

Duas transcrições para canto e violão de canções para canto e piano de Dinorá de Carvalho: processos composicionais e adaptação ao idiomatismo técnico instrumental¹

Luís Cláudio Cabral da Silveira Ranna² | Eduardo Meirinhos³

Universidade Federal de Goiás | Brasil

Resumo: No presente artigo propomos a transcrição de duas obras para Canto e Violão da compositora nacionalista Dinorá de Carvalho (1895-1980), assim como a revisão dos procedimentos utilizados. As obras escolhidas fazem parte da 1ª fase composicional das canções para Canto e Piano, ao qual predomina a utilização de *ostinatos* e caráter de Acalanto. Para a adaptação técnico-instrumental ao violão adotamos os apontamentos sobre transcrição de Daniel Wolff e Pedro Rodrigues, aliados aos trabalhos desenvolvidos em torno da temática idiomatismo, propostos por Scarduell, Fernandes e Godfrey. Para complementação das argumentações utilizadas, os conceitos de *Intentio Operis* e Superinterpretação propostos por Umberto Eco foram utilizados no decorrer do texto, assim como na concepção geral que promovemos sobre a obra. A dissertação de mestrado de Flávio Carvalho perpassa por todo o trabalho como material essencial de consulta.

¹ *Two transcriptions for Voice and Guitar of Dinorá de Carvalho's songs for Voice and piano: Compositional tendency and technical-instrumental adaptation*. Submetido em: 01/11/2016. Aprovado em: 14/12/2016.

² Possui graduação pela Universidade Federal de Uberlândia (2007) bacharelado/Violão e atualmente é mestrando em Performance Musical pela Universidade Federal de Goiás, bolsista Capes, orientado pelo Dr. Eduardo Meirinhos.

³ Possui graduação pela Hochschule für Musik und Theater Hannover em Ausbildungsklasse (1989), mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (1997) e doutorado pela School of Music na Florida State University-Doctor of Music - DM (2002). Professor Associado II da Universidade Federal de Goiás. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente em performance musical realizando Recitais Solo e Camerísticos, bem como ao Magistério de 3º Grau. Atua ainda em pesquisa e orientação sendo credenciado no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG.

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

Abstract: We proposed thru this article the conception and development of two Voice and Guitar transcriptions of Brazilian composer Dinorá de Carvalho (1895-1980) songs. Our choices consist on her first compositional tendency, developed originally for Voice and Piano. It consists on a major use of Ostinato and Berceuse form. For the technical and instrumental adaptation to the guitar we used Daniel Wolff and Pedro Rodrigues's notes regarding the transcription, also the developed researches on guitar idiomatical conduction thru the following authors: Scarduelli, Fernandes and Godfrey. As complementary arguments we used Umberto Eco's concepts "*Intentio Operis*" and "Overinterpretation", helping us both on text development as on the transcription concepts. Flavio Carvalho's dissertation is also used constantly as an essential research basis for our work.

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

* * *

No presente artigo revisaremos os procedimentos realizados e apresentaremos os resultados em duas transcrições próprias para Canto e Violão de canções, originalmente compostas para Canto e Piano da compositora mineira Dinorá de Carvalho: Pobre Cego e Acalanto. As composições são da fase inicial da compositora nacionalista, em caráter de Acalanto. Seguiremos uma linha que pauta prioritariamente métodos transcricionais e apontamentos acerca do idiomatismo técnico-instrumental. Para a 1^o abordaremos as teses de Daniel Wolff (1998) e Pedro Rodrigues (2011), partindo dos procedimentos prévios à transcrição em si. Trilhando a instrução dos autores, analisaremos a trajetória e procedimentos composicionais de Dinorá, com o foco nos instrumentos de origem e destino de nossa pesquisa: Piano, Canto e Violão.

As considerações das pesquisas de Flávio Carvalho e Lucivan dos Santos sobre o acervo da compositora, assim como valiosas informações sobre aspectos interpretativos, atuação do cantor e compreensão do teor das canções perpassarão por todo o artigo. Sob a luz dos olhares do uso idiomático entrelaçaremos os apontamentos de Fernandes, Scarduelli e Godfrey aliados aos conceitos de *Intentio Operis* e Superinterpretação presentes nas ideias de Umberto Eco como sugestão analítica para a escolha do repertório e condução de determinados procedimentos presentes na obra a ser transcrita.

