

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

MAYARA AMARAL

**A MULHER COMPOSITORA E O VIOLÃO DA DÉCADA DE 1970:  
VERTENTES ANALÍTICAS E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-  
ESTILÍSTICA**

Goiânia  
2017



**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS 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: Mayara Amaral

Título do trabalho: A mulher compositora e o violão na década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística.

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM       NÃO<sup>1</sup>

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

Mayara Amaral

Assinatura do (a) autor (a) <sup>2</sup>

Data: 16 / 05 / 17

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

<sup>2</sup> A assinatura deve ser escaneada.

MAYARA AMARAL

**A MULHER COMPOSITORA E O VIOLÃO DA DÉCADA DE 1970:  
VERTENTES ANALÍTICAS E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-  
ESTILÍSTICA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do título de mestre em Música.  
Área de Concentração: Música na Contemporaneidade  
Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão  
**Orientador:** Prof. Dr. Eduardo Meirinhos

**Goiânia  
2017**

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

Amaral, Mayara

A mulher compositora e o violão na década de 1970: [manuscrito] :  
Vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística / Mayara  
Amaral. - 2017.  
176 f.: il.

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 tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Mulheres Compositoras. 2. Violão. 3. Repertório Violonístico. 4.  
Música e Gênero. 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

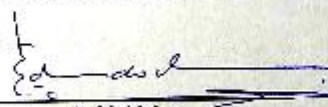
**Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final da candidata Mayara Amaral para a obtenção do título de Mestre em Música.**


Aos trinta dias do mês de março de dois mil e dezessete, às nove 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), Antonio Marcos Souza Cardoso (EMAC/UFG) e Gilson Uehara Gimenes Antunes (UNICAMP) na qualidade de convidado do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final da candidata Mayara Amaral, intitulado *“A mulher compositora e o violão na década de 1970: vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística”*. 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 trinta de março de dois mil e dezessete às oito horas, no miniauditório da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, em Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra à candidata para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas da candidata, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:


Prof. Dr. Eduardo Meirinhos aprovada  
 Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso APROVADA  
 Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes APROVADA

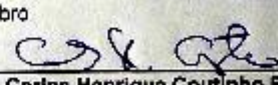
**Mayara Amaral** faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam a candidata e nada mais havendo a tratar, 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, 30 de março de 2017.

  
 Prof. Dr. Eduardo Meirinhos  
 Presidente

  
 Prof. Dr. Antonio Marcos Souza Cardoso  
 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

**MAYARA AMARAL**

**A MULHER COMPOSITORA E O VIOLÃO DA DÉCADA DE 1970:  
VERTENTES ANALÍTICAS E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICO-  
ESTILÍSTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, linha de pesquisa: Música, Criação e Expressão.

**Banca Examinadora:**

Orientador:

\_\_\_\_\_

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos

UFG

Membro:

\_\_\_\_\_

Prof. Dr. Antonio Marcos Cardoso

UFG

Membro:

\_\_\_\_\_

Prof. Dr. Gilson Antunes

UNICAMP

**Goiânia-GO, 30/03/2017**

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor e grande mestre Dr. Eduardo Meirinhos, pela compreensão, valiosas dicas e pela inspiração que proporciona a todos os seus alunos, com imenso carinho e amor pelo violão.

À banca de qualificação, composta por Antônio Marcos Cardoso e Ana Guiomar Rêgo Souza, por acreditarem no presente tema, sempre enfatizando as coisas boas que estão relacionadas com o trabalho, e contribuindo de maneira extremamente valiosa e dedicada à concepção deste trabalho.

Aos professores e coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFG, pelo auxílio em diversos momentos desta pesquisa.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, que proporcionou maior rendimento do trabalho, por meio da realização de entrevistas, bem como de outras possibilidades de execução da pesquisa.

Ao violonista Pieter Rahmeier, que se disponibilizou em colaborar de maneira generosa e acolhedora na realização deste trabalho, sempre com uma palavra de incentivo e inspiração. Aos meus pais, Ilda Cardoso e Alziro Lopes do Amaral, por me ensinarem desde sempre a ter dedicação e buscar qualidade de execução em tudo o que fizer.

Ao violonista e professor Dr. Gilson Antunes, primeiramente por ter se disponibilizado de maneira muito cordial e generosa principalmente concedendo as partituras necessárias para a realização deste trabalho, e também pela valiosa argüição na banca de defesa, proporcionando experiência única aos presentes, com seu amplo conhecimento do violão e sua paixão contagiante pelo instrumento. Ao violonista Fabio Zanon, por nos conceder cordialmente a partitura da *Introdução* de Lina Pires de Campos.

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar e apresentar um breve relato biográfico e a obra de compositoras brasileiras compostas na década de 1970. Entre os objetivos secundários estão a contribuição para o repertório violonístico nacional, no sentido de dar visibilidade a obras pouco conhecidas e tocadas, e evidenciar a participação da mulher no cenário da composição musical brasileira, voltando o olhar para a produção violonística. Para encontrar as obras, foram utilizadas fontes de busca diversas, como: catálogos de obras, livros, bem como entrevistas realizadas durante a pesquisa. As compositoras encontradas e aqui abordadas são: Lina Pires de Campos, Adelaide Pereira da Silva, Eunice Katunda, Esther Scliar e Maria Helena da Costa. Das diversas obras encontradas, selecionamos apenas uma peça de cada compositora, representando suas linguagens e vertentes estilísticas. O referencial principal utilizado para as análises foi o livro de John White (1976), *The Analysis of Music*. Incluímos ainda os preceitos de Schoenberg (1996) e Kostka (1999). Os resultados encontrados foram algumas congruências estilísticas entre algumas obras aqui analisadas, bem como aspectos que dialogam com as vertentes estilísticas do período analisado.

Palavras-Chave: Mulheres Compositoras; Violão; Repertório Violonístico; Música e Gênero.

## ABSTRACT

The present work aims to analyze and present a brief biographical account and the work of Brazilian women composers, with an analysis of the works made in the 1970s. As secondary objectives we search for the contribution to the national repertoire, in the sense of giving visibility to works not much known and played, and to highlight the participation of women in the scenario of Brazilian musical composition, turning the attention to the production of guitar music. To find the works, various search engines were used, such as: catalogs of works, books, as well as interviews conducted during the research. The composers found here are: Lina Pires de Campos, Adelaide Pereira da Silva, Eunice Katunda, Esther Scliar and Maria Helena da Costa. Of the diverse works found, we selected only one piece of each composer, representing their languages and stylistic aspects. The main reference used for the analysis was the book by John White (1976), *The Analysis of Music*. We also include the precepts of Schoenberg (1996) and Kostka (1999). The results found were some stylistic similarity between some works analyzed here, as well as features that dialogue with the stylistic aspects of the analyzed period.

Keywords: Women Composers; Guitar; Guitar Repertoire; Music and Gender.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. AS COMpositoras E SUAS Trajetórias	19
1.1. Lina Pires de Campos (1918-2003)	19
1.2. Adelaide Pereira da Silva (1928)	24
1.3. Eunice Katunda (1915-1990)	28
1.4. Esther Scliar (1926-1978)	30
1.5. Maria Helena da Costa (1939)	32
2. VERTENTES ANALÍTICAS	34
2.1. Introdução, Ponteio E Toccatina – Lina Pires de Campos	37
2.2. Ponteio n. 1 – Adelaide Pereira da Silva	55
2.3. Prelúdio n. 1 – Eunice Katunda	62
2.4. Estudo n. 1 – Esther Scliar	67
2.5. Momentos – Maria Helena da Costa	75
3. CONTEXTUALIZAÇÃO	85
3.1. Contexto musical brasileiro e vertentes composicionais da década de 1970	85
3.2. O violão brasileiro na década de 1970	95
3.3. Vertentes estéticas composicionais dentro do repertório violonístico e das obras das compositoras	102
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
5. REFERÊNCIAS	114
ANEXOS	117
ANEXO A – Entrevistas	118
ANEXO B – Partituras integrais	153

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Obras para violão de Lina Pires de Campos_____	23
Tabela 2: Obras para violão de Adelaide Pereira da Silva_____	27
Tabela 3: Obras para violão de Eunice Katunda_____	30
Tabela 4: Obras para violão de Maria Helena da Costa _____	33

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Primeiro compasso. Utilização das cordas soltas com melodia em quartas.

Figura 2: M1 fragmento motivico que aparece nos outros movimentos da obra, bem como em outras obras da compositora.

Figura 3: primeira frase com duas texturas diferentes e a variação logo em seguida.

Figura 4: Primeiro compasso do *Ponteio*, de Camargo Guarnieri, com a indicação de andamento e a expressão Improvisando.

Figura 5: Compasso 13 até o final da peça, finalizando com os mesmo elementos expostos anteriormente.

Figura 6: uso de semicolcheias acentuando a descida melódica.

Figura 7: Compassos 8,9 e 10. Mudanças de compasso.

Figura 8: Compasso 12 do *Ponteio*, de Camargo Guarnieri. Acorde construído em quartas e caminho melódico em segundas.

Figura 9: Compasso 10, onde inicia o maior uso de acidentes na melodia, expandindo os limites do diatonismo convencional.

Figura 10: Pedal em cordas soltas.

Figura 11: Compasso 22. Este trecho apresenta aspecto duvidoso quanto à relação tonal. Porém optamos por manter o que está na partitura por função da melodia que está sendo delineada no baixo.

Figura 12: Compasso 26, e ao lado a nossa opção de execução.

Figura 13: Primeira frase, que é repetida mais duas vezes nos próximos compassos, com alterações.

Figura 14: Final do compasso 7 e compasso 8. Fragmento com motivo presente em outros momentos bem como em outras obras (M1).

Figura 15: compassos 15 e 16.

Figura 16: compassos 18 e 19. Variação do motivo presente nos compassos 7 e 8.

Figura 17: compasso 22.

Figura 18: compasso 39. Variação do elemento C.

Figura 19: Primeiro compasso: motivo rítmico.

Figura 20: compassos 3 e 4. Pedal em Mi solto e intervalos de segunda com a corda ré solta.

Figura 21: Compasso 7. Indicação de dinâmica para demarcar início de uma nova seção, as terças vão para a região média e há a citação do motivo rítmico.

Figura 22: compasso 16.

Figura 23: Comparação entre compasso 21 da Toccatina e compasso 10 do Ponteio. Presença do motivo M1 que reaparece nos três movimentos da obra.

Figura 24: Trecho dos compassos 2,3 e 4 do Prelúdio I contendo variações do motivo M1.

Figura 25: Compassos 20 e 52. O mesmo elemento foi repetido, porém com o acréscimo de duas notas. A nossa escolha foi tomada em concordância com a execução e com a estrutura da obra, mantendo o cromatismo do trecho em questão.

Figura 26: Estudo número 11 de Heitor Villa-Lobos. Utilização de cordas soltas com notas agudas na décima posição gerando uma sonoridade característica e muito representativa de sua linguagem.

Figura 27: Primeiros compassos da peça Toccatina. Intervalos de terças e segundas na região grave, mudanças de compassos e andamento rápido, contrastando com os outros movimentos.

Figura 28: Compasso 9. Exemplo de primazia pelo aspecto rítmico com acento deslocado, ligadura de valor e notas repetidas.

Figura 29: Compassos 18 e 19. Ligaduras que prezam pelo aspecto do legato, colaborando para o aspecto sonoro.

Figura 30: Início da obra em Lá menor e cadência perfeita em Mi menor.

Figura 31: Compasso 6, trecho com uso de intervalos de quartas.

Figura 32: Compasso 34: arpejo de Mi menor no clímax da peça.

Figura 33: Compasso 16. Caráter dramático e acelerado, não devendo ser interrompido pela abertura de mão esquerda que se encontra no primeiro acorde.

Figura 34: Primeiros compassos da obra. Motivo de três notas em grau conjunto que aparece na obra toda, por vezes com alterações.

Figura 35: Trecho do compasso 12 (melodia intermediária), compasso 13 e 14, onde o ritmo começa a acelerar passando para um caráter mais dramático.

Figura 36: Compassos 16 ao 18, seção de transição.

Figura 37: Cromatismos no compasso 19 preparando para o retorno do tema inicial.

Figura 38: Início da obra com indicação de andamento e várias indicações de articulações.

Figura 39: Final do compasso 5 e compasso 6. Sequencia de indicações precisas de articulações. *Sforzato*, *staccato*, *vibrato*, acentos.

Figura 40: Terceiro tempo do compasso 13. Aqui temos um borrão, concluído ser a nota si, o que traz dificuldade a essa passagem devido à abertura de mão esquerda exigida.

Figura 41: Primeiras duas linhas da peça com caráter contrastante.

Figura 42: Compasso 4. Primeiras marcações de digitação do revisor.

Figura 43: Compasso 8. Inicia-se a parte contrastante com ritmos de *tercinas*, acelerando o andamento.

Figura 44: Compasso 12: clímax da melodia com as notas mais agudas da peça.

Figura 45: Compassos 1 e 2. Motivo principal da obra, arpejo de acorde em quartas.

Figura 46: Compassos 3 e 4. Linha ascendente no baixo, com salto e mudança de corda.

Figura 47: Compasso 6.

Figura 48: Compasso 8. Ligadura de valor, indicando a frase da voz inferior.

Figura 49: Compasso 11.

Figura 50: Compasso 17. Polifonia entre a frase grave e os acordes no agudo.

Figura 51: Compasso 18. Salto de cordas e casas com o dedo 2.

Figura 52: Compasso 28. Indicação de tempo, modificando o caráter do trecho.

Figura 53: Compasso 33. Indicação de decrescendo, a única em toda a obra.

Figura 54: Exemplo 4. Compasso n. 43, nota sol, a nota mais aguda utilizada no estudo.

Figura 55: Fragmentos dos compassos 1 e 9 apresentando o Motivo 1 em duas formas.

Figura 56: Compasso 28 contendo acordes de cinco notas.

Figura 57: Compasso n. 9. O uso de cordas soltas não é predominante no estudo, porém é notável o aproveitamento pela compositora no ganho de sonoridade.

Figura 58: Compassos 23, 24 e 25. Paralelismo ao longo do braço do violão.

Figura 59: a análise descrita pela compositora.

Figura 60: Linhas 5 e 6. Escala em intervalos de sextas em toda a extensão do braço do violão.

Figura 61: Linhas 7 e 8. Técnica de *glissando* que a compositora chamou de *Slide*.

Figura 62: Linhas 10 e 11. Citação da melodia de *Parabéns a você*.

Figura 63: Linha 17: acordes tonais que polarizam para a tonalidade de Sol maior.

Figura 64: Última linha da peça, com o final da canção *Parabéns a você*, desta vez.

Figura 65: Primeira e segunda linhas.

Figura 66: Trecho do *Tempo di Prelude*, com o último acorde gerando uma abertura de mão esquerda.

Figura 67: Acordes construídos em intervalos de quartas.

Figura 68: Trecho com arpejos descendentes.

Figura 69: Sequência intervalar de sextas.

Figura 70: Últimos compassos da obra.

Figura 71: Compasso 6 da obra *Prelúdio n. 1*, onde a relação entre acorde e melodia se torna imbricada.

Figura 72: Compasso 13 do *Ponteio n. 1*. Subida melódica compensada logo em seguida com a escala descendente, com a tessitura da escala sendo uma oitava.

## INTRODUÇÃO

O papel da mulher na história da música tem sido revisto ao longo dos últimos vinte anos, constituindo um novo campo de estudos chamado estudos de gênero. Na música, estes estudos têm levantado as biografias de mulheres compositoras e intérpretes, com destaque para as suas obras e atuações. Isso porque relatar o papel de mulheres na produção musical é dar um olhar mais abrangente para a história, ampliando-o para novas fontes de pesquisa.

Apesar da presença crescente da mulher no mundo da música na atualidade, inclusive no da composição musical, há necessidade de se recuperar a memória da atuação feminina em períodos anteriores, trazendo-a para o presente, em busca de melhor compreender nossa própria história (não só a história das mulheres musicistas, mas também a história da música no Brasil, da qual ela faz parte) (FREIRE, PORTELA, 2013, p. 22).

Consultando a bibliografia especializada em música, percebemos claramente que o número de citações de mulheres na composição musical ainda é muito inferior ao dos homens. A origem dessa desigualdade é extremamente complexa e tem demandado muitos estudos a respeito da função do gênero na música e na composição musical. Um dos trabalhos que mais tem colaborado para suprir essa desigualdade de informações é o de levantamento de obras e biografias de compositoras, juntamente com a difusão dessas pesquisas por meio audiovisual. Diversos congressos e encontros também têm contribuído para esse tipo de estudo e, além disso, há um aumento significativo no contingente de mulheres, no Brasil e no mundo, que se dedicam à composição musical (ROSA, 2013, p. 118).

Na bibliografia consultada sobre os estudos de gênero em música, poucas foram as menções sobre a relação das mulheres com o violão. Por outro lado, há um grande número de trabalhos relacionados ao piano e à música popular e alguns na área de etnomusicologia, conforme nos esclarece ROSA (2013), em sua revisão de literatura sobre estudos de gênero e música no Brasil.

Entre as autoras que abordam os estudos de gênero e música no Brasil, as mais influentes são Vanda B. Freire (2013), Isabel P. Nogueira (2007), Silvana Scarinci (2006) e Catarina Leite Domenici (2013). Vanda Freire e Isabel Nogueira orientaram diversos

estudos na área e iniciaram caminhos muitas vezes inéditos para a pesquisa em música e gênero. Encontramos, também neste viés, as autoras Márcia Taborda (2013), que trabalha estudos identitários do violão no Brasil, redirecionando suas pesquisas para a questão da atuação feminina, e Patrícia Pereira Porto (2007), que possui trabalhos sobre o imaginário feminino e o imaginário do violão nacional.

Podemos citar ainda trabalhos como o de Baroncelli (1987), que é uma compilação de biografias e principais obras de mulheres compositoras de todo o mundo; o de Mello (2007), que relaciona os aspectos de gênero com a área da musicologia; e o de Del Priore (2007), que faz o levantamento de relatos históricos envolvendo a participação direta de mulheres no Brasil.

No nosso caso, que trata especificamente de obras para violão solo, ainda são poucas as tentativas de aprofundamento sobre esse tema. Aqui temos a reunião de cinco obras de compositoras brasileiras, selecionadas conforme os critérios elencados abaixo. São elas: *Introdução, Ponteio e Toccatina*, de Lina Pires de Campos; *Ponteio n. 1*, de Adelaide Pereira da Silva; *Prelúdio n. 1*, de Eunice Katunda, *Estudo n. 1*, de Esther Scliar; e *Momentos*, de Maria Helena da Costa.

Compostas especificamente na década de 1970, estas obras foram pesquisadas pelo recorte do período, além do viés de gênero, sendo constatada a existência de nove obras no total, com a autoria de cinco compositoras brasileiras. Dentre os métodos de pesquisa utilizamos livros e catálogos de obras, como Baroncelli (1987) e Kater (2001), e também entramos em contato com violonistas brasileiros importantes, que nos forneceram algumas partituras dos seus acervos particulares.

No caso das obras Eunice Katunda, todas manuscritas, foram encontradas dois *Prelúdios* compostos em 1972. Escolhemos o primeiro pelo fato de o segundo estar com a cópia muito rasurada, dificultando a compreensão do texto musical. Nas obras de Lina Pires de Campos encontramos três *Prelúdios* e a obra *Ponteio e Toccatina*. Decidimos escolher pela obra de maior difusão, já premiada e gravada, no caso, *Introdução, Ponteio e Toccatina*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Nosso primeiro contato com a obra foi pela edição dos Irmão Vitale, que contém apenas o *Ponteio e a Toccatina*. Mais tarde, durante a pesquisa, descobrimos a existência da *Introdução* e incorporamos ao trabalho (vide capítulo 2).

Para elencar o número das mulheres ativas na composição musical durante esse período e compreender como essas obras dialogam com os esquemas estéticos e estilísticos vigentes daquele momento, as análises vêm como demonstração desse diálogo e reiteram o que estas obras representam para o repertório violonístico brasileiro.

A década de 1970 representa um momento importante para o violão brasileiro, tendo ocorrido nesse período os primeiros festivais de violão, inclusive de abrangência internacional, e a consolidação de grandes concertistas, criando o fomento a uma grande produção composicional para o instrumento. Dentre os principais festivais estão o I Seminário Santista de Violão e os Seminários Internacionais de Violão de Porto Alegre realizados no Liceu Musical Palestrina. Estes grandes eventos proporcionaram também a vinda para o Brasil de importantes professores e concertistas conhecidos mundialmente, como é o caso da presença de Abel Carlevaro (1916-2001), Roberto Aussel (1954) e Alirio Diaz (1923-2016).

[...] A importância do Palestrina no desenvolvimento do instrumento não se limita aos seminários. Em 1971, o Liceu foi promovido ao status de Faculdade, funcionando assim até 1989. Neste período, ofereceu curso superior de violão, entre outros instrumentos. É interessante notar que os professores de violão da faculdade eram todos oriundos do Prata. Foram eles: o uruguaio Álvaro Pierri e os argentinos Eduardo Frasson, Nestor Ausqui, Eduardo Lablanca e Eduardo Castañera (WOLF, 2008).

A presença dos primeiros grandes nomes do violão de concerto no Brasil, como Carlos Barbosa Lima, Maria Lívia São Marcos, Turíbio Santos e Duo Abreu, motivou alguns dos principais compositores não violonistas a também escreverem para violão. São desta década muitas das obras brasileiras mais importantes concebidas por compositores não violonistas, como por exemplo: a *Suíte* (1975), de Ernst Mahle; *Momentos I* (1974), de Marlos Nobre; *Doze Estudos para Violão*, de Francisco Mignone; *Seven Brazilian Etudes* (1972), de Carlos Alberto Pinto Fonseca; *Ritmata* (1975), de Edino Krieger; *Sighs* (1976), de Jorge Antunes; *Livro para seis cordas* (1974), de Almeida Prado, entre outras (DUDEQUE, 1994, p. 104).

Ainda da década de 1970 podemos destacar o I Concurso Brasileiro de Composição Erudita para Violão ou Piano, realizado durante o biênio 1978/1979 pela FUNARTE, no qual a obra *Introdução, Ponteio e Toccatina*, de Lina Pires de Campos,

obteve a premiação de menção honrosa. Este concurso, que foi pesquisado por Vetromilla (2014), fomentou a escrita de muitas obras inéditas para o instrumento.

Diante deste contexto, questionamos como foi a participação da mulher compositora neste período tão prolífico para o violão de concerto no Brasil. Nossos questionamentos iniciaram sobre quais teriam sido as obras compostas por mulheres para violão solo no Brasil na década de 1970. Posteriormente, questionamos sobre as possíveis congruências estilísticas entre elas. Além disso, é possível que estas obras contenham elementos técnicos característicos? Como seria a inserção destas obras nas correntes estéticas vigentes do período?

Para tanto, buscamos investigar as obras para violão das compositoras Adelaide Pereira da Silva, Esther Scliar, Eunice Katunda, Maria Helena da Costa e Lina Pires de Campos, contextualizando histórica e estilisticamente, analisando seus elementos técnicos e estudando os possíveis acréscimos ao idiomatismo técnico-violonístico, através de um paradigma qualitativo. Assim, esta dissertação tem como objetivo investigar a produção feminina com relação ao violão, ao clarear esse aspecto da história do instrumento no Brasil e, conseqüentemente, enriquecer sua literatura.

Importa-nos ainda compreender de que maneira o violão esteve presente na biografia de cada compositora, reconhecer os elementos estilísticos presentes em cada uma das peças, contextualizá-los e identificar os recursos idiomáticos utilizados, bem como a apropriação e/ou ampliação dos mesmos pelas compositoras. Além disso procuramos empreender uma compreensão geral do contexto histórico musical da década de 1970 através da investigação destas obras, buscando estabelecer a relação com outras obras relevantes do mesmo período.

Sobre as análises musicais realizadas nas obras selecionadas para esta pesquisa, utilizamos os seguintes referenciais teóricos para dar suporte às nossas observações: os preceitos para análise estrutural do autor John White (1976), que a nosso ver proporciona uma visão bastante completa dos elementos estruturais da obra, baseia-se na descrição, nas sínteses e conclusões com passos progressivos que vão da microanálise, passam pela análise intermediária e chegam, finalmente, na macroanálise; as descrições de processos composicionais do século XX elencadas pelo autor Stefan Kostka (1999) que serviram para nos orientar nas escolhas de aspectos da música que fogem aos ditames da tonalidade; e,

por último, o trabalho de Arnold Schoenberg (1996) que trata dos parâmetros utilizados pela composição musical, principalmente no que concerne aos tratamentos motivicos.

Acreditamos também ser essencial a escuta musical como parte do processo de análise para buscar entender e reconhecer os valores hierárquicos e os elementos de estrutura formal, estando este processo a cargo da prática instrumental – preparação da *performance* – visto que a maior parte das obras ainda não foi gravada. Importa-nos, assim, observar os elementos que se evidenciaram nas músicas de modo único, muitas das vezes ao se desencaixar de pretensões a padrões analíticos que poderiam limitar as dimensões da obra.

A contribuição de um trabalho voltado para a análise é relevante porque evidencia a complexidade musical e os materiais utilizados pelas compositoras. Com o viés de gênero, ampliam-se os horizontes da pesquisa ao explorar um campo no qual se tem produzido trabalhos acadêmicos da área de música no Brasil, como forma de reler o passado e dar luz à vida e à produção destas mulheres, reconhecendo as suas contribuições para a composição musical. Acreditamos que trabalhos como este contribuem para a resignificação da atuação da mulher no cenário musical e alteram o imaginário sobre a presença da mulher na música.

O primeiro capítulo consiste no relato biográfico das compositoras, com o intuito de elucidar sobre suas trajetórias musicais e formar base para a compreensão do contexto de cada uma das peças. Entendemos como necessária uma breve apresentação da trajetória das compositoras aqui abordadas com o objetivo de situar o leitor temporal e localmente, elucidando onde nasceram, se eram próximas, como foram suas formações musicais e suas respectivas relações com o violão.

No capítulo seguinte, são apresentadas as análises das obras das cinco compositoras, demonstrando os elementos musicais e técnico-idiomáticos presentes e levantando as respectivas discussões a respeito desses resultados. Por fim, no terceiro capítulo, é trazida a contextualização histórica da década de 1970 e a representação que cada obra possui deste período. Apresentamos um relato das correntes estéticas vigentes e das tendências estilísticas do repertório violonístico, considerando, no último subitem, o que foi observado nas análises.

Para agregar ao trabalho biográfico e à discussão sobre as linhas estéticas de cada compositora, foram realizadas entrevistas com pessoas próximas a elas e, no caso da compositora estar viva, com a própria compositora. Este foi o caso de Adelaide Pereira da Silva, que está hoje atuando aos seus 89 anos, e concordou em participar desta pesquisa, nos recebendo em sua casa. Sua entrevista contribuiu significativamente para o entendimento dos materiais e das correntes estilísticas adotadas em sua obra.

Por fim, este trabalho visa, com o levantamento destas obras – que em sua maioria não foram gravadas e são pouco tocadas, considerando a nossa observação nos programas de concertos dos maiores festivais nacionais de violão – enriquecer a literatura brasileira sobre violão, tanto no sentido de novas pesquisas acadêmicas quanto para a realização de concertos. Da mesma forma, a análise estilística juntamente com a investigação de elementos técnicos de escrita violonística podem fomentar a produção de novas obras para o instrumento, ou seja, a investigação de técnicas ligadas à composição para violão pode trazer mais possibilidades de escrita.

## 1. AS COMpositoras E SUAS TRAJETÓRIAS

Dos nomes aqui abordados, estão relacionados os de Lina Pires de Campos e Adelaide Pereira da Silva, por terem sido constatados laços de amizade entre as duas. Em outra esfera está Eunice Katunda, que teve breve contato com Adelaide, mas que teve maior proximidade com Esther Scliar, devido aos trabalhos de ambas no Grupo Música Viva. Sobre Maria Helena da Costa, poucas foram as informações encontradas, mas sabemos que esta não teve contato pessoal com os demais nomes aqui abordados.

Conforme as entrevistas realizadas, pudemos elucidar essas questões de proximidades entre as compositoras, tal como pode ser observado na explanação de Maria José Carrasqueira:

Adelaide vem do interior, dona Lina vem da capital mesmo, mas traz uma bagagem muito italiana, por causa dos pais dela, da ascendência dela. Então são maneiras diferentes. Mas elas eram grande amigas, se gostavam muito e se posicionavam muito dentro do movimento<sup>2</sup>.

A seguir, apresentamos com mais detalhes as biografias dessas compositoras, enfatizando aspectos relacionados às suas formações e elucidando, sempre que possível, as suas proximidades com o violão.

### 1.1. Lina Pires de Campos (1918-2003)

O primeiro nome com o qual tivemos contato, ainda logo no início desta pesquisa, foi o de Lina Pires de Campos, através da aquisição de sua obra *Ponteio e Toccatina*, através da compra em uma livraria online. O conhecimento mais aprofundado dessa obra gerou a curiosidade pela história da compositora e despertou o interesse em saber se houve outras compositoras como ela, que tivessem obras para violão solo, que acrescentassem ao repertório violonístico nacional.

O seu nome de nascimento é Ângela Del Vecchio<sup>3</sup>, mas passou a utilizar o nome de casada para assinar as obras posteriores ao matrimônio. Antes de ser casada, em

---

<sup>2</sup> Entrevista com Maria José Carrasqueira, realizada em sua residência, no dia 20 de março de 2016.

<sup>3</sup> Ver Vetromilla p. 37, 2014.

edições feitas na casa de seus pais, o nome que consta era Lina Del Vecchio, modificando então apenas o seu sobrenome e tornando-se Lina Pires de Campos.

Nascida em São Paulo em 18 de junho de 1918, teve entre seus principais professores Ema Lubrano Franco, Léo Peracchi e Osvaldo Lacerda. Depois de formada, passou a atuar como assistente de Magdalena Tagliaferro, momento que representou a reestruturação de sua técnica pianística e passou a guiar os seus posteriores ideais. Após travar contato com o compositor Camargo Guarnieri, passou a dedicar-se à composição a partir de 1958, tendo aulas com o maestro e seguindo então a linha nacionalista *guarnieriana*, que na verdade sempre esteve em sua verve.

Dona Lina – como a chamam seus alunos – teve suas obras executadas e gravadas pelos mais importantes intérpretes do país; entre eles Caio Pagano, Maria José Carrasqueira e Edelton Gloeden. Suas peças para flauta solo – *Improvisação I, II e III* – tornaram-se peças de confronto em diversas universidades europeias e sua obra para violão também teve notável divulgação como veremos adiante.

Além de intérprete, foi uma importante professora de piano, dando continuidade ao trabalho de Tagliaferro e formou uma plêiade de intérpretes, obtendo assim uma carreira consolidada. Sobre seu legado de obras para piano, em entrevista, Maria José Carrasqueira, uma de suas alunas, afirma que a principal contribuição de Dona Lina está na escrita de repertório de nível médio, no qual havia uma lacuna. É possível afirmar que a compositora deixou, portanto, uma significativa produção nesse sentido<sup>4</sup>.

Após uma vida dedicada à música, Dona Lina teve sua obra completa gravada por um grupo de ex-alunos, que se dedicaram a registrar parte de sua obra em um CD duplo, pelo selo Régia Música. O trabalho foi lançado em 1998, sob a produção executiva de Maria José Carrasqueira. Em abril de 2003, Dona Lina veio a falecer.

Sua relação com o violão foi bastante significativa, pois sua família, os Del Vecchio, era de fabricantes de violão, violino, bandolim e cavaquinho. Segundo Barbosa-Lima, em entrevista para o programa radiofônico *Violão com Fabio Zanon*, “a casa dos Del Vecchio, na Rua Aurora, era o ponto de encontro da época, principalmente para os músicos de instrumentos de cordas dedilhadas como Luiz Bonfá e Jacob do Bandolim”

---

<sup>4</sup> Entrevista com Maria José Carrasqueira, realizada em sua residência, no dia 20 de março de 2016.

(BARBOSA-LIMA apud ZANON, 2008). Podemos perceber, já a partir daí, a importância que este tipo de encontro teve na vida musical e composicional da jovem Lina.

Seu primeiro contato com o piano foi com o professor Atílio Bernardini que lecionava vários instrumentos, mas que tinha o piano como o seu principal, como a própria compositora relata em entrevista (DONADIO, 2008). Bernardini escreveu várias transcrições para violão solo e participava da vida dos chorões em São Paulo, além de ter sido professor de alguns dos que vieram a, posteriormente, se tornar violonistas célebres, como Aníbal Augusto Sardinha, o *Garoto*.

Através da entrevista por nós realizada com a pianista Maria José Carrasqueira, foram elucidadas muitas questões sobre o contato de Dona Lina com o violão. Muito amiga de Isaías Sávio e de Manoel São Marcos, ela sempre gostou de violão e era realmente afeiçãoada por este instrumento que em sua casa sempre foi tocado, o que a permitiu ter muito contato a ponto de dedilhar alguns acordes e conhecer significativamente o repertório violonístico.

[...] ela usa procedimentos muito próprios para o instrumento. Então você vê que ela escreve muito bem para o violão. Ela conhecia o instrumento. E ela explora muito bem a sonoridade do violão. E ela era uma mulher afeita à busca de sonoridade. Uma sonoridade sempre expressiva, extremamente musical. Eu costumo dizer que é um pouco como Berio. O Berio também escreveu muito pouco, mas disse tudo<sup>5</sup>.

Consideramos, ainda, que Dona Lina possa ter expressado a vontade de aprender o violão com mais profundidade quando ainda jovem, o que no ponto de vista de uma família tradicional da época não seria de bom tom para uma mulher<sup>6</sup>.

Mas ela era uma apaixonada pelo violão assim como pelo choro também. Só que ela vem de uma família extremamente tradicional, onde aquilo era visto como não sendo de bom tom pra mulher. E como ela era a única mulher ela foi educada de uma maneira extremamente rígida. Mas ela era uma pessoa muito independente, tinha uma personalidade muito forte e de uma certa maneira ela vai se impor<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Entrevista com Maria José Carrasqueira, realizada em sua residência, no dia 20 de março de 2016.

<sup>6</sup> Segundo Freire e Portela (2012) “o piano era considerado um instrumento doméstico para as famílias que gozavam de boa situação financeira, símbolo do lar e da família reunida. Era também símbolo de status social para as famílias oitocentistas que tinham condições de adquiri-lo, fato este que deixou resquícios posteriores, persistindo até a segunda metade do século XX [...]” (FREIRE; PORTELA, 2012 p. 286).

<sup>7</sup> Entrevista com Maria José Carrasqueira, realizada em sua residência, no dia 20 de março de 2016.

Mas, para além do contato com o violão, é importante ressaltar que Dona Lina apreciava bastante a música popular brasileira de um modo geral. Segundo a entrevistada, as primeiras obras compostas por ela constituem-se de choros, schottish, valsas e gêneros tradicionais da música popular. Todavia, essas obras foram editadas com pseudônimos<sup>8</sup>.

Lina Pires de Campos foi também jurada do Concurso de Violão Musicalis na cidade de São Paulo, o que demonstra sua relação muito próxima com artistas do violão paulistano. Um deles foi também entrevistado para nossa pesquisa, o violonista Gilson Antunes, que nos apontou fatos sobre a sua obra para violão como um todo, mas elucidou, principalmente, sobre aspectos da *Introdução, Ponteio e Toccatina*, aqui analisada.

Sobre suas escolhas estéticas, a compositora afirmou que “só teve influência de Guarnieri”<sup>9</sup> e que, apesar do temperamento difícil, tinha certeza de que ele era o melhor. É importante frisar que ela quase não conheceu Koellreutter e que este tipo de música, que ela chamava de “gênero louco”, não era de seu interesse. Quando questionada sobre a música de vanguarda no Brasil, afirmou:

Gosto da música do compositor brasileiro porque ele quer ser diferente, mas no fundo é um romântico, não adianta, ele dá umas voltas, dá um grito diferente e de repente cai naquilo mesmo, está no sangue. O moderno tem uma falha muito perigosa: a pessoa faz qualquer coisa e acha que é diferente e que está bem. Não é assim porque para estar bem tem que ter uma base, tem que ter uma música feita com classe (CAMPOS apud DONADIO, 2008, p. 59).

Ainda sobre sua linguagem composicional, percebemos a clara preferência da compositora pelos elementos da cultura nacional, principalmente, através da leitura feita por Carrasqueira (2016) de sua inclinação estética:

Dona Lina era uma mulher de tradição e ela acreditava em coisas que a gente também acredita. Quer dizer, se você não sabe de onde você vem, você não sabe quem você é. Se você não sabe as cantigas que levam aos arquétipos dos seus ancestrais, e que você saiba a sua raiz, você não sabe pra onde você vai. A geração dela e do meu pai era muito assim. O meu pai dizia que se você não sabe tocar sua música, você não vai saber tocar a música dos outros, porque existem elementos viscerais, que são arquétipos<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Sobre esse assunto Carrasqueira, afirma que “as peças dela foram editadas, porque a família dela tinha condições pra isso, então foi com pseudônimos”.

<sup>9</sup> Lina Pires de Campos, em entrevista a DONADIO.

<sup>10</sup> Entrevista com Maria José Carrasqueira, realizada em sua residência, no dia 20 de março de 2016.

A seguir, apresentamos a tabela com suas obras para violão solo e violão com música de câmara; sendo, neste caso, apenas uma obra transcrita para quarteto de violões. O acesso às primeiras obras elencadas na tabela só foi possível graças ao contato com o violonista Gilson Antunes, que nos forneceu as partituras entregues a ele pela própria compositora. Na verdade, estas são transcrições de algumas de suas peças para piano, mas que, segundo a compositora, “podem ser tocadas de bis”<sup>11</sup>.

**TABELA 1**  
**OBRAS PARA VIOLÃO DE LINA PIRES DE CAMPOS**

<b>Obra</b>	<b>Ano</b>	<b>Formação</b>	<b>Transcrição</b>	<b>Edição</b>	<b>Dedicatória</b>
Por você... chorei (valsa)	SD	V. Solo	D. Semenzato	Irmãos Del Vecchio	----
Mazurka n. 1	SD	V. Solo	A. Scupinari	Irmãos Del Vecchio	----
Sonhei com Você	SD	V. Solo	A. Sinopoli	Irmãos Del Vecchio	----
Prelúdio I	1975	V. Solo	-----	Musicália	Isaías Sávio
Prelúdio II	1975	V. Solo	-----	Musicália	Barbosa Lima
Prelúdio III	1975	V. Solo	-----	Musicália	Maria Lívia São Marcos
Prelúdio IV	1985	V. Solo	-----	Musimed	Fábio Zanon
Introdução, Ponteio e Toccatina	1979	V. Solo	-----	Irmãos Vitale	----
7 Variações sobre o tema “Mucama Bonita”	1982	Conjunto de Violões	Lina Pires de Campos	-----	----

Além da obra *Introdução, Ponteio e Toccatina*, que foi estreada no concurso, os três prelúdios foram posteriormente apresentados por Edelson Gloeden, que realizou, mais tarde, a gravação dos quatro prelúdios no CD da obra completa de Dona Lina. A transcrição de *7 Variações sobre “Mucama Bonita”* foi estreada em agosto de 1982, mesmo ano de sua

<sup>11</sup> Fala de Lina Pires de Campos, relatada por Gilson Antunes em entrevista concedida a Mayara Amaral, no dia 17 de março 2016, em sua residência.

publicação pela Camerata Violonística de São Paulo, sob direção geral de Manuel São Marcos (BARTOLONI, [s.d.]).

A efervescência que o violão viveu na década de 1970 e a relação estreita de Dona Lina com o violão levou-a a dedicar alguns de seus temas para o instrumento. Entretanto, tendo em vista que ela era extremamente detalhista como professora, mas principalmente como compositora, sua obra é relativamente pequena<sup>12</sup>.

