia não se dissipam. Mais uma vez, essa informação foi a título complementar, pois deixaremos a indicação da compositora como forma de guia para o intérprete.

A terceira informação semântica se encontra no compasso dezessete. Ao referir na letra, doce valsa, a compositora indica para o acompanhamento a menção “doce”. Ao violão fica fácil, sendo uma terminologia que indicamos cotidianamente para indicar uma característica do timbre, ao executar o ataque entre a boca e o braço do violão. Cabe a cada intérprete decidir o contraste prévio a essa indicação, podendo optar por tocar mais

metálico em compassos anteriores para destacar a mudança de timbre. Novamente, deixaremos somente a indicação de doce, sem a instrução de metálico prévio.

The image shows a musical score for a piece by Dinorá de Carvalho. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The time signature is 2/4. The lyrics are 'Pe-na que es-te - ja de ta - man - cos. Que do ce'. The score includes triplets in the first two measures of the vocal line and a 'Doce' marking at the end of the piano line.

Figura 52: Dinorá de Carvalho – Transc. nossa, comp. 15, 16 e 17

Outra indicação existente com um nível de subjetividade, mas que não sofreu alteração simultânea pela letra ocorre no compasso vinte e nove, com a instrução “juvenil”. Como toda obra tem um caráter jovial, fica dúvida como proceder. Nosso entender interpretativo é de que a obra deve ser executada com precisão rítmica em todos os momentos que não ocorram essas instruções, para que quando elas ocorram, surtam mais efeito.

Compreendemos que essa obra mantém um ritmo bem mais estável em relação às outras obras da compositora, inclusive comparando-as com as compostas em formas de *ostinato*, pois mesmo em meio a repetições contém uma variedade rítmica mais criativa. Ao mesmo tempo essa relação de indicações suscita uma mudança de pulso e elaboração de uma maleabilidade temporal com a participação direta e inclusiva do intérprete de forma mais ativa.

3.4.1- Aspectos transcritivos e idiomáticos:

Dito isso foi uma obra de simples procedimentos. Mantivemos a mesma tonalidade, oitavando a linha superior do acompanhamento. Essa oitava permitiu uma relação que na maioria das vezes essa condução polifônica simples criasse uma ressonância e naturalidade de movimentações ao nosso instrumento. Basta observar as duas figuras já demonstradas acima para perceber o uso de cordas soltas em intervalos de curtos de tempo, que liberam a mão esquerda para novas possibilidades de desenho, assim como progressões que permitem preparar o dedo na nota anterior.

Mas, houve dois momentos em que tivemos a necessidade de omissão de notas. Nos dois casos seria possível a manutenção das notas, no entanto não somente aumentaria consideravelmente o nível de dificuldade, como também o desenho de mão em momentos anteriores e posteriores, que incorreriam na perda da fluência sonora obtida.

The image shows a musical score for Dinorá de Carvalho, comp. 7. It is in 3/4 time and G major. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "man - cos dan - ça". The piano accompaniment has a red circle around a note in the bass clef, indicating an omission.

Figura 53: Dinorá de Carvalho - comp. 7 Edição Carvalho

The image shows a musical score for Dinorá de Carvalho, comp. 16. It is in 3/4 time and G major. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "man - cos. Que". The piano accompaniment has a red circle around a note in the bass clef, indicating an omission.

Figura 54: Dinorá de Carvalho - comp. 16 Edição Carvalho

Nos dois momentos executamos a omissão pela nota mais grave, por compreender que o destaque discursivo se encontrava na parte superior, quando não possível de executar a textura das duas notas soando juntas. Aconteceram também outras alterações no decorrer da música, como realocações de vozes em acordes e algumas diminuições na duração de notas longas. O motivo se deu pela fluência e pelo momento ao qual estavam inseridas, de forma a não mudar a intenção da obra.

Uma decisão que tomamos por razões de ressonância e exequibilidade foi a retirada gradual do *staccato*. Optamos por retirar de uma vez, quando começa a dissolver na linha inferior. Essa opção foi realizada por compreendermos que a voz inferior, em nosso acompanhamento, aparentava com mais destaque e fluência sem a caracterização do corte da duração, produzindo uma maior distância entre os planos. No piano essa mudança gradual produzia um destaque à linha inferior, que somente ocorria em nosso instrumento se fosse abdicada.

3.5- Perdão (1960)

A obra em questão representa um momento mais maduro da compositora, em que as dificuldades rítmicas e desenvolvimento harmônico e motivico passam a conter mais informações. Trata-se de um momento de transição entre a fase inicial e a de vanguarda da compositora. O instrumento piano passa a ter uma maior autonomia, mesmo que sua forma de escrita em *ostinato* não esteja completamente dissolvida, mas alguns extremos do instrumento passam a ser mais explorados.¹⁰ Necessitou de um processo de intervenção maior nosso, devido às mudanças de distanciamento entre as vozes. Plano sonoro amplo, porém não brusco, nem mesmo contínuo, mantendo uma coerência entre sessões.

Flávio Carvalho considera que a música mantém o centro em Lá. Entendemos diferente, por considerar que sua tonalidade principal encontra-se em Dó Maior, mas com prolongadas seções polarizadas em Ré e Lá, evidenciadas pelos bordões que produzem notas pedais. Uma relação temática do acompanhamento que rege quase toda a música é um percurso que utiliza cromatismos e diatônicos em única direção. Ao desenvolver, altera-se rítmicas e de condução das vozes, como podemos observar abaixo.



Figura 55: Dinorá de Carvalho – Perdão, Comp. 2 e 3(cromatismo em 4 semicolcheias)



Figura 56: Dinorá de Carvalho - Comp. 8 e 9 (Sestinas)

¹⁰ Escolhemos essa obra logo no início do projeto de forma a mapear melhor o desenvolvimento da escrita da compositora, assim como compreender os limites de interferências que almejamos nos impor.



Figura 57: Dinorá de Carvalho - Comp. 13 e 14 Inversão temática

Para a realização de uma transcrição que assimile à intenção de planos gerais da obra, optamos por analisá-la sob um olhar performático ao não tratá-la como uma sessão única. Mesmo compreendendo que a rigor faça sentido, pois se trata de uma obra curta, com um único movimento e uma letra interligada e objetiva, que não provoca a sensação de sessões nítidas como a título de exemplo faz a forma rondó, diversas atmosferas diferenciadas se apresentam, nas polarizações, padrões rítmicos, extensão das distâncias do acompanhamento e uma sessão codal. Ao menos por aspectos texturais compreendemos uma clara divisão da obra, que foi o condutor do processo transcricional que utilizamos. Para conseguir essa sensação, a qual ultrapassa os limites de alcance de nosso instrumento, criamos um tratamento prévio a essas subseções.

Para melhor compreensão de nossas alterações, analisamos a obra da seguinte maneira em subseções:

- 1- Dó Maior – Comp. 1 ao 11 – Utilizamos o violão em sua forma transposta. Piano em posição fechada. Proximidade dos extremos.

- 2- Polarização em Ré (sem definição Maior ou menor) – comp. 12 ao 17 com estabilidade tonal, porém sem a presença da terça, com exceção de movimentos cromáticos. Utiliza a quinta diminuta. Comp. 18 ao 24. Maior instabilidade, abandonando o pedal em Ré, incluindo Fá bequadro com destaque, porém aos poucos abandonando a polarização em Ré. Todas as doze notas são executadas entre o compasso 21 ao 25. Utilizamos a linha superior do acompanhamento oitava acima (nota real). Em todo esse fragmento existe a inversão das linhas do padrão rítmico. Piano em posição aberta. Alargamento dos extremos.

- 3- Lá menor – Retorno ao padrão rítmico original. Retorno à utilização do violão transposto oitava abaixo. Comp. 25 ao 31. Piano em posição fechada. Proximidade dos extremos.
- 4- Subseção Codal: Paralelismo descendente com forma rítmica nova em busca de Dó maior. Comp. 32 ao 35. Variação do acompanhamento inicial. Comp. 36 a 39, no caso o último.

Devido à existência de uma sessão polarizada em Ré, afinamos a sexta corda em Ré. Não é comum encontrar uma música que se polariza com a corda extrema grave em seu segundo grau, mas por se tratar de uma sessão longa ao qual a distância entre os extremos se consolida, acreditamos ter sido a melhor escolha.

3.5.1- Alterações quanto altura nas transições de subseções:

Na transição da primeira subseção para a segunda não fizemos grandes alterações a não ser pela oitavação acima da linha superior, de forma a criar o peso na ambientação produzida pelos pedais simultâneos Ré e Lá Bordões. Trata-se do momento em que a clave de Fá fica presente indicando uma atmosfera mais grave. O bordão e seu peso produzem essa sensação. Como aos baixos são tocadas as notas reais da partitura, utilizamos o mesmo recurso para a linha superior.

Figura 58: Dinorá de Carvalho – CARVALHO (1996) comp. 11 e 12 : Dinorá de Carvalho – Transc. nossa

O alargamento dos extremos será mostrado na figura abaixo, assim como a progressão da segunda subseção para a terceira. Uma das maiores preocupações externadas por Wolff nas mudanças de registro incide no cruzamento das vozes. Tomamos essa

precaução, tanto no contexto da condução instrumental, como na sua relação com a linha melódica principal produzida pela voz. A compositora, no entanto, em sua escrita provoca cruzamentos da linha vocal com o acompanhamento. Nossa solução para o momento mais crucial, em que o acompanhamento progressivamente vai ultrapassando, portanto com uma intenção maior de que simples acompanhamento é passível de ser considerado por alguns como uma decisão polêmica. Mas as decisões para a manutenção de uma atmosfera que condissesse com as subseções no tratamento de distanciamento macro da obra, aliado às necessidades idiomáticas nos fornecem subsídios para a manutenção dessas decisões até o presente momento.

22

Fiz - te per - dão fiz - te per - dão

25

E na po - ei - ra

Figura 59: Dinorá de Carvalho – Perdão, Edição Flávio Carvalho (1996), comp.22 a 27

23

Sop.

Viol.

8

Altura real. Ré dobrado por efeitos idiomáticos

cruzamento mantido

26

Sop.

Viol.

8

Mudança de oitava na linha superior

Figura 60: Dinorá de Carvalho –Perdão, Transc. Nossa, comp. 23 a 29

Quanto a essas alterações, um problema de plano dos registros contidos no original ocorre. A região posterior fica mais aguda que a que estamos e em nossa transcrição isso não ocorre. Devemos justificar que isso é intencional e que outras soluções foram percorridas. O motivo é de ordem idiomática, de forma a não adentrar em excesso nas regiões agudas, porém mantendo outras coerências contidas na obra. Como veremos mais a frente, as notas ornamentais contém um elemento importante na construção da atmosfera musical.