Por fim realizaremos as transcrições das canções Pobre Cega (1948) e Acalanto (1933) de Dinorá

de Carvalho. Exemplificaremos as decisões analíticas e interpretativas contextualizando as discussões, de forma a dialogar com nossas decisões. Seguiremos a cronologia de datas proposta por Flávio Carvalho, que dialoga entre os manuscritos que tinha em mão e edições particulares encontradas por ele na data de sua dissertação (1996).

1. PARÂMETROS ADOTADOS NAS TRANSCRIÇÕES

Discorreremos brevemente sobre algumas definições de autores especializados em transcrição, para melhor contextualização da forma que adotaremos. Daniel Wolff difere Transcrição de Arranjo, concordando com as ideias de Samuel Adler de que arranjo envolve mais de um processo composicional, provindas de material original que não forneça todas as informações de uma obra previamente composta e concretizada. Exemplifica como o caso de uma única linha melódica em que o arranjador “deve fornecer uma harmonia, contraponto e às vezes ritmo” (ADLER *apud* WOLFF, 1998: 4), mas complementa que “Existem, entretanto, momentos em que as técnicas de arranjo tem papel fundamental em Transcrição” (WOLFF, 1998: 4, tradução nossa⁴). Menciona também as definições de David Tanenbaum e Sérgio Assad de que a Transcrição, por necessitar de um tratamento mais fiel ao original deve iniciar seu processo, tentando manter ao máximo as informações contidas no original, para depois serem moldadas a partir da relação técnico-instrumental do idiomatismo do instrumento de destino.

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

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

Pedro Rodrigues (2011) trabalha a figura do transcritor pós-Yamashita (com a lendária transcrição de *Pictures and Exhibition* de Mussorgsky) como o ponto de partida do que denomina de “orquestra solista” (RODRIGUES, 2011: 162). Flávio Barbeitas (2000) desenvolve uma discussão acerca do papel do transcritor em um paralelo com a atividade de um tradutor literário. Demonstra

⁴ Todas as citações de WOLFF, 1998 são de traduções nossa, por se tratar de tese em inglês, sem tradução própria.

convergências e divergências no *status quo* e liberdade de atuação entre as duas áreas, contrapondo com as semelhanças de atuação no que concerne em intervenção artística e (co) criadora. Compreende ser consenso dos praticantes, a necessidade de um tradutor interferir na obra de forma a empregar a determinado poema ou obra literária artística, sua intenção original. Mantendo a conotação existente na obra, exatamente ao modificá-la para o contexto das manifestações culturais receptoras.

Flávia Pereira (2011) compreende que reelaboração abrange os conceitos de transcrição, redução, adaptação e orquestração por se tratar de práticas musicais que “são desenvolvidas a partir de um material pré-existente e que procuram guardar um maior ou menor grau de interferências em relação ao original” (PEREIRA, 2011: 43). Para tal define transcrição como uma prática que representa uma maior fidelidade ao material, enquanto arranjo caminha por meios que permitem maior liberdade. Para adaptação, Pereira defende que tem a função em música de “adequar a obra a algo, seja a um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero” (PEREIRA, 2011: 219).

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

Foge do propósito dessa pesquisa estender os limites da transcrição e desejamos que a transcrição seja feita de forma fiel ao texto, assim como as definições propostas por Pereira (2011), Ribeiro (2014), Wolff (1998) e Rodrigues (2011). O que compreendemos como forma de fidelidade, no entanto, é que por vezes não se trata de um consenso. Ao compreender, assim como Eco, que um texto “é uma máquina concebida para provocar interpretações” (ECO, 1997: 99⁵) e que “aceito a afirmação que um texto possa ter vários sentidos. Rechaço a afirmação de que um texto pode ter todos os sentidos” (ECO, 1997: 161) atentamos a um olhar que procura na obra os elementos que afirmam pela nova instrumentação seu caráter dinâmico.

Acreditamos que as formas descritas de reelaboração, como procedimentos de arranjo e de idiomatização, podem por vezes ser recursos para a forma propícia de se atingir tal fidelidade, porém não uma regra. Ao procurarmos nos manter fiéis ao signo, compreendemos, no papel de tradutor, que para nos aproximarmos do significado de uma obra é necessário sim que ela seja adaptada a uma determinada cultura, mas que isto deve ser realizado com os elementos provindos dessa obra.