### **1.2 Adelaide Pereira da Silva (1928)**

Adelaide Pereira da Silva é natural de Rio Claro, interior do estado de São Paulo. Nasceu em 1928 em uma família de músicos e artistas, com quem lembra ter tido encontros periódicos com diversas famílias para as atividades de música e recitações. Entre seus professores de piano estão Nair de Souza, Dinorá de Carvalho e Hans Bruch. Estudou análise, harmonia e contraponto com Osvaldo Lacerda e composição com Camargo Guarnieri. Desenvolveu intensa atividade como pianista e, posteriormente, passou a dedicar-se ao ensino, lecionando harmonia, literatura, prosódia e estruturas musicais nas cidades de São Paulo e Pindamonhangaba (BARONCELLI, 1987, p. 246).

Além de compositora e pianista, Adelaide estende suas atividades em outros campos do conhecimento. Aos seus 88 anos, ainda ativa em suas composições, ela dá continuidade ao trabalho de pintora, que exerce desde jovem, com várias exposições e vernissages ao longo da sua trajetória. Adelaide também teve seu trabalho reconhecido pelo público em geral como folclorista e pedagoga.

Foi realizada uma entrevista com a compositora, que reside na capital paulista, na qual os objetivos foram ouvir suas considerações acerca da sua própria obra para violão, alguns traços biográficos e inclinações estéticas. Tal entrevista foi fundamental para responder a algumas questões sobre sua obra para o instrumento e decisiva para as escolhas que tomamos em nossa análise. As perguntas da entrevista foram estruturadas conforme as linhas de assunto de âmbito cultural, composicional, estético e instrumental.

---

<sup>12</sup> Para Maria José Carrasqueira, “sua produção poderia ter sido maior se ela não fosse tão crítica com as coisas que ela fazia” (Vide Anexo I).

Questionamos ainda sobre suas visões estéticas no que se refere à composição musical, à música brasileira e aos possíveis problemas que enfrentou para adequar sua linguagem composicional ao violão. Adelaide expressou sua preferência pela “maneira mais brasileira de agir, de sentir e de conduzir”<sup>13</sup> a própria música.

Essa foi mais a vertente que eu usei. Lógico que a gente estuda também as obras alheias, mas eu sempre me voltei mais pra parte brasileira. Primeiro por ter nascido no interior, fiquei pouco tempo lá, mas fiquei. Minha família é de lá e segundo porque a casa de meu avô era uma casa muito grande, onde ele recebia de tudo, desde violeiros até pianistas, cantores, jograis, pintores, até porque ele era o único da cidade que gostava de arte, era uma cidade pequena. Então eu me dediquei, caí mais pra esse lado<sup>14</sup>.

Com relação ao contato com as outras vertentes, sobretudo as de vanguarda, a compositora afirmou não adotar o dodecafonismo e, às vezes, utilizar elementos da linguagem atonal, mas muito pouco. Quanto às técnicas composicionais que utiliza, esclareceu:

Eu sou a favor do uso de todas as técnicas. Eu não acho que deva usar uma técnica, deve usar tudo, porque tudo isso pode representar alguma coisa futuramente. Quando o compositor deseja um determinado som e não consegue, ele vai conseguir através de uma dessas determinadas técnicas que ele não usou desde o início, mas que ele usa parcialmente<sup>15</sup>.

Sobre sua atividade como compositora, ela afirmou que sempre “escrevia algumas notas”<sup>16</sup>, ou seja, suas obras não foram iniciadas depois das atividades como pianista e professora, mas concomitantemente. Podemos perceber como o estudo das linguagens da cultura nacional são fontes importantes para o processo composicional de Adelaide, conforme a seguinte transcrição de suas palavras proferidas ao final de nossa entrevista.

Meu trabalho é sempre constante, não trabalho uma semana e depois fico dois meses sem tocar. Procuro me aprimorar em tudo de melhor, no panorama artístico, principalmente nacional. Sempre que me perguntam ser a favor ou contra um determinado estudo ou estilo, afirmo o dever de respeitar seu conteúdo desde que contribuam com beleza e contribuam para a grandeza de um povo que

---

<sup>13</sup> Entrevista com Adelaide Pereira da Silva, realizada na residência da compositora na cidade de São Paulo, em 28 de novembro de 2015.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem.

necessita pactuar com a cultura própria. Porque eu sou muito contra esse negócio de importar música americana, e essas coisas<sup>17</sup>.

Homenageada em diversos festivais, Adelaide também possui premiações em concursos de composição de abrangência nacional, dentre os quais podemos citar: o Concurso de Composição da Associação Brasileira de Folclore e Jornal A Gazeta com a obra *Três canções sobre temas do folclore brasileiro (1963)*, primeiro prêmio; e o Concurso Nacional de Composição Cidade de Santos com a canção *É tão pouco o que desejo (1966)*, segundo prêmio.

O seu contato com o violão foi também expressivo. Adelaide nos elucidou que desde criança havia encontros em sua casa nos quais se realizavam apresentações musicais sempre com presença do violão, canto e piano. Sua mãe foi quem lhe ensinou as primeiras notas ao piano e, segundo ela, todos em casa tocavam um pouco de violão, mas quem tocava muito bem o instrumento era seu irmão.

É... arranjo um pouco, né. Na minha família, tocava muito bem o meu irmão. Esse foi o que tocou melhor. E todos os outros também tocaram. Irmãos, irmãs, mãe, todos tocavam um pouco de violão. Sempre tinha um violão ali encostado, tocava um aqui, juntava com o outro ali. Fora os amigos da família, das minhas tias, por exemplo, que eram bem mais moças. Então todos eles tocavam violão. O canto precisava do violão<sup>18</sup>.

É interessante ressaltar a proximidade que Adelaide teve com Lina Pires de Campos. Segundo ela, Dona Lina foi uma grande amiga sua e uma pessoa que ela admirava. Afirmou ter tido pouco contato com Eunice Katunda e nenhum contato com os outros nomes que fazem parte desta pesquisa.

Até antes da entrevista, tínhamos conhecimento de apenas uma obra sua para violão, porém, após nosso primeiro contato, Adelaide nos forneceu duas outras partituras em manuscrito. Acreditamos que nosso interesse em pesquisar sua produção para violão foi fundamental para incentivá-la a encontrar estas obras e nos fornecê-las para a inclusão nesta dissertação.

Desta forma, então, elencamos abaixo, em uma tabela, todas as suas obras para violão. Lembramos que a compositora atestou não ter composto obras para violão em música de câmara.

---

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

**TABELA 2**  
**OBRAS PARA VIOLÃO DE ADELAIDE PEREIRA DA SILVA**

<b>Obra</b>	<b>Ano</b>	<b>Formação</b>	<b>Edição</b>	<b>Dedicatória</b>
Ponteio n. 1	1971	Violão solo	Ricordi	Isaías Sávio
Chorinho	2001	Violão solo	Manuscrito	-----
Chôro	2004	Violão solo	Manuscrito	-----

O intervalo de trinta anos entre a primeira e a segunda peça pode ser associado ao fato de Adelaide não ter tido a chance de ouvir sua obra sendo executada, o que aconteceu apenas em 2015, no ato da nossa entrevista. Acreditamos que ouvir sua própria obra poderia ter motivado a escrita da continuação dos ponteios, ou de outras peças, em um espaço de tempo mais próximo.

A importância da colaboração entre intérprete e compositor foi atestada pelos entrevistados desta pesquisa. O violonista Gilson Antunes afirmou que, dos vários compositores com os quais teve contato, muitos dizem que não fazem a continuidade de suas composições pelo fato de não verem suas peças sendo tocadas.

[...] vários compositores que eu conversei, inclusive dessa linha nacionalista, o Sérgio Vasconcellos-Correa, por exemplo, que foi também aluno do Guarnieri, o Almeida Prado, eles falavam a mesma coisa. Eu perguntei pro Sérgio Vasconcellos porque que ele não compunha mais e ele disse: “olha eu não componho porque os violonistas não tocam”<sup>19</sup>.

Concordamos com Carrasqueira, quando afirma que o intérprete tem que estar “aberto a toda a produção que está sendo feita. [...] Ou seja, ele é o agente que vai tornar possível a exposição dessas obras, a audição dessas obras. Então a obra não existe sem o agente, sem o intérprete”<sup>20</sup>. Somado a isso, acreditamos que o trabalho de interpretação, em conjunto com a composição musical, colabora para o fomento de novas obras para o instrumento.

<sup>19</sup> Gilson Antunes em entrevista concedida à Mayara Amaral, no dia 23 de março de 2016.

<sup>20</sup> Entrevista com Maria José Carrasqueira, realizada em sua residência, no dia 20 de março de 2016.

### 1.3 Eunice Katunda (1915-1990)

Eunice do Monte Lima nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 14 de março de 1915 e faleceu em São José dos Campos, no estado de São Paulo, em 3 de agosto de 1990. Como pianista, compositora e regente, teve grande projeção internacional tendo realizado a estreia de obras de importantes compositores de sua época. Em sua atuação como compositora, teve sua obra executada no Brasil e no exterior, além de ter participado ativamente do Grupo Música Viva.

Começou a estudar piano aos cinco anos de idade. Entre seus mestres, estão: Mima Oswald, filha do compositor Henrique Oswald; Rosita Costa Pinto; Branca Bilhar, sobrinha do violonista, compositor e seresteiro Sátiro Bilhar. Oscar Guanabara sistematizou sua técnica pianística. Seu primeiro professor teórico foi Fúrio Franceschini, de 1936 a 1942, que a ensinou teoria, análise, harmonia e contraponto. Ao mesmo tempo, estudou piano com Marietta Lion, com quem aprofundou seus conhecimentos na área de interpretação musical. No ano seguinte à sua estréia em São Paulo, sob a regência de Camargo Guarnieri, Katunda passou a ter aulas com o compositor nas áreas de composição e técnica pianística.

Para contextualizarmos e entendermos suas obras, buscamos saber qual foi a sua relação com o violão e, neste aspecto, podemos afirmar que sua vivência com o instrumento foi de considerável importância. Sobre a proximidade de Eunice com os chorões, Kater afirma que “sua relação com o violão e com o popular se intensificou ainda mais em razão das várias oportunidades que se ofereceram naquele ambiente, onde pôde assistir às apresentações e improvisos deste e de outros grandes músicos da época.” (KATER, 2001, p. 14).

Ainda sobre o seu contato com o violão, em 1962, Katunda tocou em um bar paulista tradicional de artistas e intelectuais, o *João Sebastião Bar*, onde teve seu encontro com a bossa nova e improvisou ao piano com o violonista Baden Powell (ibidem, p. 35).

Sobre sua formação como compositora, Katunda teve como professores e mentores os dois representantes mais significativos das escolas antagônicas de composição: Guarnieri e Koellreutter. Além de compositora, Eunice foi muito aclamada por sua atividade de intérprete, principalmente, na divulgação de obras de compositores brasileiros,

ao executar a estreia mundial de diversas obras inéditas no exterior. No entanto, o seu gosto pela música brasileira só se intensificou a partir do contato com Guarnieri, em 1941.

A interpretação de obras de compositores brasileiros que já lhe era característica se intensificará cada vez mais nos anos seguintes. Aprende com o músico nacionalista o respeito pelo texto musical, a compreensão do “brasileiro” – isto é, da música brasileira como fenômeno original e autêntico – e a importância de Mário de Andrade, cujo *Ensaio sobre a música brasileira* torna-se, desde essa época, fonte de referência constante (ibidem, p. 16).

Em 1946, conheceu Koellreutter e iniciou um período de formação marcante, que durou até 1950. É desta fase a cantata *Negrinho do Pastoreio*, para coro feminino, flauta, violão e percussão, obra vencedora do *Prêmio Música Viva* para jovens compositores em 1946. Contraponto rigoroso, composição e estética musical foram algumas das disciplinas intensamente trabalhadas. O conhecimento da produção internacional, particularmente atonal e serial, também foi obtido junto ao mestre alemão radicado no Brasil. No ano seguinte, ele a encaminhou a outro discípulo seu, César Guerra Peixe, com quem estudou, paralelamente, instrumentação e orquestração.

Eunice Katunda esteve ativa como compositora durante cinco décadas, de 1943 a 1983, e compôs cerca de 80 obras entre peças solo, vocal, câmara e orquestra, além de arranjos para várias formações. Em seu catálogo, composto por cerca de 80 obras, ela dedicou três delas para violão solo e algumas em música de câmara. Suas obras solo são *Prelúdio n. 1* (aqui analisada), *Prelúdio para violão* e *Suíte Nazareth*, todas em manuscrito, assim como todo o seu catálogo, que já teve alguns trabalhos acadêmicos dedicando-lhes a edição de suas obras, como de Souza (2008) e de Holanda (2006).

Segue abaixo a tabela com suas obras para violão, tanto solo como em música de câmara. Apesar de apenas três obras para violão solo fazerem parte do seu catálogo, percebemos que o espaço que Katunda dedicou ao violão merece melhor reconhecimento, uma vez que se tratam de obras que fazem parte de um momento histórico singular da Música Brasileira.

**TABELA 3**  
**OBRAS PARA VIOLÃO DE EUNICE KATUNDA**

<b>Obra</b>	<b>Ano</b>	<b>Formação</b>	<b>Dedicatória</b>
Prelúdio n. 1	1972	Violão solo	-----
Prelúdio para violão	1972	Violão solo	Sérgio Sarracene
Suíte Nazareth	1963	Violão solo	Maria Lívia São Marcos/Mozart de Araújo
A moça fantasma	1960	Oscilador de frequência, cristais, cítara, violão, piano, percussão e fita magnética	----
Danças polonesas do século XVII	1978	Duas flautas, violão e cravo (transcrição)	-----
Pacto de paz (Apelo de Estocolmo/A paz mundial)	1951	Solistas, coro misto, Piccolo, flauta, 2 fagotes, violão, 2 violas e percussão	----
Negrinho do pastoreio	1946	Solistas, coro feminino a capela ou com acompanhamentos ocasionais de flauta, violão e percussão	Aos filhos Igor e Daniel

Nestas sete obras, podemos perceber uma quantidade significativa delas para violão em música de câmara, sobretudo utilizando materiais da música moderna, principal proposta do grupo Música Viva. A inclusão do violão nestas composições demonstra também o apreço de Katunda pelo instrumento.

#### **1.4 Esther Scliar (1926-1978)**

Graduada em Piano, Esther Scliar (1926-1978) estudou composição, contraponto e harmonia com Koellreutter, renomado por introduzir o dodecafonismo no Brasil. Por orientação dele, participou de festivais e cursos de regência e composição de música dodecafônica na Europa. Esther Scliar, ao lado de músicos como Edino Kieger, Eunice Katunda, Cláudio Santoro e Guerra-Peixe atuou no grupo Música Viva, fundado por Koellreutter, inspirado nos movimentos de vanguarda musical europeus.

Foi compositora, pianista e seu trabalho como educadora formou uma geração de prolíficos músicos brasileiros, dos quais muitos passaram por seus cursos de análise. “Como professora procurou abrir os horizontes musicais de seus alunos (colocando-os em contato com a música contemporânea) e incentivá-los na busca de novas soluções para o problema da composição” (NEVES, 1981, p. 158).

A profundidade do conhecimento musical de Esther, seu envolvimento com a música do século XX, sua compreensão do todo musical, a atenção dada ao folclore nacional, o valor oferecido ao canto coral e o senso crítico, são características marcantes desta musicista. Seus procedimentos pedagógicos embasavam-se no estímulo à composição e no pressuposto que a teoria é melhor assimilada a partir da vivência (BRANCO, 2008, p. 1).

Segundo José Maria Neves (1981), Esther Scliar buscou uma síntese que tomasse do dodecafonismo (e de qualquer outra moderna técnica composicional) o que pudesse responder às necessidades específicas de cada obra. O rigor lógico do processo criativo, submetido à dura autocrítica, impediu o desabrochar da compositora. Devido a isso, sua obra é reduzida.

Esther escreveu poucas músicas instrumentais, pois se dedicou mais à música coral, devido à sua experiência como regente de coro em Porto Alegre, nos anos de 1950. Dentre suas principais obras instrumentais, estão *Imbricata* (1976), *Intermorfozes* (1977), *Sonata para piano* (1961) e o *Estudo n. 1* para violão (1976), sua única obra para este instrumento. Também fez música para cinema e teatro.

No entanto, não se limitou à composição musical e dedicou-se a suprir as deficiências que via na educação musical, criando um sistema criativo, baseado em análise e que buscava abranger estilos de várias épocas, sempre incluindo a música brasileira. Sobre sua concepção musical, costumava dizer: “o novo pelo novo, gratuitamente, os efeitos pelos efeitos, não me interessam se a obra não tiver um conteúdo e uma estrutura firmes. Do contrário, elas logo perderão o interesse” (Scliar apud WANG, 1982).

Esther Scliar escreveu apenas uma obra para violão, o seu *Estudo n. 1*, justificando aqui a escolha desta para análise e dispensando a apresentação de uma tabela de obras.

## 1.6 Maria Helena da Costa (1939)

A única referência à compositora Maria Helena da Costa consta no livro *Mulheres Compositoras*, de Nilcéia Barocelli. Entramos em contato com algumas pessoas que tiveram proximidade com ela, como a própria autora Nilcéia Barocelli, seu professor Jorge Antunes, alguns contatos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, membros da direção da FUNARTE, entre outros contatos pessoais em congressos e festivais acadêmicos. Obtivemos respostas e informações em algumas dessas tentativas, a seguir relatadas. No entanto, sobre o atual paradeiro da compositora, nenhum dos contatos realizados pôde nos responder, nem onde ela se encontra e nem se ainda está viva<sup>21</sup>.

Nascida na cidade do Rio de Janeiro, em 1939, estudou na Escola Nacional de Música, de 1956 a 1961. Em 1968, estudou com G. Cooper na Universidade de Chicago e, a partir de 1972, passou a estudar na Universidade do Brasil, graduando-se em Composição e Regência, em 1975, na classe de Emílio Terraza. Posteriormente, como aluna de Jorge Antunes, Maria Helena obteve várias premiações com suas composições e participou de diversos festivais de música aleatória. Nas palavras do próprio professor:

Em 1978, formei com meus alunos o MC2 (Movimento Candango de Música Contemporânea). Dei início à formação de uma escola com estética definida: música experimental. Maria Helena foi a mais sintonizada na proposta. Maria Helena compôs bastante entre 1975 e 1980. Em 1979 consegui, no Itamaraty, uma passagem para ela assistir ao Curso de Darmstadt, na Alemanha. Em 1981, ela saiu de Brasília para o Rio de Janeiro e sumiu. Nunca mais eu soube dela<sup>22</sup>.

Entre suas premiações, mencionamos o *XXV Concorso Internazionale di Musica Gian Battista Viotti*, em Vercelli, na Itália, no qual chegou à final com a obra *Organumzation*, para quaisquer instrumentos. Maria Helena apresentou esta mesma obra na I Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio, e no 9º Festival de Inverno de Ouro Preto no mesmo ano. Ela também obteve o segundo lugar no Concurso Nacional de Composição de Salvador com o *Estudo em contraponto n. 3*, no qual também foi finalista

---

<sup>21</sup> Em investigação particular, foi encontrada uma pessoa com características semelhantes, que estaria residindo na região metropolitana do Rio de Janeiro. No entanto, devido às circunstâncias de periculosidade associadas ao local, julgamos inviável a continuação pela busca da compositora, e pouco provável tratar-se da mesma pessoa.

<sup>22</sup> Trecho de um contato realizado por e-mail com o compositor Jorge Antunes.

com *Efetê*. E no Concurso Nacional de Composição e Arranjos Corais, promovido pelo Madrigal Renascentista, conquistou o prêmio do público com *Atenção*.

As obras de Maria Helena da Costa foram consultadas no banco de dados da biblioteca da USP, que representa um importante serviço de divulgação de obras, principalmente de compositoras brasileiras. Após a consulta, encontramos o registro de outra obra sua para violão, no caso em câmara. Apresentamos então a tabela de obras da compositora a seguir.

**TABELA 4**  
**OBRAS PARA VIOLÃO DE MARIA HELENA DA COSTA**

<b>Obra</b>	<b>Ano</b>	<b>Formação</b>	<b>Edição</b>	<b>Dedicatória</b>
Momentos	1975	Violão Solo	Edusp	-----
Travessia I	1978	Dois pianos, violão, flauta, voz, percussão, triângulo e contrabaixo.	Edusp	Ao Núcleo Música Nova

## 2. VERTENTES ANALÍTICAS

As análises foram realizadas com embasamento em autores como John White (1976), que nos garante uma visão aprofundada da obra com as análises micro, média e macro; Stefan Kostka (1999), que aborda os procedimentos utilizados em músicas do século XX em ordem cronológica; Arnold Schoenberg (1996), pela abordagem motívica dos elementos estruturais das obras; e ainda com a abordagem feita por Juan Carlos Paz (1976), sobre as vertentes estilísticas do século XX.

Os autores foram escolhidos por apresentarem métodos que abordam a análise de forma ampla, porém detalhada, abrangendo desde a contextualização histórica até os detalhes do material sonoro criado pelo compositor. Tais autores ainda realçam o fato de buscar compreender a significação da obra, mas sem limitá-la a uma corrente ou encaixá-la em um conceito formal, e sim buscando um real entendimento da música, expandindo suas possibilidades.

Apesar do uso de referenciais teóricos diversos para nossa análise, o foco será no livro de John White (1976) porque nos permite observar os aspectos composicionais e estéticos presentes nas obras. Segundo o autor, a análise deve ter um plano bem delineado e se iniciar com dois passos: análise descritiva e depois sínteses e conclusões. Antes da análise descritiva, deve-se examinar o contexto em que a obra foi composta. Este primeiro passo estabelece uma estrutura de referência histórico-estilística e favorece o aspecto da dedução (WHITE, 1976, p. 11).

Dedução é uma das ferramentas básicas da análise, mas o analista deve ter certeza de que escolheu o princípio ou conceito correto e não está abordando o significado da estrutura da obra de maneira a encaixar sua análise em um sistema pré-determinado. Certos conceitos e métodos tradicionais são aplicáveis para a música nova. É importante determinar quais os conceitos e como eles foram utilizados de maneira a definir os aspectos únicos de inovação do estilo de um determinado compositor (WHITE, 1976, p. 7-8, tradução nossa).

White prevê também a busca por uma descrição abrangente da obra. Para tanto, começa por aspectos biográficos e estilísticos do autor em questão e engloba a linguagem utilizada e a relação da obra analisada com o conjunto de toda a produção do compositor. Na parte da análise descritiva estão a Microanálise, a Análise intermediária e a Macroanálise. Na primeira, são relacionados os aspectos musicais em seus menores planos,

como pequenos detalhes melódicos, harmônicos e rítmicos, e pormenores de timbre e textura. Na análise intermediária, são examinadas as relações entre frases e outras unidades musicais, o que geralmente não se encaixa em macro ou micro. Por fim, a macroanálise consiste em descrever aspectos mais amplos de harmonia, textura e ritmo, bem como considerações sobre a tessitura, o tempo total de duração etc.

Outro aspecto é a divisão dos elementos musicais a serem considerados em cada passo da análise. Quatro são os pontos que devem ser observados: *ritmo*, *harmonia*, *melodia* e *som*<sup>23</sup>. No decorrer da peça, estes elementos podem ser apresentados de diferentes formas, através de repetição (R), desenvolvimento (D), variação (V) e apresentação de material novo (N), que devem ser descritos e analisados conforme a relevância com que aparecem. A obra deve ser ouvida com atenção voltada aos momentos de tensão (T) e repouso (R) para que seja possível relacioná-los a todos estes elementos musicais acima expostos. Mesmo quando há elementos que diferem, trazendo variedade, estes também devem ser encontrados e relacionados enquanto elementos que dão unidade orgânica (O) à obra.

Iniciaremos com a análise dos parâmetros de andamento, compasso, forma, considerações sobre o gênero e outras características gerais para que fiquem mais claros os exemplos musicais nos passos seguintes. Na microanálise, serão vistas as mudanças de compasso, células rítmicas, exploração de motivos, polifonia, intervalos, estruturas de acordes e aspectos do *som*. Na análise intermediária, serão abordados os processos de elaboração melódica e rítmica, frases, progressões, dinâmica, textura etc. E, por fim, serão considerados os aspectos mais abrangentes de cada peça. Nas obras de mais de um movimento a macroanálise será feita de maneira única, antes das sínteses e conclusões.

A título de conceituação, é necessário aqui esclarecer sobre o termo idiomatismo que será utilizado em nossas análises. Aplicaremos o conceito de cunho técnico-instrumental que, de acordo com Scarduelli (2007), “refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento” (SCARDUELLI, 2007, p. 139). Relacionado às facilidades e peculiaridades que cada instrumento possui, este termo engloba características como facilidades de

---

<sup>23</sup> O termo *som* é utilizado pelo autor para englobar aspectos como timbre, dinâmica, textura, entre outros.

execução de escalas, arpejos e capacidades expressivas; sendo que todas estas devem contemplar a forma natural da mão do instrumentista.

Com relação ao violão, especificamente, o termo idiomatismo pode ser dividido em duas categorias: implícito e explícito. A primeira se refere às escolhas dos centros tonais e dos modos, o que favorece um maior uso de cordas soltas e facilita a execução, criando mais colorido sonoro. Já a segunda diz respeito aos efeitos peculiares do violão que são pilares para a elaboração das ideias musicais. Para Scarduelli (2007), os recursos idiomáticos explícitos mais recorrentes são paralelismos de acordes e intervalos harmônicos acompanhados de nota pedal em corda solta. O autor considera também os arpejos e os *ragueados*<sup>24</sup>.

Quando analisamos obras de compositores não violonistas, podemos perceber estes recursos – como os de *rasgueados*, ligados, saltos por cordas soltas, *campanelas*<sup>25</sup> – são apropriados e desenvolvidos no sentido de dar melhor exequibilidade à obra e potencializar o ganho sonoro. Dessa forma é demonstrada a preocupação do compositor com relação à elaboração no sentido técnico e de execução.

Heitor Villa-Lobos é considerado um dos compositores pioneiros na exploração dos recursos idiomáticos do violão. Sua obra parte do princípio do idiomatismo como fio condutor, ou seja, os outros elementos musicais resultam do conjunto das soluções técnicas e idiomáticas encontradas; neste caso, a construção musical é resultado destas combinações. Um exemplo disso é a facilidade em se tocar acordes em paralelismo ao violão: com uma posição única pode-se caminhar de maneira ágil de casa em casa ao longo do braço do violão para obter a sonoridade do mesmo formato de acorde em vários tons (KREUTZ, 2012, p. 3).

Sendo assim, analisamos também como as compositoras se apropriaram destes recursos, aproveitando as facilidades e explorando as peculiaridades sonoras do instrumento. Vale ressaltar que, para a realização das análises, utilizou-se ainda o apoio da execução musical, visto que a maior parte das obras aqui apreciadas não possui gravação para escuta analítica.

---

<sup>24</sup> Rasgueado ou rasqueado: originado dos instrumentos como guitarra barroca e violão flamenco, consiste no toque em que se arrastam as unhas pelas cordas.

<sup>25</sup> Consiste no efeito de reproduzir a mesma nota em distintas partes do instrumento.

## 2.1 *Introdução, Ponteio e Toccatina* (Lina Pires de Campos)

A obra *Introdução, Ponteio e Toccatina* data de 1978. Nesta mesma década, foram escritas outras três peças para o violão: os seus *Três Prelúdios*. Posteriormente, ela compôs mais um prelúdio, fechando então a sua contribuição para o violão solo. Para o escopo desta dissertação, escolhemos essa obra por ser a de maior difusão, além de ter sido premiada com menção honrosa no I Concurso de Composição para Violão ou Piano da FUNARTE, realizado em 1978/79. Trata-se de uma obra bastante tocada e apreciada pelos violonistas brasileiros.

Sobre o concurso, Vetromilla (2014) analisa as escolhas das obras vencedoras e destaca a obra de Lina Pires de Campos. O autor demonstra que os critérios de avaliação adotados no concurso não contemplaram a formação acadêmica e a dificuldade técnica da composição. Segundo ele:

[...] para executá-las é necessário que o intérprete possua domínio da técnica instrumental. Ou, em outras palavras, ambos os compositores [premiados com menção honrosa] obtiveram êxito em propor desafios que ampliassem o domínio dos recursos técnicos e sonoros do violão (VETROMILLA, 2014, p. 37, grifo nosso).

Dona Lina compôs esta obra especialmente para o concurso da FUNARTE 1978/79, que tinha por objetivo “incentivar a criação de composições eruditas brasileiras” e “imprimir graficamente as obras premiadas para melhor serem divulgadas” (VETROMILLA, 2014). Participaram desse prêmio 108 compositores, entre eles Giacomo Bartoloni, Pedro Cameron, Ernst Widmer, Ernst Mahle, Maria Helena Rosas Fernandes. Os intérpretes foram Sérgio e Odair Assad, ao violão, e Maria Luiza Corker e Nelson José Góes Neves, ao piano.

Ainda sobre o concurso, as obras que foram premiadas na categoria de violão foram, em ordem decrescente: *Repentes*, de Pedro Cameron; *Suíte Quadrada*, de Nestor de Hollanda Cavalcanti; e *Divagações Poéticas*, de Amaral Vieira. As que receberam premiação de menção honrosa foram: *Introdução, Ponteio e Toccatina*, de Lina Pires de Campos; *Verdades*, de Márcio Cortês da França Pereira; e *Três Peças*, de Ernst Mahle.

É interessante notar que, das obras premiadas, podemos perceber a *Introdução, Ponteio e Toccatina* como a que permaneceu e se estabeleceu no repertório de concertos dos violonistas, o que atesta a sua qualidade. Dessa maneira, procuramos esclarecer em nossa análise os pontos chave que fazem desta obra tão especial dentro do repertório nacional para violão solo.

Conforme nos ilustra Vetromilla (2014), existem algumas questões sobre esta obra e sua publicação que não foram completamente esclarecidas. Na inscrição para o certame, a compositora assinou a obra como *Introdução, Ponteio e Toccatina*, porém só foram publicados os dois últimos movimentos, *Ponteio e Toccatina*. Após a entrevista realizada com Gilson Antunes, foi-nos revelado que, segundo a própria compositora, ela teria ganhado a primeira colocação no concurso, mas que, após uma reclamação sobre ter desrespeitado uma das normas estabelecidas, o júri revogou a sentença. A obra de Lina teria sido considerada curta demais, não atendendo a exigência de tempo mínimo. Por isso, a *Introdução* foi escrita posteriormente. Porém, o júri não retrocedeu e resolveu dar menção honrosa<sup>26</sup>.

Após esta explanação, analisaremos os três movimentos que constituem a obra, investigando, inclusive, como é a relação da *Introdução* com os outros movimentos do ponto de vista estrutural da obra.

## **Introdução**

### MICROANÁLISE

Iniciaremos com a *Introdução*, que é uma peça curta, de apenas 17 compassos. Nos primeiros compassos da obra, a compositora utiliza o recurso idiomático de cordas soltas com a melodia em quartas (Fig. 1) culminando em um acorde no registro agudo, também em intervalo de quartas. Isto demonstra o uso de recurso técnico-idiomático ao mesmo tempo em que busca por uma construção harmônica e melódica com intervalos em quartas, estendendo as possibilidades acordais.

---

<sup>26</sup> Entrevista concedida por Gilson Antunes a Mayara Amaral no dia 17 de março de 2016, em sua residência.



Figura 1: Primeiro compasso. Utilização das cordas soltas com melodia em quartas.

Após, segue-se uma melodia com cromatismos que termina em um fragmento motivico (Fig. 2) que pode ser reconhecido ao longo da obra como um todo, inclusive em outras obras da compositora. Trata-se de um pedal no baixo intercalado com terças mais agudas. Este é um procedimento que valoriza o aspecto sonoro do violão, pois contrasta a parte harmônica com as terças e valoriza o caminho melódico contrapontístico. Este motivo chamaremos de M1.

### A Tempo Calmo e Cantabile

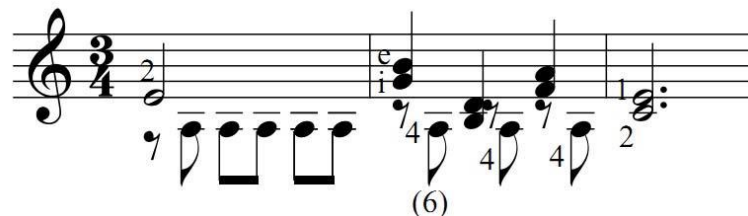


Figura 2: Compassos 9 e 10 contendo o M1, fragmento motivico que aparece nos outros movimentos da obra, bem como em outras obras da compositora.

### ANÁLISE INTERMEDIÁRIA

Iniciamos a Análise Intermediária da *Introdução* com os primeiros compassos da obra, que apresentam uma frase com uma melodia em quartas, termina em um arpejo rápido nas notas agudas e, em seguida, é repetida com variação (Fig. 3).

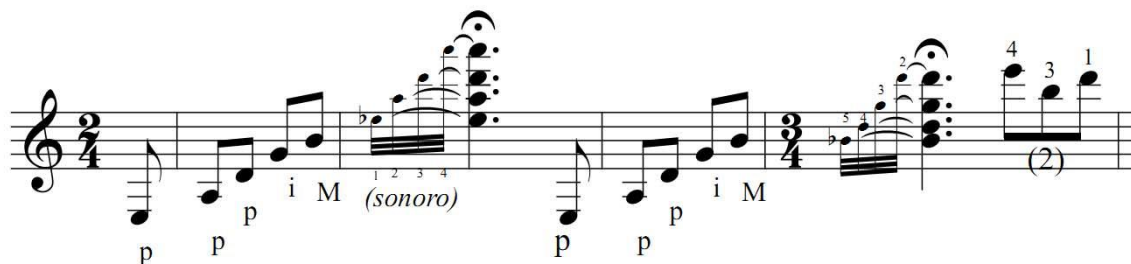


Figura 3: primeira frase com duas texturas diferentes e a variação logo em seguida.

A obra se inicia sem um sinal preciso de andamento, apenas indica dinâmica, como forte, marcato e sonoro. Este é um tipo de peça com caráter livre, o que lembra um improviso. No *Ponteio* de Guarneri (Fig. 4), constatamos o mesmo tratamento quando este nos indica *Improvvisando* e, ao lado, o andamento no metrônomo.



Figura 4: Primeiro compasso do *Ponteio*, de Camargo Guarneri, com a indicação de andamento e a expressão *Improvvisando*.

A partir do compasso 4, temos uma melodia indicada para ser tocada *ad libitum* como uma *cadenza*. No compasso 9, retorna-se ao tempo inicial, calmo e cantábile, ao entrar o M1. No compasso 14, temos uma *fermata* que indica o final da *Introdução*, o que leva o intérprete a realizar um *ralentando* naturalmente. A única indicação sobre dinâmica aparece neste último trecho para realizar um crescendo nos dois últimos compassos (Fig. 5).



Figura 5: Compasso 13 até o final da peça, utilizando os mesmo elementos expostos anteriormente.

### *Ponteio*

A palavra *ponteio* é utilizada por diversos compositores, para designar uma peça instrumental de curta duração, com características formais livres. Ela remete ao ato de pontear viola, praticado pelos cantores caipiras brasileiros antes de cantar uma canção, a

fim de conferir afinação de sua viola. Camargo Guarnieri descreve a escolha deste título para suas peças da seguinte forma: “Na verdade, [os ponteios] são prelúdios que têm caráter clara e definitivamente brasileiro. Achei melhor utilizar uma palavra diferente de prelúdio para expressar este caráter brasileiro” (VERHAALLEN, 2001, p. 128).

## MICROANÁLISE

Com base na microanálise desenvolvida por White, descrevemos o ritmo desta obra como revelador de um especial interesse, pois há mudanças de compasso, alternando 3/4 e 5/4, o que também traz variedade para o movimento melódico e desloca o acento métrico. Além dessas mudanças, o uso de semicolcheias e de *tercinas* demonstra a busca da compositora por enfatizar este movimento melódico quando, logo nos três primeiros compassos, incorpora a semicolcheia em um movimento descendente, que sai da região média para a grave, acentuando esta caída ritmicamente (Fig. 6 e 7).

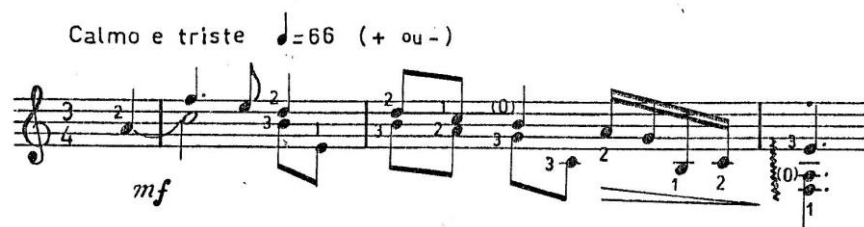


Figura 6: uso de semicolcheias acentuando a descida melódica.

*marcato*

*p* subito

The image shows a musical score for a piece titled "marcato" with a dynamic marking of *p* subito. The score is written in treble clef and 5/4 time. It features a descending melodic line with slurs and accents. The dynamics are marked *marcato* and *p* subito. The score includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a trill-like figure at the end.

Figura 7: Compassos 8, 9 e 10. Mudanças de compasso.

Harmonicamente, podemos dizer que se trata de uma peça tonal, nos moldes da música de seresta<sup>27</sup>, na qual não se aplica muitos clichês da música tradicional europeia, como as cisões na estrutura e na construção de frases e semifrases. Sua harmonia possui um caráter mais linear, que transita sempre em torno do Lá menor, sem grandes distanciamentos, porém, com um caráter mais ligado à condução melódica e não tão preso aos ditames da harmonia.

O *Ponteio* traz muitos aspectos da estética nacionalista *guarnieriana*, a começar pelo título. Ele mostra também exemplos de acordes em quartas, caminhos melódicos em segundas, valorizando a segunda menor e o contraponto, muito comuns nas obras desta estética. Abaixo, um exemplo da obra *Ponteio*, de Camargo Guarnieri.



Figura 8: Compasso 12 do *Ponteio*, de Camargo Guarnieri. Acorde construído em quartas e caminho melódico em segundas.

Outros meios que são utilizados por Guarnieri e que podemos perceber claramente nas obras de suas alunas aqui analisadas, são descritos por Pereira:

(...) o encadeamento linear do discurso, que conduz a harmonia – e não o contrário – e a afirmação harmônica pela inserção prévia dos acordes ou alterações características de determinada região, sem que se instituem cadências. Assim, quando essa região já preparada surge, ela fora previamente afirmada, mesmo sem cadências (PEREIRA, 2001, p. 75).

Esta característica citada é um dos motivos da obra não se enquadrar nos moldes das danças europeias. Como dito anteriormente, as frases são construídas em um caráter mais linear e esta construção harmônica é disposta em decorrência destas linhas melódicas.

A partir do compasso 10 (Fig. 9), chama-nos a atenção um maior uso de acidentes, o que alarga os ditames das escalas utilizadas, evitando assim a monotonia.

<sup>27</sup> Este tipo de música representa uma composição melodiosa e simples, executada ao ar livre, seguindo as formas da serenata.

Percebemos então que, como parte da estética nacionalista, este caráter de trabalho refinado com a melodia, proposta por intervalos de segundas, torna-se o ponto de congruência dentro desta vertente em algumas das obras aqui analisadas.

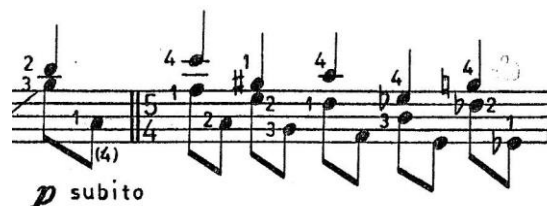


Figura 9: Compasso 10, onde inicia o maior uso de acidentes na melodia, expandindo os limites do diatonismo convencional.