Esse momento trabalha como uma variação da primeira subseção, que era em dó com uma nota ornamental. Ao transportarmos a linha superior para uma oitava abaixo, no compasso vinte e quatro estamos aproveitando um momento de menor movimentação vocal para adentrarmos uma importante linha estrutural (em verde) do acompanhamento que se repetirá continuamente, com leves alterações que a preparará para a entrada da sessão codal. No fim da música, essa mesma linha ressurgirá inalterada, porém com um novo tratamento harmônico em Dó Maior novamente.

Para a transição para a sessão codal optamos por utilizar do procedimento contrário, oitavando a linha superior e intermediária de forma a preparar para o paralelismo decrescente que culminará em Dó para *finale*. Mais uma vez, o canto nos ajuda nesse quesito por manter uma coerência em que as vozes superiores são ouvidas com clareza.

The image shows a musical score for the piece 'Perdão' by Dinorá de Carvalho, edited by Flávio Carvalho, measures 31 to 33. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano register and has the lyrics 'tão tris - te - me - tor'. The piano accompaniment is in a lower register and features a prominent line in the right hand, highlighted in green in the original image, which is a descending parallel motion. The score is written in a common time signature and includes a key signature of one sharp (F#).

Figura 61: Dinorá de Carvalho – Perdão, Edição Flávio Carvalho, comp. 31 a 33

30

Sop. i - dos - tão tris - te - me tor -

Viol.

Figura 62: Dinorá de Carvalho – Perdão, Transc. nossa, comp. 30 a 33

Para a coda, mantemos um distanciamento menor entre as notas por compreender que a manutenção da linha grave se faz mais necessária que a linha superior. Ao fim, como não possuímos nessa afinação a nota Dó grave, invertemos a ordem das alturas de nota sol por duas vezes, sendo a segunda por harmônico, de forma a distanciar ao Dó e produzir a distância.

m.e.

7

Figura 63: Dinorá de Carvalho – (ocorre duas vezes esse mesmo fragmento) Ed. Flávio Carvalho, compassos finais

36

Sop.

Viol. harm. harm. harm.

Figura 64: Dinorá de Carvalho - Transc. nossa

3.5.2- Alterações por oitavas de notas pontuais:

Por razões técnicas, optamos por inverter as vozes de dois acordes em um determinado momento da música, com o intuito de deixar mais fluente mecanicamente. As duas formas são executáveis ao violão, porém em um nível de dificuldade que requer uma

destreza técnica que, a nosso ver, não justificam os ganhos, tendo em vista que a relação harmônica é mantida e a leve inversão das vozes implica também em um ganho de ressonância no instrumento.

The image shows a musical score for a piece by Dinorá de Carvalho, edited by Flávio Carvalho in 1996, comprising measures 8 and 9. It features a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line has lyrics 'ri - so - um sor' and a dynamic marking 'p'. The guitar accompaniment features two sixteenth-note patterns marked with a '6', indicating a sixteenth-note figure. Two specific chords in the guitar part are highlighted with black boxes.

Figura 65: Dinorá de Carvalho – Ed. Flávio Carvalho (1996), comp. 8 e 9

The image shows a musical score for a piece by Dinorá de Carvalho, transcribed by Nossa, comprising measures 8 and 9. It features a vocal line (Sop.) and a guitar accompaniment (Viol.). The vocal line has lyrics 'ri - so - um sor' and a dynamic marking 'p'. The guitar accompaniment features two sixteenth-note patterns marked with a '6', indicating a sixteenth-note figure. Two specific chords in the guitar part are highlighted with black boxes.

Figura 66: Dinorá de Carvalho – Transc. Nossa, comp. 8 e 9

De fato, aqui podemos estar cometendo uma superinterpretação, mesmo que em favor do intérprete. Nossa preocupação maior é em especial ao primeiro acorde, pois a oitava abaixo do Ré, condiz com uma condução de voz mais importante do que a inversão do sol no acorde seguinte. Porém idiomáticamente ao violão é exatamente o Ré solto que produz uma sensação de preenchimento, pois possibilita em um trecho de passagem rápida, a manutenção de um recheio harmônico que reforça as potencialidades do instrumento. A segunda alteração, no entanto, tem caráter de maior facilidade técnica. Duas outras formas de digitação com as notas em suas alturas originais foram testadas, cada qual com suas vantagens e desvantagens.

3.5.3- Alterações por *Grace notes* (notas ornamentais):

notas ornamentais nem sempre podem ser mantidas em uma transcrição, especialmente em passagens com textura congestionada ou de rápida velocidade. Bastante frequente, a manutenção das notas ornamentais somente será possível se outro elemento no tecido musical for retirado (WOLFF, 1998, p.152)

Deparamos com esse dilema, pois ao nosso entender a nota ornamental nessa obra é de extrema importância, sendo inclusive um dos pilares do que compreendemos ser a estrutura formal da peça, sendo responsável inclusive por determinar início e manutenção de subseções.

Nossa solução, no entanto, veio não da subtração de outros elementos, mas pela adição de elementos existentes previamente no contexto musical. Até o sexto compasso, todas as notas que resolvem as notas ornamentais são sinalizadas com um *staccato*, que possibilita um maior protagonismo entre o efeito que produz o ornamento, assim como o movimento cromático representado nas linhas inferiores.

Figura 67: Dinorá de Carvalho – Perdão, Ed. Flávio Carvalho, Comp. 1 a 3

A partir do compasso sete, que começará a progressão das sextinas no lugar das quatro semicolcheias esse *staccato* cessa. Não temos como saber se foi um caso de erro de copista, ou mesmo uma forma implícita ao qual suspeitamos existir na escrita da compositora. Também é possível que essa sonoridade seja o intuito da compositora. Fato é que para a manutenção desse efeito ao violão, sem detrimento à linha cromática, faz-se necessário manter o *staccato*. Como em outros momentos esse recurso é desnecessário, sendo possível a inclusão das notas em toda sua extensão sem a manutenção do *staccato*, optamos por mantê-lo como uma regra a ser executada sempre, de forma a criar uma unidade sonora.

3.6- SUM_SUM (1960)

A música tem sua letra baseada em um folclore mineiro da cidade de Diamantina e, de acordo com a compositora, é datado de 1893. Possui uma característica composicional bastante interessante devido ao relacionamento harmônico entre a linha do canto e acompanhamento que produz uma extensão diatônica, dando um caráter bimodal. Esse caráter em si somente aparece por ocorrer simultaneamente, mantendo todas as referências estritas de uma obra tonal, caso fossem realizadas em contextos separados.

A linha vocal se encontra em Fá maior (Jônio), enquanto o acompanhamento produz uma harmonia simultânea, focada em Ré Eólio (Relativa menor, com sétima menor), respeitando todas as relações intervalares da tonalidade de Fá Maior. No entanto, as duas funções duelam por protagonismos simultaneamente, causando uma relação de atrito.

Nesse jogo de superposição de entidades harmônicas distintas, outras figuras aparecem, devido à construção do acompanhamento. Os harmônicos em forma de ornamentações que constroem todo o contexto musical é majoritariamente o acorde de Ré (Eólio), porém atuando como uma (falsa) nona, resolvendo continuamente nas formações dos acordes de Dó. Mencionamos como falsa nona, pois os acordes aparecem com a formação de Ré com sua sétima (Dó), mas mantém essa sétima no bordão, aparecendo na cabeça do acorde, realizando um acorde de sétima na terceira inversão. Pode se compreender que esse Dó no bordão, trata-se de um reforço para Fá (predominante no canto), deixando uma atmosfera dúbia e flutuante.

No entanto esse jogo produz também uma quarta atmosfera (além de Fá, Ré e Dó, respectivamente), ao se incluir a nota Sol# no desenvolvimento da temática de acompanhamento, resultando em uma menção à relativa de Dó Maior (com sétima menor) – Lá menor harmônico – quase como uma menção ao polimodalismo. No entanto, seria muito radical analisá-la dessa forma, tendo em vista a predominância de Fá.

É necessário explicar que essas são impressões que estão sendo mencionadas por referências auditivas que nos produziu e que, a análise restrita à partitura demonstra claramente a predominância de Fá Maior, aos quais nos dois primeiros compassos (que se repetem por vezes na música) toda as sete notas da escala se apresentam, com o acréscimo de Sol #, assim como sol bequadro.

No entanto, Sol # detém um certo protagonismo sonoro em sua aparição causando uma sensação de amplitude harmônica ao qual optamos por encarar como Fá Maior com extensão diatônica, especialmente pela clareza da linha vocal. Esse recurso foi utilizado por diversos compositores contemporâneos à compositora.

No mais, Dinorá utiliza o seu tonalismo aberto de forma usual, alterando continuamente notas pontuais e produzindo um contraponto com a voz ao qual a divergência melódica – harmônica (altura) é mais relevante que a rítmica. Utiliza quase todas as notas da escala de sistema temperado até a reexposição do motivo vocal, faltando somente o Ré #, que somente aparece ao fim, em uma bordadura (de função, pois resolve em oitava abaixo) em uma variação do acompanhamento inicial.

Figura 68: Dinorá de Carvalho - Sum-Sum Edição de Flávio Carvalho, com marcações e nomes dos harmônicos produzidos por nós para melhor visualização.

Figura 69: Dinorá de Carvalho - Variação da ornamentação, Ré# com função de Bordadura, Edição de Flávio Carvalho, na tonalidade original em Fá Maior

3.6.1- Aspectos transcritivos e idiomáticos:

A tonalidade original se torna bastante difícil de executar e com perdas consideráveis à reverberação do violão. As notas ornamentais fazem parte direta do discurso, não somente como recurso sonoro agregador. Além do mais, os acordes são elaborados de forma a manter uma proximidade diatônica, o que dificulta a execução no violão.

Nossa solução consistiu em produzir as notas ornamentais em harmônicos. A que mais teve proximidade com os harmônicos naturais do violão foi a da tonalidade de Sol Maior. Isso porque o correspondente de Sexto grau (Eólio) nesse caso seria Mi, mantendo uma boa coerência entre cordas soltas nos acordes tanto na fundamental, quanto no VI grau e na nota bordão de V grau (Dó passa a virar Ré).