Para tal, usufruiremos dos conceitos técnicos provindos dos métodos transcricionais, porém os relacionaremos constantemente ao pensamento hermenêutico com foco performático, por

⁵ Todas as citações de ECO, 1997 são de traduções nossa.

compreendermos existirem “graus de aceitação das interpretações” (ECO, 1997: 170). Mas isso não implica que a instrumentação deva ganhar um papel protagonista, nem mesmo coadjuvante em relação à obra, e sim, unir-se como um elemento orgânico que se fortalece exatamente a partir da junção.

2. INSTRUÇÕES PRÉVIAS ÀS TRANSCRIÇÕES

Wolff inicia seu processo metodológico ressaltando que além do conhecimento das mais diversas técnicas composicionais, o transcritor deve se familiarizar com o “estilo particular do compositor, incluindo seu idioma harmônico, alocação típica das vozes em acordes e dobramentos de oitavas”⁶ (WOLFF, 1998: 8), ferramentas valiosas para a compreensão do pensamento composicional.

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

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

2.1 Dinorá de Carvalho (1895 – 1980) – Trajetória

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

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

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

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

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

Foi uma personalidade sempre muito ocupada, que conseguiu realizar grandes feitos musicais e conquistas de gênero como a criação e direção da “Orquestra Feminina São Paulo, sendo esta a primeira orquestra do gênero da América Latina e ela, a primeira mulher a dirigir uma orquestra no Brasil” (CARVALHO, 1996: 10), logo na década de 30. Foi também a 1ª mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Música. Premiada diversas vezes como compositora e pianista, Dinorá também se destacou como educadora tendo sido “Inspetora de Ensino Superior do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo” (CARVALHO, 1996: 11), tido uma escola própria de renome que formou grandes músicos como “Almeida Prado, Maria Regina Luponi, Flávio Varani, entre outros” (CARVALHO, 1996: 11) e que serviram como pontapé inicial para a carreira de grandes pianistas como Nair Medeiros, que trabalharam como assistentes na escola. Destacou-se também como crítica musical, encorajada e aconselhada por Mário de Andrade, atividade que exerceu até a década de 70.

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

Ao morrer em 1985, deixou duas canções não finalizadas, intituladas de “Presença” e “Espelho” (CARVALHO, 1996: 14). O trabalho de catalogação de Flávio Carvalho apresenta 40 canções para piano e canto da compositora, sendo duas obras inacabadas e sete que estão desaparecidas. Portanto nos fornecendo um acervo de mais de 80% (31 obras) de sua obra cancionista prontamente terminada e revisada para serem avaliadas e candidatas a serem transcritas.

2.2 Dinorá de Carvalho – Tendências composicionais

No catálogo de obras produzidas por Flávio Carvalho (CARVALHO, 1996: 17) identificamos a não inclusão da obra *Pobre Cega* para violão solo. A obra em questão foi inclusive editada e publicada pela Irmãos Vitale S/A em 1963, digitada e dedicada para a violonista Maria Livia São Marcos (1942).

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

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

Somando às 40 canções para piano e canto são 101 obras de autoria própria que o pesquisador catalogou da compositora para a realização de sua dissertação. Segundo ele em artigo publicado pela ANPPOM, um ano antes de sua dissertação, a produção musical de Dinorá de forma cronológica seguiria o seguinte caminho:

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

Fig. 2 Tabela produzida por Flávio Carvalho, Anppom, 1995.

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

2.3 Exemplos musicais



Fig. 3 – 1ª fase: Coqueiro-Coqueiro-Irá (1948) Editado por CARVALHO (1996)

EPIGRAMA NÚMERO 9

Letra de CECÍLIA MEIRELES
Canto e piano
DINORÁ DE CARVALHO
(1964)

Andante expressivo

1

p

O ven - to vo - a, a

pp
sempre *pp*

Fig.4 – 2ª fase: Epigrama N° 9 (1964) Editado por CARVALHO (1996)

31

es - sa noi - te so - bre es - sa fo - lha que cai?