Sobre o idiomatismo violonístico, a alternância de linhas melódicas com passagens em terças, conclui um caráter fraseológico bastante compatível com estas particularidades do violão. Na figura acima, podemos observar que a compositora trabalha com três melodias distintas, porém a estrutura em terças acaba por dissolver a condução das linhas superiores. Acreditamos, então, que se trata de uma representação do conhecimento da compositora sobre as expressividades do instrumento, principalmente, com respeito à condução melódica.

Outro exemplo do conhecimento da compositora sobre o idiomatismo técnico violonístico é o uso de cordas soltas como pedal (Fig. 10). Este é um aspecto bastante explorado por ela, inclusive, em outras obras suas para violão.

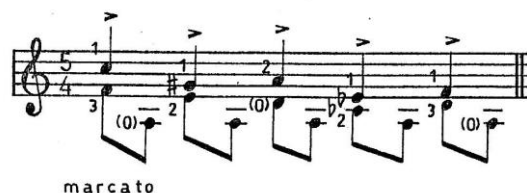


Figura 10: Pedal em cordas soltas.

No compasso 22 (Fig. 11), temos a nota Si natural. Porém, a harmonia corrobora para a ocorrência de um Si bemol devido à demanda da tonalidade em que o trecho se encontra. Optamos por manter em nossa execução o que está na partitura.



Fig. 11: Compasso 22. Este trecho apresenta aspecto duvidoso quanto à relação tonal. Porém, optamos por manter o que está na partitura por função da melodia que está sendo delineada no baixo.

No compasso 26 (Fig. 12), o acorde solicitado é praticamente inexecutável por exigir uma abertura demasiada. Devemos considerar, neste tipo de abordagem, a margem de erro de edição ou um descuido na própria construção da obra, por se tratar de uma compositora não violonista. A pestana na casa 1 e o dedo 4 na quinta casa são solicitações que vão de encontro ao idiomatismo violonístico. Desta maneira, este é um trecho da peça onde optamos por inverter o intervalo da nota Dó, que passa da quinta corda, casa três, para a primeira casa, segunda corda, uma oitava acima. Assim, deixa-se a quinta corda livre para se tocar solta, o que torna possível a execução do acorde com prejuízo melódico praticamente insignificante.

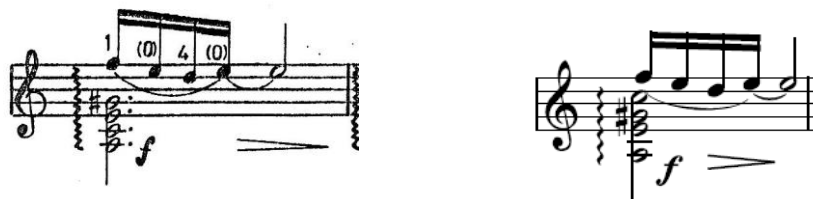


Figura 12: Compasso 26 e, ao lado, a nossa opção de execução.

## ANÁLISE INTERMEDIÁRIA

Em um primeiro momento, percebemos que estas três peças constituem-se, cada uma, de estrutura formal unitária, sem grandes cisões e cadências que estabeleçam as seções com precisão. Portanto, em nossa análise intermediária, trataremos de demonstrar os fragmentos e as frases presentes com vistas a esclarecer os processos de repetição (R), variação (V), desenvolvimento (D) e utilização de material novo (N), mas sem delimitar os espaços em seções pré-estabelecidas, visto que este procedimento não cabe em obras como estas, de caráter formal mais livre.

O movimento melódico descendente predomina nos fraseados. Na primeira frase, que termina no compasso 3, temos um movimento descendente que sai de um Fá na primeira corda para o Fá mais grave, na sexta corda. Este movimento é compensado pelas próximas duas frases, que culminam na tônica, Lá menor, em duas escalas ascendentes. Em seguida, a melodia volta a ser descendente, porém diminuindo a diferença de registro e intercalando com subidas intervalares.

O *Ponteio* possui 48 compassos e está escrito em Lá menor. A peça é iniciada com uma melodia *cantábile*<sup>28</sup> caracterizada por um salto de sexta ascendente e, em seguida, por um movimento por graus conjuntos descendentes, até chegar num pequeno movimento do baixo que termina em um acorde arpejado (Fig. 13). Logo após essa primeira frase, a compositora repete o mesmo procedimento, porém, desta vez, com linha melódica ascendente, terminando em um acorde da dominante. Depois, conduz novamente a linha melódica ascendente, mas agora terminando na tônica.

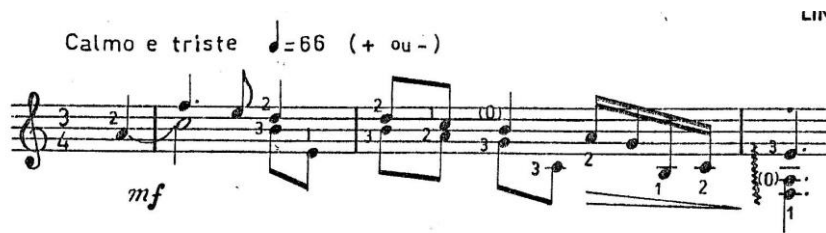


Figura 13: Primeira frase, que é repetida mais duas vezes nos próximos compassos, com alterações.

No compasso 7 (Fig. 14), temos a apresentação de uma nova frase constituída de uma sequência de terças e quintas, com o pedal na nota Lá que apresenta o padrão motivico (M1) presente na *Introdução* e em seu *Prelúdio n. 1*. A sua repetição (R) se dará com todas as notas transpostas para o agudo, uma oitava acima na melodia aguda e, no lugar do pedal, a nota que é tocada sozinha no registro grave constitui-se de uma melodia. Este tipo de fraseado, com terças intercaladas por uma nota, que pode ser um pedal ou uma melodia, pode ser considerado como um maneirismo da compositora em suas obras para violão.

<sup>28</sup> Expressão destinada a obras instrumentais para indicar uma maior proximidade com a voz cantada, seja por uso de vibratos e/ou de respirações.

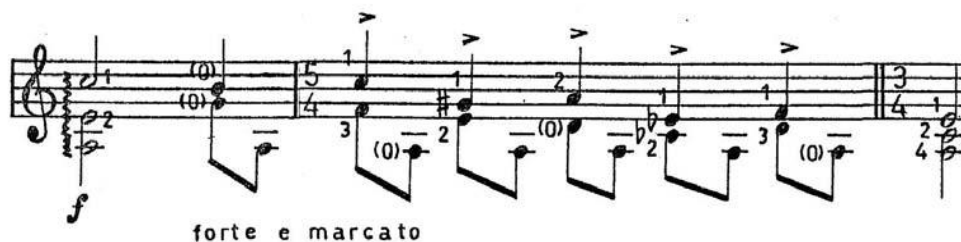


Figura 14: Final do compasso 7 e compasso 8. Fragmento com motivo presente em outros momentos, bem como em outras obras (M1).

No compasso 15 (Fig. 15), há um direcionamento, tanto pela harmonia quanto pelo ritmo, para o desenvolvimento dos elementos já expostos. Porém, devido ao maior alargamento dos motivos que foram expostos anteriormente, esse trecho apresenta sim uma variação (V) e não o desenvolvimento propriamente dito.

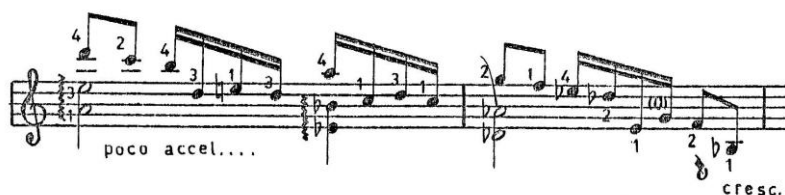


Figura 15: compassos 15 e 16.

No compasso 18 (Fig. 16), acontece mais uma variação (V) do padrão motivico exposto nos compassos 7 e 8. Desta vez, ele é apresentado pelo acorde no início, com uma apojatura para o pedal em Lá, antecedendo as terças sucessivas.



Figura 16: compassos 18 e 19. Variação do motivo presente nos compassos 7 e 8.

No compasso 22 (Fig. 17), aparece um novo elemento (N) que consiste em uma melodia na região grave, com ritmo em semicolcheias, que chamaremos de M2. Apesar de muito curto, esse motivo vai ser repetido e variado no decorrer da peça, encerrando esta

primeira parte e dando início à volta ao “tema” inicial, com a apresentação da estrutura da primeira frase com pequenas alterações.



Figura 17: compasso 22.

No compasso 28, ocorre uma pequena transição que prepara para o retorno ao início da peça, como já foi dito. No compasso 29, volta-se ao início da peça, com poucas variações caracterizando uma repetição (R) do que já foi exposto. E, finalmente, no compasso 39 (Fig. 18), aparece novamente o fragmento motivico M2, mas dessa vez no registro agudo, que vai direcionar a obra para o seu final, como um pequeno desenvolvimento.



Figura 18: compasso 39. Variação do elemento C.

Podemos afirmar que todo o final do *Ponteio* está baseado em M2. As apresentações melódicas do corpo da peça não estão mais tão presentes nos últimos compassos, o que dá lugar a acordes arpejados e a um movimento melódico circular em semicolcheias – um caminho melódico que volta para a mesma nota. O pedal em Lá acontece na região aguda a partir do compasso 42, iniciando com Lá bemol e, a partir do 44, passa para Lá natural. O ritmo vai se diluindo em figuras cada vez mais longas, colocando as notas cada vez mais distantes entre si.

No compasso 46, um acorde de tensão é arpejado em uma *quintina*. E no próximo compasso, há o último acorde da peça, também arpejado, porém em colcheia, tratando-se de um Lá menor com a nona.

## Toccatina

### MICROANÁLISE

Iniciaremos agora a microanálise da *Toccatina*, onde indicaremos os pontos mais relevantes no que concerne às partes menores desta obra. Logo nos primeiros compassos temos a apresentação de um motivo rítmico (Fig. 19). Este motivo pode ser percebido em outros momentos da obra, porém com modificações.



Figura 19: Primeiro compasso: motivo rítmico.

Nos próximos compassos, 3 e 4 (Fig. 20), destacamos o trabalho com a sonoridade e também com o idiomatismo técnico do violão, pois além do pedal na nota Mi soando (sexta corda), temos os intervalos de segunda, utilizando a corda Ré solta, caracterizando assim ainda mais a dissonância do intervalo.



Figura 20: compassos 3 e 4. Pedal em Mi solto e intervalos de segunda com a corda Ré solta.

No sétimo compasso (Fig. 21), as terças vão para a região média, nas cordas agudas, primeira posição com a indicação de dinâmica, *forte sempre marcato*, o que indica uma pequena cisão para uma próxima seção. Neste momento, temos também a citação do motivo rítmico exposto nos primeiros compassos.



Figura 21: Compasso 7. Indicação de dinâmica para demarcar início de uma nova seção, as terças vão para a região média e há a citação do motivo rítmico.

No compasso 14, inicia-se uma escala ascendente, projetando para a parte mais aguda da música, que será depois repetida, mas que aqui entra como elemento de grande tensão. O desafio técnico, associado ao ponto culminante da melodia – que se trata da nota mais aguda da peça toda até então – confere uma exigência técnica significativa. O salto de quatro casas com o quarto dedo na região aguda (compasso 16, Fig. 22), no andamento que é pedido, faz deste trecho um destaque no todo da obra.



Figura 22: compasso 16

No compasso 21, acontece uma breve citação do motivo M1 exposto na *Introdução* e também no *Ponteio* (Fig. 23) que, apesar de agora estar em andamento muito mais acelerado, consideramos que colabora para a unidade orgânica (O) da obra como um todo.



Figura 23: Comparação entre compasso 21 da *Toccatina* e compasso 10 do *Ponteio*. Presença do motivo M1 que reaparece nos três movimentos da obra.

Apesar das modificações que encontramos nestes trechos, fica claro que se trata de uma citação que traz uma interseção entre os movimentos. Este mesmo tipo de procedimento é também encontrado no *Prelúdio I* da compositora (Fig. 24), que apresenta ainda outros elementos presentes no *Ponteio*.



Fig. 24: Trecho dos compassos 2, 3 e 4 do *Prelúdio I* contendo variações do motivo M1.

Estes prelúdios foram escritos antes da *Introdução, Ponteio e Toccatina*, em 1975, portanto a compositora já havia enraizado este recurso expressivo em sua composição para o violão, o que pode ser considerado, então, um arquétipo utilizado por ela.

Alguns trechos da *Toccatina* nos chamam atenção em termos de execução. Primeiramente, como já foi dito, após uma pequena seção de transição, inicia-se a repetição (R) dos motivos iniciais da obra, ou seja, a reexposição. Alguns elementos vão reaparecer em outro registro. No caso do compasso 52, temos um acorde que não corresponde ao tocado anteriormente. Abaixo, demonstramos a diferença na Figura 25. Neste caso, ainda há um agravante, pois a execução fica quase impossível, haja vista a velocidade em que deve ser tocada. Optamos, então, na realização da *performance*, por eliminar uma das notas de cada acorde, sem prejudicar os elementos fraseológicos do trecho.

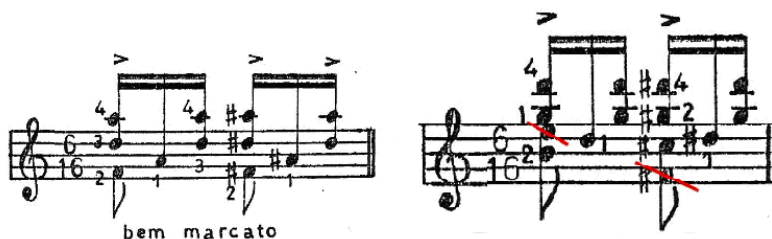


Figura 25: Compassos 20 e 52. O mesmo elemento foi repetido, porém com o acréscimo de duas notas. A nossa escolha foi tomada em concordância com a execução e com a estrutura da obra, mantendo o cromatismo do trecho em questão.

Observamos também um recurso sonoro que emprega a utilização de cordas soltas juntamente com notas na décima e décima segunda posições produzindo uma sonoridade particular entre as cordas presas e soltas, o que lembra o procedimento de uma *campanela*. Este procedimento específico chama atenção por se tratar de uma característica intrínseca de idiomatismo técnico dos estudos de Heitor Villa-Lobos (exemplo abaixo, Fig. 26).

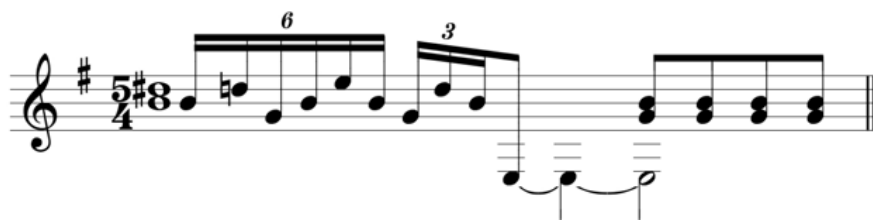


Figura 26: Compasso 34 do *Estudo n. 11* de Heitor Villa-Lobos. Utilização de cordas soltas com notas agudas na décima posição gerando uma sonoridade característica e representativa de sua linguagem.

É claro que as intenções são bastante distintas nos dois casos, mas é interessante notar esta semelhança. Ao mesmo tempo em que a compositora emprega estes recursos que exploram a sonoridade, o seu discurso continua com as mesmas intenções.

### ANÁLISE INTERMEDIÁRIA

Voltamo-nos agora à análise intermediária para observar os aspectos fraseológicos do último movimento da obra *Introdução, Ponteio e Toccata* e, em seguida, daremos seguimento com a macroanálise, onde serão demonstrados os aspectos mais gerais.

A tonalidade da peça continua a mesma, em Lá menor, porém o andamento é contrastante. Enquanto *Ponteio é Calmo e Triste*, *Toccata* é um *Allegro Moderato – sempre marcato*. Há mudanças de fórmula de compasso por toda a peça. Apesar de quase todas as figuras musicais da peça serem semicolcheias, a diversidade rítmica e a irregularidade métrica de acentos causam certa surpresa e um caráter de novidade a cada novo emprego de mudança, o que traz variedade à peça.

O registro, no início da peça, concentra-se na região grave do instrumento e a harmonia é trabalhada em intervalos de terças e segundas nas notas graves. Este tratamento

não é usual em regiões graves, pois intervalos próximos tornam-se confusos neste registro. Concluimos, então, que este é um procedimento que corrobora para trazer variedade ao elemento *som*, o que revela um timbre característico.



Figura 27: Primeiros compassos da Toccata. Intervalos de terças e segundas na região grave, mudanças de compassos e andamento rápido, contrastando com os outros movimentos.

Conforme a Figura 27 acima, num primeiro olhar, já percebemos esta peça como exposição da rítmica, em contraste com a *Introdução* e o *Ponteio*, analisados anteriormente. Apesar deste aspecto, observamos algumas referências de materiais motivicos de suas obras mais lentas com variações, o que dá unidade orgânica (O) à obra.

Com relação à estrutura fraseológica, identificamos como frases as estruturas musicais presentes a cada dois compassos, de acordo o ritmo e a harmonia. As indicações de dinâmica, mesmo que sutis, também ajudam a estabelecer as divisões entre as seções.

A partir do compasso 7, inicia-se uma nova textura e, no compasso 14, temos uma escala que ascende para o ponto culminante da seção. A reexposição acontece no compasso 30. No compasso 48, temos o ponto de cisão para o final, com os mesmos elementos que acontecem anteriormente, porém modificados.

Observamos que este movimento prima pela apresentação rítmica em detrimento dos aspectos melódicos e/ou harmônicos. Desta forma, as mudanças de compassos, os acentos métricos deslocados, as utilizações de ligaduras de valor e o desenvolvimento das escalas com notas repetidas são os principais aspectos da *Toccata*.

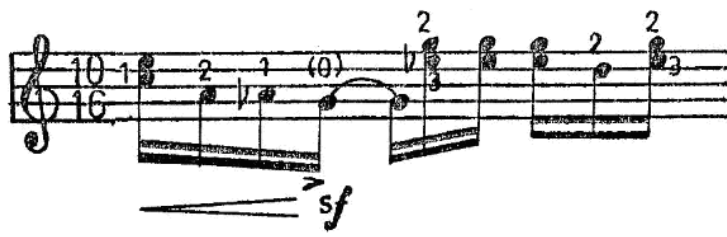


Figura 28: Compasso 9. Exemplo de primazia pelo aspecto rítmico com acento deslocado, ligadura de valor e notas repetidas.

Outro aspecto que se mostra significativo nesta obra é o cuidado com relação à sonoridade do violão, que dá ênfase em melodias ao utilizar cordas soltas e acordes que se ligam aos próximos tempos, buscando a ideia de legato, mesmo sendo esta uma peça rápida. Entendemos que estes recursos representam um conhecimento relevante de Lina Pires de Campos sobre as possibilidades do instrumento, evidenciado tanto nesta como em outras de suas obras.

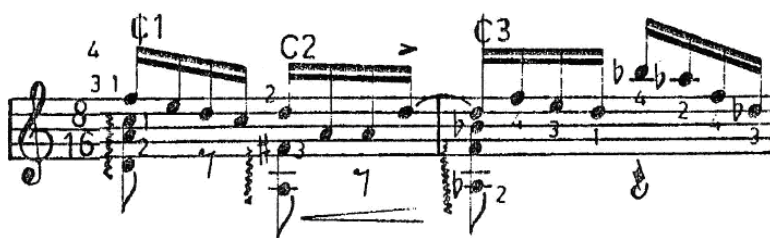


Figura 29: Compassos 18 e 19, contendo exemplo de ligadura que preza pelo aspecto do legato, colaborando para empregar melhor sonoridade ao discurso.

## MACROANÁLISE

Quanto à tessitura explorada, trata-se da utilização de praticamente toda a extensão do instrumento, desde logicamente o Mi da sexta corda, até o Sol da primeira corda na casa 15. Isso nos mostra que, apesar da compositora ser pianista, ela conseguiu muito bem desenvolver seus motivos e frases explorando adequadamente as possibilidades de tessitura do instrumento. É importante lembrar que esta obra deve ser tocada em conjunto e que a nota mais aguda se encontra no último movimento.

Concluimos também que a *Introdução*, posteriormente acrescentada, não se apresenta como imprescindível para o completo entendimento da obra. Ela é, contudo, uma parte bem escrita e que possui os elementos de unidade e variedade necessários em uma

obra com vários movimentos. A inserção da *Introdução* torna a peça maior em questão de tempo e, por ser uma obra difícil tecnicamente, mesmo que tão curta quando executada, o trabalho pode parecer demasiado desgastante para a escolha do intérprete.

## SÍNTESES E CONCLUSÕES

Os elementos encontrados na análise da obra *Introdução, Ponteio e Toccatina* dão unidade ao mesmo tempo em que contrastam entre si. Sua linguagem está diretamente ligada à escola nacionalista de composição, desenvolvida principalmente por Camargo Guarnieri e representada por compositores como Osvaldo Lacerda e Sérgio Vasconcellos-Correa. Porém, através dessa análise, pudemos notar também uma linguagem própria desenvolvida por Lina.

Em toda a peça encontramos notas regulares que dão mais intensidade e deixam o ritmo mais incisivo, o que demonstra aspectos associados ao caráter nacionalista. As mudanças nas fórmulas de compasso também representam esta preocupação da compositora.

Diversos são os motivos pelos quais esta seja a mais tocada dentre todas as obras analisadas neste trabalho. Primeiramente, está o fato dela ter sido escrita considerando as peculiaridades do violão no que se refere à sonoridade, mas sem sobrepor o idiomatismo aos aspectos musicais mais profundos. Em segundo, o contato da compositora com violonistas proporcionou maior divulgação através da interação entre compositor e intérpretes. Por último, destacamos ainda o fato de suas obras estarem editadas, o que proporciona o contato e o interesse de pessoas distantes.

Embora esta seja uma peça de grande exigência técnica, percebemos a utilização de recursos idiomáticos que facilitam o melhor aproveitamento das capacidades expressivas do instrumento, como cordas soltas, acordes em quartas, extensão toda do braço do violão, entre outros. Todavia, apesar destes recursos serem adotados, após um olhar mais atento, vimos que as ideias composicionais de Lina prevalecem em relação a estes ganhos em sonoridade e exequibilidade.

Desta maneira, destacamos esta obra de Lina Pires de Campos como uma das principais da década de 1970 para o repertório violonístico por ser representante de um período prolífico do violão, de uma linguagem que aborda as riquezas do campo da música nacional, e por explorar aspectos técnicos de grande valor para o violão por meio das exigências que se impõem ao intérprete.

## **2.2. *Ponteio n. 1* (Adelaide Pereira da Silva)**

A obra *Ponteio n. 1* possui 42 compassos e está na tonalidade de Lá menor. Possui uma abordagem contrapontística em que as linhas melódicas conduzem a harmonia. Sua principal textura está no uso de melodias em contraponto, procedimento que caracteriza toda a textura da peça.

Dedicada ao violonista Isaías Sávio, foi editada pela Ricordi, mas nunca foi gravada. A compositora conta sobre a escolha dessa dedicatória em entrevista:

Sávio foi um grande amigo meu. Uma pessoa muito amiga, muito querida. Uma pessoa que eu admirei muito como professor, como violonista. E tanto que quando eu fiz esse *Ponteio*, eu mostrei a ele e ele me disse: “olha, eu vou ajudar você a digitar algumas coisas aqui”. E ele me ajudou na digitação da música, que não é fácil, e eu então dediquei a ele<sup>29</sup>.

A compositora também afirmou que a obra deve ser entendida em sua estrutura para que seja bem executada. E ressaltou que, nela, valoriza muito a melodia. Com relação a isso, explicou que a harmonia é como uma forma de roupagem dessa melodia. O nacionalismo em sua obra pode ser evidenciado através dos materiais melódicos que ela utiliza, sempre em contraponto, conforme a escola *guarnieriana* de composição<sup>30</sup>.

Até o momento da nossa entrevista, a compositora nunca tinha ouvido a sua obra sendo executada. Segundo ela, alguém havia a tocado em um congresso de composição em Poços de Caldas, mas apesar de ter sido admirada, ela não sabe quem a

---

<sup>29</sup> Entrevista concedida por Adelaide Pereira da Silva à Mayara Amaral, na residência da compositora, em São Paulo, em 03.03.2016.

<sup>30</sup> Sobre o termo *Ponteio*, o mesmo já foi esclarecido. Uma informação adicional é que uma das atividades de composição dos alunos de Guarnieri era a elaboração de um *Ponteio*. Podemos ver claramente isso nos trabalhos de seus alunos, que geralmente possuem vários.

tocou e nem se a obra foi bem tocada. Adelaide também nos relatou a intenção de compor uma continuação de outros ponteios.

## MICROANÁLISE

Passaremos agora para a microanálise do *Ponteio n. 1* com o intuito de observar os pequenos detalhes, principalmente, no que se refere à harmonia e aos trechos que apresentam as peculiaridades específicas da obra.

A obra é iniciada com o acorde de Lá menor arpejado, porém cadencia com IV-V-I no tom de Mi menor nos compassos 1 e 2, sendo o Lá menor inicial como o IV grau do tom de Mi menor (Fig. 30).

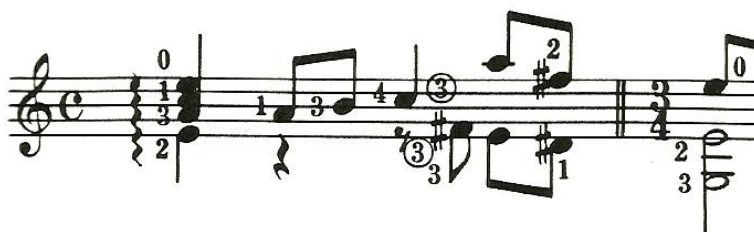


Figura 30: Início da obra em Lá menor e cadência perfeita em Mi menor.

Em seguida, em um movimento de contraponto, o terceiro compasso se inicia com o acorde de Fá maior, que é estranho tanto ao tom de Mi menor quanto de Lá maior. Os contrapontos que se seguem estão ainda na tonalidade de Mi menor, cadenciando com V-I.

Nos compassos 5 e 6, o Lá menor aparece, mas ainda muito tímido como tonalidade, pois faltam as cadências e sensíveis. No compasso 7, temos mais uma vez o Si com sétima, o quinto grau de Mi menor e, no compasso 9, a apresentação do Lá menor, mas sem a cadência.

No compasso seguinte, a tonalidade fica um tanto ambígua, ela transita entre o Lá menor e o Dó maior. Mas em seguida, no compasso 12, temos o C7, que cadencia rapidamente em Fá maior.

A partir do compasso 15, inicia-se um trecho da peça em que temos um ápice melódico, com a ocorrência da nota mais aguda (compasso 16), caminhando para uma pequena seção de transição.

Nos compassos 17 e 18, temos uma seção de transição, que liga para o momento de cadência em Lá menor alargada por quatro compassos 19-22, o que culmina no retorno do tema e na reexposição integral do início da peça, apenas com uma pequena troca de registro na primeira melodia.

Este trecho de tonalidade ambígua revela a exploração no sentido de expansão dos recursos harmônicos ao utilizar ferramentas tradicionais harmônicas e modais. Estes procedimentos também são bastante empregados em obras de Camargo Guarnieri e Osvaldo Lacerda.

No compasso 6 (Fig. 31), temos o uso de duas melodias que seguem um pequeno espaço em quartas, o que sugere também a interação com o desenvolvimento de harmonia que foge das tradicionais construções em terças.

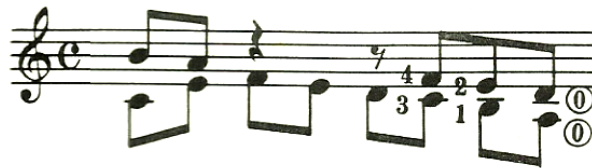


Figura 31: Compasso 6, trecho com uso de intervalos de quartas.

No compasso 31, caminha-se para o final da peça, com a culminância da parte mais dramática no compasso 34 (Fig. 32), com o acorde de Mi menor arpejado. Esta parte da obra é interessante, pois nela cabe um recurso expressivo que não está escrito, como um *poco rall* ou um *rubato*. Além disso, através da análise e observação desta passagem, podemos ter a execução que corresponde ao discurso musical expressivo.



Figura 32: Compasso 34, arpejo de Mi menor no clímax da peça.

A compositora especificou alguns pontos com alterações no andamento com caráter expressivo, principalmente, no final da obra. Quanto aos recursos técnico-instrumentais, acreditamos que a obra foi bem planejada para o instrumento, fundamentalmente pela tonalidade de Lá menor que favorece o uso de cordas soltas.

Apesar de bem colocada ao violão, deparamo-nos com algumas aberturas de mão esquerda, com pestanas que exigem relativa flexibilidade e agilidade do instrumentista. E devido ao seu caráter nacionalista, melodioso e seresteiro, deve-se ter ainda mais cuidado com a condução melódica, destacando-a apesar destes movimentos mecânicos bruscos.

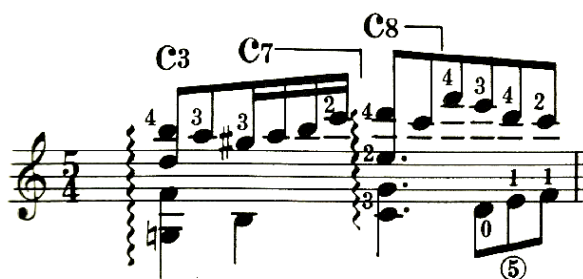


Figura 33: Compasso 16. Caráter dramático e acelerado, não devendo ser interrompido pela abertura de mão esquerda que se encontra no primeiro acorde.

### ANÁLISE INTERMEDIÁRIA

Sob o aspecto rítmico, a obra começa com colcheias e acordes arpejados que, na verdade, delineiam toda a obra, com momentos de mais velocidade proporcionados por *tercinas* e semicolcheias. Temos, na primeira frase da obra – compassos 1, 2 e 3 (Fig. 34) – o sobe e desce das melodias em contraponto. Ao longo da peça, a compositora desenvolve o contraponto, mas com notas mais longas nos baixos, como podemos ver também neste início.

Pode-se dizer que existe um motivo temático melódico com três notas em grau conjunto (destaque na Fig. 34) que vão delinear a peça e formar o contraponto sempre com ritmo de colcheias, ora ascendente, ora descendente. Este motivo vai se mostrar como a unidade orgânica (O) da obra perceptível, apesar de não apresentar grandes desenvolvimentos.

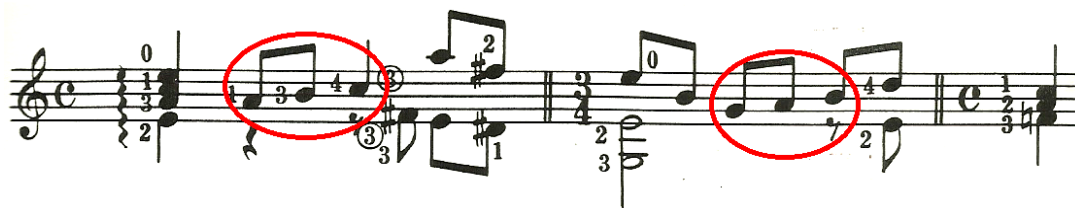


Figura 34: Primeiros compassos da obra. Motivo de três notas em grau conjunto que aparece em toda a obra, por vezes com alterações.

A partir do compasso 12 (Fig. 35), temos uma parte mais dramática, onde encontramos uma melodia intermediária. Logo em seguida, no compasso 13, inicia-se a parte mais acelerada da peça, com o uso de semicolcheias, que serve como uma transição que termina no compasso 23, quando volta *a tempo*.

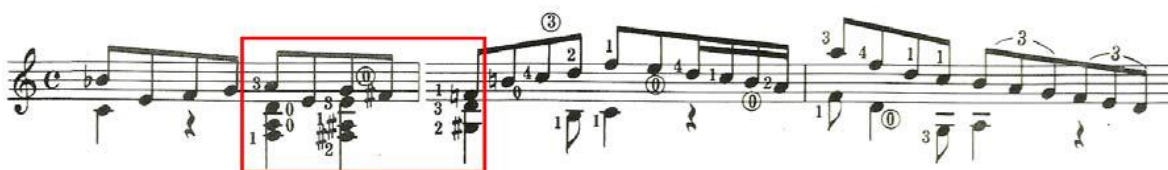


Figura 35: Trecho do compasso 12 (melodia intermediária), compasso 13 e 14, onde o ritmo começa a acelerar e passa a ter um caráter mais dramático.

No trecho seguinte, compassos 16 a 18 (Fig. 36), temos uma seção de transição. Nesse momento, o ritmo natural da música leva para um aceleração do andamento através das semicolcheias que aparecem pela primeira vez e pelo uso das *tercinas*. Em termos de fraseado, as melodias descendentes são as que delineiam os fins de frase, juntamente com a harmonia, composta pelo ritmo harmônico de dois acordes por compasso.

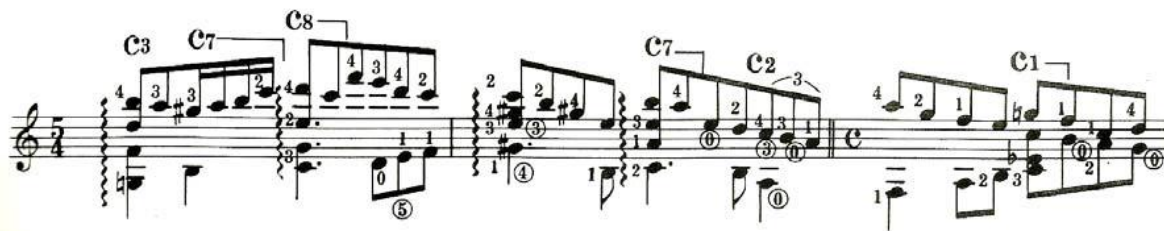


Fig. 36: Compassos 16 ao 18, seção de transição.

No compasso 19 (Fig. 37), temos uma seção de transição como um desenvolvimento (D), onde o andamento é desacelerado e há duas melodias que se iniciam

na mesma nota, mas vão para direções opostas, enfatizado por um *poco rall.* Através do cromatismo, como forma de intensificar as dissonâncias, este trecho prepara para o retorno ao tema inicial.

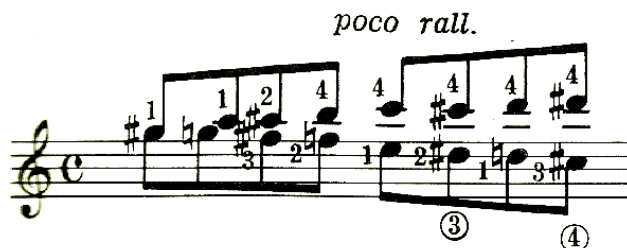


Figura 37: Cromatismos no compasso 19 preparando para o retorno do tema inicial.

A partir do compasso 23, inicia-se o retorno ao tema do começo (R). Até o compasso 30, o início é reexposto praticamente sem alterações. Inicia-se, a partir do compasso 31, uma seção de transição que indicará o final da peça como uma *codetta*.

## MACROANÁLISE

Podemos afirmar que a peça está dividida em duas partes com um meio de transição, até retomar *a tempo* e repetir os motivos melódicos do início da obra, uma oitava acima na primeira frase.

Primeiramente, classificamos esta obra com forma unitária por não apresentar de maneira definida uma seção B. Ela parte da seção A, chega a um pequeno desenvolvimento no compasso 16 e culmina na volta dos primeiros oito compassos, com pequenas alterações em seguida. Nos compassos 34 ao 42 temos a finalização da obra. Possui, assim, características formais livres, inerentes a um prelúdio.

O trabalho realizado com os motivos apresentados na obra não apresenta grandes desenvolvimentos, mas ao longo dela são feitas citações e repetições, com pequenas alterações. Como esclarecido por Schoenberg (2008), sobre as escolhas baseadas em polifonia ou homofonia, quando há a utilização do contraponto em detrimento da melodia acompanhada, não há propriamente o desenvolvimento de motivos, o que caracteriza uma escrita mais livre.

Sobre este mesmo aspecto, White elucidada:

(...) mesmo quando um fragmento melódico ou rítmico é repetido, não deve ser chamado de motivo, a não ser que o ouvido do analista diga que a natureza, quantidade e qualidade da repetição, indica que o fragmento é de real importância na estrutura da música (WHITE, 1987, p. 30, tradução nossa).

Portanto, dos elementos aqui encontrados, localizamos alguns dos motivos presentes na obra e expomos nas páginas anteriores, porém sem a pretensão de enquadrá-los nestes aspectos puramente analíticos.

## SÍNTESES E CONCLUSÕES

É importante ressaltar que esta obra integra o contingente de peças para violão escritas no estilo do nacionalismo *guarnieriano*; isso porque, fora Camargo Guarnieri, que compôs um conjunto de seis peças para violão solo neste estilo, temos poucos nomes que agregaram esta estética no repertório violonístico. Entre as características desta linha nacionalista, está a aversão ao exotismo e a tendência ao cromatismo, ou seja, quando o compositor busca a expansão do tonalismo, mas sem seguir uma determinada linha de vanguarda, utilizando assim recursos de cromatismos, harmonias em quartas, acordes que polarizam tonalidades, entre outros.

Oswaldo Lacerda é um exemplo de aluno de Guarnieri que possui obras estilisticamente em acordo com esta vertente do nacionalismo: “contraponto rigoroso, linhas severas, colisão vertical das linhas horizontais cromaticamente alteradas, politonalismo etc”. (ZANON, 2007). Concordamos com Zanon (2007), que afirma que obras deste tipo lidam com a ressonância natural de uma maneira satisfatória, apesar de não primarem pelo aspecto idiomático.

Consideramos ser a abordagem deste tipo de obra mais contrapontística do que homofônica. Sabemos que, além de Guarnieri, Adelaide também foi aluna de Oswaldo Lacerda. Deste modo, ela absorveu enorme influência desses dois nomes da vertente nacionalista, sobretudo, quando se trata da segunda metade do século XX.

Acreditamos que esta linha estética de composição representa a estética nacionalista proposta por Mario de Andrade, como a última fase da arte nacionalista. Nesta, a obra é elaborada através da inconsciência do elemento nacionalista, sem regionalismos,

onde o nacional flui pela obra sem citações de “produtos exóticos que esperam a curiosidade européia” (ANDRADE, 1972, p. 14).

Essa proposta não buscava apenas impressionar, nem poderia flertar com a música ligeira e, sobretudo não poderia cair no exótico, pois se tratava da representação do nacional. Ela demandava compositores com boa formação técnica, que trabalhassem de forma mais intelectual e reflexiva e que fossem criteriosos na escolha dos materiais empregados (PEREIRA, 2011 p. 17).

Neste panorama, a obra de Adelaide Pereira da Silva representa uma corrente estética similar à de Lina Pires de Campos, lembrando inclusive que as duas foram amigas próximas. No entanto, apesar deste contato e de suas semelhanças estilísticas, percebemos nas análises, o uso de elementos muito próprios em suas escritas musicais.

### **2.3. *Prelúdio n. 1 (Eunice Katunda)***

A peça está dedicada para Serginho Sarracene, violonista e pianista que foi aluno de Katunda. Para a época que Katunda compôs as suas obras para violão, observamos relativo amadurecimento em sua escrita. Ela já havia composto mais de 50 obras entre solo e orquestrais, além de possuir premiações ao longo de sua trajetória. Acreditamos que isso representa certa liberdade em suas escolhas composicionais, principalmente, no que tange ao seu engajamento político.