Além das razões elencadas os harmônicos contidos na tonalidade original podem ser executados quase em totalidade nas casas doze e dezenove, sem necessidade de pressionar as cordas com a mão esquerda, dando mais mobilidade para traslados e digitações diferenciadas. É de conhecimento dos violonistas que as casas cinco e doze produzem oitavas superiores à nota da corda solta e as casas sete e dezenove produzem intervalos de quinta na respectiva corda solta sem a necessidade da mão esquerda pressionar contra o traste. Esse harmônico tem mais poder de ressonância em comparação a outras regiões do braço e diminuem a incidência de inexatidão do ataque.

São os seguintes os harmônicos produzidos na música, com exceção ao término da música (que utiliza de notas de passagens, bordaduras e antecipação):

Tonalidade original – Ré, Lá Fá, Sib e Mi.

Tonalidade transcrita – Mi, Si, Sol, Dó e Fá#

Dessas notas somente a nota Dó não se produz sem pressionar as cordas com a mão esquerda. No entanto, o harmônico Sol aparece em um contexto de ascensão melódica na tonalidade transcrita, e ao corpo do violão sua representação na décima segunda casa representaria a mais grave das notas ornamentais e consideramos que isso interfere no discurso. Na quinta casa, o deslocamento da mão direita é muito acentuado e usando a mão esquerda não nos aparentou a mais simples solução devido aos acordes que sucederiam. Optamos por executá-la como harmônico artificial, pressionando a corda. Isso nos

possibilita duas formas de produção desse harmônico, na primeira corda – terceira casa e na segunda corda, referente ao espaço reservado ao que seria o vigésimo traste – oitava casa na mão esquerda, como se pode observar no compasso seis.

Utilizamos em nossa transcrição das duas formas, cada qual referente ao acorde seguinte. Por mais que a execução em um espaço imaginário, tendo em vista não existir o vigésimo traste na maioria dos violões, optamos por utilizá-los por vezes na referida nota sol. Isso porque a nota Dó (harmônico), impossível de realizar sem pressionar com a mão esquerda em afinação natural, trata-se do harmônico de maior altura e é atacado no mesmo local na primeira corda. Assim, mantemos a coerência das alturas contidas na obra. Soluções mais simples são possíveis ao alternar essa hierarquia de alturas, oitavando abaixo as notas mencionadas, mas consideramos que esse recurso já faça parte da técnica violonística.

É evidente, no entanto, que se produz uma projeção menor do que as que são produzidas naturalmente ou até mesmo em relação às produzidas pelo toque sobre o traste, devido à maior dificuldade na exatidão do ataque de mão direita. O intérprete que quiser tocar em nossa versão deve se ater a isso na condução geral.

Mas, a escolha de tonalidade não foi suficiente para resolução de todos os acordes para que soassem juntos e em bloco. A forma recheada, não em excesso, mas em coloridos harmônicos devido ao uso de pequenos intervalos nas extremidades, nos fez recorrer à história da literatura do violão.

Leo Brouwer foi um dos compositores que colaborou para ampliar o leque de possibilidades harmônicas do instrumento, desatando amarras contidas na literatura do violão e de seus intérpretes, ampliando o que Berio denomina de “história psicológica do instrumento”¹¹, criando uma nova gama de possibilidades. Uma das formas que Brouwer utilizou para a ampliação desse leque harmônico foi o uso de um idiomatismo que horizontalizava os acordes, prezando o uso de cordas soltas para as movimentações de mão esquerda – e outras técnicas, como exemplo no uso de *glissandos*, dedos guias e pivôs. Isso permitiu que a realização do translado ocorresse mantendo uma constante ressonância,

¹¹ Esse termo foi citado por um membro do fórum violão.org como menção a uma analogia ao violonismo (prática ao qual os costumes da literatura do instrumento transformam em naturais, determinados tipos de comportamentos que incluem digitação e outras escolhas interpretativas). No entanto não encontramos tal citação de Luciano Berio. Apreciamos a forma ao qual foi expressa e optamos por incluí-la mesmo sem citação.

inclusive no uso de dissonâncias, utilizando de uma inventiva relação rítmica, assim como acentuações condizentes tecnicamente e musicalmente.

O exemplo abaixo contido na introdução da obra “Variações sobre um tema de Django Reinhardt” de Leo Brouwer demonstra um acorde que vai sofrendo alterações até o momento em que, ao fim da introdução unifica ocorre uma junção dessa progressão.

Introduction
Lento (♩ = 56)

LEO BROUWER (1984)

*) [L.v. - d.v.]

Quasi Cadenza

p *delicato rall.* *mp poco a poco*

Figura 70: Leo Brouwer, Variações sobre um tema de Django Reinhardt, Compassos iniciais

Tempo I°

f molto articolato *ff* *p*

*) L.v. : let vibrato, lascier vibrer.

© 1985 by Editions TRANSATLANTIQUES et Francis DAY

151-153, av. Jean-Jaurès - 75019 Paris

TRAT 1743

Figura 71 Leo Brouwer, Variações sobre um tema de Django Reinhardt

Mas, para que essa solução não seja usada em demasia, tendo em vista se tratar de uma transcrição, utilizamos desses recursos em momentos pontuais. As opções que nos apareciam seriam a de produzir esse efeito nos momentos necessários ou expandi-los para todos os acordes, de forma a unificá-los. Aparenta-nos que essas duas soluções são demasiadamente radicais, de forma que optamos por um meio termo, ao qual o intérprete irá optar para qual parte arpejar nas opções passíveis de executar o acorde em bloco, quando não necessário o traslado de mão esquerda.

Como o intuito de manutenção das notas dos acordes – justificando similar procedimento - provém da riqueza harmônica produzida pela compositora, como acreditamos ocorrer em nossa análise, optamos por mesclar esse procedimento de formas

alternadas de acordo com o discurso musical. Houve momentos em que o acorde arpejado se repetia, mas antecipando futuras necessidades de arpejos alternamos com uma leve omissão de notas em dois momentos.

Os dois casos são compostos por repetição de acordes. O 1º se justifica, por meios de maior conforto na execução. O segundo, devido à rítmica imposta, que exigia menor elasticidade do fraseado. De qualquer forma a sonoridade do acorde arpejado antecedeu a de omissões, produzindo uma sensação auditiva de que todas as notas ali se encontravam, sem a excessiva exposição de arpejos contínuos. Assim, optamos por uma maior exequibilidade, sem detrimento às durações do que sucedia a esses acordes.

Figura 72: Dinorá de Carvalho – Transc. nossa, Repetição sem a nota pedal, Comp. 1 a 4.

Figura 73: Dinorá de Carvalho – Transc. nossa. Omissão na repetição da nota lá. Ritmo mais acelerado que prejudicava o arpejo. Comp. 6 e 7

Ao final nos deparamos com a dificuldade na manutenção da sonoridade e na relação mecânica. Os harmônicos criam um percurso, ora como nota de passagem, ora como nota de engano ou bordadura. Aqui executamos uma solução diferenciada de todas as produzidas até agora ao sugerir a inclusão de um efeito de Campanella. Para tal foi necessário abandonar os harmônicos (produzir a nota pinçada) e oitavar acima. Compreendemos que esse é um recurso de idiomatização, conforme proposto por Ribeiro.

3.7 - Uai-ninim (1973)

A obra em questão não contém um letrista, pois é provindo, de acordo com a compositora, do candomblé da Bahia Jejê. A partitura autografada, originalmente conseguida e gentilmente cedida à nós pelo pesquisador Flávio Carvalho é de enorme dificuldade de visualização. A escrita é à mão e contém um estado de conservação já afetada pelo tempo ao momento em que conseguiu ter acesso. Além disso, diversas passagens trazem um dualismo sobre a intenção rítmica da compositora.

Mas, a primeira indagação que nos veio em mente foi referente ao andamento proposto. Seria de enorme desatenção nossa deduzir que simplesmente por ser provinda do candomblé, a pulsação seria excessivamente viva e cheio de energia. Nesse quesito a compositora não deixou referências escritas.

Consideramos que o significado da palavra poderia contribuir para uma indicação interpretativa, tendo em vista que a cantora não indicou nenhuma sorte de andamento. Queríamos saber qual a origem do evento que originou tal influência para compreendermos a caracterização que daríamos à música. A compreensão de qual orixá ou *voudon* seria reverenciado por essas palavras nos serviria somente ao propósito musical, não como caráter antropológico ou historiográfico.

Consultamos dicionários yorubá (ou iorubá) e as referências das palavras não foram encontradas¹². As consultas realizadas com iniciados ao candomblé não conseguiram identificar o significado semântico da palavra, em especial devido ao título: *Uai Ni-nim*. Uma das pessoas, no entanto, trouxe uma suspeita bastante interessante, de que o restante do cântico fazia parte de um ritual de iniciação, mas que estava formulado de maneira diferente, em especial no título da música.

¹² Consultamos pessoas iniciadas no Candomblé para a obtenção dessa resposta. Houve inicialmente uma certa inquietação quanto o porquê de nossa pergunta. Ao respondermos que serviria a uma necessidade de compreensão do caráter de pulsação a dar à obra, a cooperação foi bastante ampla e solícita. Foi-nos esclarecido que a educação religiosa de diversas casas não permite a revelação do que chamam de segredo. Na religiosidade de matriz africana existem diversos segredos. O próprio sentido da música é o segredo, por se tratar de uma relação religiosa ao qual a linguagem não alcança a totalidade do que ocorre no ritual. A relação semântica somente consegue criar seu sentido mais amplo quando vivida, tendo muito pouco alcance a palavra em si. No entanto obtivemos a ajuda de uma interlocutora na Bahia, a historiadora Maria de Conceição Freitas, iniciada há cinco anos no candomblé, que durante todo processo aparentou optar por preservar a revelação dos nomes que consultou sobre a nossa indagação. Optamos por não forçar essa revelação em momento algum, respeitando os ritos e agradecendo as informações que nos foram fornecidas.

Esse processo de iniciação é chamado de saída de yao (ou iaô, ou mesmo yeaô, que significa a pessoa que está sendo iniciada, reclusa para a manifestação de seu orixá), e que a palavra *Uai Ni-nim*, provavelmente, seria a referência a Ara Inim. Ara= Corpo, Inim = Esteira. Esse corpo na esteira faz parte do ritual aonde o Yao vai abaixar para tomar a benção. Portanto, podemos suspeitar que essas relações implicam em procedimentos de saídas de Yao, não uma cantiga para um orixá.

Kewajó, Kemaô significam uma união dos povos. É necessário afirmar que a oralidade em religiões de matiz africana é a forma predominante de comunicação. Com isso há uma variação enorme na compreensão fonética da palavra, criando uma metamorfose linguística tanto em tempo, como espaços geográficos (também influenciados no tempo). É a partir do toque do atabaque que as pessoas compreendem a qual segmento atender, qual orixá referenciam, ou mesmo procedimentos internos, como convocar uma reza. A saída de Yao não é uma atividade muito veloz. O atabaque é mais contido e sua pulsação mais contemplativa, segue acentos fora do tempo forte e vige em compasso composto.