Rall...

pp

222

Rall...

pp

Fig.5 – 2ª fase: Epigrama N° 9 (1964) Editado por CARVALHO (1996)

IDETI (A menina preta que buscava Deus)

Letra de DIOSCOREDES DOS SANTOS
Canto e piano
DINORÁ DE CARVALHO
(1970)

1

12

12

12

12

Fig. 6 – 3ª fase: Ideti (1970) Editado por CARVALHO (1996)

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

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

2.4 Técnicas composicionais

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

Fig. 7 – Tabela por técnicas composicionais (CARVALHO, 1996: 99)

No grupo 1 Carvalho explica que predomina o *ostinato* no acompanhamento, maior destaque para a linha melódica, “textura contrapontística”(CARVALHO, 1996: 100) sem excesso, uso de notas não pertencentes à tonalidade predominante e grande frequência de intervalos curtos como 2m e 2M na linha do canto. Ao grupo 2 define uma vivacidade e variedade rítmica das canções. No grupo 3 “estão as canções modais” (CARVALHO, 1996: 100), aos quais em 50% delas também aparece o uso de *ostinato*. No grupo 4 pela independência do instrumento e voz, caracterizado por “blocos sonoros” (CARVALHO, 1996: 100). Por vezes a voz age sozinha, ressaltando destaque tanto para a linha instrumental como para a vocal, mais elaboradas em termos performáticos.

Essa categoria de análise se torna mais abrangente, inclusive tendo relações presentes em sua

obra de piano solo de forma mais condizente às apresentadas cronologicamente. Parte do procedimento metodológico de Wolff consiste em observar a utilização instrumental de origem para nos possibilitar compreender a multiplicidade dos procedimentos técnico idiomáticos da compositora, conforme dito acima.

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

2.5 Exemplos comparativos da escrita para canções e piano solo

2.5.1 Textura contrapontística:



Fig.8 – Solidão (1968) Piano solo Tercinas e binárias. Piano solo



Fig.9 – Epigrama N° 9 (1964) Canção Editada por CARVALHO (1996)

2.5.2 Ostinato



Fig. 10 – Cavalinho de Pixe (1963) Piano solo



Fig. 11 – Num Imbaia (1960) Canção, Editado por CARVALHO (1996).

2.5.3 Vivacidade e variedade rítmica



Fig. 12 – Tema e onze variações (1967) Piano Solo



Fig. 13 – Carmo (1975) Editado por CARVALHO (1996)

2.5.4 Independência acompanhamento- melodia



Fig. 14 – Pássaro triste (1968)



Fig. 15 – Uai-Ni-Mim (1973) Editado por CARVALHO (1996).

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

2.6 Análise por Teor Lírico

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

Fig. 16 – Tabela por teor lírico (CARVALHO, 1996: 101)

Devemos esclarecer que o teor lírico citado por Carvalho age tanto na escolha do texto, quanto no seu tratamento, não podendo ser desassociado. Por isso o pesquisador teve o cuidado de colocar um asterisco nas obras que pertencem a mais de uma tendência. Para Acalantos, Carvalho define como as de caráter de berceuses (canções de berço), popularmente chamadas de canções de ninar. “Reforça o caráter de calma, tranquilidade” (CARVALHO, 1996: 102) utilizando constantemente das dinâmicas *p* e *pp*. Para as músicas de teor folclóricas, a escolha de “textos do folclore negro” (CARVALHO, 1996:

102). Para o grupo das canções de teor Lírico define como “caráter melancólico” (CARVALHO, 1996: 102) com o texto sendo ressaltado pela linha melódica, em uma maior união de concepção.

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

3. IDIOMATISMO TÉCNICO-INSTRUMENTAL

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

Assim como nos elucida Fábio Scardueli, embora o termo "idiomatismo", o conceito a ele vinculado, origine-se na linguística, sua aplicabilidade na música instrumental “refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento” (SCARDUELLI, 2007: 8). Ainda segundo o autor, no que diz respeito à música instrumental, o idiomatismo se divide em: recursos idiomáticos implícitos, referentes às tonalidades, aos modos e aos centros que melhor respondem ao instrumento; e recursos idiomáticos explícitos, referentes às peculiaridades e efeitos que envolvem uma gama de recursos comumente utilizados na execução das frases e dos motivos. Dessa forma, ele exemplifica a utilização idiomática presente nas obras de Almeida Prado sob um enfoque composicional que procura potencializar a escrita fluente para violão.