Em suas cartas, disponíveis no livro de Carlos Kater sobre a biografia da compositora, podemos perceber uma mudança de caminhos estéticos no início da década de 1950. Observamos, especificamente, em sua carta-manifesto de 1952, “Atonalismo, dodecafonía e música nacional”, a sua preocupação com a comunicação com o público através dos arquétipos da música nacional, sempre em uma perspectiva social.

Nós que cantamos, que dançamos a música popular, nós que gostamos da repetição, dos estribilhos, dos temas simples da música de nosso povo, para quem a arte musical é uma necessidade e não um gozo de sibaritas, que iríamos fazer com essa ânsia do novo pela novidade, que proíbe a repetição, a dissonância, o fragmentário, o problemático e o incompreensível? (KATUNDA apud KATER, 2001).

Portanto, sabendo do momento estético no qual se encontrava Katunda na concepção destas obras, analisaremos a seguir os aspectos relevantes de tais características. Diretamente ligado ao seu posicionamento político, que consiste no engajamento do músico com a sociedade, as suas obras passam a possuir esse caráter de fácil compreensão pelo público mais geral.

Trata-se de uma obra bastante curta, com apenas 16 compassos. Apesar da pouca amplitude desta peça, podemos notar algumas características musicais representativas de sua obra, do contexto musical e do nacionalismo pós-moderno.

### MICROANÁLISE

As indicações de articulações pela compositora são claramente relacionadas à estética nacionalista, que relaciona *rubatos* e *vibratos* com características do lirismo seresteiro, principalmente da música urbana. Outros fatores sobre o nacionalismo apontados por Mário de Andrade podem ser percebidos na obra, como: “afeiçãoamento na melódica brasileira por frases descendentes, saltos melódicos em terças, assim como também pela riqueza dos modos” (ANDRADE, 1972. p. 7).

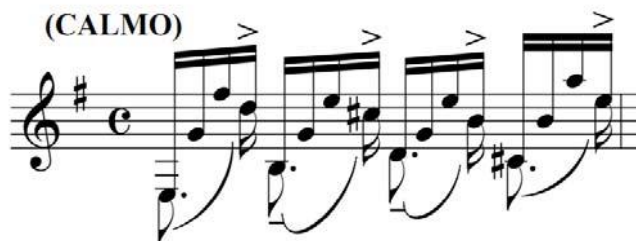


Figura 38: Início da obra com indicação de andamento e várias indicações de articulações.

Notamos neste primeiro compasso, a utilização de algumas indicações de articulações particulares. No final de cada arpejo, há o pedido de acento, o que destaca a melodia intermediária. Em seguida, observamos ainda o recurso de *staccato* na última nota de cada grupo, o que torna esta mesma linha ainda mais evidente. No entanto, na prática, a execução deste destaque torna-se um tanto complicada, pois o fato de existir uma nota mais aguda que não é cortada acaba pronunciando mais esta melodia superior – um artifício empregado pela compositora que traz variedade para o elemento *som*.

Estas articulações pedidas devem ser interpretadas com cautela, pois aparecem com excesso nesta pequena obra, o que pode soar um tanto exagerado se tocadas com demasiado afinco. Por ser uma peça nacionalista, deve-se ter em mente também o respeito aos ditames do estilo ao qual faz parte, como o uso de *vibratos*, *legatos*, apoios e *rubatos*, que são ferramentas necessárias para sua melhor execução. Temos algumas destas indicações na partitura, conforme a figura a seguir (Fig. 39), mas ainda assim acreditamos que parte da interpretação deve-se diretamente ao conhecimento do intérprete sobre o estilo.

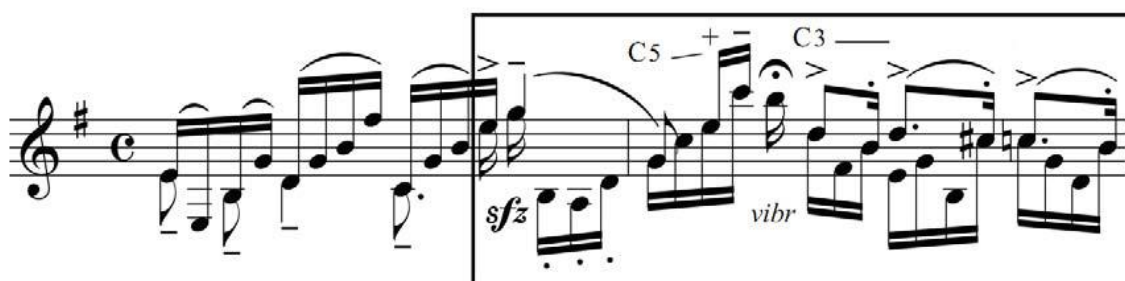


Figura 39: Final do compasso 5 e compasso 6. Sequência de indicações precisas de articulações. *Sforzato*, *staccato*, *vibrato*, acentos.

No compasso 13 (Fig. 40), há uma rasura no momento em que são pedidas duas notas, uma na sexta corda, Fá sustenido, e outra que poderia ser um Lá ou um Si. Esta dúvida é retirada ao perceber que na nota está presente uma ligadura para a nota Si. Como este momento exige uma grande abertura, optamos, então, por alterar a altura do Fá sustenido para uma oitava acima, a fim de não prejudicar tanto o *legato*.

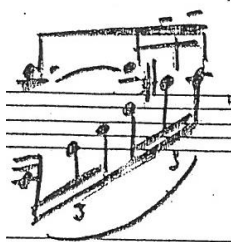


Fig. 40: Terceiro tempo do compasso 13. Aqui temos um borrão. Concluímos tratar-se da nota Si, o que traz dificuldade a essa passagem devido à abertura de mão esquerda exigida.

Outra opção seria fazer o Fá sustenido com o indicador para quem suporta esta abertura, ou executá-la com o polegar passando para a escala do violão, se o indicador não alcançar o Fá sustenido da sexta corda ao mesmo tempo em que o quarto dedo está na

sétima casa. Outra possibilidade de execução seria tocar o Si em harmônico (12ª casa, 2ª corda), evitando alterar a nota grave.

### ANÁLISE INTERMEDIÁRIA

Seus procedimentos composicionais são bem característicos de peças tradicionais do repertório do violão brasileiro, pois utiliza arpejos em primeira posição, além de melodia acompanhada e ainda escolhe a tonalidade que favorece as cordas soltas do instrumento.

No início, temos acordes arpejados na primeira posição na região harmônica de Mi menor com algumas alterações, no entanto, sem fugir muito das convenções da tonalidade. Na segunda linha, ocorre um trecho que entra em contraste: o acorde de Lá menor arpejado seguido de uma linha melódica tocada sem acompanhamento.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, key of D major (one sharp), and common time. It is marked '(CALMO)' and contains a melodic line with arpeggiated accompaniment. The bottom staff is also in treble clef, key of D major, and common time. It starts with a chord labeled 'C5' and 'sfz', followed by a melodic line with arpeggiated accompaniment. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

Figura 41: Primeiras duas linhas da peça com caráter contrastante.

Após essas duas primeiras linhas com caráter contrastante – uma com arpejos e melodia acompanhada e outra com um acorde alongado e uma melodia sem acompanhamento – inicia-se um trecho que chamaremos de desenvolvimento (D). Nesta próxima parte, há uma mistura dos dois elementos usados anteriormente (R), por conseguinte, acontecem arpejos e melodias concomitantemente ao desenvolvimento harmônico mais ousado.

Quanto ao ritmo, não há mudanças de compasso, porém isso é compensado de certa maneira pelas alterações figurativas. É uma peça rica em informações sobre dinâmicas, como acentos métricos, *sforzatos*, *crescendos* etc. Muitas são as indicações de articulações também como, por exemplo, vibratos e *staccatos*. Contudo, algumas dessas indicações parecem ter sido feitas por um revisor; provavelmente um violonista que digitou a peça.

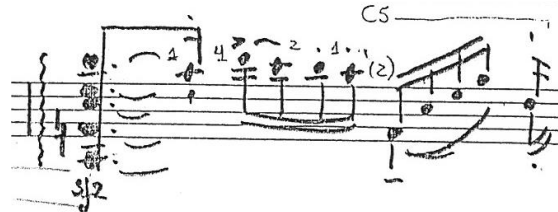


Figura 42: Compasso 4. Exemplo de marcações de digitação do revisor.

Em sua forma, ao meio da peça, podemos perceber uma parte de contraste ao compasso 8, enquadrando-a como uma forma canção. Na figura 43 abaixo, compasso 8, é mostrado um trecho com *tercinas* que torna essa parte bem mais acelerada, o que dá ênfase ao desenvolvimento e leva para o clímax da melodia (Fig. 44). Após ter sido tocada até o final, no compasso 14, retorna-se da capo durante quatro compassos e direciona-se, em seguida, para uma *codetta* de apenas dois compassos.



Figura 43: Compasso 8. Inicia-se a parte contrastante com ritmos de *tercinas*, acelerando o andamento.



Figura 44: Compasso 12: clímax da melodia com as notas mais agudas da peça.

Por ser uma peça de pouca extensão, julgamos ser mais coerente passar da análise intermediária para as sínteses e conclusões, onde serão aludidas as questões referentes aos aspectos mais abrangentes da obra. O contexto e os resultados entram neste mesmo subitem.

## SÍNTESES E CONCLUSÕES

Considerando todas as composições de Eunice Katunda, percebemos que esta obra representa, claramente, a sua busca pela simplicidade por se tratar de procedimentos harmônicos tradicionais, com linhas melódicas características do nacionalismo e estrutura formal unitária. Em seu *Prelúdio para Violão*, encontramos estes mesmos elementos – condução melódica, estrutura rítmica, intervalos etc. – o que caracteriza a sua obra para violão de forma singular.

Sobre as linhas de pensamento da compositora, referenciamos Souza:

Eunice Katunda não apresenta uma única linha de pensamento composicional, muito menos se pode determinar fases ou evolução na composição de sua obra. De cultura eclética e excelente domínio técnico do piano, desenvolveu sua criação conforme seus interesses particulares. A linguagem composicional de Eunice Katunda pode ser considerada pós-tonal; dodecafônica sob influência do Grupo Música Viva, porém empregando a Série de maneira particular (de 1946-1950); de manifestações brasileiras, por influência dos temas e ritmos da Bahia (entre 1952- 1967); e uma escrita contemporânea com uso da indeterminação e exploração de novos recursos do piano (1979) (SOUZA, 2006, p. 83).

A estética descrita por Souza apresenta as fases de composição de Eunice Katunda que, apesar de ter participado como um dos pilares do Grupo Música Viva, passou pelo viés de diversas vertentes. Sua obra para violão figura, portanto, em um contexto de maturação de suas escolhas composicionais, momento no qual a compositora já acumulava experiências em diversos contextos.

### **2.4 Estudo n. 1 (Esther Scliar)**

O *Estudo n. 1* foi escrito em 1976 e figura como sua única obra para violão. Na época em que compôs, Esther Scliar já era compositora e professora reconhecida.

Iniciaremos abordando a linguagem com a qual a compositora elabora a obra. É um tipo bem diferente das outras obras aqui analisadas. Nas obras das compositoras Eunice Katunda, Adelaide Pereira da Silva e Lina Pires de Campos, temos a presença marcante da estética nacionalista, o que contrasta com esta peça de Esther que tende para recursos de linguagem vanguardista, como veremos a seguir.

O *Estudo n. 1* é uma peça de curta duração – na partitura está marcada a indicação de 1 minuto e 12 segundos – mas que exige muito do instrumentista, por apresentar diversas demandas técnicas, como passagens com saltos e um andamento bastante acelerado. Apesar destes desafios técnicos, notamos, logo na primeira leitura, a presença de recursos idiomáticos do violão que foram muito bem explorados pela compositora.

Não identificamos a dedicatória da obra, contudo, ao constatar a utilização de alguns aspectos de idiomatismo do violão mais expressivos, supomos que ela poderia ter tido a ajuda de um violonista para fazer algumas adaptações, ou até mesmo compor a obra. Veremos esse aspecto com mais profundidade a seguir.

### MICROANÁLISE

Acerca dos elementos básicos, inferimos que o desenvolvimento melódico acontece de forma subjetiva, pois se inicia com sequências de acordes arpejados, o que dá a impressão que a primeira nota de cada grupo forma uma melodia. Podemos dizer, então, que o fragmento motivico está na sequência de dois intervalos de quarta, que forma o acorde quartal de três notas (Fig. 45), que será a matriz de toda a obra.



Figura 45: Compassos 1 e 2. Motivo principal da obra, arpejo de acorde em quartas.

A voz inferior também caminha em frases que muitas vezes contêm saltos, o que dificulta o desenho melódico, como ocorre do compasso 3 para o 4 (Fig. 46).

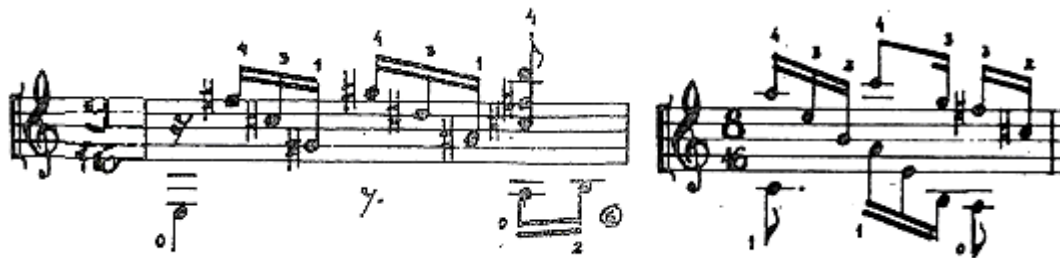


Figura 46: Compassos 3 e 4. Linha ascendente no baixo, com salto e mudança de corda.

A partir do compasso 6 (Fig. 47), os acordes quartais passam a aparecer na forma *plaqué*<sup>31</sup>, o que caracteriza uma variação do exposto no início. Esta cisão é marcada também pela indicação de dinâmica ao iniciar a próxima frase.



Figura 47: Compasso 6.

Além do motivo principal, outro elemento deve ser bem delineado na interpretação: as frases no baixo. A polifonia que acontece neste estudo aparece como pequenas frases fragmentadas, o que funciona como um diálogo entre as vozes superior e inferior. No caso do compasso 8 (Fig. 48), está marcada uma ligadura de valor, especificando como o baixo deve ser conduzido.

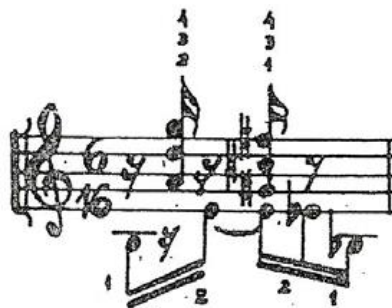


Figura 48: Compasso 8. Ligadura de valor, indicando a frase da voz inferior.

<sup>31</sup>A definição do termo *plaqué* segundo o *Atlas de Música* (MICHELS, 1985, p. 76) é: “acorde que deve soar em forma simultânea (opuesto: arpeggio)”.

No compasso 11 (Fig. 49), temos a apresentação de um novo material, composto pelo mesmo acorde quartal do primeiro motivo, intercalado por uma nota no baixo. A rítmica passa a ter outro tratamento e passa para uma textura mais rarefeita.



Figura 49: Compasso 11.

No compasso 17 (Fig. 50), ocorre uma frase na linha inferior em que o acorde agudo está junto com a culminância da frase. Portanto, a nota Si bequadro pode ser atacada com o polegar, para não perder o sentido, ou ser tocada com o indicador, devendo-se então atentar para o caminho fraseológico.

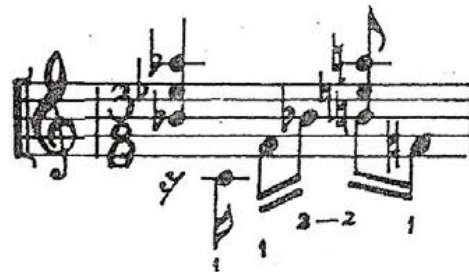


Figura 50: Compasso 17. Polifonia entre a frase grave e os acordes no agudo.

Outro recurso técnico importante desse estudo aparece no compasso seguinte (Fig. 51) e se configura em saltos de cordas com o mesmo dedo. Este procedimento será explorado ao máximo no final do estudo.

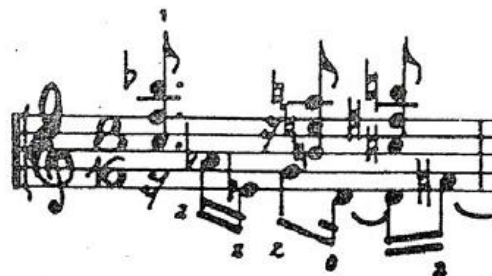


Figura 51: Compasso 18. Salto de cordas e casas com o dedo 2.

Nos compassos 28 e 29, é indicado que se faça *Piú lento e incisivo*, com semicolcheia a 176, apresentando mudança no caráter e, conseqüentemente, no aspecto *som*. Retorna a tempo no compasso 30 com textura mais densa.



Figura 52: Compasso 28. Indicação de tempo, modificando o caráter do trecho.

No compasso 33, ocorre a única indicação de dinâmica onde se pede um decrescendo (Fig. 53). As indicações de dinâmicas da obra são bem marcadas e pontuadas nos inícios das frases, porém o mesmo não ocorre nos finais das mesmas. Sendo assim, cabe ao intérprete a realização desse desenho dinâmico, de modo a evitar a monotonia nesse sentido.

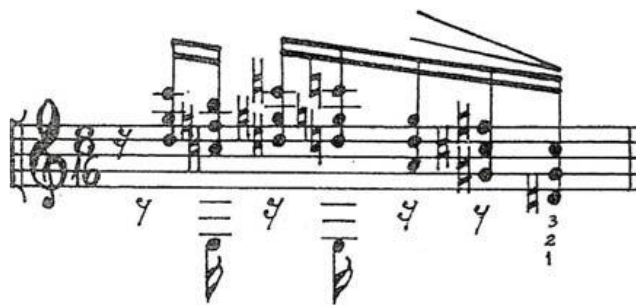


Figura 53: Compasso 33. Indicação de decrescendo, a única em toda a obra.

A compositora explora muito bem o braço do violão, utiliza regiões bem agudas, com bastante destaque em uma peça de apenas pouco mais de um minuto. Ao final da obra, a tessitura vai ao seu extremo, o que contribui para criar variedade no elemento *som*.



Figura 54: Exemplo 4. Compasso n. 43, nota sol, a nota mais aguda utilizada no estudo.

## ANÁLISE INTERMEDIÁRIA

Na análise intermediária, seguimos nos guiando com a textura e o tratamento rítmico para delimitar as frases e seções da peça. Por se tratar de uma *peça curta, o Estudo n. 1* possui poucas cisões que signifiquem uma mudança de seção, caracterizando forma binária ou ternária. Aqui, temos a apresentação de pequenas partes que se sucedem, mas sem o retorno literal ao exposto no início da obra, da mesma forma que não se foge totalmente aos primeiros materiais motivicos e fraseológicos inicialmente presentes.

Dos compassos 1 ao 5, temos a apresentação da primeira frase, que é composta por arpejos descendentes de acordes em quartas, apresentando o Motivo 1 (Fig. 55). No compasso 6, inicia-se a próxima frase, que se estende até o compasso 10, onde encontra-se a variação desse motivo. Do compasso 11 ao 14, é apresentado o Motivo 2, composto de acordes em *plaquê* e com textura rítmica rarefeita. A partir de então, estes motivos serão reapresentados e modificados ao longo da obra, com inversões, diminuições, mudanças de registro e modificações rítmicas.

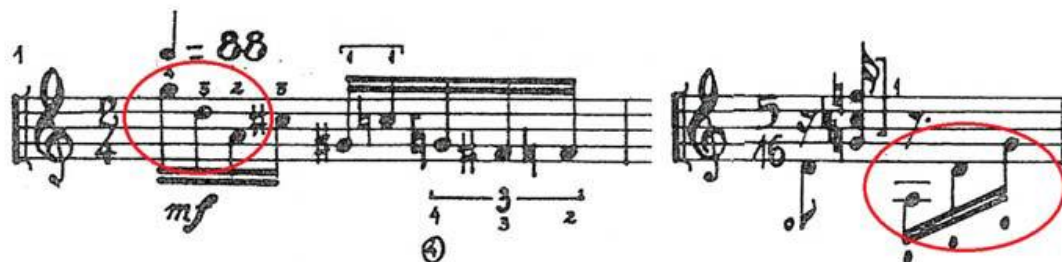


Figura 55: Fragmentos dos compassos 1 e 9 apresentando o Motivo 1 em duas formas.

Do compasso 15 até o compasso 22, acontece uma progressão e digressão em termos de tessitura, o que marca toda a frase e culmina na mudança de densidade que ocorre no compasso 23. Nesta frase, acontecem diversas citações e variações do Motivo 1.

Do compasso 23 até o compasso 27, acontece uma frase de transição para a nova seção, com exploração do Motivo 2.

Nos compassos 26 e 27, a textura fica mais densa promovendo a transição para a próxima seção, onde aparece o primeiro acorde com cinco notas, no compasso 28 (Fig. 56). Esta textura mais densa estende-se até o compasso 33, o que marca o final da frase e o início de uma nova textura.



Figura 56: Compasso 28 contendo acordes de cinco notas.

A partir do compasso 36, inicia-se o final da obra, trecho que apresenta variações e repetições dos dois motivos principais. No final, a rítmica de quiálteras aparece em ritmo acelerado, recurso utilizado duas vezes anteriormente: no início (compasso 1) e no meio da obra (compasso 22). No compasso 42, inicia-se a última frase do estudo, com a repetição do Motivo 1, porém utilizado em tessituras extremas, aproveitando toda a extensão do braço, como já foi dito anteriormente sobre o aspecto *som*.

Neste estudo, o ponto principal, no que tange aos aspectos idiomáticos, está na utilização de acordes em quartas. A afinação do violão é construída destes intervalos, o que gera um som diferente da harmonia tradicional, que se compõe acordes montados a partir de terças sobrepostas.

Outro recurso empregado é o uso de cordas soltas, que mesmo não chegando a ser uma preferência da compositora nesta obra, percebemos que sua utilização gera um

efeito bastante proveitoso, principalmente no que se refere ao ganho de sonoridade e velocidade.

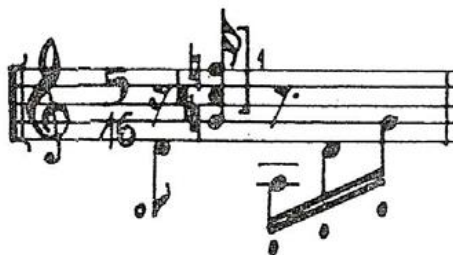


Figura 57: Compasso n. 9. O uso de cordas soltas não é predominante no estudo, porém é notável o aproveitamento pela compositora no ganho de sonoridade.

Ainda sobre o idiomatismo técnico instrumental, percebemos que o uso de paralelismos horizontais foi utilizado com grande eficácia. A compositora conseguiu um efeito onde se aproveitou a vantagem das mudanças rápidas de acordes com o uso de arpejos ascendentes e descendentes, acordes em *plaqué*, dos compassos 23 a 33.

Importante também é que os paralelismos permitem uma maior liberdade da compositora em relação às convenções de tonalidade. Isso comprova o que se infere da sua biografia: “Esther Scliar primava pela liberdade ao compor, tentando sempre esquivar-se de direções que inibissem as capacidades criativas em suas obras” (ZANON, 2007).



Figura 58: Compassos 23, 24 e 25. Paralelismo ao longo do braço do violão.

Importante também é que os paralelismos permitem uma maior liberdade da compositora em relação às convenções de tonalidade. Isso comprova o que se infere da sua biografia: “Esther Scliar primava pela liberdade ao compor, tentando sempre esquivar-se de direções que inibissem as capacidades criativas em suas obras” (ZANON, 2007).

No compasso 32, temos a apresentação de duas notas no baixo e o acorde em *plaqué* na parte aguda. Neste caso, o polegar deve fazer com que o resultado seja o mais

próximo do *plaqué*, com a execução rápida das duas notas. A dinâmica deste trecho favorece esta questão técnica, pois dificilmente este efeito seria alcançado se estivesse mais próximo de um *piano* ou *pianíssimo*.

## SÍNTESES E CONCLUSÕES

Por ser uma peça muito rápida e com poucas cisões rítmicas, as respirações entre as frases devem ser feitas com cuidado para que não denote uma pausa inexistente. Dessa forma, a dinâmica deve ser observada com relação às frases e, principalmente, tomada como indicadores dos finais – como já foi dito anteriormente. Não há, entretanto, a finalização fraseológica por conta da harmonia, mas sim por características de motivos e de texturas.

Por se tratar de um estudo, elencamos as seguintes técnicas envolvidas na obra com o intuito de aprimoramento: na mão direita, os arpejos, o uso da velocidade, principalmente nos acordes em paralelismo, e ataque de polegar; e, na mão esquerda, as pestanas<sup>32</sup>, meias pestanas, cruzamento de dedos e saltos.

Apesar de possuir todos esses aspectos técnicos a serem trabalhados, o que mais se sobressai aqui é a incidência dos arpejos e, como inovação para a técnica, a exploração de saltos de corda com o mesmo dedo. Este é um procedimento que raramente é visto no repertório e que aqui adquire uma atenção especial.

Sendo assim, vemos este procedimento como uma intenção da compositora de inovar, já que foi demonstrado em toda a obra o seu amplo conhecimento sobre o idiomatismo violonístico. Acreditamos que esta característica possa contribuir de maneira positiva para que a peça se insira no repertório tradicional dos violonistas.

### 2.5 *Momentos* (Maria Helena da Costa)

A obra *Momentos*, da compositora Maria Helena da Costa foi composta em 1975 e possui três movimentos, todos numerados em romanos. Trata-se de uma obra de construção mais simples, sem grandes pretensões e sem muita demanda técnica. Por não

---

<sup>32</sup> Procedimento técnico que consiste em colocar o dedo indicador da mão esquerda sobre todas as cordas do violão.

apresentar marcações fraseológicas advindas de estrutura harmônica ou de tratamento rítmico, polifônico e de textura, não foi necessário realizarmos a análise no sentido mais amplo, abordando questões como frases, períodos e andamentos. Limitamo-nos, portanto, a apresentar a microanálise e as sínteses e conclusões, conforme estabelecido por White.

Apesar de trazer uma bula no início da partitura, ela apresenta em seu decorrer predominância de processos tradicionais. Porém, fica evidente que não houve preocupação em seguir qualquer dessas tendências estilísticas, tanto de técnicas estendidas, quanto de vertente neoclássica, como seria o caso de uma obra que segue padrões formais mais ortodoxos.

Esta obra possui edição realizada pela Edusp e, ao final, está assinada pela compositora. No início da partitura, mais especificamente na contracapa, está a bula de como se realizam os efeitos e técnicas percussivas, além da duração aproximada, 12 minutos. Após o fim da partitura, na parte de trás da capa, foi escrita uma pequena análise da obra, com as características e inspirações de cada movimento. Segue-se:

*Análise :*

A obra se compõe de três partes ou três momentos importantes para um ser humano; I - seu nascimento ou seu aniversário.

Brincadeiras, correrias, bate-palmas,...

II - casamento

Apreensões, dúvidas, sonhos,...

III - a morte

Inevitável, mas sempre tentando voltar atrás, as brincadeiras, os sonhos, as correrias, mas,...

Figura 59: a análise descrita pela compositora.

Como apresentado na figura acima, cada movimento se constitui de breves momentos, não há um discurso linear em sua elaboração, mas sim pequenos fragmentos justapostos. Os elementos utilizados também aparecem como pertencentes a diferentes

estilos de escrita, como técnicas estendidas de percussão, passando pelas terças sucessivas e pelo estilo de escrita do período clássico.

Apesar de ter havido certa busca em aproveitar os recursos idiomáticos do instrumento, não há um resultado que traga inovações nesse sentido. Percebemos, por exemplo, que o uso de cordas soltas pode ter vindo, não necessariamente, com a ideia de engendrará-lo no discurso geral.

### MOMENTO I

A primeira peça não possui fórmula e nem barra de compasso. Sendo assim, cabe aqui a amostra das partes da obra através da numeração das linhas. O primeiro movimento possui vinte linhas e inicia-se com percussões nas cordas do instrumento, em ritmo *desacelerando*. Este recurso percussivo está ligado ao momento de aniversário que foi explicado na análise encontrada na partitura.

Na segunda linha, são expostos os próximos elementos que serão utilizados ao longo da peça, como *glissandos*, intervalos de sextas e harmônicos. Estes elementos são posteriormente repetidos com variações rítmicas e intervalares.

Nas linhas cinco e seis (Fig. 60), utiliza-se a corda solta Mi como pedal e uma escala descendente em intervalos de sextas. A ideia é realizar a escala descendente ao longo do braço do violão, deixando a primeira corda solta.

The image shows two staves of musical notation for guitar. The top staff begins with a series of vertical lines representing a glissando on the open strings. It then features a descending scale in intervals of sixths, starting from a high register and moving down. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). The bottom staff continues the descending scale in intervals of sixths, with dynamic markings *f*, *mp*, and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

Figura 60: Linhas 5 e 6. Escala em intervalos de sextas em toda a extensão do braço do violão.

Nas linhas sete e oito (Fig. 61), são pedidos vários *glissandos* e os números das cordas são indicados. Geralmente, em violão, escreve-se o *glissando* com uma linha reta entre as duas notas e não com uma linha curva, como a compositora mostrou aqui. A técnica solicitada só ficou evidente por conta da indicação na bula.



Figura 61: Linhas 7 e 8. Técnica de *glissando* que a compositora chamou de *Slide*.

A partir da décima linha (Fig. 62), e seguindo até o final da peça, a compositora cita a canção *Parabéns a você* com a sonoridade de harmônicos e, posteriormente, com notas reais e com o acréscimo de intervalos de sextas. Intercala-se, com isso, o recurso de percussão nas cordas do violão, o que representa a sonoridade das palmas.



Figura 62: Linhas 10 e 11. Citação da melodia de *Parabéns a você*.

Na linha 17 (Fig. 63), temos a mesma citação com acordes de Si menor, Dó maior e Lá maior, polarizando na tonalidade original da canção popular que seria Sol maior, quando o Si menor seria um substituto de Ré maior, e o Dó maior o quarto grau. Contudo, por apresentar a nota Dó sustenido em sua estrutura, o Lá maior fica fora da tonalidade.



Figura 63: Linha 17: acordes tonais que polarizam para a tonalidade de Sol maior.

A última linha da peça (Fig. 64) contém a frase final da canção *Parabéns a você* e finaliza com a percussão nas cordas do violão. Nesta última citação do trecho, é colocado o intervalo de sexta de modo a configurar-se dentro da sua tonalidade original, Sol maior. Mesmo que não ocorram os acordes completos, a tonalidade fica mais clara neste trecho, que encerra como uma cadência.

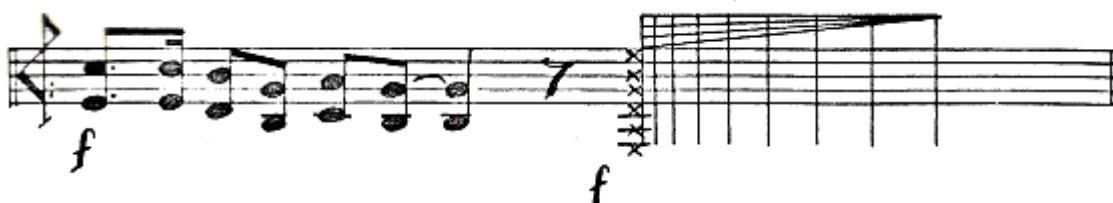


Figura 64: Última linha da peça, com o final da canção *Parabéns a você*, desta vez.

## MOMENTO II

O segundo movimento se refere ao momento do casamento, e contém suas “apreensões, dúvidas e sonhos”. Nesta peça, são utilizados elementos mais tradicionais, como fórmulas de compasso e indicações de danças, como valsa e marcha, acordes completos e melodias modais.

Ela é composta pela sucessão de trechos onde são pedidos os andamentos de danças, como *Galop* e *Waltz*, e seguido por indicações de andamento *Lento*. Inicialmente, apresenta as indicações de *Tempo di Galop* e *Tempo de Waltz*, e depois retorna ao *Tempo di Galop*. Este é um trecho onde a compositora faz a utilização de terças sucessivas, acompanhadas por um baixo com as cordas graves soltas.

Esta primeira parte é composta por 19 compassos e, a partir de então, passa a ser realizada sem marcação de compasso, como na primeira peça. Com essa alteração no meio da obra, fica mais claro realizar as numerações de linhas, tal como realizado na primeira peça.



Figura 65: Primeira e segunda linhas.

Ambos os trechos são apresentados em modo de Lá eólio, com todas as notas sem acidentes ocorrentes. Dessa forma, não se caracterizam como passagens tonais, mas sim como modais, ainda que com a caracterização de acordes, tendo o baixo seguido de terças nas cordas agudas, como é característico das obras de Giuliani, Sor e Aguado<sup>33</sup>.

Após este trecho, inicia-se uma parte lenta, com um acorde completo – no caso, um Lá com sétima maior – e, em seguida, a rítmica de *tercinas* com uma melodia simples. Este procedimento é repetido duas vezes de forma idêntica e, na terceira, passa a apresentar apenas o elemento de *tercinas*, mas desta vez em harmônicos.

No próximo trecho (linha 9), inicia-se o *Tempo di March*, que faz clara menção ao que também foi dito na análise sobre o momento do casamento. Este trecho dura apenas duas linhas e segue para o *Tempo di Prelude*, onde são realizados arpejos sucessivos. Nele, é onde se encontram os acordes de mais dificuldade técnica, pois apresentam várias aberturas.

<sup>33</sup> Esses três nomes citados são os mais representativos da chamada “época de ouro do violão”, que se encontra entre o final do século XVIII até meados do século XIX.

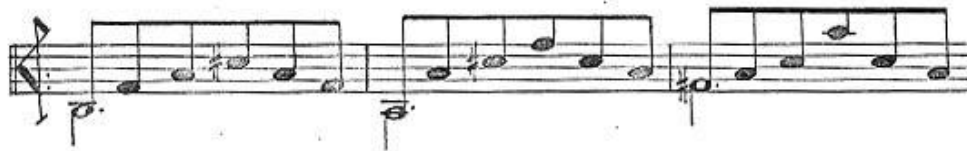


Figura 66: Trecho do *Tempo di Prelude*, com o último acorde gerando uma abertura de mão esquerda.

Após isso, retorna-se para a *March*, onde são feitos acordes em quartas durante cinco compassos, seguindo para o *Lento* com o acorde de Lá com sétima maior na segunda inversão. Imediatamente, passa-se para a *Waltz*, com as terças e baixos em corda solta novamente, mas com mais sucessão de pausas, passando para o *Galop*.

O *Lento* que se sucede funciona como uma *coda*, contém seis linhas, e é estruturado por acordes em quartas, com as cordas graves soltas, em notas reais ou harmônicos. Esses acordes também aparecem transpostos, e são tocados com a pestana apenas.

### MOMENTO III

O último movimento da obra se configura como o de morte, porém com as lembranças dos momentos anteriores, pois faz referências a alguns elementos já trabalhados. Ele se inicia com a escala descendente em sextas sucessivas e sem as marcações de compasso, que entram apenas na sexta linha. Após o trecho de harmônicos, segue-se uma sequência de acordes formados por intervalos de quartas, que são arpejados e seguidos de uma nota aguda.

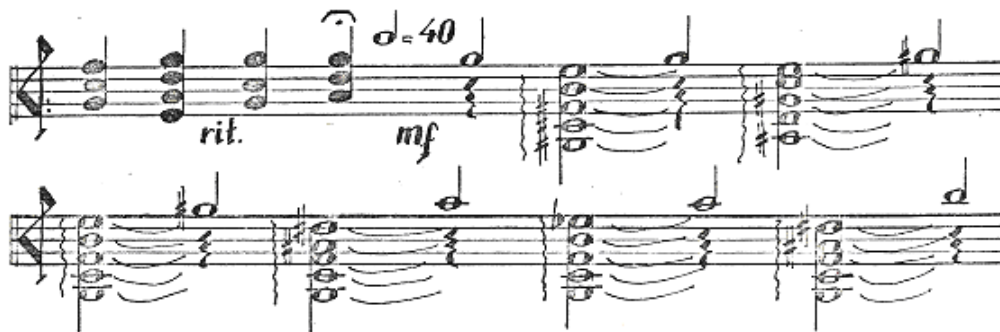


Figura 67: Acordes construídos em intervalos de quartas.

Após este trecho, inicia-se a marcação de compasso, parecido com a *Waltz* do movimento anterior, com as terças sucessivas. Na terceira linha da segunda página, inicia-se outro trecho também semelhante à *March* do movimento anterior.

O próximo momento apresenta um elemento distinto dos anteriores, composto por um arpejo descendente em uma *quintina*, formado por acordes também em quartas. No quarto arpejo, é preciso que seja feita uma meia pestana com o dedo 2, procedimento que não é usual no instrumento, já que as pestanas ficam quase sempre a cargo do dedo 1.

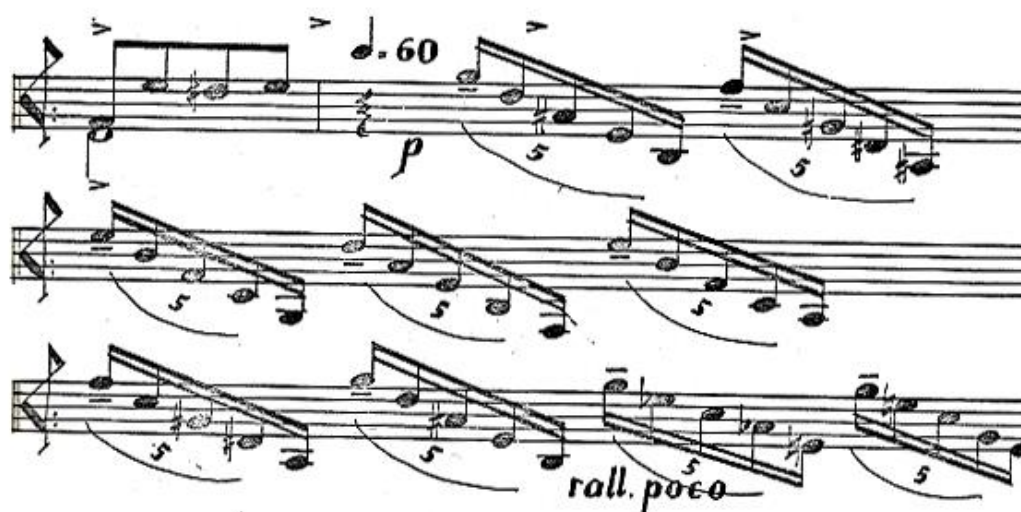


Figura 68: Trecho com arpejos descendentes.

Na linha que se segue, a percussão é novamente solicitada, porém, diferentemente do que foi feito no primeiro movimento, aqui estão escritos acordes que devem ser percutidos como uma *tâmbora*<sup>34</sup>. Após isso, acontece um trecho com acordes em quartas e harmônicos e, na próxima página, há uma sequência de intervalos de quartas com procedimento rítmico em colcheias.

<sup>34</sup> Golpe percussivo com a mão direita, na altura do cavalete do violão.



Figura 69: Sequência intervalar de sextas.

Na sequência, são repetidas as sextas e os arpejos do primeiro movimento e os *desacelerandos* acontecem com notas reais e não percussivas. Para terminar a peça e simbolizar a morte, as percussões são feitas com ritmo pontuado, com *diminuendo* e *rallentando*, como se fossem as últimas batidas do coração.



Figura 70: Últimos compassos da obra.