Isso nos faz indagar se Dinorá era realmente uma conhecedora desses elementos. Ou se sua relação nesse momento foi similar do nacionalista espanhol Isaac Albéniz em *Torre Bermeja*, obra homônima ao monumento arquitetônico espanhol, a qual diversos relatos indicam se tratar unicamente da sonoridade da palavra, não uma referência direta ao monumento em si. Para início da indagação, observamos que a frase “Candomblé da Bahia (Jeje)” como descrita por Carvalho (1996) aparecia como “Candomblé da Baía (Gegê)” no manuscrito autografado. Desconsiderando o Bahia com ou sem agá (h) por necessidade de foco, procuramos qual forma mais era aplicada para a nação do candomblé: Gege ou Jeje.

Encontramos as duas formas, mas tendo em vista que Jeje é mais usual que Gegê. No entanto livros especializados para percussionistas utilizam das duas formas. Mas, os ritmos em si não condizem com os utilizados pela compositora. Somente em um livro de percussão encontramos algum ritmo (e nele estava escrito como jeje) em compasso simples, como ocorre na obra. Mas, a relação rítmica e de acentuação era bastante diversificada do que ocorria na obra. Outros livros sobre ritmos de matiz africana utilizaram o termo Jeje, assim como Dje-Dje.

JEJE: HAMUNYA

Agogô

Lê

Hunpi

Hun

$\text{♩} = 120$

Figura 74: Referência encontrada em compasso simples

Gêge

GAN

LÉ RUMPI

RUM

$\text{♩} = 100$

Ad Lib.

Figura 75: Exemplar com a escrita Gêge. Compasso composto

Existem elementos tanto para suspeitar que Dinorá tinha subsídios para ter relacionado essa obra a um andamento de saída de Yao, assim como existem elementos para suspeitar que não. As respostas não surgirão, até porque cada casa de candomblé estipula seus rituais. Dependendo da casa, esse evento varia em três ou quatro sessões e não possuem a mesma característica no canto.

A alteração de sessões, com clareza de mudança de enfoque na condução da obra, também pode ser analisadas em três ou quatro sessões, mas daí seria especular demais, correndo o risco de transformar isso em uma leitura paranoica, engessando o que a obra nos oferece. Optamos por colocar um andamento que representasse uma possibilidade de execução e ressonância, e como diversos momentos contém uma rítmica acelerada (sestinas e quintinas de colcheias e momentos em que podem ser sestinas de fusas), optamos por um andamento mais lento, que por acaso coincide com os que ocorrem nas saídas de Yao.

3.7.1- Aspectos transcritivos e idiomáticos:

Essa foi uma obra que apresentou diversos desafios em sua reelaboração. O primeiro deles surgiu com o alcance original das notas. É demasiado amplo ao violão, sempre lembrando que as alterações não devem distanciar do que ocorre na linha vocal a ponto de afastar-se do *mix* vocal do soprano.

Propusemos duas soluções para esse problema. A primeira diz respeito à *scordatura* utilizada. Optamos por não mudar a altura original da obra, por compreender que ela explora bastante a linha vocal. Afinamos a 6^o corda em Dó e a 5^o corda em Sol #. Como Wolff demonstrou, na tabela da fig. 40, o mais comum quando afinamos a 6^o corda em Dó é que a quinta corda vire Sol, para produzir a relação de quinta em bordão. Mas, essa música não é presa à tonalidade dessa forma e a produção em Sol# permite o uso de cordas soltas, digitações condizentes com as longas distâncias entre as linhas do acompanhamento, assim como a produção dos efeitos que optamos para produzir o ornamento ao início dos compassos.

Figura 76: Dinorá de Carvalho - Uai Ni-Nim, Longo alcance (Grave) e notas ornamentais – Edição Flavio Carvalho (1996)

Figura 77: Dinorá de Carvalho - Transc. nossa. Digitação que permite o uso de cordas soltas e pestana em desenho próximo ao bojo. (Clave de sol) – Pent. Inferior – violão. Superior – Voz

Para a resolução das distâncias excessivas ao extremo grave optamos por produzir a linha superior do acompanhamento na altura real e oitavar acima a linha inferior. Ainda assim não foi suficiente, de forma que tivemos de produzir alguns efeitos para que a altura produzida pela nota ornamental presente na figura setenta e oito fosse produzida pelo som abafado na mão direita. Esse efeito é produzido encostando levemente a mão junto ao rastilho de forma a reduzir o número de harmônicos dando a impressão de uma sonoridade abafada. Ao violão, já como expressão comum, chamamos esse efeito de *pizzicato*, mesmo ciente que em outros instrumentos esse recurso seja utilizado de outra forma.

Por vezes propomos um ritmo diferente da versão proposta por Carvalho, mas o manuscrito contém muitas dificuldades de visualização. Consideramos que Carvalho agiu corretamente ao seu propósito, ao manter um ritmo que não encaixava na estrutura do compasso e, assim, produzir da forma que escreveu Dinorá. A construção composicional de Dinorá não alterna constantemente somente melodicamente, mas também ritmicamente. Essa em verdade é a amplitude da denominação de Almeida por tonalidade aberta, pois o ritmo e pulso, algo flutuante na obra dela, alterna – não as estruturas harmônicas – todo o

seu entorno, transformando-se em uma plataforma móvel que modifica as entonações e consequentemente reorganizam colorações.

Notas ornamentais por vezes se incorporam em acordes, em manutenção do mesmo recurso discursivo, produzindo coloridos provindos tanto nas notas, quanto na utilização rítmica que as alterna.



Figura 78: Dinorá de Carvalho - Manuscrito (Provável pausa de mínima + pausa de colcheia) seguida por sestina de semínima e não de fusas. Comp. 26



Figura 79: Dinorá de Carvalho – Ed. Flávio Carvalho- Opção pela escrita da compositora, Comp. 26

Pode-se realizar as 3 primeiras sestinas como harmônico na 12ª casa, usando as cordas 5, 2 e 1

Figura 80: Dinorá de Carvalho - Transcrição nossa – fusas, comp. 26

Optamos por esse ritmo devido à incidência de fragmento similar em outro momento da obra, em que ocorre um problema similar, porém em relação à linha vocal. No entanto, não há como saber qual a forma correta, pois existem indícios de se tratar de uma sextina de semicolcheias, pois em todos os outros fragmentos da linha do acompanhamento aparecem junto ao baixo na cabeça do tempo.



Figura 81: Dinorá de Carvalho - Linha vocal que necessitaria de fusas para caber ao compasso. Edição Flávio Carvalho (1996), Comp. 16

Outra dificuldade foi na resolução de acordes recheados, com grande número de notas vizinhas, aparentando quase como um cluster, como o que aparece ao fim do compasso dessa figura. De um modo geral optamos por manter as extremidades dos acordes em todas essas sequencias, pois havia uma movimentação constante nelas. Nossa segunda preocupação foi que ocorresse uma preferência às notas existentes ao acorde anterior. A terceira preocupação é houvessem cordas soltas, devido às indicações de pedal ou fermatas, que indicavam que deveriam continuar a soar. As proximidades, no entanto, tiveram inevitável alteração.

Houve um momento, no entanto, que houve a necessidade de se deduzir algumas relações. A compositora colocou bequadros em notas que não havia necessidade (fig. abaixo) e que devido à proximidade na pauta trouxeram dúvidas quanto à qual nota se referia. Nossa solução consistiu em abdicar da nota que poderia ser o alvo do bequadro, tendo em vista não estar nas extremidades.



Figura 82: Dinorá de Carvalho - Edição Flávio Carvalho- O si não aparecia com acidentes, nem mesmo oitava abaixo.
Comp. 11

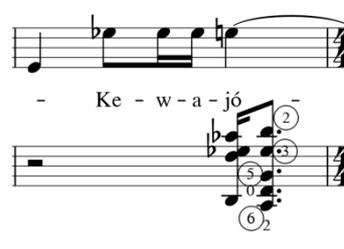


Figura 83: Dinorá de Carvalho - Transc. Nossa - Opção por manter as extremidades, omitir o possível lá bequadro e manter duas cordas soltas. Comp. 11

3.8- Onde Estás (1979)

Essa obra nos aparenta especialmente interessante, pois contém uma série de elementos contidos em toda a trajetória composicional de Dinorá. Trata-se da última composição inteiramente terminada da compositora e, se analisarmos de forma mais descontraída, poderíamos dizer que é uma síntese dos procedimentos utilizados em todo decorrer das suas três principais tendências composicionais presentes na tabela de Flávio Carvalho e exemplificado por nós na figura dois.

A compositora utiliza de padrões rítmicos no momento inicial, aparentando um *ostinato* no acompanhamento, com mudança nas formas de compasso e duelos de tercinas e binárias entre linha vocal e acompanhamento, como ocorrem na primeira fase. Mantém uma ambiguidade harmônica como na segunda fase, mais singela talvez, porém muito sábia e madura. Basta observar que o último acorde da música é dividido em dois, produzido uma quinta diminuta em um e uma quinta justa no outro. Exemplos assim se encontram aos montes, porém sem a necessidade de um divórcio – por falta de melhor

expressão – uma necessidade de preparação do ouvinte para a sonoridade. Tudo o que antes ocorria entre acompanhamento e voz ainda ocorrem, mas soam mais unidos, contrastante não como atrito e sim como complemento. E ocorrem também os momentos exclusivos de execução da voz e do instrumento, cada qual tendo um espaço próprio na seção central, como ocorre na terceira fase.

Essa análise será mais sucinta, por se tratar de uma síntese do que ocorreu em outras obras. Os processos transcritivos não foram tão simples assim, em especial pela necessidade da voz necessitar de não se mover muito de sua altura original, pois ela trabalhou exatamente no *mix* vocal estipulado por Almada. No entanto, ao conseguirmos compreender a altura ideal e a *scordatura* utilizada, mecanicamente (pelos aspectos técnicos) tudo fluiu com mais naturalidade que as anteriores.

3.8.1- Aspectos idiomáticos e transcritivos

No entanto, a tonalidade encontrada como ideal nada tem de convencional. A música se encontra em Mi Maior e a transportamos um semitom acima, para Fá Maior. Essa é a nona opção mais comum proposta por Wolff, pois somente uma nota do acorde se encontra em corda solta. A solução, no entanto, foi a de afinar novamente (a exemplo da *Uai Ni-nim*) a Sexta corda em Dó. No entanto, dessa vez não modificamos a afinação da quinta corda e nem de nenhuma outra.