## SÍNTESES E CONCLUSÕES

A obra *Momentos* possui uma linguagem híbrida, pois apresenta procedimentos pertencentes às mais divergentes correntes. Porém, não há um desenvolvimento dos

elementos expostos, como seria o caso de incorporar os *glissandos* em uma obra serial ou atonal.

Em sua forma, ela apresenta momentos com pequenos trechos justapostos, geralmente, em caráter contrastante e, por diversas vezes, utilizando o recurso de repetição. Como cada fragmento é curto, frequentemente com pouco mais de uma linha, conseqüentemente, o discurso fica fragmentado.

Entre os três movimentos, a questão da unicidade foi levada em conta, pois não houve grandes modificações dos elementos. As sextas sucessivas, por exemplo, estão repetidas, na maioria das vezes, na mesma altura. Nas citações da canção *Parabéns a você*, também percebemos que não houve preocupação em modificar a estrutura harmônica ou melódica do original, mas sim no que diz respeito à sonoridade com a utilização dos harmônicos.

No sentido técnico, a obra pode ser bem aproveitada para compor o repertório de violão intermediário, pois apresenta escalas ao longo do braço do violão, harmônicos naturais, arpejos simples e acordes de meia pestana. Além disso, ela não apresenta passagens polifônicas, saltos bruscos e o andamento é moderado.

A recorrência de indicações de andamentos e dinâmicas que ocorrem na peça são bastante frequentes, o que também pode servir para um estudo de dinâmica e *rubato* mais racional. Isto é, estas indicações não são marcadas conforme a estrutura harmônica ou melódica, mas colocadas acima de cada fragmento, o que permite ao estudante separar o trecho em seu estudo sem grandes complicações de ordem musical.

### **3. CONTEXTUALIZAÇÃO**

Faremos agora um panorama do que representou a década de 1970 no contexto musical brasileiro no que se refere especificamente à música erudita, abrangendo os movimentos nacionalista e vanguardista como base de posições estéticas. Como referencial, utilizamos autores como Neves (1981), Holanda (2007) e Kater (2001). Falaremos também sobre os importantes fatos que marcaram o violão de concerto no Brasil neste momento com base em fontes da área, incluindo: Dudeque (1994), Zanon (s.d.), Taborda (2012), Bartoloni (s.d.), Gloeden (2012) e outros trabalhos acadêmicos relevantes.

Antes de adentrar nas conclusões alcançadas, faremos uma reflexão sobre a relação de tendências estéticas e estilísticas do período com as obras para violão que fazem parte do contingente da produção de compositores não violonistas. Ao final, elencaremos os aspectos relevantes que foram levantados nas análises estabelecendo relações estéticas com a produção abordada, com a finalidade de contextualizar as obras aqui abordadas, concluindo a discussão sobre suas participações neste cenário de diferentes tendências.

#### **3.1. Contexto musical brasileiro e vertentes composicionais da década de 1970**

Antes de adentrarmos na década de 1970, faremos um recuo histórico para a década de 1940, que lançou sobre a música brasileira os dois principais pilares que embasaram as vertentes composicionais das décadas seguintes, deixando fortes referências até o presente. A discussão se inicia pelos nomes de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) e Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), já conhecidos na literatura por serem representantes de duas escolas antagônicas, mas que também sofreram influências estéticas mútuas ao longo de suas carreiras. Conforme nos esclarece Neves (1981), essas tendências, em um momento posterior, chegaram a se entrecruzar, legando uma mistura de ideias e estilos na década de 1970, na qual os compositores se posicionavam conforme seus ideais (NEVES, 1981, p. 129).

Conforme descrito por Kater (2001) a respeito da formação do modernismo na música brasileira, a problemática surgiu, nas décadas de 20 e 30, em prol de uma identidade

nacional, sobretudo com relação ao material musical. Dois caminhos foram polarizados com tensão e de forma desequilibrada, o primitivismo e o futurismo. O primeiro, em direção à cultura étnica, considerada pura e rica, até então não contaminada pela música erudita dominante. E o segundo caminho, o futurismo, significando algo sempre exótico e inabitual (KATER, 2001, p. 29-30).

Na primeira fase do modernismo brasileiro, a arte deveria ser feita com aspectos nacionais, porém, a maneira como esse material nacional seria manipulado foi o ponto de divergência que mais tarde veio a dividir a opinião estética da música brasileira. Conforme observamos as obras dos compositores de períodos posteriores, percebemos que essa dicotomia está presente no decorrer da produção de diversos nomes. Contudo, muitos deles trilharam pelos dois caminhos do *modernismo*, adentrando, nas décadas seguintes, em um novo contexto.

O período histórico da música brasileira entre 1950 e 1980 ainda não foi plenamente esclarecido pela bibliografia especializada. Em muitos casos, o viés das particularidades das pesquisas é relegado pelos trabalhos acadêmicos de cunho biográfico, que apresentam apenas alguns vislumbres desse contexto. Sendo assim, além da discussão sobre a polarização entre correntes estéticas presentes na década de 1940, fez-se necessária uma breve apresentação de alguns compositores, acompanhados de certa reflexão sobre sua vida e obra.

Adentrando então para a década de 1970, entre alguns dos principais nomes de compositores atuantes neste contexto, citamos: Claudio Santoro (1919-1989), Francisco Mignone (1897-1986), Radamés Gnattali (1906-1988), Guerra Peixe (1914-1993), Ronaldo Miranda (1948), Marlos Nobre (1939), Sergio Vasconcellos Correa (1934), Willy Correa de Oliveira (1938), Gilberto Mendes (1922-2016), Almeida Prado (1943-2010), Theodoro Nogueira (1913-2002), Osvaldo Lacerda (1927-2011), Ernst Mahle (1929), Jorge Antunes (1942), Edino Krieger (1928) e José Alberto Kaplan (1935-2009).

Importante observar que dos compositores acima citados, todos possuem pelo menos uma obra para violão, o que atesta a posição favorável encontrada pelo instrumento nesta década. Quanto às vertentes composicionais, conforme já esclarecido, as mais diversas correntes estilísticas haviam se inserido no país, principalmente, após a atuação de nomes como Guarnieri, Koellreutter e Santoro. Além disso, as correntes de música

eletrônica (com Jorge Antunes), de hibridismos (como é o caso de Marlos Nobre e de Ernst Mahle) e até do mais sólido estilo nacionalista com Osvaldo Lacerda, dividiam espaço neste cenário da música brasileira.

Radicado no Brasil em 1937, Koellreutter criou, em 1939, juntamente com seus alunos, o grupo Música Viva, que se estendeu de até o ano de 1950 e tem como principal intuito a instauração de novas concepções musicais. Ele introduziu a estética atonal-dodecafônica e foi responsável por um intenso movimento de revitalização artística, pedagógica e cultural.

Entre os principais expoentes do grupo estão Claudio Santoro, Guerra-Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger. No processo de evolução do movimento, ocorreram divergências internas e polêmicas significativas com forte peso do aspecto político em detrimento do estético. Essas divergências acabaram por firmar vários campos como base histórico-cultural para o desenvolvimento da nova música brasileira nas décadas subsequentes (KATER, 2001, p. 15).

Do ponto de vista estético-musical, o *Manifesto 44*<sup>35</sup> se colocou como alternativa única e original às produções de cunho nacionalista. Como vimos no primeiro capítulo, as compositoras Eunice Katunda e Esther Scliar tiveram papel singular no contexto do grupo, que formou a base de suas concepções musicais, entrecruzando também as suas trajetórias pessoais.

Um dos mais importantes nomes deste período é o do compositor e professor Claudio Santoro (1919-1989), que realizou um trabalho singular no campo da composição musical brasileira e deixou um notável legado para os compositores da geração posterior. Inicialmente conhecido por sua passagem pelo grupo Música Viva, Santoro estabeleceu direções que influenciaram muitos dos compositores da época, não por constituir uma escola no sentido primeiro da palavra, mas por incentivar e abrir espaço para uma linguagem musical que viria a ser a renovação do nacionalismo brasileiro.

Ele fundou, em 1962, o Departamento de Música da Universidade de Brasília e o dirigiu até 1965. Neste momento, a produção de Santoro já tinha se desligado do nacionalismo e se direcionado para a música experimentalista. Radicou-se na Alemanha por um período e retornou à Brasília em 1978 (NEVES, 1981, p. 120).

---

<sup>35</sup> Ver KATER 2001, p. 55.

Compostas entre 1982 e 1983, a obra para violão de Claudio Santoro constitui-se de quatro peças de curta duração, porém bastante representativas do contexto do violão no Brasil durante o século XX, sobretudo no fato de se tratar de obra de compositor não violonista. Seus *Dois Prelúdios*, *Estudo* e *Fantasia Sul-América* formam o conjunto de sua obra para violão.

Sobre as tendências estéticas em Brasília, houve ainda o grupo de improvisação chamado *Catharsis*, que teve como orientador o compositor uruguaio radicado no Brasil Conrado Silva. O grupo funcionou entre 1971 e 1973. Este mesmo compositor radicou-se em São Paulo e criou o primeiro centro de produção eletroacústica da capital paulista (Ibidem, p. 279).

Dentre os compositores que atuaram com Santoro estão Damiano Cozzella e Rogério e Régis Duprat, dissidentes do Grupo Música Nova de São Paulo. Também atuaram compositores da escola baiana de composição, como Fernando Cerqueira e Rinaldo Rossi. A estética adotada pelo grupo de compositores que se estabeleceu em Brasília nesta época está diretamente relacionada com a vanguarda e deixou resquícios desta linha de composição até os dias de hoje.

A exemplo da influência de Santoro, temos o registro da participação de Esther Scliar através da transcrição de suas anotações a partir de uma conferência do compositor, na qual ele apresentou as ideias discutidas no Congresso de Praga. Intitulada “O Congresso de Praga e sua Repercussão no Mundo Musical”, esta conferência teve como apelo três pontos fundamentais:

- 1) Criação de uma arte que não sendo super intelectualizada, também não deve ser popularesca. Um gênero intermediário, com o fito de trazer às massas a compreensão da arte em geral, e preparando, outrossim, as bases de uma nova expressão musical, acabando com a diferença aos poucos entre arte popular e a chamada arte erudita.
- 2) Estudo aprofundado do folclore para dele tirarmos a técnica necessária à unidade da criação musical.
- 3) Conteúdo positivo, baseado nos sentimentos elevados do homem (novo humanismo) (SCLIAR, apud HOLANDA, [s.d.], p. 70).

Em 1969, também comandado por Claudio Santoro, aconteceu no Rio de Janeiro o Festival das Américas, primeira ocasião em que houve, no país, a oportunidade de conhecer os caminhos seguidos pelos compositores do continente. Outro evento que marcou a música erudita brasileira neste mesmo ano foi o 1º Festival de Música da

Guanabara, onde revelaram-se nomes de inúmeros compositores até então praticamente desconhecidos, como José Antônio de Almeida Prado (1943-2010), Aylton Escobar (1943) e Jorge Antunes (Ibidem, p. 265).

Marlos Nobre nasceu em 1939 e foi, durante muito tempo, o compositor erudito brasileiro de maior projeção internacional. Compositor e também regente reconhecido internacionalmente, sua carreira é marcada ainda pela direção de importantes instituições, como a FUNARTE, o Conselho Internacional de Música da UNESCO, a Secretaria de Cultura do Distrito Federal, entre outras. Hoje, ao lado de sua atividade composicional, ocupa a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Música, a mesma ocupada por Villa-Lobos (SILVA, 2007, p. 9).

O desenvolvimento do seu estilo próprio ocorreu muito em função de ter sido aluno dos mestres das mais diversas vertentes, como: Camargo Guarnieri e Hans Joachin Koellreutter, no Brasil; Aaron Copland, Luigi Dallapiccola, Olivier Messiaen, Ricardo Malipiero, Bruno Maderna e, principalmente, Alberto Ginastera, fora do país. Na década de 1960, compôs mais de trinta obras para as mais diversas formações, porém, sua obra para violão foi iniciada somente na década seguinte.

Ele é considerado um dos compositores que melhor representa o pós-modernismo brasileiro, pois suas obras utilizam elementos de nacionalismo com as tendências de vanguarda da época. Segundo Salles (2005, p. 197), “o projeto composicional desenvolvido por Nobre o aproxima das correntes internacionais, porém preservando uma sensibilidade para com as questões da cultura nacional”.

Nobre escreveu mais de 40 peças para violão nas mais diversas formações e abarcou, além das obras para o instrumento solo, violão e orquestra, violão e coro, duo de violões e conjunto de violões. Destacamos dentre suas obras para violão solo: o ciclo *Momentos I a VII* (1974-1984), *Homenagem a Villa-Lobos Opus 46* (1977), *Prólogo e Toccata Opus 65* (1984), *Rememórias Opus 79* (1993) e *Reminiscências Opus 78* (1991).

Outro nome importante é o de Edino Krieger (1928), considerado um importante representante das práticas musicais da segunda metade do século XX e do século XXI. A primeira fase composicional de Krieger está ligada diretamente com a vanguarda e com a utilização da técnica serial, influenciado por Koellreutter. A segunda fase é considerada como neoclássica, com tendência nacionalista. Na terceira, ele sintetiza

as vertentes das duas anteriores, utilizando serialismo e elementos tradicionais brasileiros. Por fim, a sua quarta fase é definida como plena liberdade de expressão, onde o compositor se expressa com todos os preceitos das fases anteriores, mas sem que nenhuma delas tenha mais destaque ou importância (KREUTZ, 2012, p. 1-2).

Sua produção para violão consiste em oito obras entre peças solo, câmara e concertos para violão e orquestra. Destacamos as obras: *Prelúdio*, *Romanceiro*, *Passacaglia para Fred Schneider* e *Alternâncias*. A sua obra *Ritmata*, que foi composta em 1974, comissionada pelo violonista Turíbio Santos “é considerada uma das obras brasileiras para violão mais importantes da segunda metade do século XX, pois apresenta características inovadoras” (KREUTZ, 2013, p. 33).

César Guerra-Peixe (1914-1993), assim como o já citado Edino Krieger, teve uma relevante passagem pelo Grupo Música Viva e se tornou um dos mais importantes nomes da composição nacional. Compositor, arranjador e regente, teve entre seus primeiros instrumentos o violino, o piano e o violão. No período da sua participação no Grupo Música Viva, entre 1944 e 1949, escreveu quase cinquenta peças, entre elas a *Suíte para Violão* (1946), onde buscava a aproximação entre a técnica serial e a música popular. Outras obras suas compostas para violão que destacamos são: *Suite*, *Sonata*, *5 Prelúdios*, *Breves*, *Lúdicas*, *Caderno de Mariza*, *Peixinhos da Guiné*.

No corpo docente do Departamento de Música da Universidade de Brasília, torna-se importante destacar a atuação do compositor Jorge Antunes, que hoje se dedica à música experimental e que foi o autor da primeira obra brasileira feita exclusivamente com sons eletrônicos, a *Valsa Sideral* (1962). Uma das técnicas desenvolvidas por ele chama-se *técnica cromofônica*, que tenta estabelecer um paralelo entre fenômenos luminosos e sonoros. Contemplado com inúmeros prêmios, nacionais e internacionais, foi eleito para a Academia Brasileira de Música em 1994, onde ocupa a Cadeira n. 22. Antunes também possui peças para violão, das quais destacamos a sua obra *Sights*.

Camargo Guarnieri possui importância indiscutível no contexto da década de 1970 e representa um dos principais nomes da música brasileira. Sobre a sua escola composicional tem crescido o número de trabalhos acadêmicos que se dedicam a investigação dos elementos presentes na linguagem.

Além de compositor que legou obras riquíssimas para diversos instrumentos e formações, foi idealizador e figura central na vertente nacionalista que forma hoje uma grande referência para a música brasileira. Sua figura possui relevância especial para o desenvolvimento desta dissertação, uma vez que três dos nomes aqui investigados fazem parte do contingente de sua classe de alunos.

A obra para violão de Camargo Guarnieri compreende seis peças para violão, sendo três *Estudos*, duas *Valsas-Choro* e um *Ponteio*. Sobre a produção violonística de Guarnieri, Pereira (2011) afirma que sua contribuição reside não apenas no seu conjunto de seis obras próprias, mas também na criação de um grande setor do repertório brasileiro. Neste setor, estariam as obras com títulos e linguagens iniciados pelo compositor, como os seus *Ponteios* (PEREIRA, 2011, p. 294-295).

Nas palavras de Salles, Guarnieri construiu sua escola “tendo como base uma linguagem neoclássica que lidava ecleticamente com as influências de determinados autores, como Hindemith e Stravinsky, e a busca de um caráter brasileiro” (SALLES, 2003, p. 183). Suas características estilísticas serão levantadas no próximo subitem com o intuito de promover o diálogo com as obras aqui analisadas, já que, além de três das compositoras abordadas nesta pesquisa terem sido alunas do compositor, duas delas tiveram largo contato com ele, ao ponto de considerá-lo, no caso de Lina Pires de Campos, como um verdadeiro mestre.

Francisco Mignone (1897-1986) é um compositor bastante representativo desta linguagem caracterizada por valorização dos aspectos nacionais. Sua produção abarca, além de música orquestral e para piano, música de câmara, óperas e balés. Músico popular consagrado, sob o pseudônimo de Chico Bororó, Mignone carregou a influência popular em sua obra e deixou uma das mais expressivas contribuições para a música brasileira.

Sua obra para violão, juntamente com a produção de Radamés Gnattali (1906-1988), é uma das mais aclamadas pelo público brasileiro. A produção de Mignone inclui *Doze Estudos*, *Doze Valsas para Violão* e um *Concerto para Violão e Orquestra*, entre outras obras menores. Seus *Doze Estudos* foram compostos entre agosto e setembro de 1970, em colaboração direta com o violonista Carlos Barbosa-Lima, que inseriu esta série com grande sucesso em seu repertório. A linguagem apresentada nos estudos possui forte apelo nacionalista, o que pode ser notado logo pelos subtítulos.

Oswaldo Lacerda (1927-2011) está entre os nomes de grande representatividade no contexto musical brasileiro da segunda metade do século XX, onde difundiu a música nacionalista com afinco e convicção. Pianista, professor e compositor, sua obra é representativa de importantes caminhos que levaram a música brasileira após a década de 1950, a despeito das correntes de vanguarda presentes no meio musical da época.

De 1952 a 1962, Lacerda teve aulas com Camargo Guarnieri. Neste período, estruturou uma sólida formação composicional tendo, na concepção de sua linguagem, a influência marcante das ideias e obras de Mário de Andrade (1893-1945). Conforme Barros (2007), ao observar sua obra, fica clara a busca de “uma música de caráter nacional, onde seus elementos constitutivos mais genuínos fossem encontrados no sentimento, na poesia e na música do povo” (BARROS, 2007, p. 7).

Ao estudar em Nova Iorque, ele teve aulas com Vittorio Giannini e Aaron Copland. Entre suas atividades no Brasil, fundou e dirigiu a Sociedade Paulista de Arte, o Centro de Música Brasileira, que ainda se encontra em atividade, e a Sociedade Brasileira Pró-Música, onde promoveu ampla divulgação da música brasileira de 1961 a 1966. Esta última reunia os compositores e intérpretes no intuito de produzir e estreitar novas obras, sempre em busca de constituir uma fonte para a organização e o registro de obras brasileiras.

Apesar da importância que a Sociedade Brasileira Pró-Música teve na elaboração, catalogação e difusão de obras, existem poucas informações disponíveis na literatura, sobretudo acadêmica. Um estudo mais aprofundado sobre o trabalho desta instituição poderia vir a esclarecer certos aspectos sobre a produção musical brasileira, sobretudo a paulista.

Ao acompanhar as posições estéticas de Lacerda e de outros integrantes do grupo, é possível identificar que a vertente da Sociedade Brasileira Pró-Música era de cunho nacionalista. Os intérpretes que realizavam as estreias das obras eram nomes já conhecidos, fator que acreditamos ter servido de estímulo para a composição de novas obras nesta vertente. Fizeram parte deste grupo, compositores como Sérgio Vasconcellos-Correa (1934), Lina Pires de Campos; e intérpretes como Antonio Carlos Carrasqueira (1952), Maria José Carrasqueira, Henrique Pinto (1941-2010), Eudóxia de Barros (1937),

entre outros. Osvaldo Lacerda foi contemporâneo de Adelaide Pereira da Silva e, como seu professor, exerceu grande influência em sua escrita, conforme veremos mais adiante.

Sobre a atividade da Sociedade Pró Música Brasileira, Carrasqueira (2016) atesta sua importância ao relatar a assiduidade com que realizavam estreias.

E eles preparavam todas essas primeiras audições pra fazer nessa Sociedade de Música Brasileira. Algumas vezes, eles levavam isso pra Sociedade Cultural Artística também, outra manifestação. Mas era um núcleo muito sério, que realmente se dedicava a divulgar a música brasileira. Então houve uma época, justamente na década de 1960-70, em que as obras foram muito mais executadas. E onde houve um movimento muito grande em que foi fundada a Sociedade Pró-Música Brasileira, pelo Osvaldo Lacerda e pelo Sérgio de Vascellos-Corrêa, e eles fizeram muitas primeiras audições. Eles faziam essas audições na biblioteca pública Municipal, que na época ficava na Brigadeiro Luis Antônio e esse acervo todo, que ficava na biblioteca – que foi fundada pela Oneyda Alvarenga – fica hoje no centro cultural aqui na rua Vergueiro<sup>36</sup>.

Conforme vimos até aqui, são diversas as tendências de cada compositor abordado. É claro que para uma visão mais detalhada do momento pesquisado, muito mais poderia ser apresentado e discutido no que se refere a nomes e linhas composicionais. Contudo, na proposta da presente dissertação, foram selecionados os nomes que, de alguma forma, relacionam-se com a produção composicional brasileira para violão e que legam ao instrumento a inclinação clara aos procedimentos de uma estética voltada para as concepções nacionalistas.

Ao adentrar nas décadas de 1970 e 1980, surge uma nova denominação que não chega a constituir uma concepção de linguagem nas artes, mas um momento de instabilidade estética. Este momento, denominado por alguns autores de pós-moderno, é caracterizado pelo ecletismo presente em algumas correntes e pode ser atribuído a uma crise de significados “em que qualquer sentido pode ser atribuído a qualquer coisa” (SALLES, 2005, p. 173). Sobre as linguagens do momento pós-moderno, concordamos com Salles (2005) quando ele afirma que:

De qualquer forma, o fato marcante da música, após o surto do aleatorismo na década de 1960, é a aparente impossibilidade de novas linguagens; qualquer ação dentro das combinações conhecidas – modalismo, tonalismo, atonalismo, aleatorismo, dodecafonismo, serialismo, improvisação, colagem etc. – implica alguma referência ao passado. O compositor pode manifestar maior ou menor adesão espiritual à linguagem empregada, e é aí que a ação crítica se manifesta e

---

<sup>36</sup> Entrevista com Maria José Carrasqueira, realizada em sua residência, no dia 20 de março de 2016.

o pós-modernismo pode se caracterizar tanto como nostalgia quanto ruptura com a tradição musical (SALLES, 2005, p. 185).

Conforme esta leitura do pós-modernismo, enfatizamos o fato das escolhas estilísticas de cada compositor associarem-se, muitas das vezes, com fatores que transcendem as questões puramente musicais. Neste caso, citamos como exemplo os nomes de Eunice Katunda e César Guerra-Peixe, que buscaram adaptar suas linguagens composicionais à demanda social, de modo a promover a mudança do experimentalismo para a solidez nacionalista. Estas mudanças, mesmo que como reviravoltas, não libertam o compositor de sua essência criativa, pois mantém algumas características claramente individuais.

Acrescentamos também a visão de Paz (1976) sobre a nova música quando afirma que há uma “nova hierarquia de tempo, dinâmica, timbre. Atenta à libertação rítmica, o deleite pelo som puro, o critério multitemporal, o estilo não-temático, a exploração do inédito” (PAZ, 1976, p. 25).

A música não mais consistirá na aplicação de cânones de beleza adaptados à simples assimilação de coisas, mas sim no que o músico criador for capaz de conceber e realizar além de qualquer cânone consagrado, estabilizado, oficializado e mumificado. A arte, que possui indubitável permanência, aparece então em transformação constante – nossa época não conta com estilo, mas com tendências – não apenas na ordem ou no plano criacional, mas na própria atitude do degustador de sons, ritmos, formas e cores, estando assim sujeitas às imposições de cada ciclo vital, mais do que de um período histórico determinado (Ibidem, p. 28).

Nas compositoras aqui citadas, percebemos algumas destas características do pensamento pós-moderno de composição musical, com hibridismos entre diversas vertentes presentes em uma mesma obra. Conforme foram realizadas as análises, pudemos traçar um paralelo entre alguns procedimentos dos compositores abordados neste contexto com obras para violão solo a fim de reconhecer as inovações e as particularidades do objeto de pesquisa.

Para compreendermos a importância da escolha desta década para realizar uma busca de obras, especificamente, com o viés de gênero, foi necessário abrir um espaço para contextualizar a produção musical brasileira para violão. A seguir, apresentamos um breve panorama do desenvolvimento do violão de concerto no Brasil, especificamente nas regiões de atuação das compositoras aqui abordadas.

### 3.2 O violão brasileiro na década de 1970

Para compreendermos o que representou a década de 1970 para o violão nacional, faz-se necessário retornarmos historicamente para que seja possível abordar os processos de sua consolidação como instrumento de concerto no país. Para tanto, voltemos para um momento crucial na história do violão erudito brasileiro: o concerto realizado, em 1916, pelo virtuose paraguaio Augustin Barrios Mangoré (1885-1944). Após a brilhante apresentação do violonista, a espanhola Josefina Robledo (1897-1972) veio ao Brasil, em 1917, para trazer a escola de Francisco Tárrega<sup>37</sup> (1852-1909) (PORTO; NOGUEIRA, 2007, p. 6).

O ano da “virada da casaca” é 1916, quando o crítico do jornal “O Estado de São Paulo” ouviu e se rendeu à arte do virtuose e compositor paraguaio Agustín Barrios (1885-1944), que residiu no Brasil em decorrência de seu sucesso. No mesmo ano, Canhoto apresentou-se no Conservatório Dramático e Musical com extraordinário êxito (ZANON, [s.d.], p. 79).

Em seguida, foram compostas as obras de H. Villa-Lobos (1887-1959) em um contexto anacrônico ao que vinha sendo realizado no violão nacionalmente, pois a mudança de linha estilística do compositor na década de 1920, quando vai à Paris, resulta em produção única para o instrumento. Os seus *Doze Estudos* também só vieram a ter devido reconhecimento apenas trinta anos após sua concepção (ZANON, 2007).

Dentre os violonistas brasileiros de grande destaque nos anos 20, estão: Dilermando Reis (1916-1977), Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), o “Garoto”, e Laurindo de Almeida (1917-1955). O primeiro inclinou-se mais para o lado seresteiro; enquanto Garoto utilizou-se da tendência impressionista, que viria a caracterizar a bossa-nova; e, finalmente, Laurindo de Almeida consolidou-se como músico de jazz (ZANON, s/d, p. 81).

É importante também ressaltarmos o momento de inserção da mulher no cenário do violão no Brasil. Tal como é exposto por Taborda (2013), temos a atuação de

---

<sup>37</sup> Tárrega é considerado um dos maiores ícones do violão moderno. Compositor, virtuose e estruturador da técnica violonística após a mudança nas dimensões do instrumento com Antônio Torres Jurado. Apesar de ter lecionado para um grande número de alunos que vieram a se tornar concertistas mundiais, Tárrega não escreveu tratados, deixou esta tarefa a cargo de um de seus pupilos, Emilio Pujol (SUMMERFIELD, 2002, p. 288).

mulheres que se apresentaram ao violão trazendo importantes contribuições, sobretudo no campo das gravações. Olga Prager Coelho (1909-2008) foi a principal representante da década de 1930. A ela Villa-Lobos dedicou, entre outras obras, o arranjo para violão e canto da Bachianas n. 5, que ela apresentava em performance solo, executando a voz e o violão (TABORDA, 2012, p. 331-332).

Na década de 1940, estabeleceu-se em São Paulo o violonista uruguaio Isaías Sávio (1900-1977), que se consolidou como um dos maiores nomes do ensino de violão no Brasil. Ele foi aluno de Miguel Llobet<sup>38</sup> (1878-1938) e seu trabalho como professor, arranjador, compositor e autor de métodos foi um marco para o instrumento no Brasil.

Em São Paulo, fundou a Associação Cultural Violonística Brasileira, e em 1974 tornou-se professor de violão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, como fundador da cadeira de violão, a primeira do país. Além desta intensa atividade, Sávio se distinguiu pela composição de 100 obras para o instrumento e cerca de 300 transcrições e revisões (DUDEQUE, 1994, p. 103).

Sávio é o principal nome quando se fala em ensino do violão no Brasil, pois foi ele quem fundou a Associação Cultural Violonística Brasileira, em 1947, na qual instituiu o primeiro curso com programa oficial de violão no país. Este fato foi um grande impulso para fixar a escola de violão clássico europeu no país (BARTOLONI, [s.d.] p. 7).

A década de 1950 representou também um momento muito importante para o violão brasileiro, uma vez que vários intérpretes e professores se estabeleceram nas metrópoles e iniciaram a formação das futuras gerações. Dentre os maiores nomes do instrumento, citamos os professores Manoel São Marcos, Antônio Rebello (1902-1965) e Isaías Sávio. No entanto, a composição para violão no Brasil só vem, realmente, a florescer nas próximas décadas.

Carrasqueira complementa esta informação ao falar sobre a importância da produção violonística de Lina Pires de Campos. A pianista afirma que, antes das décadas de 1960 e 1970, quase não se escrevia para violão, e relaciona este fato com o estigma que o instrumento possuía de estar relacionado à boemia.

---

<sup>38</sup> Um dos violonistas mais influentes de sua época, o espanhol Miguel Llobet foi, além de concertista, compositor e importante arranjador e transcritor. Como professor de grandes concertistas mundiais, influenciou uma geração de violonistas.

O violão na verdade é um instrumento nacional porque ele vem do choro, então o violão sempre teve um aporte bem diferente dentro de todos os instrumentos no Brasil. Então o violão e a flauta custaram um pouco para entrar pro mundo erudito. Na época você não tinha muitos intérpretes que não fossem pianistas. Mesmo no violão, você tinha o Sávio, o São Marcos. Então a sociedade musical nem sempre foi assim, mudou muito nesses 40 anos, muito. E você não tinha tantos recitais de música de câmara, tantos recitais solo<sup>39</sup>.

Complementando, Pereira (2011) nos esclarece:

Como pudemos observar na produção violonística dos anos quarenta e cinquenta, temos o caso isolado da *Suíte* de Guerra-Peixe, das três peças de Guarneri e de uma produção mais numerosa de Theodoro Nogueira, além do *Concerto para violão e orquestra* de Heitor Villa-Lobos e da ainda tímida produção de Mignone e Gnatalli. Entre o final dos anos sessenta e início dos anos setenta, o repertório do violão foi acrescido de grandes ciclos – como os *Estudos* de Gnatalli e Mignone –, de concertos e da *Sonata* de Guerra-Peixe [...]. Por isso, a renovação da linguagem do repertório do instrumento só se deu na década de setenta, com as obras de Guerra Vicente (1907-1976), Edino Krieger (1928), Marlos Nobre (1939), Jorge Antunes (1942), Almeida Prado (1943), entre outros (PEREIRA, 2011, p. 280)

Na década de 1970, Sávio dirigiu o II Seminário Internacional de Violão do Liceu Musical Palestrina, realizado em 1970, em Porto Alegre, e o I Seminário Santista de Violão, em 1972. Estes dois importantes festivais serviram de impulso para o estabelecimento do violão como instrumento de concerto, uma vez que fomentaram grande intercâmbio entre os participantes (WOLF, 2008).

Concordamos com Antunes, quando ele afirma que:

A década de 1970 é importante porque foi na década de 1960 que aparece a primeira geração violonística brasileira que começou a ter uma carreira internacional, com a vitória do Turíbio Santos no concurso de Paris, seguida depois pelo Sérgio Abreu e segunda colocação de Eduardo Abreu já no final da década de 1960, e ida de Maria Livia São Marcos pra fazer cursos fora do Brasil, em Santiago de Compostela, e do Barbosa-Lima especialmente pros EUA. Então os compositores começaram a ver que pela primeira vez no Brasil tinha violonistas clássicos, jovens começando uma carreira internacional. Isso os instigou [os compositores brasileiros não violonistas] a começar[em] a compor pra violão. Então, se pensar bem, começa já no final dos anos 1960, o Mignone em 1970 compõe dois ciclos maravilhosos para violão. O Turíbio Santos grava um álbum só de peças dedicadas a ele em 1974, se não me engano na França, então é quando o Edino Krieger e o Almeida Prado começam a compor para violão. A década de 1970 é uma década chave para o violão brasileiro, não só os violonistas começam a ter uma carreira internacional pela primeira vez, como os

---

<sup>39</sup> Entrevista com Maria José Carrasqueira, realizada em sua residência, no dia 20 de março de 2016.

compositores não violonistas começam a compor mais, por causa desses violonistas<sup>40</sup>.

O violonista e professor Henrique Pinto (1941-2010) transferiu-se para a capital paulista no final de 1950 e passou a organizar diversos eventos, como concursos e cursos de interpretação e técnica violonística; porém, suas atividades didáticas se difundiram, principalmente, na década de 1970. Ele foi autor de diversos livros de técnica e seus alunos são unanimidade quando se fala em carreiras consolidadas. São alguns nomes: Fábio Zanon, João Luiz, Douglas Lora, Edelson e Everton Gloeden, Paulo Porto Alegre, Giacomo Bartoloni, Eduardo Meirinhos, entre outros. Os seus livros didáticos tiveram também larga difusão fora do Brasil, o que atesta a sua qualidade e inovação.

A importância de Henrique Pinto para a consagração do violão brasileiro e para a composição de obras originais merece ser melhor estudada, pois sua relevância é indiscutível. No que diz respeito ao trabalho como didata, Henrique Pinto supriu uma lacuna, já que coube a ele “ensinar uma geração que na verdade abriu não só as universidades paulistas, mas também em Mato Grosso do Sul, Goiânia, Uberlândia, Maringá, em várias localidades, que hoje em dia são professores de universidade federais públicas”<sup>41</sup>.

Nas entrevistas realizadas, a importância de Henrique Pinto foi solidamente constatada, sobretudo pela formação dos grandes violonistas que foram para o exterior, como Duo Abreu, Turíbio Santos e Maria Lívya São Marcos.

O Duo Assad e Abreu saem muito cedo do Brasil. Então, como estavam interessados mais em uma carreira internacional mesmo, acabava que o repertório deles tinha que ser o internacional. E o Henrique, que eu também o conheci na minha casa porque ele fazia duos com o meu pai, ele começa a dar aulas no conservatório do Brooklin, e tem toda uma história. E o Henrique era uma pessoa extremamente tímida no começo, mas ele começa a ser apresentado, com o papai, aqui e ali. E ele realmente se transforma e vem a ser o grande mestre que ele é. E ele era uma pessoa extremamente dedicada, generosa<sup>42</sup>.

Para Antunes, além do trabalho inquestionável de Henrique como professor, ele possui importância também no campo da performance, pois foi um grande intérprete e fez um exímio trabalho de música de câmara.

---

<sup>40</sup> Entrevista concedida por Gilson Antunes a Mayara Amaral no dia 17 de março de 2016, em sua residência.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Entrevista com Maria José Carrasqueira, realizada em sua residência, no dia 20 de março de 2016.

O Henrique, na verdade, não podemos esquecer que ele era um intérprete na década de 70, e um grande intérprete. Ele tinha feito um curso no final da década de 1960 na Espanha que, aliás, mudou a cabeça dele. Ele veio com uma visão mais atualizada, pra aquela época, do que era o violão na Europa. Ele foi fazer um curso em Santiago de Compostela e ele fez curso com José Tomaz que era assistente de Segóvia. Então, quando ele voltou, era jovem ainda, ele tinha tanto a visão local, pois tinha sido aluno do Sávio, do Manoel São Marcos e de outros professores que ele sempre deu crédito. E, principalmente, ele teve contato forte com uma geração que tava surgindo na América Latina que foi muito importante, que foi a geração do Abel Carlevaro<sup>43</sup>.

Outro nome que é imprescindível retomarmos, especialmente nesta dissertação, é o da violonista Maria Lívia São Marcos (1942), pois algumas das obras aqui analisadas foram a ela dedicadas. Filha do violonista Manoel São Marcos, Maria Lívia teve sua iniciação musical ainda muito cedo, antes dos quatro anos de idade, e, aos quatorze, gravou o seu primeiro LP. Desenvolveu sua carreira internacional na década de 1960, por volta dos seus vinte anos de idade, quando já havia realizado inúmeros recitais no Brasil, incluindo a primeira gravação brasileira do *Concerto para violão e orquestra*, de Heitor Villa-Lobos.

A intensa atuação de Maria Lívia, em conjunto com a de outros grandes intérpretes que o país dispunha naquele momento, contribuiu para a criação de muitas obras para violão solo. Das obras listadas nesta dissertação, são dedicadas a ela: *Prelúdio 2*, de Lina Pires de Campos, e *Minha Rêde e Meu Violão*, de Clarisse Leite.

O violonista Turíbio Santos (1943), hoje ex-diretor do museu Heitor Villa-Lobos, é um dos principais nomes da música brasileira violonística a partir da década de 1960. Ele foi o primeiro violonista brasileiro a ganhar um concurso internacional, além de ter estreado, em 1961, aos 19 anos, a primeira gravação integral dos *12 Estudos* de Villa-Lobos. Após vencer o concurso ORTF (Office de la Radiodiffusion et Télévision Française), em Paris, passa a lá residir e a ter aulas com Julian Bream<sup>44</sup> (1933) e Andrés Segovia<sup>45</sup> (1893-1987). Das obras compostas neste período, várias são dedicadas a ele,

---

<sup>43</sup> Entrevista concedida por Gilson Antunes a Mayara Amaral no dia 17 de março de 2016, em sua residência.

<sup>44</sup> Julian Bream é violonista inglês, nascido em Londres, em 15 de julho de 1933, e um dos músicos mais influentes para o violão clássico, com mais de trinta gravações feitas ao longo da sua carreira (SUMMERFIELD, 2002, p. 66).

<sup>45</sup> Um dos maiores músicos do século XX, e o maior embaixador do violão como instrumento de concerto, Segóvia foi responsável por encomendas de obras a grandes compositores, o que deu ao violão o lugar de prestígio em sincronia com os outros instrumentos de música erudita. Segóvia, além de ampla atuação como intérprete, realizou atividade didática formando uma geração de grandes concertistas (SUMMERFIELD, 2002, p. 266).

como: *Ritmata*, de Edino Krieger; *Appassionata*, de Ronaldo Miranda; *Sonata para violão*, de César Guerra-Peixe; entre outras (ZANON, s. d., p. 83).

Seguindo, temos a brilhante, mesmo que curta, atuação do Duo Abreu, formado pelos irmãos Sérgio (1948) e Eduardo (1949). Eles tiveram iniciação musical com o pai, Antônio Rebello, e posteriormente tiveram aulas com a violonista argentina Adolfinia Raitzin Távora (1921-2011). Monina, como era conhecida, também foi professora dos irmãos Assad<sup>46</sup> e aluna de Andrés Segovia, deixando também um importante legado para o violão brasileiro. O duo Abreu começou a se apresentar em 1963 e alcançou sucesso imediato no Brasil e na Europa, de modo a serem considerados os sucessores do duo Presti e Lagoya<sup>47</sup>. Os desdobramentos deste sucesso foram muitos, principalmente no impacto que o violão de concerto teve no Brasil.

Antônio Carlos Barbosa-Lima (1944), aluno prodígio de Isaías Sávio, figura entre os maiores nomes do violão brasileiro e ainda se encontra em plena atividade hoje, aos 72 anos de idade. Seu primeiro LP, *Dez Dedos Mágicos* (1958), foi gravado quando tinha apenas treze anos e, segundo Zanon (2008), “é um dos trabalhos mais precoces e impressionantes da história do violão”. Nos anos de 1972 e 1974, estreou, respectivamente, nos Estados Unidos e em Paris, quando consolidou sua carreira em âmbito internacional.

A atuação de Barbosa-Lima sempre esteve ligada à música popular; desse modo, destacou-se ainda como arranjador de modinhas e com obras do repertório popular tradicional. Foram dedicadas a ele obras de destaque no repertório violonístico, como: os *Doze Estudos* de Francisco Mignone, que por ele foram gravados em 1978; obras de Theodoro Nogueira (1913-2002) e Guido Santórsola (1904-1994); além da *Sonata op. 47* de Alberto Ginastera (1916-1983), considerada uma das obras para violão mais importantes da segunda metade do século XX. Em nossa pesquisa, temos uma das peças da *Suíte Imperial*, de Clarisse Leite – a *Senzala* (Batuque) – e também a obra o *Prelúdio III*, de Lina Pires de Campos, dedicadas a Barbosa-Lima.

---

<sup>46</sup> O duo formado por Sérgio e Odair Assad é considerado pela crítica e pelo público como um dos mais importantes da história (ao lado do Presty-Lagoya e do Duo Abreu) e, provavelmente, o mais influente dos últimos 30 anos em todo o mundo (SUMMERFIELD, 2002, p. 41).

<sup>47</sup> Formado por dois concertistas já consagrados, Ida Presti e Alexandre Lagoya, o duo Presti-Lagoya é considerado a maior referência para a formação. No ano de 1955, dois anos após terem se casado, o duo fez a sua primeira apresentação. Realizaram cerca de 200 concertos no mundo todo e gravações de referência mundial para a Philips. Muitas das obras mais representativas para duo de violões foram dedicadas a eles (SUMMERFIELD, 2002, p. 231).

Outra atuação importante neste cenário foi a do violonista, compositor e arranjador Geraldo Ribeiro (1939). Entre seus grandes feitos para o violão brasileiro está a gravação, em 1980, do primeiro LP inteiramente dedicado às obras do compositor Garoto<sup>48</sup> (1915-1955), além de ter realizado vários recitais com obras de grandes compositores brasileiros. Ribeiro teve aulas de composição com Theodoro Nogueira e Camargo Guarnieri, e seu catálogo conta com mais de 280 obras para violão solo e diferentes formações. Das obras aqui analisadas, a *Suíte Imperial*, de Clarisse Leite, possui a primeira das três peças dedicada a ele.

Ao considerar o número de professores que atuaram nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro que tiveram ligação direta ou indireta com Andrés Segovia, a abordagem técnica do violão teve um impulso muito grande. A partir da década de 1970, tivemos também a visita de Abel Carlevaro<sup>49</sup> (1916-2001), que deixou uma contribuição singular com sua nova escola sobre técnica violonística.

Dada a atuação destes professores e intérpretes aqui mencionados, percebemos que o violão teve expressiva alavancada em termos de técnica e, principalmente, de repertório. Foram compostas dezenas de músicas em diversos estilos, o que atribuiu maior valor ao instrumento, sobretudo como representante da identidade nacional. Portanto, foi fundamental a profusão de atividades que tornassem este momento tão especial para o violão de concerto no Brasil.

Dentre as obras mais conhecidas compostas ao longo da década de 1970, estão: os *12 Estudos para Violão* (1973) e as *12 Valsas para Violão* (1970) de Francisco Mignone, dedicadas a Carlos Barbosa Lima; *Ritmata* (1974) de Edino Krieger, dedicada a Turíbio Santos; *Jongo* (1978) do compositor e violonista Paulo Bellinati (1950); e o ciclo *Momentos I, II e III* de Marlos Nobre, compostas de 1974 a 1976. Também conhecidas, porém não tão visitadas, estão as obras compostas por Lina Pires de Campos, *Introdução, Ponteio e Toccatina* (1979), e por Esther Scliar, *Estudo n. 1* (1976).

---

<sup>48</sup> Seu verdadeiro nome é Aníbal Augusto Sardinha, adotando o apelido, Garoto, para a carreira artística. Violonista e compositor brasileiro, Garoto é considerado o precursor da Bossa Nova pela incorporação de intervalos dissonantes em suas harmonias. Teve intensa atuação na rádio. Mas como não tinha conhecimento teórico musical, Geraldo Ribeiro realizou a transcrição das suas obras (BARTOLONI, 2015).

<sup>49</sup> Responsável pela reformulação da técnica violonística, o uruguaio Abel Carlevaro é um dos maiores nomes do violão na América Latina. Além disso, foi professor de grandes concertistas como Álvaro Pierri, Eduardo Fernandes e Eduardo Isaac.

Além destas, encontram-se nesse período os três prelúdios de Lina Pires de Campos, obras do compositor Pedro Cameron e dos outros participantes do Concurso da Funarte. E ainda as seguintes obras: *Etéreo* (1979), de Mario Ficarelli; as obras *Cortejo* e *Divertimento*, de Souza Lima; algumas das obras do compositor Theodoro Nogueira, como *Seresta n. 10* (1978) e *Caçada de Tatu* (1979); de Almeida Prado, *Portrait* (1972/1975) e *Caderno de seis cordas* (1974); de Sérgio Vasconcellos-Corrêa, *Acalanto* (1972) e *Sonatina* (1977); e de Ernst Mahle, a *Suíte* (1975).

Deste modo, reconhecemos aqui que as décadas de 1960 e 1970 impuseram um grande salto para o repertório violonístico de concerto, tanto solista quanto de música de câmara. O violão brasileiro ainda hoje carrega os vestígios do que ocorreu neste período, pois o levou a conquistar novas criações, não só na parte de repertório, mas também na parte de técnica instrumental. Muitos violonistas brasileiros de reconhecida carreira internacional atribuem o importante papel deste período a estes mestres incentivadores, que formaram inclusive muitos dos grandes nomes do momento atual.

Antes de adentrar nas conclusões alcançadas, apresentaremos uma relação de tendências estéticas e estilísticas do momento, discutindo, inclusive, sobre a participação das compositoras deste cenário de várias tendências e que aqui são estudadas.

### **3.3 Vertentes estéticas composicionais dentro do repertório violonístico e das obras das compositoras**

Através de nossas análises e do panorama do contexto musical brasileiro composicional e violonístico acima expostos, passamos agora a discutir como estas obras estão inseridas neste contexto. Com isso, temos os resultados da investigação a que o presente trabalho se propôs: compreender como as compositoras citadas entraram em contato com o violão e como suas posturas estéticas se relacionam com as vertentes do período, o que permite então ser reconhecida a contribuição de cada uma para o repertório violonístico nacional.

Conforme já esclarecido no subitem 3.1, as escolhas das vertentes composicionais presentes na década de 1970 estavam ligadas à liberdade de direções

estéticas, característica intrínseca ao pós-modernismo. Passaremos a analisar agora como o contingente de obras compostas para violão nesta década se relaciona com as linguagens abordadas. Para tanto, lembraremos alguns dos nomes vistos no subitem 3.1 que se destacaram no período.

Sobre o trabalho do Grupo Música Viva, já foram esclarecidas as suas principais contribuições e sabemos que muitos dos seus integrantes deixaram obras importantes para o violão. Porém, as suas inclinações passaram por ambos os lados das tendências do período, o que fez surgir obras com características muitas vezes híbridas.

Apesar das divergências, o grupo nacionalista e o “Grupo Música Viva” aproximavam-se em alguns pontos, ressaltados por diversos autores. Nas frentes de trabalho do “Grupo Música Viva”, observa-se a proximidade das atividades do grupo com alguns pressupostos nacionalistas. Ambas as correntes procuravam estimular e valorizar a formação de novos compositores “brasileiros”, valorizavam a função social do criador contemporâneo, a educação e reocupavam-se com a difusão para a sociedade dos caminhos afetos à música como criação (HOLANDA, 2006, p. 76).

O conceito de nacionalismo na música erudita brasileira tem definições diversas e abarca um significado complexo em sua denominação. Para o nosso trabalho, utilizamos alguns parâmetros que norteiam as análises para demonstrar como as obras das compositoras aqui abordadas se inserem neste contexto de busca pelo nacional genuíno. Desse modo, é importante salientar algumas das características recorrentes nesta vertente da música nacional.

Primeiramente, o uso de títulos que evocam a atmosfera nacional já se constitui como um importante recurso dessa vertente. Não só o nome escolhido para ser o título da obra, mas também as indicações de andamento, com a troca das denominações italianas pelas expressões de estado de ânimo utilizadas no cotidiano nacional e em língua natal. Isso pode ser encontrado não apenas na música brasileira, mas também em âmbito mundial, ou seja, os países que buscavam demonstrar sua arte para o mundo, com suas características específicas regionais, utilizavam deste elemento para demonstrá-las<sup>50</sup>.

A escola de composição de Mozart Camargo Guarnieri tinha por característica a exigência de caráter essencialmente nacionalista e seguia os preceitos de Mario de

---

<sup>50</sup> Ver GRIFFITHS, 1995, p. 150.

Andrade, sendo o seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira* uma leitura obrigatória para os seus alunos (SALLES, 2005, p. 167).

O uso de contraponto como condutor do discurso e as extensões tonais também eram características marcantes desta escola. Apesar de conhecida a rigorosidade nos ensinamentos do compositor, a compositora Adelaide Pereira da Silva afirma que “Guarnieri era uma pessoa que respeitava muito a integridade artística do aluno, ele não interferia muito na obra. [...] Ele mais corrigia. Corrigia, indicava um caminho, mas ele não interferia”<sup>51</sup>.

Seguindo esta estética, nas obras de alguns dos nomes aqui abordados, a condução melódica possui uma importância singular, por se tratar de um material composicional de maior elaboração e possibilidades de processos de escrita (KREUTZ, 2014, p. 163). As melodias conduzidas nas obras baseiam seus movimentos, principalmente, em intervalos de segundas. Com relação às escolhas melódicas e seus usos no contraponto e homofonia, Schoenberg afirma:

Apesar de muitos movimentos na literatura clássica combinarem a técnica homofônica e contrapontística, há uma diferença fundamental entre ambas: o tratamento melódico homofônico depende, basicamente, do desenvolvimento de um motivo através da variação; em contraste, o tratamento contrapontístico não varia o motivo, mas desfruta das possibilidades de combinações inerentes ao tema principal ou aos demais temas (SCHOENBERG, 2008, p. 174).

Outro elemento que recebe mais liberdade é o ritmo, pois quando a obra contém um motivo, este deve se caracterizar pela combinação de intervalo e estrutura rítmica, que o tornem reconhecíveis (SCHOENBERG, 2008, p. 28). Nas obras com mais liberdade rítmica, como é o caso da linha nacionalista *guarnieriana*, observamos vários momentos em que a fórmula de compasso é modificada. A disposição rítmica em colcheias presente nas obras de Adelaide Pereira da Silva e Lina Pires de Campos pode ser vista também nas obras de alguns de seus contemporâneos como, por exemplo, Osvaldo Lacerda, Theodoro Nogueira e Sérgio Vasconcellos Corrêa.

Podemos considerar como principais vertentes que marcaram o modernismo brasileiro as escolas de Mario de Andrade, seguidas, principalmente, pelos trabalhos de Camargo Guarnieri e Osvaldo Lacerda; e a escola de Hans Joachim Koellreutter, que tem o

---

<sup>51</sup> Entrevista com Adelaide Pereira da Silva, realizada na residência da compositora na cidade de São Paulo, em 28 de novembro de 2015.

experimentalismo e o serialismo como base, seguida por Claudio Santoro e César Guerra-Peixe. Contudo, sabemos que tanto Santoro quanto Guerra-Peixe foram ligados a diferentes estilos em suas fases composicionais. Esta abertura e experimentalismo com linguagens diversas e por vezes antagônicas, que atingiu inclusive a produção de Guarnieri, são características marcantes desta segunda metade do século XX.

Das compositoras investigadas nesta pesquisa, a que mais se inclinou para as experimentações em diferentes campos foi Eunice Katunda. Esther Scliar, também teve contato com as linguagens mais variadas, mas não se inclinou com direção específica para uma determinada tendência, pois deixou sua produção mais distante de uma denominação ao mesmo tempo em que não excluiu nenhum dos pilares de sua formação.

As compositoras Adelaide Pereira da Silva e Lina Pires de Campos não incluíram em sua produção experimentações com linguagens de vanguarda<sup>52</sup>. Suas obras são espaço para um estilo nacionalista, com textura mais voltada para o contraponto, com aberturas para a criação melódica e distanciamento de esquemas e padrões folclóricos.

No *Estudo n. 1* de Esther Scliar, encontramos consonância com as séries de Mignone e Gnattali, o que representa um campo de destaque na produção violonística e ultrapassa os limites da denominação de estudo, constituindo verdadeiras obras de concerto.

Após observar as obras de Eunice Katunda, Adelaide Pereira da Silva e Lina Pires de Campos, inferimos grande proximidade com a escola *guarnieriana* por apresentar diversas características desta vertente composicional. Citamos aqui o uso da pequena forma, a preferência por andamentos lentos e o referencial da cultura popular de forma a produzir uma “recriação de formas e atmosfera populares em uma linguagem que prima pelo equilíbrio clássico e riqueza profunda” (PEREIRA, 2011, p. 24).

As obras *Introdução, Ponteio e Toccatina e Momentos*, podem ser aproximadas pelo sentido formal, por expor o discurso em forma de conjunto de pequenas peças, porém suas linguagens apresentam fortes particularidades. Nas duas obras citadas, não existe sinalização desse intuito mais voltado para um estilo neoclássico, ou do que seria a concepção do gênero *Sonata*, composto por três movimentos.

No campo que representa a música mais experimental, com a utilização de recursos da vanguarda, nas obras aqui analisadas, a única que apresentou direção a esta

---

<sup>52</sup> Ver DONADIO, 2007 e SILVA, 2015.

tendência foi Esther Scliar. Importante enfatizar que ela não utilizou esses recursos de maneira sistemática, mas apropriou-se deles com total liberdade, sem deixar qualquer marca que possa incluí-la no contingente de experimentalistas. Scliar possui total liberdade criativa e inclui, com sucesso, o recurso da atonalidade, aspecto demonstrado em seu estudo.

Na obra de Maria Helena da Costa, apesar do discurso ser fragmentado e de possuir recursos de técnica estendida, não foram utilizados esquemas típicos da música de vanguarda, como serialismo, atonalismo, polirritmia, dodecafonismo, polimetria etc. Deste estilo, podemos citar como representantes neste período as obras *Ritmata*, de Edino Krieger e *Momentos* de Marlos Nobre; e ainda outras peças importantes que foram concebidas em décadas próximas, como a *Suíte* de Guerra Peixe e a *Sonata n. 1* de Almeida Prado. A obra de Maria Helena não constitui, portanto, um paralelo com esta vertente.

Dessa forma, fica evidente que os estilos da maioria das obras aqui analisadas se aproximam em vários aspectos, porém com destaque para a tendência à estética nacionalista de composição. Conforme a leitura de Gloeden (2002) sobre o repertório violonístico brasileiro,

[...] até 1980, a estética nacionalista é predominante, principalmente pela presença de lideranças forjadas por Mário de Andrade, como Camargo Guarnieri e Francisco Mignone (1897-1986), seguidos por Guerra Peixe (1914-1993), também um simpatizante do pensamento do autor de *Macunaíma* e, de maneira independente, Radamés Gnattali, dono da maior produção violonística brasileira, resultante do convívio com várias gerações de violonistas, tanto da música popular quanto da música de concerto. Juntando a esta produção a obra para violão de Ascendino Theodoro Nogueira (1913), temos a base principal do repertório nacionalista brasileiro situado entre 1944 e 1975 (GLOEDEN, 2002, p. 19).

Acrescentamos a esta explicação, a visão de Neves sobre o contexto da música brasileira do século XX:

O nacionalismo era visto como um imperativo histórico, como maneira de fazer a obra de arte se conformar com a realidade nacional e, conseqüentemente, transformar-se em veículo de socialização. Nesta linha de reflexão, só a arte “interessada” (entendendo-se por isto seu engajamento, sua função) teria utilidade neste momento histórico (NEVES, 2008, p. 117).

Com relação ao aspecto textura, em nossas análises, observamos que existe uma maior tendência para o contraponto em detrimento da homofonia, apesar de encontrarmos



Figura 72: Compasso 13 do *Ponteio n. 1*. Subida melódica compensada logo em seguida com a escala descendente, com a tessitura da escala sendo uma oitava.

Apesar do direcionamento da linguagem das obras de Adelaide se dar para o contraponto, ela nos esclareceu que sua formação também contemplou outras linguagens. Revelou, em entrevista, que considera de suma importância o conhecimento do maior número de técnicas composicionais.

Eu trabalho sempre com contraponto, é sempre difícil adequar. É muito difícil eu não trabalhar com contraponto porque eu estudei por esse processo contrapontístico. Eu estudei com Camargo Guarnieri e Osvaldo Lacerda, e ambos eram contrapontistas. Então, eles passaram isso. A gente adquiriu outras técnicas: dodecafonismo, atonalismo e uma porção de coisas assim. Aprende, entende e pode até utilizar, mas é como eu digo: você pode chegar a um resultado bom e pode não chegar, mas é preciso aprender. É preciso entrar dentro do conteúdo dessas técnicas pra saber o que elas podem representar pra você<sup>53</sup>.

Na primeira obra analisada, *Introdução, Ponteio e Toccatina*, percebemos que, ao ultrapassar os maneirismos da estética do nacionalismo *guarnieriano*, característica da obra que foi atestada pela própria compositora<sup>54</sup>, os traços pessoais da escrita de Lina Pires de Campos são marcantes. A sua busca por sonoridades específicas do violão que estão diretamente relacionadas à construção do discurso contribuem para que esta obra tome um lugar cativo no repertório violonístico brasileiro.

A obra de Eunice Katunda, *Prelúdio n. 1*, apresenta semelhanças com as anteriores, porém com um estilo bastante próprio da compositora. Apesar de ser uma peça bem curta, podemos perceber muitos elementos de sua escrita composicional. Composta pela estrutura rítmica de semicolcheias, as vozes são divididas através dos arpejos, predominando na obra a textura homofônica.

O uso de elementos rítmicos característicos, como *tercinas* e *quintinas*, traz variedade ao discurso, mas sem que para isso seja necessário fazer alterações na fórmula de compasso, que permanece a mesma em toda a peça. Em termos melódicos, o tratamento das notas graves faz com que estas permaneçam como acompanhamento sem menções que lembrem algum aspecto do choro. E a melodia recebe mais intervalos distantes, como quintas e sétimas, o que as diferencia da obra de Adelaide Pereira da Silva.

<sup>53</sup> Entrevista com Adelaide Pereira da Silva, realizada na residência da compositora na cidade de São Paulo, em 28 de novembro de 2015.

<sup>54</sup> Ver DONADIO.

O caso de Eunice Katunda nos chama a atenção, principalmente, devido aos fatores políticos muito presentes em sua vida. Ela teve grande apreço pela música de vanguarda por ter integrado o Grupo Música Viva e ter sido um dos principais nomes deste grupo. Contudo, sua obra para violão apresenta traços de vertente nacionalista, fato que se deve a uma mudança estética após sua volta da Europa, no final da década de 1940 (KATER, 2001 p. 27).

Na obra de Esther Scliar, *Estudo n. 1*, observamos que a utilização dos acordes quartais é o principal pilar da construção da obra. Esta característica demonstra o domínio de Esther Scliar desta característica do violão e também a sua visão sobre este tipo de construção acordal, que é recorrente em obras de vanguarda.

Isso significa dizer que a utilização de intervalos de quartas e segundas pode ser relacionada à intenção de expandir os procedimentos tonais. Sobre isso, Kostka assinala que “há uma intenção de variar o tipo de escrita fugindo da tradicional montagem em terças” (KOSTKA, 1999, p. 12).

De uma maneira geral, podemos afirmar que algumas das obras refletem a escolha das compositoras pela pequena forma, de livre inventividade. Sendo assim, são peças curtas, de uma ou duas páginas, com caráter de prelúdio. Mesmo nas obras com vários movimentos, como é o caso de três delas, ao analisar a estrutura formal de cada movimento, fica clara a intenção de escrever obras de porte pequeno.

No aspecto idiomático, percebemos que algumas obras trazem propostas de expansão das possibilidades e se apoiam nos próprios recursos do instrumento. Sobre as inovações na execução do instrumento, o violonista Henrique Pinto (1941-2012) afirmou em entrevista que:

As músicas dos compositores como Guarnieri, Lina Pires de Campos, Sérgio Vasconcellos Corrêa, e outros mais, são de construção muito densa, complexa, e pelo fato de não terem uma ampla noção da técnica do instrumento, acabam escrevendo obras complexas e extremamente difíceis (PINTO apud BARTOLONI, 1991, p. 22).

Segundo Bartoloni, que discorre sobre as inovações das linguagens do violão, “qualquer tentativa de aproximar o violão da linguagem de instrumentos com maior tradição no meio musical” é considerado inovador. Neste contexto, entram tanto as obras de vanguarda, quanto as obras que apresentam “tentativas de uniformizar ou padronizar a

escrita de procedimentos técnicos específicos do violão”, que podem ser observados nas obras de Paulo Porto Alegre (1953), Pedro Cameron (1948), Lina Pires de Campos (1918-2003), entre outros (BARTOLONI, 1991).

Esta mesma afirmativa é reiterada por Antunes (2016) ao se referir à obra *Introdução, Ponteio e Toccatina*:

Uma peça extremamente bem escrita e que soa muito bem que não se atém apenas a um violonismo mais fácil, aquele que se baseia em arpejos, ligados e escalas. Tem um conteúdo musical muito forte, conseguindo aliar a linguagem típica do nacionalismo, contraponto etc, com as características do violão, e isso faz o violão soar realmente muito bem<sup>55</sup>.

Apesar de todas as compositoras aqui citadas serem pianistas, foram observados alguns aproveitamentos dos recursos próprios do violão. Houve um significativo sucesso nas obras de Lina Pires de Campos e Esther Scliar por apresentarem construção de acordes em quartas, conforme já foi esclarecido, mas também em proporcionar a intenção de expandir os recursos do instrumento.

Na obra de Katunda, houve certa preocupação com as questões técnicas, principalmente, no uso da tessitura e na utilização dos harmônicos naturais e artificiais. Por fim, Maria Helena da Costa se conteve em realizar alguns procedimentos específicos do instrumento como glissandos e harmônicos, mas sem aprofundar estes recursos no decorrer da construção da obra.

---

<sup>55</sup> Entrevista concedida por Gilson Antunes a Mayara Amaral no dia 17 de março 2016, em sua residência.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Das obras aqui analisadas, acreditamos que três fazem parte da vertente de escrita nacionalista, e duas inclinam-se para a vanguarda, com o uso de harmonias não convencionais e técnicas estendidas. Analisando o contexto da década em que foram compostas, estas obras fazem parte de um período importante não só do violão brasileiro, mas também da música brasileira, encontrando-se neste panorama musical, as principais vertentes estilísticas da década de 1970.

Sendo assim, a inclusão destas obras no repertório de concerto nos leva a conhecer mais profundamente uma parte histórica primordial do violão brasileiro. A análise destas obras e investigação das suas biografias das compositoras estudadas revela que a participação da mulher neste cenário foi substancial e, portanto, pode ocupar melhor espaço dentro do repertório nacional.

Somado a isso, o conhecimento do objeto desta pesquisa leva o leitor a buscar outras obras que fazem parte deste viés, como a produção total das compositoras aqui abordadas, e abre caminho para a investigação de outras mulheres participantes da composição musical brasileira e que deixaram suas marcas com a elaboração de suas obras.

No sentido histórico e musicológico, o presente trabalho vem como mais uma contribuição para elucidar a discussão sobre o contingente de composições brasileiras da segunda metade do século XX, momento de nossa música que ainda carece de muita pesquisa. Além de estabelecer este panorama do contexto da década de 1970, o trabalho contribuiu para a aproximação da visão sobre as décadas anteriores e sinalizou as tendências posteriores, abrindo a discussão para futuras pesquisas neste sentido.

Através de entrevistas e levantamentos em fontes secundárias, como encartes de CD, capas de partituras, programas de rádio, artigos de revistas, o material levantado contribuiu para o alargamento da visão sobre o contexto da época. Em nossa busca, percebemos também que existe muita carência nas fontes que foram pesquisadas para a construção das biografias aqui apresentadas, e houve alguns impasses para se chegar até este material. A própria compositora entrevistada, Adelaide Pereira da Silva, comentou sobre a lacuna existente na investigação de compositoras brasileiras. Seu comentário traz uma visão que reconhece a necessidade deste tipo de busca.

Eu acho que tem ótimas compositoras mulheres. Tem muito boas (sic.). Só que como sempre, a mulher é meio relegada ao esquecimento. Antigamente uma mulher não podia ser compositora de maneira nenhuma, haja vista o caso da irmã do Mendelssohn que era muito superior ao próprio Mendelssohn, mas que não pode nunca aparecer como compositora. E muitos casos assim. Tem muita mulher compositora de muito boa qualidade, mas totalmente desconhecidas. É uma pena<sup>56</sup>.

Essa busca por materiais que tratam sobre trajetórias de mulheres, que constituem o objeto do presente trabalho, se mostrou uma tarefa que ainda confere um denso esforço para encontrar fontes. Revela-se, assim, que o trabalho de investigação sobre a contribuição feminina na história está apenas em seu início.

Dessa forma, não pretendemos, de maneira alguma, encerrarmos esta busca, pois, como pode acontecer em uma pesquisa de recorte temporal como esta, outras peças dentro desse viés podem vir a surgir. Mesmo com o nosso trabalho finalizado, nos dispomos a incluir tais peças no repertório para que estas e sejam levadas a público, tendo assim o seu devido espaço. Esta possível continuação de nosso trabalho se daria também por meio de difusão no campo acadêmico, como publicações em revistas e congressos.

Acreditamos, portanto, ter contribuído para alargar o campo da pesquisa sobre vários outros temas relevantes para o violão, como o período histórico da década de 1970, uma análise mais aprofundada da obra para violão das compositoras aqui citadas, e mesmo a edição das peças que se encontram em manuscrito.

Consideramos, portanto, esta conclusão como uma ponte para novos horizontes na pesquisa sobre o violão brasileiro, ficando, por hora, satisfeitos por termos despertado estes pontos. Ao final do trabalho, percebemos que a investigação dos diversos momentos históricos do violão brasileiro e a pesquisa detalhada sobre outros compositores além dos que fazem parte do cânone do repertório, é uma tarefa instigante e extremamente profícua.

Concluimos ainda que o principal fator que motivou estas compositoras não violonistas a escreverem para o instrumento foi o momento a qual se encontrava o violão brasileiro em que o sucesso de grandes intérpretes, a vasta produção de obras de fôlego vinda de compositores expoentes da música brasileira, a intensa gravação de discos e a

---

<sup>56</sup> Entrevista com Adelaide Pereira da Silva, realizada na residência da compositora na cidade de São Paulo, em 28 de novembro de 2015.

realização de festivais voltados ao instrumento, formaram um ambiente de valorização do instrumento.

Por fim, acreditamos que este trabalho cumpriu seus objetivos, principalmente através da apresentação dos principais fatos biográficos e das vertentes estilísticas de cada compositora. Fechado apenas em uma década, o presente proporciona ao leitor, o conhecimento da atuação de algumas das mulheres que escreveram para violão e a importância das obras no contexto em que foram concebidas.

## 5. REFERÊNCIAS:

- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª Ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/mandrade/mandrade.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2015.
- BARONCELLI, Nilceia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras: Elenco e repertório*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.
- BARROS, Fernando Passos Cupertino de. *As canções de Osvaldi Lacerda com textos de Manuel Bandeira*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.
- BARTOLONI, Giacomo, *História do violão em São Paulo: da virada do século até os nossos dias*. São Paulo, 1991.
- DEL PRIORE, Mary. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2007.
- DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e o gênero feminino. In: *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. ANPPOM, 2013.
- DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.
- FREIRE, Vanda L. B., PORTELA, Ângela C. H. Mulheres compositoras: da invisibilidade à projeção internacional. In: *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. ANPPOM, 2013.
- HOLANDA, Joana Cunha de. *Eunice Katunda (1915-1900) e Esther Scliar (1926-1978): trajetórias individuais e análise de ‘Sonata de Louvação’ (1960) e ‘Sonata para piano’ (1961)*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.
- KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twentieth-century music*. Prentice Hall: Nova Iorque, 1999.
- KREUTZ, Thiago de Campos. *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
- MELLO, Maria I. C. *Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro*. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REM/REMv11/14/14-mello-genero.html> Acesso em: jul. 2015.

- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Edição Contracapa. 2ª Edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. RJ, 2008.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música de Nosso Tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PEREIRA, Marcelo Fernandes. *A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro, RJ: Garbolights Produções Artísticas, 2007.
- PORTO, Patrícia P., NOGUEIRA, Isabel P. *Imagem e Representação em Mulheres Violonistas: algumas reflexões sobre Josefina Robledo*. ANPPOM, 2007.
- ROSA, Laila, *et al.* Epistemologias feministas e a produção de conhecimento recente sobre mulheres e música no Brasil: algumas reflexões. In: *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. ANPPOM, 2013.
- SCHOENBERG. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1996.
- SCARINCI, Silvana R. *Safo Novella: uma poética do abandono nos lamentos de Barbara Strozzi (Veneza, 1619-1677)*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2006.
- SCARDUELLI, Fábio. *A Obra Para Violão Solo de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2007. Campinas: UNICAMP, 2007.
- SILVA, João Raone Tavares da. *Reminiscências Op. 78 de Marlos Nobre: Um estudo técnico e interpretativo*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Música. Salvador, 2007.
- SOARES, Luciana. *Works for piano by Brazilian female composers of the twentieth century: A discussion and catalogue*. Dissertation (2002). Disponível em: [http://aquila.usm.edu/theses\\_dissertations/2527/](http://aquila.usm.edu/theses_dissertations/2527/) Acesso em: ago. 2015.
- SOUZA, Iracele Vera Lívero. *A análise como uma linguagem musical aprendida*. Mimesis, Bauru, v. 29, n. 2, p. 49-56, 2008.
- TABORDA, Marcia E. As senhoritas e o violão: os anos 20 na “Capital Irradiante”. In: *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. ANPPOM, 2013.
- VETROMILLA, Clayton. A história do I Concurso Brasileiro de Música Erudita para Piano ou Violão. Revista Música Hodie, Goiânia, V. 14, n. 2, 2014, p. 31-40.

ZANON, Fábio. Violão com Fabio Zanon n. 154. 2007. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/>>. Acesso em: Jul/2015.

WHITE, John D. *The analysis of music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

WOLF, Daniel. O violão clássico em Porto Alegre. In: *Revista Brasileira – Academia Brasileira de Música*. n. 28, Rio de Janeiro, 2008.

# **ANEXOS**

## ANEXO I

### **Entrevista com Adelaide Pereira da Silva, realizada na residência da compositora, na cidade de São Paulo, em 28 de novembro de 2015.**

Adelaide iniciou a conversa fazendo uma introdução de algo que ela havia deixado escrito. Transcrevemos a seguir:

*Falar sobre si própria é sempre desagradável. Há ocasiões em que não podemos fugir a isso, e é o que está acontecendo comigo neste momento, me desculpando pelo aborrecimento que impinjo aos ouvintes e leitores. Falar sobre a obra de um único instrumento é coisa difícil, e tento fazer de forma rápida e sucinta.*

#### **Primeiramente, gostaria de saber alguns aspectos biográficos. Onde nasceu? Com quem estudou?**

Nasci em Rio Claro, São Paulo. Brasil. Estudei inicialmente com minha mãe, que era uma excelente pianista, e com ela eu estudei bastante tempo. Depois, eu passei a seguir com uma professora, também muito boa, que foi a Nair de Souza. Depois com Dinorah de Carvalho e, no fim, com Hans Bsuch, que era um pianista de primeira linha mesmo. Ele estava na Alemanha com toda a família e logo no começo da segunda grande guerra mundial, ele deu um jeito de vir pro Brasil e aqui se radicou. Ficou ele, a mulher e a filha trabalhando aqui. Das filhas, se tiver alguma, está em Campinas, mas não é da música. Da música mesmo era a mulher dele, que era excelente pianista, melhor ainda que ele, dizem. E ele era um professor admirável, porque além de ser uma criatura que conhecia o métier dele com profundidade, ele tinha também o valor de fazer com que o aluno entendesse e respeitasse a obra alheia; dos próprios colegas, principalmente. Então, ele não admitia, por exemplo, críticas desairosas a respeito de uma obra de um aluno. Dizia: “não, ele fez isso, tá bem feito, acabou, você tem que aceitar. Se você não gosta, o problema é seu. Ele fez o que tinha de fazer”. Então, essa parte ética, ele aprofundou muito nos alunos. E acredito que muitos poucos se desviaram desse caminho que era o respeito e a amizade pelos outros

colegas, né. Que hoje muitos já morreram. Osvaldo Lacerda, Nilson Lombardi. Esses já foram.

**Agora, entramos na parte composicional. Quais vertentes estilísticas são seu foco?**

Essas vertentes estilísticas foram uma coisa difícil de responder, porque elas atingem, principalmente no meu caso, a maneira mais brasileira de agir, de sentir e de conduzir a sua própria música. Essa foi mais a vertente que eu usei. Lógico que a gente estuda também as obras alheias, mas eu sempre me voltei mais pra parte brasileira. Primeiro por ter nascido no interior, fiquei pouco tempo lá, mas fiquei. Minha família é de lá e, segundo, porque a casa de meu avô era uma casa muito grande, onde ele recebia de tudo, desde violeiros até pianistas, cantores, jograis, pintores, até porque ele era o único da cidade que gostava de arte, era uma cidade pequena. Então eu me dediquei, caí mais pra esse lado.

**Quais são os compositores que mais te influenciaram em sua escrita?**

Na verdade, acho que nenhum.

**A senhora foi aluna de Camargo Guarnieri?**

Fui sim. Mas nenhum deles interferiu diretamente no meu trabalho. Eu gostava muito dos espanhóis, brasileiros, e todos eles me trouxeram informações auditivas de muito bom cadinho.

**Qual o estilo de composição que adota? Eu posso perceber no *Ponteio n. 1* que a senhora adota muito o uso de contraponto.**

É, eu sou compositora nacionalista. Embora possa utilizar métodos que não sejam simpáticos até ultimamente. Mas você pode usar, verificar se gosta ou não gosta, ter um apanhado, um contato com isso. E ou chega alguma coisa, ou chega nada.

**E quanto às técnicas composicionais?**

Não existe uma técnica especial para composição. Tem que conhecer o instrumento, tocar alguma coisa, de preferência. Examinar depois tudo, mandar alguém calcar, verificar se está na mão mesmo de quem toca. E desse momento em diante, então, você começa a trabalhar a sua obra.

**Quanto à escrita para violão, qual a sua relação com o violão? Como é o seu contato com esse instrumento? A senhora toca um pouco?**

É... arranjo um pouco, né. Na minha família, tocava muito bem o meu irmão. Esse foi o que tocou melhor. E todos os outros também tocaram. Irmãos, irmãs, mãe, todos tocavam um pouco de violão. Sempre tinha um violão ali encostado, tocava um aqui, juntava com o outro ali. Fora os amigos da família, das minhas tias, por exemplo, que eram bem mais moças. Então todos eles tocavam violão. O canto precisava do violão.

**A senhora teve acesso ao repertório do violão, gravações, métodos, partituras? Chegou a conhecer as obras mais tradicionais? Alguma partitura que auxiliasse na escrita?**

Eu conheci vários métodos de violão, muitas partituras para violão, e isso a gente conhece, vê como está escrito, faz o possível pra se aproximar, mas jamais copiar. Henrique Pinto, fiz muita coisa dele.

**Como que surgiu a ideia de escrever uma obra para violão? Foi comissionada?**

Não. Nenhuma obra minha foi comissionada. São obras que nasceram de mim mesma. Então, hoje eu estou conversando aqui com você. Amanhã, eu me lembro dessa conversa, e isso toma uma forma diferente, surge uma melodia, surge qualquer coisa que você fica namorando por alguns dias. E depois desses dias, você acha que você pode fazer alguma coisa de bom com aquilo, então você tenta, pra esse ou aquele instrumento, aquilo que você

achar mais interessante, e forma então o esboço de uma música que vai ser depois elaborada, trabalhada e bem feita.

**Então, a peça foi dedicada a Isaiás Sávio. Gostaria de saber se a senhora teve algum auxílio dele para a solução de alguma questão.**

Sávio foi um grande amigo meu. Uma pessoa muito amiga, muito querida. Uma pessoa que eu admirei muito como professor, como violonista. E tanto que, quando eu fiz esse Ponteio, eu mostrei a ele e ele me disse: “olha, eu vou ajudar você a digitar algumas coisas aqui”, e ele me ajudou na digitação da música, que não é fácil. E eu então dediquei a ele, como amizade, só.

**Então, eu gostaria de saber quem estreou ela, se já foi gravada.**

Não. Ela nunca foi gravada. Também nunca ouvi sendo executada ao vivo.

**Mas tem uma gravação no YouTube, do violonista Gilson Antunes.**

Jura! Olha, que coisa. Pois eu não estou sabendo. Eu sei que alguém tocou num congresso de composição em Poços de Caldas. Até foi muito admirada por umas pessoas da Argentina, mas eu nem sei quem foi que tocou e nem como saiu. Agora isso pra mim é uma surpresa saber que está no YouTube.

**Quais foram as dificuldades específicas para escrever para violão? Porque sabemos que a escrita para violão, muitas vezes, se torna complicada por alguns aspectos...**

Muito difícil! E tem muito valor, mas tem muito poucas possibilidades, e você precisa arrancar essas possibilidades do violão e fazer delas uma música descente, boa, né. Mas é de todos os instrumentos aquele que seja o mais antigo, porque é o que veio desde o início dos tempos. Veio com harpas e outros assim, e chegou ao violão. Então o violão não morreu e nem vai morrer nunca, porque é muito fácil de levar, é um instrumento pequeno,

tem um som agradável, simpático, serve muito para reuniões e tem fora essa parte social. Existe também a dificuldade de escrever bem para ele, que ele possa ser executado com uma devida facilidade, conhecer o instrumento e poder tirar dele alguma coisa. Aliás, acho muito importante tocar alguma coisa de qualquer instrumento que for compor. Fazendo um exemplo, eu tenho uma sonata para violino e uma sonata para viola. Ambos eu estudei para poder escrever alguma coisa a respeito, que fosse digna de ser tocada, porque senão você vai escrever alguma coisa fora da tessitura ou com alguma artimanha que não seja possível de ser executada.

**Como a senhora vê o violão no cenário musical do Brasil? Acha que pode ser visto como representante da identidade nacional de alguma forma?**

O violão tem uma identidade com o Brasil. Veio com os portugueses e não saiu mais. Você vê que ele é um instrumento que é usado desde a violinha do caipira até instrumento de mais requinte, e ele nunca deixou de ser utilizado.

**Gostaria de saber se a senhora escreveu mais alguma obra para violão.**

Escrevi. Um choro e um chorinho. E tenho pretensões de fazer mais alguns ponteios. Completando essa turma de ponteios que eu comecei com o número um. Não sei se vale a pena. Você tocou. O que achou?

**Eu gostei, sim. Essas obras suas estão editadas?**

Não, somente o *Ponteio n. 1*. Elas estão no manuscrito e na cabeça.