Tirando isso, houve alguns cortes na duração de notas, nenhuma omissão, mas foi necessário trabalhar os planos sonoros oitavando a parte superior na sessão intermediária e sua preparação prévia e posterior.

Considerações finais

Acreditamos que o percurso de análise e transcrição ocorreu em união com as discussões propostas e muito das modificações de nossos pontos de vistas relativos à reelaboração foi desencadeado por tais discussões. Temos ciência de que parte substancial da comunidade de leitores acadêmicos poderá optar por somente uma das partes do trabalho. É natural que musicólogos se apropriem mais das discussões iniciais e que intérpretes se apropriem mais da segunda fase.

A compreensão do que fazer frente à obra necessitou de um aprofundamento em questões relativas aos limites, intervenção em autoria e fidelidade. Concluir que a área de atuação por quem a define e (ou) a critica não havia sido compreendida, sem dúvidas, foi um grande divisor de águas para uma série de possibilidades de intervenções. Por tal motivo, jamais poderíamos se incomodar com críticas à nossa concepção, pois foram força motriz que em determinado momento regeram esse trabalho.

A posição de justificativa histórica, que considerável parte dos escritos favoráveis à transcrição se alimentou, não mais auxilia na evolução da área, por tratar-se de justificativas. A arte não necessita de reafirmação. A música evoluiu em seus parâmetros. Impedir esse avanço em outras áreas correlatas não passa de superficialidade e busca por seletividade, que a nada nos interessa.

À medida que avançamos na investigação da habilidade criativa da compositora, ficou claro quão nobre trabalho promoveu Flávio Carvalho, ao iniciar um resgate de sua memória pública. Esperamos alcançar com essas discussões e seus respectivos resultados uma reação similar em quem se interessa pela área e pela obra da compositora.

Pudemos elencar alguns pontos cruciais nessa pesquisa, relativos tanto à transcrição como prática geral, quanto a procedimentos necessários provindas da forma composicional de cada fase da compositora:

Concluimos que para a realização de uma transcrição faz-se necessário uma reflexão sobre o processo e o contexto estético do ato de transcrever. Essa reflexão iniciou pela procura do(s) porquê(s) da rejeição de parcela da contemporaneidade no fazer transcricional, mas logo nos levou a questões mais profundas. Assim, os autores Aguiar, Unes, Eco e Gadamer, ao elucidarem que o intérprete seja parte integrante da obra, colocaram também em dúvida a consistência do termo fidelidade em arte, principal caracterização da definição existente em transcrição. A indissociabilidade entre

Obra/Autor/Intérprete nos levou a conclusões de que a intervenção carrega necessidades para além de procedimentos puramente técnicos.

Na obra *Acalanto* (1933), a pequena interferência de procedimentos de nossa parte, provocou uma alternância no resultado sonoro mais significativo que as realizadas em *Mosaico* (1948), quando os procedimentos de reelaboração foram mais presentes. As alterações produzidas por nós nas duas obras, presentes na mesma fase composicional de Dinorá, partilharam da mesma preocupação em manter uma representação da dialética obra/compositor, e que ressoasse como se fosse uma obra originalmente composta para a formação a ser transcrita.

Essa discussão prévia nos possibilitou compreender que a mudança de caráter produzida em *Acalanto* não se tratava de uma infidelidade ao proposto pela obra, mas à representatividade do que estava contido na obra, mas encoberto pela instrumentação original. Como afirma Unes (1997), a palavra “neve” “não poderia ser traduzida para um idioma esquimó simplesmente como neve, uma vez que esses idiomas dispõem de uma quantidade de termos infinitamente maior para descrever esse conceito presente em um poema” (UNES, 1997, p.20). Da mesma forma ocorreu em *Acalanto*, quando a representatividade de uma viola caipira não poderia ser reproduzida por um piano, mas nos surgiu ao executarmos em instrumento de cordas pinçadas, na forma idêntica à contida na partitura. Essa referência estava lá, na obra, e somente foi descoberta ao transportada para o instrumento de destino.

Em *Mosaico* (1948), os elementos contidos na semântica da letra musical, que compreendemos ser o guia dessa composição, teve interferências de omissões e inversões de notas para a ambientação proposta pela obra. A exequibilidade exigia um jogo entre fluabilidade temporal e marcação rígida, ressaltada pelo uso pontual de *staccato*. Esse recurso foi também alterado pela necessidade de ressonância e fluência, mas os resultados sonoros foram bastante próximos do original, exatamente pelas mudanças. De forma que concluímos que essas representações da obra não se sustentam somente por procedimentos metodológicos comuns na prática transcritiva, pois procedimentos opostos conseguiram obter resultados que representavam a dialética contida no processo artístico, cada qual à sua forma.

O Trabalho de transcrição dessas obras de Dinorá demandou-nos decisões de ordem interpretativa, onde procuramos, junto a uma leitura hermenêutica das mesmas, a sua adaptação ao idiomatismo técnico-violonístico. Em *Perdão* (1960) foi necessário uma

aproximação de planos sonoros que necessitaram de uma abordagem diferenciada da obra como um macro. As decisões de subseções foram realizadas a partir de uma necessidade transcritiva, portanto interpretativa.

As mudanças de planos sonoros da compositora, demasiadamente amplas para o violão, continham “gatilhos” – pausas vocais – nas relações acompanhamento/voz. Essas pequenas pausas nos permitiram criar atmosferas transicionais, que produziam uma sensação de mudança de plano sonoro mais acentuado que as ocorridas na transcrição. Essas são decisões interpretativas, que procuram enganar o ouvido do fruidor, e teve como fundamento uma necessidade técnica, que consideramos necessária, devido ao quão bem encaixava a obra no novo instrumento.

Essa fase composicional tem como característica uma expansão harmônica, e os acordes puderam ser executados com toda a sua amplitude e ressonância quando realizados esses procedimentos de realocação de planos sonoros. São momentos em que o intérprete considera que os empecilhos existentes não são suficientes para a não execução da música. Compreendemos uma familiaridade muito grande com os processos inerentes ao executar uma obra, como ocorre no conselho número vinte e um dos cento e sessenta e cinco conselhos de David Russell, ao afirmar que:

Diante de uma abertura muito grande: “conduzir” a atenção do público para um dos extremos da textura, ou seja, soprano ou baixo (estudar qual pode ter mais interesse musical), com o qual o outro fica num segundo plano, disfarçando-se assim, sua perda de qualidade sonora (RUSSELL *apud* MADEIRA, 2008).

Esse conselho interpretativo também carrega esse intuito de “enganar” o ouvido da plateia, sendo um recurso que o intérprete compreende válido de forma a possibilitar a execução de uma obra que contenha um número tal de prós, que permita a existência de alguns contras.

Em relação a uma obra da mesma fase composicional, em *Sum-Sum* (1960) foi necessário horizontalizar certos acordes ao invés de produzir cortes. Essas decisões proveram de elementos essenciais na construção da obra, assim como de procedimentos comuns à técnica violonística, mas corria o risco de desvirtuar o caráter da obra ao invés de fortalecê-la. Eco demonstra nos conceitos de *Intentio Operis* e *Superinterpretação* utilizados nesse trabalho sobre o risco do intérprete tentar moldar a obra a seu *Intentio Lectoris*, produzindo uma deformação para atender aos seus ensejos. De forma a tentar não

produzir tal deformação, alternamos momentos em que ocorreria o corte de notas e quando seria arpejada de forma horizontal.

Utilizamos-nos do mesmo preceito que consta na obra *Perdão* (1960), pois priorizamos o corte em momentos que o acorde se repetia, de forma a manter uma relação auditiva daquela nota, mesmo quando ela não soava, impedindo a exacerbação de acordes arpejados. Assim, verificamos que esta adaptação estético-instrumental faz ferramenta indispensável ao processo de transcrição.

Percebemos certas peculiaridades nessas obras de Dinorá que dirigiram o pensamento transcritivo para certo caminho, que entendemos seja muito similar à definição por técnicas composicionais proposta por Carvalho em 1995, em seu artigo da Anppom (fig. 2). Como recursos transcritivos concordamos que sua obra é dividida, prioritariamente, em três fases, na mesma ordem cronológica descrita por Carvalho. No entanto, os processos de mudanças na escrita ocorreram gradativamente, o que justifica a existência das análises posteriores do pesquisador. A primeira fase ocorre de 1933 a 1948, a segunda fase de 1949 a 1969 e a terceira fase de 1970 até a data de sua morte.

Na primeira fase, caracterizada pelo uso de *ostinatos*, as dificuldades provinham das pequenas variações dos acordes do acompanhamento. A curta distância entre as notas em acordes torna-se uma constante dificuldade. Também aparece como empecilho a alternância de notas pontuais de função colorativa, característica de seu tonalismo aberto, que levam a constantes encontros entre notas agudas e graves com a exigência de manutenção de baixos presos nas primeiras casas com agudos extremos, não naturais à técnica violonística.

Entretanto, a relação vocal mais comedida permite um bom número de experimentos de tonalidades possíveis e comumente torna-se possível realizar a transcrição em tonalidades propícias ao violão, conforme as tabelas de Wolff (fig. 39 e 40). Nessa fase transcrevemos as obras *Acalanto* (1933), *Pobre Cego* (1948) e *Mosaico* (1948).

A segunda fase é caracterizada principalmente pela expansão harmônica, o que impossibilita algumas escolhas de tonalidade. A voz ainda não se expande como na fase seguinte, mas ganha um alcance maior em relação à anterior. O acompanhamento ainda mantém uma relação de pano de fundo para a voz, mesmo que utilizando de mais recursos rítmicos e harmônicos. Transcrevemos nessa fase as obras *Perdão* (1960) e *Sum-Sum* (1960). Mesmo conseguindo manter as tonalidades mais comuns ao violão, foi necessário

um maior número de intervenções e de análise musical, para a realização das transcrições, em comparação com a fase anterior.

A terceira fase composicional é caracterizada por um maior distanciamento das relações tonais, em que tanto voz, como acompanhamento, ganham momentos distintos de protagonismos e procuram uma maior liberdade de ação. Constantemente nessa fase, uma das partes cessa a atividade para a outra executar sozinha. Como a voz trabalha para além do *mix* vocal, em grande extensão, dificulta mudanças de tonalidades. Nessa fase também se encontram diversas obras onde não percebemos ganho intrínseco ao instrumento de destino, além de necessitar de um número e formas de intervenções tão acentuadas que ocorreria em nosso ver um detrimento do *Intentio Operis*.