**Gostaria de saber se a senhora pensou em algum aspecto idiomático do instrumento, ligados, cordas soltas, harmonias em quartas?**

Trabalho em quartas eu acho muito importante. Eu acho, como já falei de início, que todas as técnicas devem ser utilizadas. Tudo você deve experimentar. Algumas não dão certo

para sua mão, para aquilo que você deseja, aquilo que você pensou. Outras não dão. Umas não levam a nada, você não consegue nada, porque não é bem aquilo que você queria. Mas você já aprendeu, já teve aquele contato. E outras se desenvolvem, e você encontra o resultado final. Eu sou a favor do uso de todas as técnicas. Eu não acho que deva usar uma técnica, deve usar tudo, porque tudo isso pode representar alguma coisa futuramente. Quando o compositor deseja um determinado som e não consegue, ele vai conseguir através de uma dessas determinadas técnicas que ele não usou desde o início, mas que ele usa parcialmente.

### **Como foi, então, a adequação da sua linguagem composicional para o violão?**

Eu trabalho sempre com contraponto, é sempre difícil adequar. É muito difícil eu não trabalhar com contraponto porque eu estudei por esse processo contrapontístico. Eu estudei com Camargo Guarnieri e Osvaldo Lacerda, e ambos eram contrapontistas. Então, eles passaram isso. A gente adquiriu outras técnicas: dodecafonismo, atonalismo e uma porção de coisas assim. Aprende, entende e pode até utilizar, mas é como eu digo: você pode chegar a um resultado bom e pode não chegar, mas é preciso aprender. É preciso entrar dentro do conteúdo dessas técnicas pra saber o que elas podem representar pra você.

### **A senhora chegou a ter aulas com Koellreutter?**

Não, Koellreutter não. Porque na época em que eu estudei com Guarnieri eles andavam numa briga tenebrosa, eram inimigos. Então, era difícil de poder ter alguma aula com Koellreutter. Eu ouvi Koellreutter falando algumas vezes, ele tinha aí uns programas que havia na rua 7 de Abril, a gente ia de vez em quando assistir e tal. Mas isso tudo escondido porque se ele soubesse, ele não ia gostar que tivessem ido ver Koellreutter. Depois, eu não sei se depois fizeram as pazes ou não, mas tenho a impressão que foi uma vida toda. Ouvi ele. Nunca adotei o processo dele porque eu não adoto o dodecafonismo. Atonalismo às vezes, mas é pouco. Eu trabalho mais no tonal.

### **Gostaria de saber como está o seu trabalho hoje na composição.**

Hoje eu trabalho com continuidade, constantemente. Às vezes se descarta o papel, outras vezes você aproveita o que está no papel, entende?

**A senhora tem intérpretes que se dedicam a executar suas obras novas?**

Tem vários intérpretes que tocaram muita coisa pra canto, pra piano, pra coro. Porque isso não é fácil hoje em dia. O Brasil tá sofrendo muito com tudo e, principalmente, com essa parte musical, não tem mesmo economia pra se formar um coral grande ou se apresentar uma coisa grande. Geralmente, são pessoas que vêm de fora. No momento, eu não vejo um futuro muito grande na parte de composição no Brasil. Eu só acho que existe pra quem gosta mesmo da música, mas ela não oferece vantagens econômicas. Por exemplo, ninguém estuda mais um piano. Antigamente, todas as casas tinham um piano. Não se dá mais valor à música. Só quem ama mesmo, como você, como eu, ou outros, que então seguem a música. Se é que eu respondi o que você queria.

**Sim, inclusive em partes o que seria a próxima pergunta, que seria: como a senhora avalia o momento atual da produção musical brasileira em termos de composição?**

Talvez esteja havendo algumas pessoas, que eu conheço, que se dedicam também a fazer música seriamente. Mas não são todos, muitos já desanimaram, abandonaram. Muitos desanimam. Enfim, o ambiente não se tornou muito favorável para o músico.

**O que a senhora acha que mudou da década de 1970 pra cá, por exemplo?**

Mudou que não tem mais, não tem mais nada. Eu não conheço mais, por exemplo, grandes professores. Só se estão se formando, pode ser que estejam se formando bons professores, queira Deus! Mas eu não conheço de nome que seja, por exemplo, da magnitude de um Camargo Guarnieri, como foi um professor muito bom também, como Osvaldo Lacerda. Os outros todos ou morreram, ou sumiram. Enfim, é muito difícil encontrar gente que tenha se dedicado exclusivamente ao trabalho de músico. Na época, tinha um incentivo muito maior,

nós tínhamos, por exemplo, o Teatro Municipal que hoje em dia é muito difícil de se chegar, não tem um estacionamento, pra sair pior ainda. Então é difícil. Naquele tempo, era tudo mais fácil, você chegava, descia de um taxi, tinha alguém que guardava, ou alguém que buscava, entende? E você tinha um movimento enorme no teatro que não tem mais, eu não sei o porquê.

**Eu acredito que tem muita influência dessa evolução tecnológica, onde se pode fazer tudo sem sair de casa. Muitos desses contatos pessoais foram perdidos...**

E também há um outro problema que é um problema secundário, mas também é importante. É a distância que existe em São Paulo, hoje em dia, de um lugar pra outro. Você vai pra Sala São Paulo, por exemplo, que é uma sala ótima, maravilhosa, mas é localizada num determinado ponto da cidade que não é dos mais fáceis pra você atingir. Daí, é muito mal frequentada, tem elementos estranhos. Às vezes, você fica com medo de ir com pouca gente ou só mulheres, e tudo isso. Tem esses problemas que surgem em uma cidade grande. Não sei se vai melhorar, eu peço a Deus que sim. Do jeito que está o país, é difícil a gente fazer um plano do nosso futuro.

**Eu gostaria de saber o que a senhora pensa sobre a mulher no cenário de composição no Brasil.**

Eu acho que tem ótimas compositoras mulheres. Tem muito boas! Só que, como sempre, a mulher é meio relegada ao esquecimento. Antigamente, uma mulher não podia ser compositora de maneira nenhuma, haja vista o caso da irmã do Mendehlson que era muito superior ao próprio Mendeslson, mas que não pôde nunca aparecer como compositora. E muitos casos assim. Tem muita mulher compositora de muito boa qualidade, mas totalmente desconhecida. É uma pena.

**Gostaria de saber se a senhora chegou a ter contato com algumas dessas compositoras: Lina Pires de Campos, Eunice Katunda, Esther Scliar, Maria Helena da Costa etc.**

Fui muito amiga da Lina. Eunice Katunda eu também conheci muito. A Eunice tinha uma personalidade diferente das outras, bem diferente. Foi muito ligada à parte política, que eu sou contra. Eu acho que a arte não tem que se ligar com política, compreende?

### **E com Lina?**

Fui muito amiga da Lina, era uma boa pessoa, boa colega. Muito talentosa. Infelizmente, faleceu cedo, mas era muito boa artista.

### **Como foi que a senhora começou a compor.**

Olha, foi uma casualidade interessante. Eu sempre compus, mas eu não componho porque eu quero fazer tal coisa pra violão. Tá, eu quero fazer coisa pra violão, pra piano, pra canto. Mas antes disso, eu vou ficar pensando no que eu vou fazer e quanto tempo eu vou demorar talvez pra fazer, isso eu nunca vou saber. Porque pode ser que eu rasgue na metade, pode ser que eu deixe pra depois e continue mais tarde, não sei. É uma coisa muito pessoal, mas eu jamais escrevo de improviso. Nunca escrevo de improviso. Eu tenho tudo calculado. Quero dizer, quando eu vou tocar no piano, ou qualquer instrumento, vou conferir aquilo que eu estou fazendo, é sempre alguma coisa que já está pensada, já está calculada, já está arquitetada na minha cabeça, compreende? Não é alguma coisa que nasça de repente. Ela pode nascer, mas ela vai frutificar depois dentro da cabeça. Depois de dias que você tá namorando a música, que está chegando perto da coisa, aí então você se atreve a escrever as primeiras notas.

### **Bem, sobre a obra *Ponteio n. 1*, eu gostaria de saber algumas questões, como por exemplo, se tem algo a ver com os ponteios de Camargo Guarnieri.**

Essa é uma pergunta interessante, deixa eu dizer. Quase todos os alunos de Guarnieri tem algum ponteio. Ou é pra violão, ou pra piano, ou os dois, ou pra qualquer outro tipo de trabalho, mas todo mundo quase tem um ponteio. A palavra ponteio, realmente, ela quer

dizer um prelúdio, ela nada mais é do que um prelúdio, não é? Então o músico brasileiro caipira gosta muito de pontear no violão, quer dizer, ele ponteia, ele brinca com o violão, depois ele vai puxar alguma melodia que lhe seja própria. Bem, os ponteiros do Guarnieri são excepcionalmente bem feitos. E eles têm a característica própria da harmonia, enfim, do trabalho dele todo contrapontístico, e tudo mais. Ele tem essa música, mas não foi o primeiro a usar isso, não. Eu sei que Villa-Lobos usou antes dele, mas não sei se foi o primeiro, não posso dizer com certeza que tenha sido o primeiro, mas foi um dos primeiros a usar a palavra ponteiro, que quer dizer um prelúdio, nada mais que um prelúdio. Mas todos eles são de ordem nacionalista. Os que eu conheço, pelo menos. E Guarnieri fez muitos ponteiros. Pra piano, parece que tem cinquenta ponteiros, uma coisa assim, um monte. Nenhum deles se assemelha aos dos alunos, e os alunos dele, nenhum se assemelha entre si. É engraçado. Isso é até uma coisa cômica. Mas Guarnieri era uma pessoa que respeitava muito a integridade artística do aluno, ele não interferia muito na obra, não. Ele mais corrigia. Corrigia, indicava um caminho, mas ele não interferia. Por isso é que eles saíram diferentes, talvez. Porque não tem semelhança nenhuma entre os ponteiros de Guarnieri e os ponteiros, por exemplo, de qualquer aluno dele. São bem diferentes. Então, cada um tem a sua própria melodia, porque é na melodia mesmo que você descobre onde estão as células mais melódicas e mais ricas dentro de uma determinada parte da música nacional. Eu, como sou uma compositora nacionalista, sempre puxo mais pra este lado. Não que eu não goste de outras, eu gosto de muitas outras, só que não sei fazer, não uso.

### **Mas e quanto à parte rítmica da música nacionalista?**

Tem muitas outras coisas mais importantes dentro da música brasileira. O ritmo é interessante, é muito bom ter um ritmo rico. Há autores que criam pela beleza do ritmo, mas não é isso que caracteriza, não. A não ser que seja, por exemplo, um sapateado espanhol, então o ritmo ali está mais do que consagrado.

### **O nacionalismo pode ser encontrado, então, mais na harmonia?**

Não. É na melodia. A harmonia é a mesma para todo mundo. Você escolhe um vermelho, um verde ou um amarelo, é um vermelho, verde ou amarelo. Pode variar um pouco alguma coisa, mas não é muito. Quer dizer, a harmonia é a maneira de vestir uma melodia. Agora, a melodia traz sempre saltos, ou sem ser saltos, notas intimamente ligadas, saltos de sétima, por exemplo, na música brasileira tem muito. Enfim, tem uma série de coisas de elementos que ajudam muito a identificar uma música nacional.

**Sobre este estilo de composição, eu gostaria de abordar a questão do intérprete e da tradição oral que existem na construção da interpretação, por exemplo. Temos que escolher os momentos certos para fazer as nuances temporais, por exemplo?**

Você tem que entender a música. É por isso que eu digo que se você não considera um fraseado, uma melodia dentro da música, é quase impossível você compreender o que ela quer dizer. Então, depois que você tem um entendimento pelo menos superficial do assunto, aí você poderá se aprofundar melhor no assunto.

**Então acho que é isso. A senhora gostaria de acrescentar mais alguma coisa?**

Aqui eu deixei um pedacinho escrito pra não esquecer. Eu pus assim:

*Meu trabalho é sempre constante, não trabalho uma semana e depois fico dois meses sem tocar. Procuo me aprimorar em tudo de melhor, no panorama artístico, principalmente nacional. Sempre que me perguntam ser a favor ou contra um determinado estudo ou estilo, afirmo o dever de respeitar seu conteúdo desde que contribua com beleza e para a grandeza de um povo que necessita pactuar com a cultura própria. Porque eu sou muito contra esse negócio de importar música americana, e essas coisas. Sou antiderrotista e me sinto feliz pelo pouco que contribuí para o meu povo. Fui breve como me prometi. Espero ter cumprido a minha missão e a minha promessa também. E também dizer a você que eu me sinto muito honrada com tudo o que eu recebi de alunos e do povo.*

**Entrevista com Maria José Carrasqueira, realizada em sua residência, no dia 20 de março de 2016.**

**Bom, primeiramente, eu gostaria de saber se a senhora conhece algumas dessas compositoras aqui listadas, que fazem parte do recorte de minha pesquisa.**

Lina, sim. Eunice Katunda, também. Maria Helena, não conheço. A Esther Scliar, eu conheço, mas nunca toquei obras dela, mas admiro muito o seu trabalho pela contribuição que ela deixou, principalmente, como professora. E a Adelaide Pereira da Silva, que é uma grande amiga. Na verdade, eu tenho duas orientandas trabalhando obras dela. E a Adelaide – dentro da escola nacionalista se fala muito pouco sobre ela – mas ela representa muito essa escola. Até acho que ela é quem mais se aproxima da linguagem de Camargo Guarnieri. Tanto ela quanto a dona Lina foram contemporâneas, dona Lina bem mais velha, mas são de estilos e perspectivas diferentes. Talvez pela própria criação delas. Adelaide vem do interior, dona Lina vem da capital mesmo, mas traz uma bagagem muito italiana, por causa dos pais dela, da ascendência dela. Então são maneiras diferentes. Mas elas eram grande amigas, se gostavam muito e se posicionavam muito dentro do movimento. Então, houve uma época, justamente na década de 1960-70, em que as obras foram muito mais executadas. E onde houve um movimento muito grande em que foi fundada a Sociedade Pró-Música Brasileira, pelo Osvaldo Lacerda e pelo Sérgio de Vasconcellos-Corrêa, e eles fizeram muitas primeiras audições. Eles faziam essas audições na Biblioteca Pública Municipal, que na época ficava na Brigadeiro Luis Antônio, e esse acervo todo, que ficava na biblioteca – que foi fundada pela Oneida Alvarenga – fica hoje no centro cultural, aqui na rua Vergueiro.

**E quando foi o seu primeiro contato com a dona Lina, as primeiras aulas?**

Olha, eu comecei a ter aulas com a dona Lina no final da década de 1960 e nunca parei de ter contato com ela. Efetivamente, eu fui aluna dela por uns dez anos. Mas, mesmo depois que eu volto da Europa, em 1976, eu nunca deixei de ter contato com ela, de tocar pra ela, porque nós acabamos desenvolvendo primeiro uma amizade muito grande. Ela era amiga

do meu pai, um grande flautista – a Adelaide também. Então, papai pertencia à Sociedade Pró-Música e fazia inúmeras primeiras audições pra flauta. Tanto pra flauta e piano, como flauta solo etc. Então, eu conheci esse pessoal todo praticamente na minha casa. Conheci o Guarnieri em casa, conheci o Osvaldo Lacerda em casa, conheci o Koellreutter também, porque o papai dava aula na Pró-Arte. A gente sabia das divisões, das estéticas, mas a gente permeava esses ambientes de uma forma amigável. Porque eu acho que o intérprete tem que estar aberto a toda a produção que está sendo feita. Na verdade, ele é um intérprete, ele é um elo de ligação. Ou seja, ele é o agente que vai tornar possível a exposição dessas obras, a audição dessas obras. Então a obra não existe sem o agente, sem o intérprete. Eu tava até ouvindo um programa onde o Rodolfo Coelho falava que agora, com o computador, que ele retoma de certa forma essa coisa do compositor intérprete, porque ele pode acionar o computador. E é uma coisa interessante também. Eu tenho um orientando, inclusive – na verdade eu sou tutora – onde ele desenvolve um trabalho de compositor executante, mas na verdade ele é um pianista. O que eu acho perfeitamente possível de fazer e é até louvável. Eu acho que é uma prática que a gente devia recomendar. Eu até acho que você tem mais essa prática no violão do que no piano, não sei se devido ao repertório ou pelo próprio interesse, enfim. Porque você vê essa coisa do Duo Assad compondo, tem o Daniel Murray agora que é o grande expoente desse pessoal jovem. Ele é fantástico. E começa a escrever também pra outros instrumentos. É interessante isso, você encontra mais violonistas compositores do que pianistas. Bom, voltando à dona Lina, eu conheci a dona Lina pequena porque a gente fazia esses concursos que existiam na época. Principalmente nas décadas de 1960-70, havia muitos concursos para piano em São Paulo, e num desses concursos eu a conheci. A gente ia muito nos concertos também, porque papai tocava muito, a gente tinha, vamos dizer assim, entrada livre no Teatro Municipal. Então desde 4, 5 anos que eu frequentava esses lugares e, mesmo antes, tinha esse pessoal em casa, porque o papai sempre lidou com esse mundo muito eclético, né. As pessoas iam lá em casa. Ele era, além de professor, um intérprete. Na época, você não tinha muitos intérpretes que não fossem pianistas. Mesmo no violão, você tinha o Sávio, o São Marcos. Então, a sociedade musical nem sempre foi assim, mudou muito nesses 40 anos, muito. E você não tinha tantos recitais de música de câmara, tantos recitais solo. Tinha ópera, concertos, mas o número de pessoas era muito menor. Então, a gente acabava conhecendo as pessoas que permeavam

essa sociedade musical, por assim dizer. E como Guarnieri estava muito presente, ele tinha um número muito grande de alunos.

**Então, quando a senhora conheceu Guarnieri, ele já estava com sua escola consolidada?**

Ah sim! Eu lembro a primeira vez que papai tocou a *Sonatina* dele pra flauta e piano. E eles preparavam todas essas primeiras audições pra fazer nessa Sociedade de Música Brasileira. Algumas vezes, eles levavam isso pra Sociedade Cultura Artística também, outra manifestação. Mas era um núcleo muito sério que realmente se dedicava a divulgar a música brasileira porque, até então, você só tocava ou só ouvia Villa-Lobos, né. Quando muito, Francisco Mignone. O pessoal do canto fazia obras do Luciano Gallet. Mas mesmo Gallet, as obras não eram muito tocadas pra outros instrumentos, pro piano, por exemplo. E era uma coisa que daria um livro.

**Então essa sociedade Pró-Música foi mesmo bem interessante, esse trabalho...**

Ela foi fundamental. Porque, veja, não se escrevia quase pra violão. O violão, na verdade, é um instrumento nacional porque ele vem do choro, então o violão sempre teve um aporte bem diferente dentro de todos os instrumentos no Brasil. Então, o violão e a flauta custaram um pouco para entrar pro mundo erudito. Daí, você pega a Chiquinha Gonzaga – que eu acho que veio abrir a porta pra essas compositoras – se ela não tivesse existido, seria mais difícil. E você tem também mulheres que marcaram não só na música, mas na cultura brasileira. E na música, eu acho que elas demoram mais pra entrar, porque existia um problema, esse problema da mulher se expor socialmente. E querer se colocar de igual pra igual num ambiente masculino. Eu acredito que isso que não mudou muito até hoje, porque se pegarmos as maestrinas, temos muitos menos maestrinas do que maestros.

**Então, sobre isso, eu soube que a dona Lina começou a compor quando já era uma intérprete amadurecida. Eu gostaria de saber o que a senhora sabe sobre quando ela começou sua atividade de compositora.**

Ela começou a compor de criança. E quando era jovem, ela compunha muita música popular, valsinha, schotish, choros, coisas assim. Porque a família dela era toda de músicos, a maioria de violinistas e, depois, eles passaram a fazer violão, fabricar violão. Na verdade, a Lina se chama Angelina Del Vecchio e as peças dela foram editadas porque a família dela tinha condições pra isso, então foi com pseudônimos. Muito tempo depois que ela falou isso pra gente. Porque não era de bom tom, ainda mais vindo de família italiana. Mas ela não considerava isso como coisa séria. Era como uma brincadeira. Só que ela tinha essa vertente. E como ela era a única mulher, ela foi educada de uma maneira extremamente rígida. Mas ela era uma pessoa muito independente, tinha uma personalidade muito forte e, de uma certa maneira, ela vai se impor. Depois que ela faz piano seriamente, começa a tocar e fazer concertos com orquestras e tudo. Ela vê que, dentro daquela sociedade, ela acabou casando e ela viu que o que ela queria era dar aula mesmo. Ela se encanta com Madalena Tagliaferro, faz uma revisão toda da técnica que ela tinha, porque ela estudou com uma grande mestra italiana, que vem de uma tradição pianística. E ela acaba se dedicando, primeiro, porque ela queria ser independente, ter o dinheiro dela, se manter, ter a autonomia dela, não depender do marido, que era muito importante. E realmente ela era apaixonada pelo “dar aula”. E formou, então, uma plêiade de pianistas muito importante como Caio Pagano, a própria Eudoxia de Barros fez muitas aulas com ela, Clotilde Otranto. Então, nesses encontros com Guarnieri, em concertos e tudo, ela resolve retomar aquela veia dela que nunca ficou esquecida, de rascunhos, melodias, de esquetes de composição, e daí então passa a ter aulas com Guarnieri. Foi interessante porque eu acho esse grupo, que tinha também a Adelaide, a Kilza Setti também, que é uma mulher fantástica – que depois vai ir mais pras questões de música de raiz, indo pesquisar os índios. Então, eu acho que era um grupo que realmente formou uma escola mesmo, com Nilson Lombardi, enfim. E era uma coisa interessante porque, principalmente pra conviver com Guarnieri, que tinha uma personalidade muito forte, você tinha que ser forte. Ao mesmo tempo que tinha o grupo que se apegou às idéias estéticas do Koellreutter, como a Esther e a Katunda, a gente tinha os trabalhos dessa sociedade. E a dona Lina era muito dedicada ao Guarnieri e eu sinto que, diferentemente da Adelaide, ela era mais afeita a buscar um repertório para piano. Porque não tinha muita coisa escrita num nível médio de execução, ou mesmo num nível iniciante.

Então, ela vai trabalhar bastante isso. Ela tinha sim uma personalidade muito forte, mas extremamente dócil. Uma pessoa que queria realmente ajudar. Ela era extremamente detalhista como professora e, principalmente, como compositora. Inclusive, eu acho que ela poderia ter tido uma produção muito maior se ela não fosse tão crítica com as coisas que ela fazia. E ela sempre mostrava pra gente o que ela estava fazendo, escrevendo. Às vezes tinha um tema que o próprio Guarnieri sugeria, às vezes temas dela mesma. E essas obras pra violão, eu me lembro muito bem quando ela escreveu. Ela era muito amiga do Sávio e do São Marcos, mas também não tinham tantos violonistas naquela época. Quem vai realmente fazer a escola do violão aqui, pelo menos em São Paulo, é o Henrique Pinto.

**E jogando um breve olhar nas composições que eu encontrei, eu constatei que as músicas de tendência nacionalista estão mais presentes no repertório do violão em detrimento das obras de vanguarda, talvez pelo violão ser esse instrumento de identidade nacional...**

Mas eu acredito que está relacionado mesmo com o trabalho do Henrique, porque ele vai prover intérpretes. Porque, mesmo naquela época, o Duo Assad e Abreu saem muito cedo do Brasil. Então, como estavam interessados mais em uma carreira internacional mesmo, acabava que o repertório deles tinha que ser o internacional. E o Henrique, que eu também o conheci na minha casa porque ele fazia duos com o meu pai, ele começa a dar aulas no conservatório do Brooklin, e tem toda uma história. E o Henrique era uma pessoa extremamente tímida no começo, mas ele começa a ser apresentado, com o papai, aqui e ali. E ele realmente se transforma e vem a ser o grande mestre que ele é. E ele era uma pessoa extremamente dedicada, generosa. Então, a dona Lina também era uma pessoa de gêneros e ela se encanta com isso. E como ela sempre gostou de violão, ela não era violonista, mas tocava um pouquinho. Mas ela era uma apaixonada pelo violão, assim como pelo choro também. Só que ela vem de uma família extremamente tradicional, onde aquilo era visto como não sendo de bom tom pra mulher. E nesse caminho, algumas alunas da dona Lina acabam enveredando pelo caminho da música popular porque, naquela época, começa em São Paulo uma escola chamada Clã, que era uma escola meio que baseada na Berkeley School e que vai trabalhar com música popular. E você tem aí o Adilson Godoy,

Amilton Godoy, o Rubinho, que justamente vão fazer o Zimbo Trio, mas eles na verdade vêm do piano erudito. Mas, por uma questão de ampliar os horizontes, ou na busca de como se colocar no mercado, eles vão pra bossa nova. Pra esses artistas, assim como eu acho também, [a bossa nova] abre pro violão. A bossa nova, mesmo com o Tom, traz uma intersecção, porque o Tom nada mais é do que uma leitura mais popular de melodias do Villa-Lobos. E nessa esteira você vê então essa questão do violão que se desenvolve, pelo menos na minha leitura, e essas duas moças vão pro popular, Mariô e Eva Gomyde, Rosana Giosa também. Nesse momento, a dona Lina fala: “mas eu não posso recriminar vocês porque eu também gostei e fiz”. E aí, ela conta pra gente isso. Foram coisas que foram contadas no dia-a-dia mesmo. Mas eu acho que o violão entra muito mais na vida de todo mundo porque você vê que, de repente, o João Gilberto vem e é um violão e uma voz. Daí você fala: “mas o que que isso tem a ver com a dona Lina?”. Tem tudo a ver porque, no meu modo de vista, o violão se torna mais interessante, tendo mais interessados. E por que não usar o instrumento pra realmente divulgar uma ou outra obra? Então ela faz isso e você vê que ela escreve pouco pra violão. E eu assisti, inclusive, a primeira gravação que foi feita pelo Edelton.

### **E isso difere justamente das outras compositoras, que não foram gravadas...**

É. E é uma coisa interessante essa coisa da gravação porque o *Ponteio e Toccatina* foi gravado porque ela ganhou o concurso. Então teve que gravar. Agora, os *Prelúdios* foram gravados porque eu disse a ela que ela tinha que gravar todas as obras dela e que a gente devia fazer um disco. Essa história do disco começou um pouco antes porque ela era muito amiga do pessoal do Estadão, da rádio Eldorado, que tinha um selo. E a gente ficava em cima, falando que ela tinha que gravar e tal. E ela foi a professora que mais teve alunos premiados no concurso Eldorado, mesmo quando era concurso de piano, como foi o Prêmio Eldorado de Música. Tanto que a última premiada, que foi a Karen Fernandes, também foi aluna dela. Então, a trajetória dela é uma trajetória muito bonita. E aí ela grava, que foi um LP na década de 1970, e depois a gente refaz essas coisas pra se tornar um CD. Eu produzi isso. E acabamos fazendo dois CDs. Um com a obra integral para piano, que a gente chamou o Caio Pagano. E ele era praticamente um filho pra ela, porque ela tinha um

carinho muito grande por ele. E ele já fez uma carreira internacional muito importante. Mas o CD de música de câmara, a gente chamou várias pessoas pra fazer.

**E a senhora sabe quais expectativas ela tinha com relação às obras dela, ao nacionalismo, à música brasileira? O que ela pensava sobre o futuro da música brasileira em geral?**

Dona Lina era uma mulher de tradição e ela acreditava em coisas que a gente também acredita. Quer dizer, se você não sabe de onde você vem, você não sabe quem você é. Se você não sabe as cantigas que levam aos arquétipos dos seus ancestrais, e que você saiba a sua raiz, você não sabe pra onde você vai. A geração dela e do meu pai era muito assim. O meu pai dizia que se você não sabe tocar sua música, você não vai saber tocar a música dos outros, porque existem elementos viscerais, que são arquétipos. E eu acredito nisso. Então era complicado você fazer uma música nacional sem conhecer uma roda de choro ou de samba, sem entender o que é o candomblé, sem entender o que é fado. Porque, veja bem, você tem tudo na nossa melodia. A nossa melodia é extremamente portuguesa. Por que é que nós temos melodias infinitas? Se você pegar toda a América Andina, são melodias super curtas. A melodia nacional brasileira é super cantada, assim como a nossa língua mesmo. Nós temos muito mais vogais do que consoantes, ou glotais. E isso tudo você percebe na nossa manifestação musical. Por outro lado, tem ritmos indígenas que são fantásticos, escalas que são fantásticas, assim como tem toda a rítmica que vem da África. Então, nessa junção nós somos privilegiados. As pessoas não vêem isso. E a dona Lina sempre foi muito consciente disso. Ela acompanhou toda a polêmica com Koellreutter que, aliás, é uma coisa que tem que ser revista. Mas eu entendo a coisa assim: o Koellreutter não era um compositor; pra mim, ele era um grande professor. Como sempre, o brasileiro tem aquela história do patinho feio, então ele chegou abrindo as portas para o estrangeiro. Não temos uma reserva de mercado pros artistas brasileiros, por exemplo. Você não compete com um colega brasileiro, mas com colegas estrangeiros. E a moeda de troca se torna muito difícil. Aqui em São Paulo, por exemplo, nós não temos nenhuma série nacional. A única série que nós temos é num domingo de manhã. Você não tem nenhuma grande sala. Todas essas salas, mesmo as de música de câmara, são séries internacionais. Quando muito, você

tem dois ou três brasileiros. Nelson Freire, Flô Menezes, o Zanon, que consegue estar aí porque também alcançou uma posição muito importante. Mas todos eles são internacionais. Então, ela achava o seguinte: o Koellreutter, quando veio, foi recebido justamente pelo Guarnieri, que vai ser o seu pianista, porque o Koellreutter era flautista. E o Guarnieri o apresenta pra sociedade paulista. Papai assistiu ao primeiro recital deles no Teatro Municipal, tocando Bach, e ele era super tradicional, tanto que quando ele entra – assim como o Braunwieser, que é um outro alemão que vem para o Brasil, que também fica amigo do Guarnieri e que vai participar de uma dessas missões do Mario de Andrade fazendo essas pesquisas – o Guarnieri sempre falava: “olha, o brasileiro não conhece barroco, não conhece contraponto, e é isso que a gente tem que ensinar”. Tanto que o Braunwieser vai e monta, em São Paulo, a Sociedade Bach de São Paulo, pra fazer todas as apresentações das obras de Bach. E o que vai fazer Koellreutter? Ele vai incentivar todo o movimento coral também nessa linha. Mas eu acho que foi o Cláudio Santoro que foi dizer pra ele: “olha, você está ensinando isso, mas e o Schoenberg, você não veio de lá? Você não conhece a obra de Schoenberg?”. Porque até então ele só falava da obra de Hindemith. E o Hindemith tinha justamente aquela metodologia de escuta, de percepção, e esses métodos começaram a entrar aqui na década de 1970, principalmente, 60-70. E aí ele foi atender a isso. Agora, grande parte do pessoal que estava estudando com Guarnieri, de repente, migra e vai estudar com Koellreutter, e isso é um problema. Então tem várias coisas aí que interferiram nessa relação de boa amizade dos dois.

**Mas, inclusive, eu estava lendo as cartas da Eunice Katunda e ela estudou, foi pra fora do país também, e depois ela muda completamente a visão dela, dizendo que “estava aprendendo uma coisa, mas não sabia o básico, que é conhecer a nossa própria cultura”...**

E ela sofre muito lá fora, porque Koellreutter a leva pra lá e, de repente, ele vai e ela fica lá completamente desamparada. É muito complicada essa história. E o Guarnieri sempre tinha um comprometimento com os seus alunos, ajudava. E o Koellreutter dava as lições dele, mas era uma relação mais impessoal.

**Então a dona Lina sempre teve essa mentalidade muito consciente, ao contrário da Katunda, que acabou passando por tudo isso...**

Ah sim! E a personalidade das duas era completamente diferente. Eu não convivi com a Katunda. E eu sei um pouco dessas coisas porque o neto dela foi meu aluno também, o Daniel. A dona Lina era uma mulher muito íntegra, como ela nasceu aqui, embora ela tivesse tido uma educação muito italiana – mas São Paulo, naquela época, era povoada por italianos. E ela adorava tudo o que era popular, folclórico.

**A Eunice já migrou mais pra esse lado pensando no ouvinte, no público, em estreitar esse laço com o público...**

Inclusive, o Marlos Nobre depois vai falar disso. Que é assim: “não adianta você escrever pra ninguém”.

**E tem uma carta onde a Eunice se questiona sobre onde estão as músicas dela, começando a ter uma consciência mais coletiva...**

Então, na verdade, ela já vai por uma questão mais filosófica, ou mais política. Porque o pessoal que se liga ao Koellreutter era um pessoal extremamente voltado para a esquerda.

**Não que o pessoal de Guarnieri fosse de direita, porque tem essa visão também...**

Não, não. Não tem nada a ver! Mas a preocupação era diferente. E era uma coisa antagônica, porque, veja bem, ele pensava em um projeto social e ele sempre falou isso. No entanto, a música dele sempre foi uma música hermética, que não vai, não passa. Então, o que passa seria o que ele chama de processo educacional. Então, na verdade, são duas coisas diferentes. No Guarnieri, não. Guarnieri é imediato, ele vai usar as danças. Ele é o primeiro a empregar as escalas modais, que são trazidas por ele na década de 1920, e ele é o primeiro a colocar nas músicas brasileiras essa rítmica, que é uma rítmica nordestina, e trazer todas as escalas do nordeste. Porque, antes, aqui você fazia mais as toadas, as valsas,

que são coisas que vêm muito do interior e essas toadas elas são engolidas um pouco pela rítmica que vem do nordeste. E hoje, não adianta você ter uma terça caipira, você tem que ter uma rítmica mais nordestina pra identificar que isso é uma música brasileira. E também isso é uma outra discussão. Mas a verdade é que a dona Lina era muito ligada à tradição brasileira também, e ela gostava disso. De uma certa forma, ela marcava a presença dela. Se não fosse pelas composições, pelos alunos dela, porque ela achava que a mulher tinha que ser reconhecida.

**Era isso mesmo que eu ia perguntar. Como era a visão dela sobre o gênero feminino, sobre a mulher na composição?**

Ela achava que a mulher era tão importante quanto o homem, que não devia existir essa diferença de gênero. O compositor é um compositor e pronto. Mas ela sentia que as obras dos compositores eram mais divulgadas.

**E como era o interesse dos intérpretes pelas obras dela? Eram obras bastante apreciadas?**

Olha, nem tanto. Como até hoje. Primeiro porque, basicamente, todo estudante de qualquer instrumento estuda o repertório internacional. Então, eu acho que você apreciar ou não está diretamente associado com a divulgação dessa obra. Então, até hoje, o compositor mais tocado é Villa-Lobos, não tem jeito. Os prelúdios, os estudos... Ele abre as portas do violão brasileiro nesse sentido, mas além dele tem muita produção. E a dona Lina ficava injuriada com essa coisa. Ela ficava muito brava, porque ela achava que a mulher deveria ter o mesmo respeito e, enfim, ser considerada do mesmo jeito.

**Não dá pra dizer que ela era uma militante, mas ela tinha bastante consciência...**

Olha, ela militava pelo labor dela. Por exemplo, era uma mulher que fez o conservatório, fez a virtuosidade, aí ela travou conhecimento com a dona Madalena que, aliás, era o supra sumo da época; embora você tivesse todas as compositoras, ela era amiga da Dinorah, por

exemplo. Você tem outras compositoras também aí nesse meio e que não têm tanta divulgação ou quase nenhuma, mas tem muita gente. Tinha um serviço na USP que fazia essas edições e, de repente, esse serviço acabou. Hoje, você não tem mais edição nenhuma, porque a Ricordi fechou. Uma coisa que a dona Lina dizia também é que ela não iria viver das obras porque quem é que pagava os direitos autorais? Mas a obra está aí e está sendo feita. Isso é um mecanismo cerceador do intérprete e do compositor. Então ela sempre deu a cartinha que podia tocar suas obras. Quando nós vamos dar aulas nas faculdades, a gente chama ela. Então ela começa a dar aulas tanto no Santa Marcelina quanto na Faculdade São Judas Tadeu. E ela vai e ela faz um trabalho extraordinário. E ela tenta divulgar junto aos alunos. Foi feito um concurso também onde a obra foi divulgada. Mas ela sempre foi uma figura muito presente em São Paulo, se não como compositoras, como professora.

**A senhora sabe se a obra dela é conhecida também no exterior?**

Sim. É. E, principalmente, nos EUA.

**E ela é bastante tocada pelos pianistas ou por outros instrumentos também...**

Depende, ela está sendo descoberta agora. Eu tenho uma aluna que fez um trabalho sobre quatro peças dela. Que é uma aluna que defendeu o doutorado. E depois vai ter online toda essa parte histórica.

**Mas as obras dela estão chegando nos Estados Unidos através das pesquisas de alunos daqui?**

Também. É basicamente isso. E mesmo na Alemanha, porque ela teve vários alunos que foram pra lá, então levam, tocam, divulgam. Na França também.

**Como a senhora vê a obra dela no contexto da composição nacional?**

Eu acho uma obra muito importante, embora muito pequena, mas muito importante. Porque ela usa procedimentos muito próprios para o instrumento. Então você vê que ela escreve muito bem para o violão. Ela conhecia o instrumento. E ela explora muito bem a sonoridade do violão. E ela era uma mulher afeita à busca de sonoridade. Uma sonoridade sempre expressiva, extremamente musical. Eu costumo dizer que é um pouco como Berio. O Berio também escreveu muito pouco, mas disse tudo. Então ela também... Me dá muitas saudades da dona Lina. Ela realmente sabia o que estava escrevendo. E ela só não escreveu mais mesmo porque ela era muito crítica. A obra inteira dela está comigo.

**Mas essa obra foi catalogada?**

Não. Nós estamos catalogando.

**Então, pra encerrar, eu gostaria de saber como a senhora vê a mulher no contexto da composição musical no Brasil.**

Eu acho que nós temos excelentes compositoras. E o período que você está levantando foi um período áureo, por causa da Sociedade Pró-Música. Nós temos agora o Centro de Música Brasileira, que fica em São Paulo e quem faz parte da diretoria é a Eudóxia de Barros. E o centro é um pólo de divulgação de obras brasileiras. Então, eu acho uma pena ser só um centro. Eu acho que nós deveríamos ter um centro em cada grande capital, pelo menos. Porque, pelo menos, nós teríamos um centro de divulgação. Nós não temos isso. O centro é extremamente louvável, porque ele continua fazendo esse trabalho, que é um trabalho de formiguinha, de divulgar. Então, eu acho que o grande mérito do Centro é esse. Apesar deles terem muita dificuldade, eles ainda estão aí presentes. Eu acho que a grande fase de divulgação foi essa, da década de 1970. E depois, com a dissolução do centro, e por outras coisas também, eu acho que faz muita falta esse mecanismo de divulgação. Ainda naquela época, tinha a Rádio Cultura que gravava coisas, na década de 80, por exemplo. Hoje, a Rádio Cultura já não faz mais isso. Também não tem a quantidade de apresentações que tinha na época nesse segmento. Então você não tem mais as editoras, isso é um outro problema. Mas você tem compositoras interessantes. Tem a De Lucca, que é mais jovem.

Tem a Mariza Rezende que também é muito boa. Então você tem mulheres importantes no cenário e que lutam para que as suas obras sejam principalmente divulgadas, porque elas não podem ser reconhecidas se elas não forem tocadas. Então, essas audições precisam muito ser feitas. E existe uma falta de uma política cultural que valorize não só o compositor e a compositora brasileira, mas de uma forma geral a música brasileira porque, até hoje, se você vai em alguns concursos, eles só vão tocar Villa-Lobos. Eu não tenho nada contra Villa-Lobos. Eu acho a obra dele indiscutível. Mas só agora você começa a valorizar ou ter um aporte maior para as obras de Guarnieri. De repente, pararam de falar dessa coisa do nacionalismo e começaram a ver como ele é magistral, como ele lida com a forma. Não tem ninguém melhor do que ele nesse quesito. Na verdade, na década de 1940, a vanguarda era o que ele estava fazendo, porque, no Sul, ninguém conhecia esse trabalho que ele fez lá, e que ele e essas mulheres foram disseminadores desse conhecimento.

**O que a senhora diz sobre vanguarda pode ser associado ao Guarnieri? Como é esse conceito?**

Mas o que eu quero dizer é que o que ele estava fazendo era inovador. Se você pegar, por exemplo, o que o Mignone fazia, ele vai ser inovador muito tempo depois. E o Guarnieri não. E isso os alunos dele também vão fazer. Você falou da Adelaide. Ela e a dona Lina têm algumas coisas muito interessantes, principalmente, quando elas fazem as Valsas delas, elas têm um desenvolvimento das ideias que são muito próprias e muito próximas ao mesmo tempo. Então, eu acho que é uma riqueza que a gente tem aí. A dona Lina não era contra o atonalismo, mas era uma opção dela não usar. Assim como era uma opção do Guarnieri não usar. Enfim, ela não sabia pra onde ia isso, o que que ia dar. Mas ela era super aberta às coisas novas. A gente nunca deixou de fazer Schostakovich, Prokofiev, Ligeti, Schoenberg. Ela tinha uma abrangência nesse sentido. Mas ela vinha de uma estética que ela não abria mão. E que tinha muito a ver com a estética russa, da escola neo nacionalista.

**Entrevista com Gilson Antunes, realizada em sua residência, na cidade de São Paulo, no dia 23 de março de 2016.**

**Como foi o seu primeiro contato com a Lina? O que te levou a contatá-la?**

Em 1997, eu conversei com a dona de uma escola aqui de São Paulo, a escola Musicalis. A dona Estela, sempre foi muito aberta a organizar eventos etc. Sugeri, então, para fazermos um concurso de violão, visto que o único que tínhamos eram o Souza Lima em São Paulo, e no Paraná, o concurso Rosa Mística. Na hora de contatar os jurados, a dona Estela me sugeriu a dona Lina, que era muito amiga dela, morava perto do Sumaré. E eu já conhecia a dona Lina desde 1990, porque ela dava aula na faculdade São Judas e eu estudei na faculdade São Judas durante um ano. Eles fecharam o curso de música e, tendo que sair, eu fui pra UNESP. A dona Lina já era muito respeitada naquela época, então eu pensei: “ótimo, se ela aceitar ser jurada”. Daí eu telefonei, ela ficou bastante feliz e falou que gostava muito de violão e que já tinha um histórico da vida dela de já ter conhecido muitos violonistas. O concurso foi no sábado e domingo e eu fui buscá-la no Sumaré e a gente conversava bastante sobre música. Eu comentei que gostava muito do *Ponteio* e *Toccatina* e ela me falou que teve um concurso na Funarte, em que ela ganhou menção honrosa que era pra ela ter ganho. Me parece que, na decisão do Júri, ela tinha ganho, mas daí reclamaram que ela não cumpriu uma norma, que a obra tinha que ter uma duração mínima. Então, ela foi reclamar: “isso depende de quem toca também, porque dependendo da velocidade, dá a duração, porque eu compus a música pensando na duração do concurso”. Mas não teve jeito. Segundo ela me disse, pra evitar um escândalo deram menção honrosa. Daí eu fiquei com isso na cabeça, porque é uma obra que eu sempre gostei bastante e, de todas as peças do concurso, é a única que entrou no repertório. Depois, pra evitar qualquer tipo de coisa, ela compôs uma introdução, mas é uma introdução muito curta também. Mas eu sempre achei que o *Ponteio* e *Toccatina* é uma obra fechada também e, ainda hoje, ouvindo só o *Ponteio* e *Toccatina*, sem a introdução, é uma obra fechada. Então, eu acho que o *Ponteio* e *Toccatina* é uma das grandes obras do repertório brasileiro, não tenho a menor dúvida. Acho que, situando Villa-lobos, com certeza, é um top 5 do violão. Uma peça extremamente bem escrita e que soa muito bem que não se atém apenas a um

violonismo mais fácil, aquele que se baseia em arpejos, ligados e escalas. Tem um conteúdo musical muito forte, conseguindo aliar a linguagem típica do nacionalismo, contraponto etc, com as características do violão, e isso faz o violão soar realmente muito bem. Então eu coloco entre uma das grandes obras do repertório do violão. Mas, voltando ao ano de 1990, quando eu a conheci, eu falei pra ela que gostava das obras dela, conhecia os três prelúdios e o *Ponteio e Toccata*. Daí, ela me disse: “olha eu tenho um quarto prelúdio, que dediquei ao Fábio Zanon”, e eu disse: “o Zanon é o meu professor”. Daí, ela me deu a xérox no dia seguinte e na semana seguinte ela me perguntou se eu tinha lido, o que eu tinha achado. E eu tinha gostado, mas não era um *Ponteio e Toccata*. Mas ainda sim é uma obra que não é fácil, como os três prelúdios também. Mas eu acho também que é uma obra que está esperando um reavivamento dos violonistas. Na verdade, nunca teve por assim dizer uma vida essas obras. Ela publicou pela Ricordi e eu nunca vi estas obras sendo tocadas em recital. Só em um CD em que o Edelson Gloeden gravou. Quando eu escutei, eu concluí que realmente soa bem e merece estar no repertório. Então, a Dona Lina Pires de Campos é um desses casos que merecem ganhar mais atenção dos violonistas, mas não só ela, vários outros compositores, principalmente os nacionalistas, que eu acho que é uma linguagem singular no repertório mundial. Não tem em nenhum lugar do mundo obras com essas características, com esse caráter e com essa sonoridade, que é bem brasileira. Eu acho que é um tesouro que os violonistas brasileiros, em geral, não se deram conta ainda. E a obra dela constitui um lugar de honra dentro desse repertório.

**Para fechar a parte do concurso, ela continuou participando das outras bancas?  
Como foram os outros contatos com a compositora?**

Teve o segundo concurso no ano seguinte e, novamente, eu a chamei e, novamente, ela aceitou ser jurada. Mas como jurada de violão ela era bem *light*, dizia: “vejam vocês aí”. Daí, ficava complicado. E acabou que deu briga naquele ano porque ficaram dois jurados a favor de um certo violonista e outros dois jurados queriam que outro violonista ganhasse, daí eu falei: “olha, a senhora vai ter que desempatar”, e ela não queria desempatar. Eu lembro que um dos jurados acabou cedendo, mas sobre protesto, porque já se passara muito tempo e não se chagava a um veredicto. Mas uma coisa interessante é que ela já estava mais

idosa e muitas coisas ela esquecia e ela às vezes mudava de assunto de uma hora pra outra, mas quando ela falava de música, ela era perfeita. Ela falava de vários alunos que saíram para estudar no exterior, e como ela tinha feito essa pessoa estudar bastante e sobre ser uma tutora mesmo, guiar esse aluno para ter uma carreira mesmo. E daí eu pude ver como ela era uma pessoa realmente séria em termos musicais, como professora. E ainda sobre violão, isso no primeiro concurso, ela comentou comigo que tinha crescido vendo muitos violonistas tocando, pois era parente dos Del Vecchio. Ela me disse: “ah, eu tenho umas partituras que eu publiquei, mas que não são grande coisa”. Eu perguntei: “além dos prelúdios e *Ponteio e Toccatina*?”. Ela disse que sim, que “na verdade são transcrições que eu fiz de peças para piano, mas que podem ser tocadas de bis”. No dia seguinte, ela me levou as xérox e disse: “isso é pra você, mas como eu disse é pra ser tocados de bis”. E eu toquei e percebi que realmente, não se compara. Dá pra ver que, quando ela escreve para o violão, ela pensa no violão mesmo. E essas peças são mais gerais.

**Tirando essas peças que você mencionou agora e o Prelúdio quatro, a maioria das obras dela é da década de 1970. O senhor tem informação se ela quis compor depois ou se ela já se deu por satisfeita com a contribuição para o repertório violonístico?**

Eu tenho uma suposição. Na verdade, essa suposição vem da conversa com outros compositores. Muitos deles compunham algumas peças, e como os violonistas não tocavam, eles deixavam de compor. Então, eu acredito que, no caso dela, deve ter sido a mesma coisa. Ela não se sentia animada a compor, sendo que as pessoas não tocavam. E como ela tinha uma atividade muito grande como professora de piano, acho inclusive que depois da Madalena Tagliaferro, aqui em São Paulo, não teve um professor desse quilate, ou professora. O Gilberto Tinetti como professor e ela como professora. Então isso é uma suposição minha, porque vários compositores que eu conversei, inclusive dessa linha nacionalista, o Sérgio Vasconcellos-Correa, por exemplo, que foi também aluno do Guarneri, o Almeida Prado, eles falavam a mesma coisa. Eu perguntei pro Sérgio Vasconcellos porque que ele não compunha mais e ele disse: “olha, eu não componho porque os violonistas não tocam”.

**Mas o senhor não acredita que isso seja um problema mais geral do que somente no meio do violão?**

Mas alguns instrumentistas, em geral do piano, apesar de serem raros, ainda tocam mais do que os violonistas. A questão é: o violão começou a crescer pra valer no Brasil no século XXI. Antes disso, ainda eram poucas as universidades que começaram a ter violão no final da década de 1980 ou na década de 1990. Então, se pensar, o violão tem se desenvolvido há poucas décadas, diferente do piano que tinha o Souza Lima, que era um excelente pianista. Enfim, o violão acabou demorando para se estabelecer. Mas eu ainda acho que já era hora de os violonistas estarem tocando obras do repertório brasileiro e fazendo uma revisão disso daí. As obras dela deveriam ser mais tocadas.

**Com relação à década de 1970, nós sabemos que teve uma produção musical muito grande para o violão, pelo surgimento de grandes concertistas no Brasil de carreira internacional: os Abreu, Barbosa Lima etc. Grandes compositores passaram a compor para violão, neste período, e festivais de grande amplitude aconteceram. O senhor tem mais alguma coisa para comentar sobre a década de 1970?**

Tenho. A década de 1970 é importante porque foi na década de 1960 que apareceu a primeira geração violonística brasileira que começou a ter uma carreira internacional com a vitória do Turíbio Santos no concurso de Paris, seguida depois pelo Sérgio Abreu e segunda colocação de Eduardo Abreu, já no final da década de 1960; e a ida de Maria Lívia São Marcos pra fazer cursos fora do Brasil, em Santiago de Compostela, e do Barbosa-Lima, especialmente pros EUA. Então, os compositores começaram a ver que, pela primeira vez, no Brasil tinha violonistas clássicos, jovens começando uma carreira internacional. Isso os instigou a começar a compor pra violão. Então, se pensar bem, começa já no final dos anos 1960, o Mignone em 1970 compõe dois ciclos maravilhosos para violão. O Turíbio Santos grava um álbum só de peças dedicadas a ele em 1974, se não me engano na França. Então é quando o Edino Krieger e o Almeida Prado, eles começam a compor para violão. A década de 1970 é uma década chave para o violão brasileiro, não só os violonistas começam a ter uma carreira internacional pela primeira vez, como os compositores não violonistas

começam a compor mais, por causa desses violonistas. Acabou vindo ao mesmo tempo, na verdade uma coisa caminha junto com a outra, os compositores compõem quando eles vêem que os violonistas tocam. Portanto, como começou essa geração, veio então essas obras que realmente acredito que fazem uma diferença até hoje no repertório. E daí, após um primeiro impulso grande, especialmente por causa do Turíbio, Barbosa-Lima e Maria Lívia, eles continuaram a compor. Que eu me lembre, antes da década de 1970, a gente tem o Theodoro Nogueira, que já fez alguns outros ciclos, mas em geral ou ele dedicava a violonistas como Segóvia, ou a pessoas mais locais, inclusive o Geraldo Ribeiro, que nunca conseguiu uma carreira internacional. E algumas outras obras, que são quase como exceções, como algumas peças de Camargo Guarnieri, que são o *Ponteio* de 1944 e a *Valsa Choro* de 1953. Depois, ele só voltou a compor em 1980. E pegar, por exemplo, o Claudio Santoro, ele compôs em 1982, dedicou ao Turíbio e ao Geraldo Ribeiro também, que tinha ido lá pra Brasília. Mas eu acho que começa pra valer na década de 1970. O violão brasileiro na década de 70 ainda merece ser visto com mais atenção, porque foi uma década chave na história do violão brasileiro.

**Temos também o trabalho do Henrique Pinto, que além da parte dos intérpretes, colaborou com seu trabalho pedagógico...**

Com certeza! O Henrique, na verdade, não podemos esquecer que ele era um intérprete na década de 70, e um grande intérprete. Ele tinha feito um curso no final da década de 1960 na Espanha que, aliás, mudou a cabeça dele. Ele veio com uma visão mais atualizada, pra aquela época, do que era o violão na Europa. Ele foi fazer um curso em Santiago de Compostela e ele fez curso com José Tomaz que era assistente de Segóvia. Então, quando ele voltou, era jovem ainda, ele tinha tanto a visão local, pois tinha sido aluno do Sávio, do Manoel São Marcos e de outros professores que ele sempre deu crédito. E, principalmente, ele teve contato forte com uma geração que tava surgindo na América Latina que foi muito importante, que foi a geração do Abel Carlevaro. Lembrando que quando esses alunos do Carlevaro começaram a fazer os concursos 75-76, eles ganharam os maiores concursos do mundo. Em 1975, inclusive, foi uma coisa que eu não sei se isso se repetiu em algum momento. O primeiro, segundo e terceiro lugar do maior concurso do mundo foram alunos

dele. Foi um argentino e dois uruguaios. E no ano seguinte, outro aluno dele ganhou, o Álvaro Pierre. Então, o Henrique tava numa situação privilegiada. Ele conhecia bem a escola latino-americana e conhecia bem a escola europeia de violão, com isso e uma série de alunos importantes que ele tinha em São Paulo, que é uma geração após o Barbosa Lima, Duo Abreu e Maria Lívia São Marcos. E cada geração que passa, vai aumentando! Hoje em dia, a gente tem uma quantidade enorme de pessoas tocando violão com uma visão bastante universal. Então, o Henrique, além de ser um intérprete com uma visão bastante moderna pra época, ele começou a passar essa visão moderna pros alunos que ele tinha. E como essa primeira geração internacional não ficou no Brasil pra lecionar, acabou ficando com o Henrique Pinto, principalmente em São Paulo. Coube a ele ensinar uma geração que, na verdade, abriu não só as universidades paulistas, mas também em Mato Grosso do Sul, Goiânia, Uberlândia, Maringá, em várias localidades, que hoje em dia são professores de universidade federais, públicas, que estão ensinando alunos. Se a gente contar a quantidade de professores em universidades públicas importantes, eu acredito que quase metade ali foi aluno do Henrique Pinto. E ele teve uma importância em outro sentido: algumas das peças dessa década foram escritas pra ele, principalmente em música de câmara, porque o Henrique, ele foi sempre muito mais camerista do que solista. Pelo que o Giacomo Bartoloni me contou, o Henrique Pinto era muito nervoso pra tocar e, quando ele tocava música de câmara, ele se sentia mais à vontade. Então, por exemplo, o *Desafio*, do Sérgio Vasconcellos-Correa, foi feito pra ele e pro João. Enfim, tiveram outras peças pra flauta e violão que foram feitas pro Henrique, pro duo que ele tinha com o Jonoel. E também ele tinha um duo de canto e violão com o Eládio Pelles Gonzáles, que também tiveram peças dedicadas a eles. Depois, o Violão Câmara Trio teve peças dedicadas. Então, se o Henrique Pinto não teve importância enquanto crescimento do repertório solista – mas acredito que teve também – ele teve, com certeza, uma enorme importância, e talvez tenha sido a pessoa mais influente do repertório nacionalista dos anos 70 no Brasil, porque muitas grandes obras foram escritas pra ele. Então, ele também é um nome chave nos anos 70.

**Bom, então agora passaremos para a parte de música nova, começando da cisão na década de 1940 entre nacionalismo e vanguarda e pensando os seus reflexos. Como o senhor vê isso nos dias de hoje? E na década de 1970, falando do pós-modernismo?**

Hoje em dia, é tudo ao mesmo tempo agora. Eu acho que hoje ficaram muitas tendências e não só duas. Essas duas, na verdade, ficaram acabando datadas. Ficaram apenas duas dentre tantas outras. Então, hoje em dia, cada um compõe do jeito que quer. Aliás, eu estou pra lançar um CD duplo com peças dedicadas a mim em que eu fiz questão de deixar os compositores à vontade pra escrever no estilo que eles quisessem. E tem de tudo! Podemos ver desde música eletroacústica com violão até peças nacionalistas, com linguagem de Camargo Guarnieri mesmo, contraponto cerrado, um tonalismo duvidoso, peças completamente atonais, coisas seriais e muitas obras utilizando técnicas estendidas. E eu acredito que mesmo os principais compositores professores acabam deixando à vontade os alunos, porque eu acompanho com bastante atenção os festivais de música contemporânea. Vários deles eu participo como intérprete e outros eu faço questão de ir pra ver as tendências. E a última Bienal de Música Brasileira Contemporânea que eu assisti tinha de tudo, exatamente tudo! Desde música romântica mesmo até músicas eletroacústicas. E eu achei muito interessante, porque ver que essa tendência de misturar dá um leque muito grande pros intérpretes. E eu acredito que o intérprete está num momento interessante, porque ser partidário de uma tendência, ou não ser, não faz com que ele seja execrado por isso. Porque acredito que tiveram momentos na música brasileira que, se você não fosse de uma certa tendência, você podia ter alguma represália.

**A próxima pergunta quase já foi respondida anteriormente, mas pra gente enfatizar, gostaria de saber, na sua opinião, quais seriam os nossos desafios como pesquisadores do violão.**

É interessante... O Brasil acabou tendo pesquisadores “à marra”. Não porque as pessoas gostam de fazer pesquisa, mas aqui no Brasil se a pessoa quiser prestar um concurso público ela tem que ter um mestrado e um doutorado. Então, eles acabam fazendo uma tese sobre alguma coisa. Por um lado, foi muito bom porque fez com que as pessoas acabassem tendo que escolher algum tema. Mesmo que a gente tenha mais de quinze teses sobre o Radamés Gnattali, a gente já tem alguém que já pesquisou sobre a escola nacionalista de Camargo Guarnieri, por exemplo, ou a obra de Guerra-Peixe. Villa-Lobos então, nem se

fala! Só que, mesmo assim, há tanto a se pesquisar que acaba tendo até um estímulo pras pessoas. E cada compositor é um leque enorme de possibilidades. Então, eu acho que o desafio é justamente ir atrás do que ainda não foi pesquisado e com isso ajudar na divulgação do repertório brasileiro para violão, que é um repertório riquíssimo. Pode até ajudar na carreira de uma pessoa, essa pessoa estar resgatando a obra de um compositor e, além disso, podemos ter surpresas aí. A gente pode ter compositor que escreveu uma obra prima que a gente não sabe. Vou dar um exemplo: tem um compositor brasileiro chamado João Otaviano que, na verdade, foi um pianista, mas era um compositor também. Ele foi aluno do Henrique Oswald. Ele compôs quatro peças pra Josefina Robledo que a estreia foi feita por mim no ano passado.

### **E como você encontrou essa peça?**

Então, foi um amigo meu que mora na Espanha que me perguntou se eu conhecia isso. Eu falei, só conheço o compositor porque fiz uma matéria na pós-graduação sobre Henrique Oswald e que falava sobre o João Otaviano. Daí, ele me disse: “então, ele tem quatro peças dedicadas à Josefina Robledo”. E ele mandou pra mim a partitura. E essa partitura está publicada há dez anos! E eu nunca ouvi gravado isso. E é uma edição bem cuidada. Uma obra muito interessante! Aliás, é a primeira obra escrita por um compositor não violonista no Brasil e uma das primeiras do mundo, porque foi anterior ao Homenaje a Debussy, de Manoel de Falla. Essa obra é de 1917 e a Homenaje é de 1920. A gente tinha no Brasil, aqui na nossa cara. Depois descobriram a do Torroba, de 1918. Mas ainda sim, é uma obra histórica de um compositor interessante, que foi aluno de um grande compositor sinfônico. Então, eu acho que o desafio é isso: pesquisar o que ainda não foi pesquisado e, ao mesmo tempo, tentar descobrir qual foi a importância desse repertório pro violão e o que isso pode refletir no repertório mundial. Como no caso do João Otaviano, que é uma peça muito interessante, que poderia estar no repertório do Segóvia, por exemplo. Pela época e pela linguagem, eu acho que uma dissertação como a sua é um tema muito bem escolhido e muito bem vindo porque o repertório dos anos 70 é um repertório muito interessante, que merece essa revisão. Na verdade, eu diria que não merece nem revisão, mas sim vir à luz, porque é um repertório desconhecido.

**Então, para fechar, vamos falar da parte de gênero que é uma das delimitações do meu trabalho. Então, como o senhor vê a mulher no cenário da composição no Brasil?**

É interessante, eu na verdade nunca parei pra pensar nisso, mas se fizermos uma listagem das compositoras, realmente, acho que ficam mais pro final do século XX. As que tem, na verdade, acabam sendo exceções. E por que se dá isso? Vários motivos. Acho que talvez saia até um pouco do âmbito artístico e entra no campo social. Ou seja, a gente vive num mundo tradicionalmente machista, que talvez esteja mudando agora. Espero que sim.

**Então, eu tive a informação de que a dona Lina compunha desde criança, mas assinava as obras com pseudônimos, porque sua família era muito tradicional, os Del Vecchio. E sendo uma família de posses, não era de bom tom, na época, uma moça de família ser compositora. Então, quantas compositoras que fizeram obras e assinaram em pseudônimos que não chegam até nós?**

É verdade. E se parar pra pensar, as compositoras que assinaram seus nomes são heroínas. Se a gente pegar a Eunice Katunda, que foi uma grande compositora, aliás, com uma obra pra violão muito boa que, novamente, eu diria que merece uma atenção, porque ninguém toca isso. Uma Suíte. Esse repertório era pra estar no mínimo no repertório dos brasileiros. No mínimo!

**E quanto à relação da mulher com o violão? O senhor promoveu um festival exclusivamente sobre esse tema, e como isso repercutiu? Quais foram as suas motivações?**

Foram várias. Foi um “jogo”. Eu quis jogar um pouco com o machismo das pessoas. Eu fiz um teste no YouTube. Eu pegava uma determinada obra e via quem tocava, e comecei a ver que sempre quando era vídeos de mulheres, tinha muito mais visualizações. E pelos comentários, a maioria machista, eu vi como muitas pessoas acabavam tendo determinados tipos de atitudes com relação às mulheres violonistas. Isso foi aliado a algo que eu estou

percebendo desde que o YouTube começou a desenvolver mais, que é uma queda no número de pessoas indo às salas de concerto em São Paulo. Então eu pensei: “bom, se as mulheres fazem sucesso na internet, vou fazer ao vivo com o objetivo de encher o festival”. Então vou chamar só as mulheres e ao mesmo tempo fazer um festival em homenagem a elas pra inclusive debater sobre isso. Uma das atividades foi uma mesa redonda sobre o papel da violonista no meio artístico. Enfim, o intuito foi principalmente jogar uma reflexão sobre isso: como é a mulher violonista no Brasil, o que elas pensam, quais são as dificuldades etc. E daí, o festival foi um fracasso de público. E eu percebi que essa minha suposição “não colou” muito, porque eu pensei que ia encher e não encheu. Foi um número muito pequeno de pessoas. Por outro lado, na hora da reflexão estavam a Paola Picherzky, a Rosimary Parra, e elas achavam que não tinha diferença nenhuma entre um homem violonista e uma mulher violonista, com relação à preparação, ao que elas tocam, enfim. Mas, por exemplo, elas tinham as dificuldades normais de uma dona de casa. Tinham que cuidar do filho. A Paola, inclusive, falou de ter que amamentar criança. Uma das que tocaram foi a Fernanda Bertinato, estava com um filho recém-nascido e, antes de entrar no palco, ela estava amamentando na plateia. Então, a gente já vê uma das diferenças aí. Enfim, mas eu acho que seria mais coisas relacionadas ao que a mulher tem que fazer, independente de ser artista ou não. Mas agora, um outro exemplo, quando eu entrevistei a Ana Vidovic, no Piauí, eu perguntei a ela se ela não achava que, com relação a uma mulher bonita, se isso não ajudava pra ela ter o sucesso que ela tinha e se ela já tinha pensado sobre isso. E ela foi muito séria. E me disse: “sim, eu já pensei sobre isso. Eu acho que ajuda sim. Mas, por outro lado, não adianta nada se a mulher não for profissional”. Eu acho que uma qualidade inerente a cada profissão, trabalho, isso dita de maneira final o que fica e o que não fica. Por outro lado, eu acho que a gente não pode fechar os olhos com relação a isso. Porque existe sim o machismo e existe essa questão de que as mulheres foram prejudicadas. Como esse caso de uma mulher que teve que assinar como pseudônimo, seria humilhante com o pensamento que temos hoje.

**Com certeza!**

Mas agora, fazendo um panorama geral, eu acho que hoje temos um número bem maior de mulheres no cenário musical em geral. Se a gente pegar a Maria Livia São Marcos como exemplo, é uma pessoa incrível. Porque ela se infiltrou nesse meio, sempre com muita personalidade. Acho que essa personalidade dela ajudou bastante. Mas, hoje em dia, a gente tem uma quantidade maior de violonistas do que tinha há algumas décadas atrás, em todo o mundo. Violonistas tocando muito bem! Não dá pra fazer nenhuma distinção. E compositoras também. Pra violão, ainda não tem tantas. Faltam violonistas pra fazer esse contato, encomendar peças. Por exemplo, em Cuiabá, Mato Grosso, a Terezinha Prada conversou com uma compositora de lá, a Cristina Dignarti, e a Cristina compôs uma peça pra ela, pra violão e eletrônica. Mas se a Terezinha não tivesse ido atrás não sei se ela teria composto. Mas isso aí é uma questão geral da relação entre compositor e intérprete. Eu acho que os violonistas poderiam ir atrás mais das compositoras pra ver o que elas podem fazer, o que aquela sensibilidade pode resultar numa sonoridade violonística, como elas podem pensar no violão. Então, eu acho que, nesse sentido, ainda tem muita coisa a ser feita e eu acho que a gente pode ter surpresas aí.

**Muito obrigada pela sua contribuição! O senhor tem alguma coisa a acrescentar?**

Acho que só enfatizar mesmo. Eu acho que esse repertório podia ser visto com mais atenção pelos violonistas, especialmente, do Brasil. Enfim, que as violonistas podem saber que elas podem ter uma carreira com certeza, aqui no Brasil. E espero que apareçam cada vez mais compositoras e violonistas, apesar das dificuldades que elas possam ter.

### ANEXO B - PARTITURAS

INTRODUCCIÓN

Senora

Amore

ad libitum. como cadencia.

mp

mp

mp

Pieter Kaunmeier

3

## PONTEIO

LINA PIRES DE CAMPOS  
1978Calmo e triste  $\text{♩} = 66 (+ \text{ou} -)$ 

*mf*

*forte e*

*marcato*

*p subito*

*mf cresc...*

*poco accel...*

*cresc...*

4

*f* sonoro marcato *mf* dim....

cresc....

C3 *meno*

Tempo I *mf* *p* cantabile

marcato

C2 *mf* e piú dolce

dim.... poco a poco.... (p) e rall....

C3

C5 arm.

lento pp

# TOCCATINA

LINA PIRES DE CAMPOS

Allegro Moderato- sempre marcato

mf

f

cresc.

sf

sf

ff

marcato

C1

C7

6

The musical score is written for guitar (Violão) and consists of six systems of notation. Each system contains two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 16 measures per system. The score includes various performance instructions and technical markings:

- System 1:** Treble clef staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It includes markings for *mf* and *cresc.*. Bass clef staff starts with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). It includes markings for *f* and *com fuoco*. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes.
- System 2:** Treble clef staff includes markings for *sf* and *bem marcato*. Bass clef staff includes markings for *sf*.
- System 3:** Treble clef staff includes markings for *sf*. Bass clef staff includes markings for *sf*.
- System 4:** Treble clef staff includes markings for *sf*. Bass clef staff includes markings for *sf*.
- System 5:** Treble clef staff includes markings for *mf*. Bass clef staff includes markings for *mf*. The instruction *Tempo I* is written above the treble clef staff.
- System 6:** Treble clef staff includes markings for *cresc.* and *f*. Bass clef staff includes markings for *f* and *sempre bem marcato*.

Throughout the score, there are numerous fingering numbers (1-4) and dynamic markings (*mf*, *f*, *sf*, *cresc.*, *bem marcato*). Some measures contain chords or specific guitar techniques indicated by symbols like *C8*, *C5*, *C1*, *C2*, *C3*.



a Isaias Sávio

## Ponteio N.º 1

Digitação de Isaias Sávio

Adelaide Pereira da Silva  
1971

The musical score is written for guitar in treble clef, 4/4 time. It consists of six staves of music. The notation includes various chords and fingerings:

- Staff 1:** Starts with a C major chord (0 2 3 2 1 0). The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The bass line consists of quarter notes C4, G3, and C4.
- Staff 2:** Continues the melody with eighth notes D5, E5, and F5. The bass line has quarter notes G3, C4, and G3.
- Staff 3:** Features a C7 chord (x 2 3 2 1 0) and a C2 chord (x 3 2 1 0 0). The melody includes a triplet of eighth notes G4, A4, and B4. The bass line has quarter notes C4, G3, and C4.
- Staff 4:** The melody continues with eighth notes C5, B4, and A4. The bass line has quarter notes G3, C4, and G3.
- Staff 5:** Includes a C1 chord (x 0 2 3 2 1 0). The melody features a triplet of eighth notes G4, A4, and B4. The bass line has quarter notes C4, G3, and C4.
- Staff 6:** Contains several chords: C3 (x 3 2 1 0 0), C7 (x 2 3 2 1 0), C8 (x 4 3 4 2 1 0), C7 (x 2 3 2 1 0), C2 (x 3 2 1 0 0), and C1 (x 0 2 3 2 1 0). The melody includes a triplet of eighth notes G4, A4, and B4. The bass line has quarter notes C4, G3, and C4.

BR - 3127

C2 3  
 poco rall. a tempo  
 C7 C2  
 C2 C9  
 poco precip. ....  
 C5 C1  
 rall. poco a poco .....  
 C1  
 molto espressivo a tempo  
 ritenuto rall. p  
 C1 lento (harmônico)

(Calm)

Preludio no 1

E. Katunda

Handwritten musical notation for the first system of 'Preludio no 1'. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth-note chords and single notes, with some notes marked with a 'v' (vibrato) and a 'y' (pizzicato).

Handwritten musical notation for the second system of 'Preludio no 1'. It includes a treble clef and a key signature of one sharp. The notation shows a sequence of chords and melodic lines, with some notes marked with 'CS' and '2'. There are also some handwritten annotations like '4' and '2' above notes.

Handwritten musical notation for the third system of 'Preludio no 1'. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The music includes a circled section of notes with the word 'Som' written above it. There are also some handwritten annotations like 'vibr' and 'CS'.

Handwritten musical notation for the fourth system of 'Preludio no 1'. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The notation shows a sequence of chords and melodic lines, with some notes marked with '4' and '2'.

Handwritten musical notation for the fifth system of 'Preludio no 1'. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The notation shows a sequence of chords and melodic lines, with some notes marked with '3' and '1ª corda'.

Handwritten musical notation for the sixth system of 'Preludio no 1'. It features a treble clef and a key signature of one sharp. The notation shows a sequence of chords and melodic lines, with some notes marked with '3'.

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of chords and melodic lines with various fingerings (e.g., 3, 5) and articulation marks. The notation is dense and appears to be a sketch for a piece.

Handwritten musical notation on a single staff. It includes performance instructions such as *rall*, *rall molto*, and *pp, lentamente*. There are also dynamic markings like *DC* and *pp*. The notation includes chords and melodic lines with fingerings (e.g., 3, 5, 6, 5, 4) and a double bar line.

Summe 1973

A series of ten empty musical staves, arranged vertically, occupying the lower half of the page. They are blank, with only the five-line structure visible.

ESTUDO Nº 1 PARA VIOLÃO

Esther Scliar 1976

The image displays a handwritten musical score for guitar, consisting of six staves of music. The score is annotated with various performance instructions and technical markings:

- Staff 1:** Starts with a tempo marking of  $\text{♩} = 88$  and a dynamic marking of *mf*. It includes a circled section with the numbers 1, 2, 0, 4, 3 above it, and a circled section with the numbers 4, 3, 2 below it. A circled section with the number 2 is also present.
- Staff 2:** Features a circled section with the number 2 above it and a circled section with the number 6 above it. A circled section with the number 2 is also present. The dynamic marking *p cresc...* is written below the staff.
- Staff 3:** Includes a circled section with the number 10 above it and a circled section with the number 2 above it. The dynamic marking *mf* is written below the staff.
- Staff 4:** Contains a circled section with the number 15 above it and a circled section with the number 16 above it. The dynamic marking *mp cresc...* is written below the staff. The Roman numeral  $\text{IV}$  is written above the staff.
- Staff 5:** Includes a circled section with the number 20 above it and a circled section with the number 2 above it. The dynamic marking *mf* is written below the staff.
- Staff 6:** Features a circled section with the number 23 above it and a circled section with the number 2 above it. The dynamic marking *mf* is written below the staff. The number 022 is written at the bottom right of the staff.

The score is heavily annotated with circled numbers, brackets, and other markings, indicating specific performance techniques and dynamics. The handwriting is clear and legible.

*più lento e incisivo*

*f*

*a tempo*

*più forte*

*mf cresc.*

*ff e cresc.*

*più forte e accelerando*

*duración aproximada:  
1 m. 12 segs.*

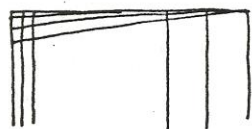
# Momentos

p/ violão sólo

Maria Helena da Costa  
1975



bater com a mão direita nas cordas.



desacelerando



slide



o mais depressa possível.



harmônico.



o mesmo que



(repetir a 1ª nota)

Duração aproximada: 12 min.

# Momentos

1975

p/violão sólo.

Maria Helena da Costa

$\text{♩} = 40$  batendo

*f* *p* *f* *p* *f* *p*

*mf* (slide) *p* *p* *f* *p*

*mf* *acell.* *a tempo*

*mf*

*p* *f* *mf*

*f* *p* *mp* *f* *rit.*

*p* *mf* *3*

*2* *2* *3*

*mf* *3* *cresc.*

• = 60

*f* *mf*

*mf* *p* *f* *f* *p*

*p* *f* *p* *f* *p*

*f* *mf* *p*

*f* *acell.*

*rit.* *mf* *p*

The musical score consists of ten staves of music. The first staff is a single melodic line starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second staff continues the melody and includes a guitar-specific notation of a barre with a tremolo effect. The third staff features a dynamic shift from mezzo-forte (*mf*) to piano (*p*) and includes a triplet of eighth notes. The fourth staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a quintuplet of eighth notes. The fifth staff is a guitar-specific notation consisting of a series of chords with tremolos. The sixth staff continues the melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The seventh staff features a forte (*f*) dynamic and includes the instruction "acell." (accelerando). The eighth staff starts with a ritardando (*rit.*) instruction and a mezzo-forte (*mf*) dynamic, ending with a piano (*p*) dynamic. The ninth and tenth staves return to the single melodic line from the first staff.

First system of musical notation for guitar. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a forte (*f*) dynamic marking. The notation includes a series of eighth notes, followed by a measure with a '7' indicating a barre. The system concludes with a double bar line and a guitar-specific ending symbol consisting of six 'x' marks on the strings.

||

An empty musical staff consisting of five lines.

Second system of musical notation for guitar. It begins with the tempo marking *Tempo di Galop* and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music is written in 2/4 time and consists of eighth notes.

Third system of musical notation for guitar. It begins with the tempo marking *Tempo di Waltz*. The music is written in 3/4 time and features a mix of eighth and quarter notes.

Fourth system of musical notation for guitar. It begins with the tempo marking *Tempo I* and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music is written in 2/4 time. A *rit.* (ritardando) marking is placed at the end of the system.

Fifth system of musical notation for guitar. It continues the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music is written in 2/4 time.

Sixth system of musical notation for guitar. It begins with the tempo marking *Lento* and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music is written in 3/4 time and features triplets of eighth notes.

Seventh system of musical notation for guitar. It continues the *Lento* section with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music is written in 3/4 time and features triplets of eighth notes.

Eighth system of musical notation for guitar. It continues the *Lento* section with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music is written in 3/4 time and features triplets of eighth notes. The system concludes with a double bar line and a guitar-specific ending symbol.

*p* *Tempo di March* *p*

*f* *ff*

*p* *mf*

*Tempo di Prelude*

*p*

*cresc. poco a poco*

*March*

*rit. - - - - f*

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of ten staves. The first staff features a melody with triplets and a dynamic marking of *p*. The second staff is a bass line with chords, marked *f* and *ff*. The third staff shows a melodic line with a *p* dynamic and a *mf* section with a 7-measure rest, followed by a series of chords marked with 'x'. The fourth staff is a melodic line starting with a *p* dynamic. The fifth and sixth staves continue the melodic line. The seventh staff includes the instruction *cresc. poco a poco*. The eighth and ninth staves continue the melodic line. The tenth staff is marked *March* and includes a *rit.* (ritardando) section followed by a *f* (forte) section.

The musical score is written for piano and consists of ten staves. It features several tempo changes and dynamic markings. The first section is marked *Lento* and includes a *Waltz* section. The second section is marked *Galop*. The final section returns to *Lento*. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings.

mf p

III

$\text{♩} = 60$

f p

$\text{♩} = 40$

f

$\text{♩} = 60$

rit. mf

$\text{♩} = 40$

$\text{♩} = 80$

f

*rall. poco a poco*

$\text{♩} = 80$

*f*

$\text{♩} = 60$

*p*

*rall. poco*

*a tempo f*

$\text{♩} = 50$

*gliss.*

*1<sup>o</sup> accel.*

*Lento*

Detailed description: This page of a musical score for guitar consists of ten staves. The first five staves feature a melodic line with various dynamics and tempo markings. The sixth staff begins with a descending scale marked 'p' and 'rall. poco'. The seventh staff continues this scale. The eighth staff is marked 'a tempo f' and includes a glissando. The ninth staff features a '1<sup>o</sup> accel.' marking. The final staff is marked 'Lento' and contains a bass line with fingerings 4, 3, 5, 5, 6, 5.

This page of musical notation consists of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f', 'mf', and 'p'. A tempo marking '♩ = 80' is present in the seventh staff. The music features complex rhythmic patterns and some triplets.

*dim. e roll. poco a poco*

Cópia de Bolmar  
14-12-75

Composição : MOMENTOS.

Pseudônimo : IEMANJÁ.

Nome : Maria Helena da Costa.

Endereço : SQN 403 Bloco 10 apto. 202.-Brasilia-DF-70000.

ou Depto de Musica-UnB.-Brasilia -DF. -70000

Análise :

A obra se compõe de três partes ou três momentos importantes para um ser humano; I - seu nascimento ou seu aniversário.

Brincadeiras, correrias, bate-palmas,...

II - casamento

Apreensões, dúvidas, sonhos,...

III - a morte

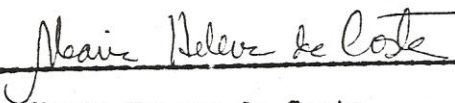
Inevitável,mas sempre tentando voltar atraz, as brincadeiras, os sonhos, as correrias, mas,...

Duração aproximada: 12 min.

Instrumentação: violão solo.

Cópia no vegetal: Kolmar Chagas Cerqueira.

Brasilia, 12 de Dezembro de 1975



Maria Helena da Costa.