Assim sendo, conseguimos vislumbrar apenas duas obras, nas quais a compositora não quis explorar os limites do instrumento de origem, que foram passíveis de transcrições: *Uai Ni-nim* (1973) e sua última canção completa *Onde Estás* (1975). Em *Uai Ni-nim* não alteramos a tonalidade original, mas necessitamos de realizar duas *scordaturas*, relativamente atípicas, além de produzir efeitos e como abafamento de corda e corte de notas em momentos de acordes amplos. Em *Onde Estás* também necessitamos de produzir uma *scordatura*, mas elevamos um semitom da altura original da obra. O curioso é que a forma como foi composta, fez com que a tonalidade de Mi Maior fosse menos exequível à tonalidade de Fá Maior, menos recomendada ao instrumento. Concluímos que essa fase requer uma maior inventividade do transcritor em momentos prévios à transcrição. Vislumbrar soluções para todas as possíveis formas de solução demandaram muito trabalho, mas após essas resoluções, transformaram-se em obras de boa ressonância e nível de execução não muito superior tecnicamente à fase anterior.

Entendemos que as reflexões e procedimentos no escopo deste trabalho não esgotam novas propostas de abordagem na transcrição destas peças, podendo haver não somente novas aproximações, bem como, ao se mudar de compositor e/ou obra, possíveis novas conclusões, que enriqueçam a discussão.

Transcrições:

À Bidu Sayão

Letra de Cleomenes de Campos

Acalanto (1933)

Dinorá de Carvalho
Transc. p/ Canto e Violão por
Luís Ranna

♩ = 72

Soprano

Violão acústico

ham 12°

2

Sop. Vem re - pou - sa, a ca - be - ça em, meu

Viol.

3

Sop. bra - ço — Des - can - ça

Viol.

5

Sop. eu vou ver se re - cor - do uma ve - lha can - ti - ga

Viol.

7

Sop. Dor - me Dor - me

Viol.

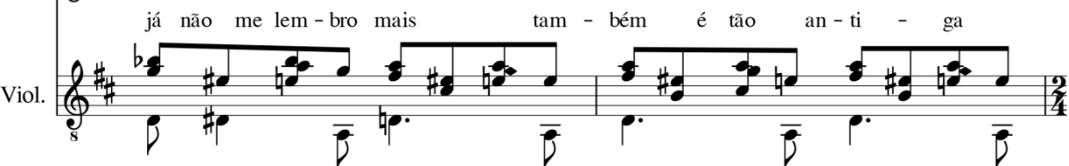
9

Sop. 
 Viol. 
 ham 12° Es - que -

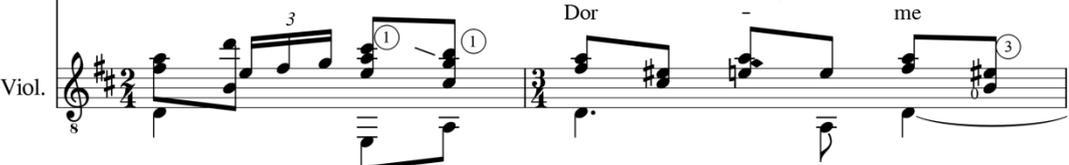
11

Sop. 
 Viol. 
 ci foi - se me da lem - bran - ça

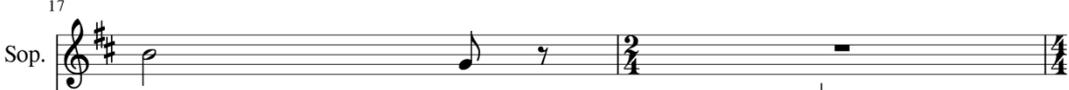
13

Sop. 
 Viol. 
 já não me lem - bro mais tam - bém é tão an - ti - ga

15

Sop. 
 Viol. 
 Dor me

17

Sop. 
 Viol. 
 Dor me

19

Sop.

Viol.

Não sei e quan - ta - vez em cri - an - ça a -

21

Sop.

Viol.

dor - me - ci ou - vin - do essa ve - lha can - ti - ga

23

Sop.

Viol.

Dor - me Dor - me

25

Sop.

Viol.

B.F (Bocca Chiusa).....

Motivo Popular do Maranhão
 À Cristina Maristany

Pobre cego (1948)

Dinorá de Carvalho
 Transc. p/ Canto e Violão por
 Luís Ranna

Moderato (Calmo e triste)

Soprano

Violão acústico

Sempre pianíssimo

3

Sop. Mi - nha mãe a - cor - de

Viol. 1 4 2 4 1 4 1 4

5

Sop. de tan - to dor - mir

Viol. 2 4 1 4 1 4

7

Sop. *f* Ve - nha - ver o ce - go - vi - da minha *p*

Viol. 2 4 1 4 1 4

9

Sop. (com tristeza) can - tar e - pe - dir

Viol. 2 4 1 4 1 4

11

Sop. E - le _____ can - ta, e

Viol. *c* 2 1 2 2 4 1 4 *c* 5 6

13

Sop. pe - de dá - lhe pão, e vi - nho

Viol. 1 2 4 3 4 2 3 1 1 6 4

15

Sop. *f* man - deo po - bre - ce _____ go _____ vi - da

Viol. 4 6 4 6 5 3 2 6 4 6 4 5 *c* 2

17

Sop. mi - nha se - guir seu ca -

Viol. 1 2 2 1 2 *gliss.* 1 4 6 2 5

19

Sop. mi - - - - - nho

Viol. 3 1 3 3 4

2

A Ilza Machado

Mosaico

Letra de Geraldo Vidigal

Canto e Violão

Dinorá de Carvalho

Transc. p/ canto e violão por

Luís Ranna

Moderato (Gracioso)

Soprano

Violão

4

Sop.

Viol.

7

Sop.

Viol.

10

Sop.

Viol.

13

Sop.

Viol.

A prin - ce - zi - nha - de ta -
 man - cos dan - ça u - ma - val - sa va - po - ro - sa va - po -
 ro - sa - so - bre o mo - sai - co de la -
 dri - lhos - - - Pe - na que es - te - ja de ta -

pp

pp

pp

Valsa

pp

mf

Vaporoso

mf

C II

C IX---

16

Sop. man - cos. Que do ce val - sa va - po -

Viol. *Doce*

19

Sop. ro - - - sa san -

Viol. *5*

22

Sop. da - lhas ro - sa ves - ti - dos bran -

Viol. *Cresc...*

25

Sop. - cos - - -

Viol. *6*
C III

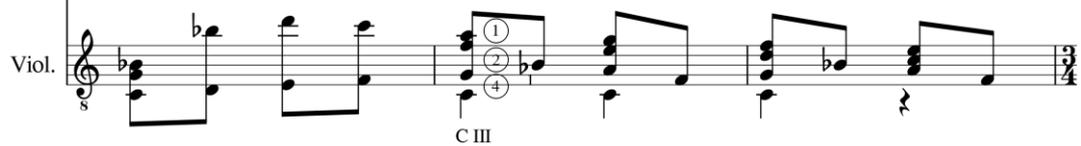
28

Sop. - - - Le - ve prin - ce - za -

Viol. *JUVENIL*

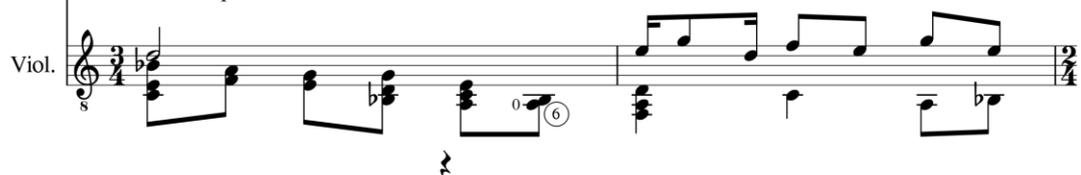
31

Sop.  *- dos ta - man - cos*

Viol.  *C III*

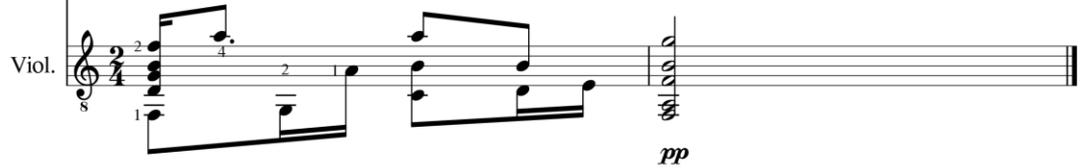
34

Sop.  *que é do mo - sai - co de la -*

Viol. 

36

Sop.  *dri - lhos*

Viol.  *p*
pp

À Maria Kareska

Perdão

Letra de Milton Marques

Dinorá de Carvalho (1960)

Transc. para canto e violão por

Luís Ranna

Moderato 6° em Ré

Com tristeza *p*

Soprano

Tu fos-te a - má - goa -

Violão

4

Sop.

- eu o per - dão par - tis - te um di - a -

Viol.

7

Sop.

- com um sor - ri - so - um sor -

Viol.

10

Sop.

ri - so co - mo em de -

Viol.

13

Sop.

lí - rio me puz na es -

Viol.

16

Sop. *tra - da, na es - tra - da quan - do su -*

Viol. *c 3*

19

Sop. *mis - te na luz do sol -*

Viol. *s*

22

Sop. *- Fiz - te per - dão fiz - te per - dão*

Viol. *p* *c 1*

25

Sop. *e na po - ei - ra -*

Viol. *mf* *3*

28

Sop. *- de teus pas - sos i - dos*

Viol. *s* *4* *c 2* *c 3* *c 2*

31

Sop. *-* tão tris - te - me tor -

Viol. *8* *c 5*

34 *Rall...*

Sop. nei sau - da - de

Viol. *8* *Rall...*

37

Sop. *vz....*

Viol. *8* *pp* *harm. 8* *1* *2*

À Eládio Pérez Gonzales

SUM-SUM (1960)

Folclore de Diamantina, MG, 1893

Dinorá de Carvalho

Transc. para Canto e Violão por
Luís Ranna

Moderato - Calmo e triste

Sopranos

Violão

Sempre p

Sum sum me

CVII--

4

Sop.

Viol.

p *mf*

dei - xa dor mir meu so - no dei - xa mo - re - ni - nha que ela

7

Sop.

Viol.

tem seu do - no Sum -

L.V.

9

Sop.

Viol.

sum Sum sum me

11

Sop. dei - xa dor - mir meu so - no

Viol. ④ ④ 0

13

Sop. *pp* so - no - - dei - xa mo - re - ni - nha que ela

Viol. *Rall...* *CV* *mf* ① ② ④ ④ ① ② ③ ③

16

Sop. *pp* tem seu do - no do - no - - Sum -

Viol. *CV* *CV* *CII* *L.V. 3* ④ ⑤ ② ② ① ② ④ ④

19

Sop. *pp* sum Sum - sum Sum - sum

Viol. *CVII* *Rall...* ② ② ① ① ② ⑤

22

Sop. Campanella----- até o fim

Viol. *Rall... molto*-----

À Marília Spiegel

Uai NI-Nim (1973)

Candomblé da Bahia (Jejê)

Dinorá de Carvalho

Transc. para Canto e Violão

Luís Ranna

6° corda em C
5° corda em G#

Soprano

Violão

4

Sop.

Viol.

6

Sop.

Viol.

9

Sop.

Viol.

12

Sop.

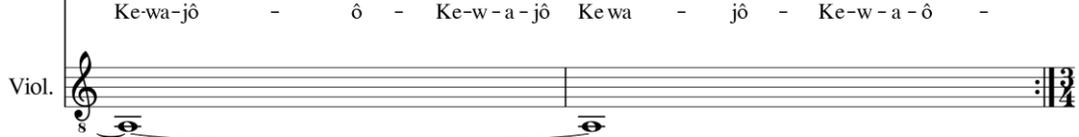
Viol.

Uai Ni-nim - Ke-wa-
jó - Ke - wa - jó ke - wa - jó - Ke - ma - ô Ke - wa -
jó - ke - wa - jó ke - ma - ô Ua - i - i - i - i - i - i -
Ni - nim - Ke - ê - ma - ô - Ke - w - a - jó -
- Ke - w - a - jó - ke - w - a - jó Ke - w - a - jó - Ke - wa - jó -
Golpe sobre a corda

14

Sop. 

Ke-wa-jô - ô - Ke-w-a-jô Kewa - jô - Ke-w-a-ô -

Viol. 

16

Sop. 

ô - ô

Viol. 

18

Sop. 

- Ke-u-a-ô

Viol. 

Repetir duas vezes (mi violão somente em repetição)

20

Sop. 

- Ke-w-a-jô - Kewa-jô

Viol. 

mf

CIX

22

Sop. 

ô - Kema - ô

Viol. 

25 *Tranquilo* ***f***

Sop. *rit.*
- Ke-wa - jó - Kema - ô Keua - a - ô - ô -

Viol. **6** Pode-se realizar as 3 primeiras sextinas como harmônico na 12^o casa, usando as cordas 5, 2 e 1

28

Sop. ***f***
ô - U-ai - ni-nim - U - ai - ni - nim

Viol.

32 *Tempo I*

Sop. Uai - ni - nim - Ke-wa-

Viol. *Senpre p*

35

Sop. jó - Ke - wa - jó Ke-wa - jó - Ke - wa - jó Ke-wa -

Viol.

37

Sop. jó - Ke - wa - jó Ke - wa - jó

Viol.

À Lenice Prioli

Onde Estás (1979)

Letra de Alice Camargo Guarnieri

Dinorá de Carvalho
Transc. para Canto e violão
Luís Ranna

6ª corda em Dó

Soprano

Violão

Sop. 3
On - de es - tás? lon - ge do meu pen - sa men - to a -

Viol. 2
CII

Sop. 5
mi - go, lon - ge do meu co - ra - ção mi - nha vi - da não

Viol. 3
C V

Sop. 7
sa - beo que é sos - se - go nem re - pou - so

Viol. 4
C VIII

Sop. 9
Por - que não che - ga à mi - nh'al - ma

Viol. 5
CX

11

Sop. tris - te a men - sa - gem de

Viol.

13

Sop. paz que tra - zi - as - no o - lhar os que me vêem tão

Viol.

C I----- C III----- C V-----4

15

Sop. quie - ta não com - pre - en - dem que

Viol.

C I C III-----

17

Sop. guar - do no fun - do de mim mes - mo -

Viol.

19

Sop. es - sa do - lo - ro - sa per - gun - ta:

Viol.

C III----- C I C III

21

Sop. Sop. On - de es - tás? on - de es - tás? E

Viol.

23

Sop. Sop. vai por a - í meu co - ra - ção in - qui - e - to - can -

Viol.

25

Sop. Sop. tan - do - com-oven-to da noi te cha-man - do teu

Viol.

27

Sop. Sop. no - me - ah - -

Viol.

29

Sop. Sop. On - de - es - tás? On - de es - tás

Viol.

Com grande tristeza

p

31

Sop.

Viol.

33

Sop.

Viol.

35

Sop.

Viol.

37

Sop.

Viol.

39

Sop.

Viol.

On - de es - tás? On - de es - tás?

41

Sop.

Ah

Viol.

8

3

19° casa
Ham. opcional

The image shows a musical score for two staves: Soprano (Sop.) and Violin (Viol.). The music is in 3/4 time and B-flat major. Measure 41 (labeled '41' above the staff) features a Soprano part with a whole note G4 and a Violin part with a half note G3 and a half note F3. Measure 42 (labeled '19° casa' above the staff) features a Soprano part with a whole rest and a Violin part with a triplet of eighth notes: G4, A4, and Bb4. The Soprano part in measure 42 has a fermata over the whole rest. The Violin part in measure 42 has a fermata over the triplet. The text 'Ham. opcional' is written below the Violin staff in measure 42. The number '8' is written below the Violin staff at the beginning of measure 41, and the number '3' is written below the Violin staff under the triplet in measure 42. The staves end with double bar lines.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBATE, Carolyn. Music and Discourse: Toward a Semiology of Music. Princeton University Press, 1990, 13 p. Acessado em 20/01/2017 <http://www.uu.edu/personal/jveltman/pdf/nattiez.pdf>

AGUIAR, Werner. Música e a questão da interpretação. IN: XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), Salvador, BA, 2008, p. 534 -537.

ALMADA, Carlos. Arranjo. Editora Unicamp. Campinas, SP, 2000, 365p.

BAGOLLIN, Luiz Armando. Resumo de GADAMER, Hans-Georg - Hermenêutica da Obra de Arte, Seleção e tradução de Marco Antonio Casanova, Editora WMF/Martins Fontes, [São Paulo, 2010, 487 p. IN: kriterion, Belo Horizonte, nº 123, Jun./2011, p. 265-269 acessado em <http://www.scielo.br/pdf/kr/v52n123/a18v52n123.pdf>)

BARBEITAS, Flávio. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. Per Musi, Belo Horizonte, Vol1. 2000, p. 89-97

BRUNDAGE, Kirk. Afro-Brazilian percussion guide – Candomblé. Alfred Music Publisher, 2011, 80 p.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. Canções de Dinorá de Carvalho: Uma análise interpretativa. Editora da Unicamp, Campinas, SP, 2001, 182 p.

CARVALHO, Flávio. Canções de Dinorá de Carvalho: Uma análise interpretativa. (Dissertação de Mestrado), Unicamp, Campinas, SP, 1996, 328 p.

CARVALHO, Flavio. Dinorá de Carvalho e sua Obra para Canto e Piano (relato) IN: anppom, 1995 Acessado em 12/08/2016 em http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1995/praintcomrel1.htm

ECO, Umberto. Interpretacion y Sobreinterpretacion. 2º edição, Cambridge UK. Cambridge University Press, 1997, 172p.

ECO, Umberto. Obra Aberta, Editora Perspectiva S.A, 8º edição, São Paulo, S.P, 1991, 290 p.

ECO, Umberto. Signo. 2º edição, Colômbia. Editora Letra E, 1994, 213p.

FERNANDES, Marcelo; Gloeden, Edelson. Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística. IN: XXII Congresso da ANPPOM. João Pessoa, 2012. P. 526-533.

FRUNGILLO, Mário. Mapa de Ritmos do Brasil. Dissertação de Mestrado. Unesp, São Paulo, 2003, 192 p.

GEIGER, Paulo. Novíssimo Aulete – dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Lexikon editora digital, São Paulo, SP, 1448 p.

GODFREY, Jonathan. Principles of idiomatic guitar writing.(Doutorado em música) Universidade de Indiana EUA, 2013. 90p.

GRIER, James. The critical editing of music: History, method an practice. Cambridge UK, Cambridge University Press, 1996, 284 p.

HEIDEGGER, Martin. A Origem da Obra de Arte. São Paulo; Edições 70. 2010, 245p.

KENNEDY; BORNE. The Concise Oxford Dictionary of Music 1996, Oxford University Press 1996

LOPES; PAULINO. Discurso e formação de valores nas canções de ninar e de roda. IN: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação-XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, PR, 2009, 15p.

MADEIRA, Bruno. 165 conselhos de David Russel. Acessado em 27/02/2017 <http://brunomadeira.com/165-conselhos-de-david-russell-parte-1/>

OLIVEIRA, Lula; VICENTE, Tânia; OGAN, Raul. Ritmos do Candomblé – Songbook, Rio de Janeiro, RJ, 98 p.

PEREIRA, Flavia. As Práticas de Reelaboração Musical. (Tese de Doutorado). USP- São Paulo, 2011. 302 p. + Anexos.

PFUTZENREUTER, Edson do Prado; PIAIA, Jade Samara Musicalidade e visualidade: um estudo dos cartazes musicais de Kiko Farkas, Revista linguagens gráficas, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, 2014, p. 85 - 98

RANDEL, Don Michael, The Harvard Dictionary of Music, 4º edição, Editora Belknap, 2003, 1008p.

RIBEIRO, Sérgio. Reelaborações para violão da obra Bachiana: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da Fuga Bwv1001. IN: ANAIS DO SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, III SIMPOM, 2014, p. 1226 – p. 1235

RODRIGUES, Pedro J. Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico (Doutorado em Música) Universidade de Aveiros, 2011, 445p.

SANTOS, Lucivan. Presença de Dinorá nos acervos de Mário de Andrade. IN: Revista Instituto Est. Brasileiro, 1995, p. 205 - p. 214.

SCARDUELLI, Fábio; FIORINI, Carlos F. A obra para violão de Almeida Prado: Um panorama histórico, estético e idiomático. IN: I Simpósio acadêmico de violão EMBAP. Curitiba, 2007. 14p.

UNES, Wolney. Estética da recepção- Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser. Revista Estudos (Universidade Católica de Goiás), Goiânia, v. 30, n.4, 2003, p. 753-766.

UNES, Wolney. Músicos vs tradutores: A figura do intérprete. Goiânia, GO, 1997, 64 p. Acessado em <http://ufg.academia.edu/WolneyUnes>

WOLFF, Daniel. Transcribing for Guitar: A comprehensive method. (Tese de Doutorado). Manhattan School of Music, 1998, 328 p.

WOLFF, Daniel. Isaac Albéniz – An essay on the man, his music, and his relationship to the guitar, Classical Guitar Magazine, v. 18, n. 18, Londres, 1997. http://www.danielwolff.com/arquivos/File/Albeniz_Eng.htm Acessado em 20/02/2017.

WOLFF, Daniel; ALESSANDRINI, Olinda. Os 5 prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa. Per Musi N°16, Belo Horizonte, 2007, p.54-p.56.

Partituras:

BROUWER, Leo. Variations sur un thème de Django Reinhardt. Editions Musicales Transatlantiques, Paris, 1984.

CARVALHO, Dinorá. Acalanto, Canção para piano e Canto, 1993. Edição particular

CARVALHO, Dinorá. Acalanto, Canção para piano e Canto 1996. Editado por Flávio Carvalho (Ver dissertação

CARVALHO, Dinorá. Água que passa, Canção para piano e Canto, 1972. Editado por Flávio Carvalho

CARVALHO, Dinorá. Banzo, Canção para piano e Canto, 1948. Editado por Flávio Carvalho

CARVALHO, Dinorá. Carmo, Canção para piano e Canto, 1975 Editado por Flávio Carvalho

CARVALHO, Dinorá. Cavalinho de Pixe, Obra para piano solo, Editora Ricordi SAEC, São Paulo, 1963.

CARVALHO, Dinorá. Contemplação, Obra para piano solo, 1963 (composição), Editora Musikverlag Hans Gerig, Koln, Cologne, 1978.

CARVALHO, Dinorá. Coqueiro-Coqueiro-Irá, Canção para piano e Canto, 1948. Editado por Flávio Carvalho

CARVALHO, Dinorá. Epigrama N° 9, Canção para piano e Canto, 1964. Editado por Flávio Carvalho

CARVALHO, Dinorá. Ideti (A menina preta que queria falar com Deus), Canção para piano e Canto, 1970. Editado por Flávio Carvalho

CARVALHO, Dinorá. Num Imbaiá, Canção para piano e Canto, 1960. Editado por Flávio Carvalho

CARVALHO, Dinorá. O Ar, Canção para piano e Canto, 1972. Editado por Flávio Carvalho

CARVALHO, Dinorá. O Fogo, Canção para piano e Canto, 1972. Editado por Flávio Carvalho

CARVALHO, Dinorá. Pássaro Triste, Obra para piano solo, Editora Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1968.

CARVALHO, Dinorá. Perdão, Canção para piano e Canto, 1960. Editado por Flávio Carvalho

CARVALHO, Dinorá. Pobre Cega, Canção para piano e Canto, 1933. Editado por Flávio Carvalho

CARVALHO, Dinorá. Pobre Cega, Obra para violão solo. Editora Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1963.

CARVALHO, Dinorá. Signal da Terra, Canção para piano e Canto, 1948.

CARVALHO, Dinorá. Solidão, Obra para piano solo, Editora Ricordi, São Paulo, 1968.

CARVALHO, Dinorá. Tema e Onze Variações, Obra para piano solo, Editora Arthur Napoleão Ltda, Rio de Janeiro, 1967.

CARVALHO, Dinorá. Uai-Ni-Mim, Canção para piano e Canto, 1973. Editado por Flávio Carvalho

VILLA-LOBOS, Heitor. Pobre Cega, para piano solo pertencente à obra Guia Prático, 1926 (composição). Editora Academia Brasileira de Música, 2009.

ANEXOS:

Material provido da dissertação de mestrado de Flávio Carvalho (1996) pela Unicamp. Vale ressaltar que juntamente à elaboração de nosso material, Carvalho estava realizando um trabalho de revisão desse mesmo material em sua Residência Pós-Doutoral na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Fica como sugestão aos leitores que procurem se interar desse material. Como a previsão de lançamento de sua edição é posterior à publicação de nosso material, deixamos aqui os dados:

Residência Pós-Doutoral na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Supervisora: Dr.^a Luciana Monteiro Castro

Término: Janeiro de 2017.

Pesquisador: Flávio Carvalho

À Bidú Sayão
ACALANTO
 Canto e piano

175

Letra de CLEOMENES DE CAMPOS

DINORÁ DE CARVALHO
(1933)

1 **Calmo - gracioso** ♩ = 72

Vem re - pou - sa - ca - be - ça e me - u bra - ço Des

4 can - sa Eu vou ver se re - cor - do uma ve - lha can - ti - ga

7 Dor - me dor - me

10

Es - que - ci

mf

foi - se - me da lem-bran - ça

13

já não me lem-bro mais, Tam - bém é tão an - ti - ga

16

Dor - me dor - me

pp

19

Não sei e quan-ta vez em ori-an-ça a-dor-me-ci ou-vin-do essa ve-lha can

f cresc... *mf*

22 (triste)

ti-ga Dor-me-dor-me

p *pp*

p *pp*

25

B.F.

rall... *ppp*

A Ilza Machado
MOSAICO
 Canto e piano

Letra de GERALDO VIDIGAL

DINORÁ DE CARVALHO
 (1948)

Moderato
 (gracioso)

1

pp

4

A prin - ce - zi - nha de ta

7

man - cos dan - ça u - ma val - sa va - po - ro - sa va - po

Valsa *pp*

10

ro - sa so - bre o mo - sai - co de la

vaporoso *mf*

13

dri - lhos Pe - na que es - te - ja de ta

16

man - cos. Que do - ce val - sa va - po

19

ro - sa - san

22

da - lhas ro - sa ves - ti - dos bran

25

cos.

28

p

Le - ve prin - ce - za

juvenil

31

dos ta - man - cos

34

p

Que é do mo - sai - co de la - dri - lhos

pp

À Cristina Naristany
POBRE CEGO
 Canto e piano

195

Motivo popular do Maranhão

DINORÁ DE CARVALHO
 (1948)

(Moderato) Calmo e triste

Mi - nha mãe a -

(Sempre pianíssimo)

cor - de de tan - to dor - mir

Ve - nha ver um ce - go, vi - da minha can - tar e pe -

(Com tristeza)

10
dir. E - le can - ta, e

13
pe - de da - lhe pão, e vi - nho man - deo po - bre ce -

16
go Vi - da mi - nha! se - guir seu ca -

19
mi - nho.

ppp
pp

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score is numbered 10, 13, 16, and 19 at the beginning of each system. The lyrics are in Portuguese. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and a more active treble line. Dynamics include *f* (forte) and *ppp* (pianissimo). The score ends with a double bar line and a *pp* dynamic marking.

À Maria Kareska
PERDÃO
 Canto e piano

Letra de MILTON MARQUES

DINORÁ DE CARVALHO
 (1960)

Moderato

Com tristeza

1 *p* Tu fos - te a má - goa

4 — eu o per - dão par - tis - te um di - a

7 com um sor - ri - so um sor

p

6 6

10 *mf*

ri - so co - mo em de

13

lí - rio Me puz na es

16

tra - da, na es - tra - da quan - do su

19

mis - te na luz do sol

22

Fiz - te per - d&ao fiz - te per - d&ao

25

E na po - ei - ra

28

de teus pas - sos i - dos

31

tão tris - te me tor

34

rall...

nei sau - da - de

rall... m.e.

37

pp

A Eládio Pérez Gonzales
SUM-SUM

canto e piano

216

Folclore. Diamantina, MG, 1893

DINORÁ DE CARVALHO
 (1960)

Moderato *Calmo e triste*

1
 Sum - sum me

4
p *mf*
 dei - xa dor - mir meu so - no - - - - - dei - xa mo - re - ni - nha que ela

7
 tem seu do - no - - - - - Sum - sum - - - - -

10

Sum - sum me dei - xa dor - mir meu so - no

13 *pp*

so - no dei - xa mo - re - ni - nha que ela

Rall... *mf*

16 *pp*

tem seu do - no do - no Sum

19

sum, Sum - sum, Sum - sum

p *pp* *Rall...* *Rall... molto*

22

ppp 8va

À Marília Spiegel

247

UAI NI-NIM

Canto e piano

Candomblé da Bahia (Jejê)

DINORÁ DE CARVALHO
(1973)

1

3

Uai Ni - nim Ke - wa - jó Ke - wa - jó ke - wa

5

jó ke - ma - ô Ke - wa - jó ke - wa - jó ke - ma

248

7

6

Ua - i - i - i - i - i - i - i Ni - nim

10

Ke - é ma - ô Ke - w - a - jó

12

ke - w - a - jó Ke - w - a - jó Ke - w - a - jó Ke - w - a - jó

14

Ke - wa - jó - ô Ke - w - a - jó Kewa - jó Ke - w - a - ô

249

16

6

6

mp

8^{va}

18 *repetir duas vezes*

Ke - u - a - ô

repetir duas vezes

repetir duas vezes

3

3

5

mp

8^{va}

20

Ke - w - a - jó

Ke - w - a - jó

Ke - ma

3

3

6

mf

8^{va}

22

ô

Ke - ma

ô

3

3

6

mf

8^{va}



24 *tranquilo*

f Ke - wa - jo kema - ô *gliss...*

27

Ke-ua - a - ô - ô - ô

30

U - ai, Ni - nim U - ai, ni - nim *f*

32 *Tempo I*

p *sempre p*

34

Uai Ni - nim Ke - wa - jó Ke - wa - jó Ke - wa

36

jó Ke - wa - jó Ke - wa - jó ke - wa - jó Ke - wa

38

jó

À Lenice Prioli
ONDE ESTÁS
 Canto e piano

Letra de ALICE CAMARGO GUARNIERI

DINORÁ DE CARVALHO
 (1979)

1
 On - de es - tás?

4
 lon - ge do meu pen - sa - men - to a - mi - go, lon - ge do teu co - ra - ção mi - nha vi - da não

7
 sa - beo que é sos - se - go nem re - pou - so Por - que não che - ga à

10

mi nh'al - ma tris - te a - men - sa - gem de

13

paz que tra - zi - as no o - lhar os que me vêem tão que - ta

16

não com - pre - em - dem que guar - do no fun - do de mim mes - mo

19

es - sa do - lo - ro - sa per - gun - ta: On - de es - tás?

22

on - de es - tás? E vai por a - i meu co - ra - ção in - qui - e - to — can

25

tan - do — com oven - to da noi - te cha - man - do teu no - me —

28

Com grande tristeza

ah! — On - de es - tás? On - de es - tás

31

34

mf

37

On - de es - tás?

40

On - de es - tás? Ah

p