A tonalidade de Ré Maior, por exemplo, quando afinada a 6º corda em Ré, comporta maiores possibilidades de recursos idiomáticos implícitos, pois toda uma gama de sustentações de notas tornam-se possíveis devido aos posicionamentos que os baixos Ré (6º corda) e Lá (5º corda) soltos propiciam, realçando de acordo com Marcelo Fernandes, “vantagens sobre o aspecto mecânico” (FERNANDES, 2012: 528) que coincidem com as relações mais utilizadas na música tonal. Resulta também em recursos

idiomáticos explícitos expostos por Scardueli, por possibilitar que os bordões funcionem como pedal quando desejado, potencializando as características acústicas, de produção de harmônicos e sonoridades do violão. “Em termos de potência sonora, o uso de cordas soltas ou de notas cujos harmônicos coincidam com as cordas soltas do instrumento trazem vantagens acústicas, pois os harmônicos naturais do instrumento reforçariam a sonoridade resultante” (SCARDUELLI *apud* FERNANDES, 2012: 528)

Marcelo Fernandes (2012) aproxima a utilização dos recursos idiomáticos para a mecanicidade que envolve esses procedimentos. Começa definindo ao menos três maneiras de uma obra se tornar idiomática e destaca que em todas elas a presença de corda solta é um fator presente e relevante: Efeitos peculiares do instrumento; utilização que favoreça sua potência acústica; e “proveitos de elementos mecânicos que favoreçam sua exequibilidade” (FERNANDES, 2012: 530). Ainda segundo este autor, a maioria dos estudos que trabalham o idiomatismo, pouco enfatizam que tais recursos somente apresentam serventia se estiverem a serviço da música – aproveitando as características intrínsecas do instrumento “em prol do discurso” (FERNANDES, 2012: 532) – e que seu uso indevido torna burlesca a proposta prevista do mesmo.

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

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

4. *INTENTIO OPERIS* E SUPERINTERPRETAÇÃO DE UMBERTO ECO

Para entendermos o pensamento do semiólogo Umberto Eco frente a tradições interpretativas é necessário primeiro explicar o que ele define por Signo (1994): sistema de interpretação de dados e elaboração de códigos próprios. Os signos presentes na tradição urbana industrial, por exemplo, terão significados e conotações segundo as tradições que carregam, com uma leitura diferenciada tanto

ideológica, quanto de operações práticas, pois essas tradições permitem que o indivíduo elabore e classifique sons, luzes, ruídos e toda uma classe de sinais, elaborando e comunicando signos.

Ao estudar a dialética dos textos e das obras em *A Obra Aberta* (1992), Eco inicia sua busca pelos direitos dos intérpretes, argumentações que são estendidas nos livros *Lector in Fabula* (1993) e *Interpretacion y Sobreinterpretacion* (1997) completando que “afirmar que uma interpretação é ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto que flua por si só” (ECO, 1997: 34). O fato de um signo, nesse caso a partitura, ou uma representação auditiva, descartar elementos que o intérprete deva desconsiderar, não implica que o interpretante não tenha o direito de descartar elementos provindos da obra, pois essa é uma condição *sine qua non* de qualquer intérprete, desde que para realçar outros contidos nela, que não foram representados em sua totalidade.

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

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

Essas afirmações levantam uma dúvida, tendo-se em vista a adaptação de um material composicional a uma instrumentação não pensada originalmente. Pode uma transcrição ser uma representação de uma Superinterpretação? É evidente que sim, assim como é evidente que isso também pode não ocorrer. Assim como uma composição pode se tornar uma obra mal realizada por ser idealizada em uma instrumentação equivocada. O fato de existirem experimentos malsucedidos não implica em nada. Pelo contrário, implica que esse é verdadeiramente um fazer artístico, pois diferente da ciência a arte trabalha sem os parâmetros da previsibilidade. Mas essa não é a questão que fundamenta nosso artigo. Por necessidade de foco, iremos nos ater aos procedimentos utilizados em transcrição, não na natureza de sua ação e aceitação dos pares na contemporaneidade. Diversos textos abordam essa problemática, mas nos pautaremos na realidade da atividade performática, de que, alheio a possíveis críticas, intérpretes atuam diretamente na realização e procura por transcrições.

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

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

A superinterpretação pode ocorrer imediatamente na própria escolha da obra. Elementos que, como Wolff (1998) exemplifica, exploram o instrumento de origem ao seu máximo, são obras que muitas vezes não são aptas à transcrição. Mesmo havendo exemplos bem sucedidos, a abordagem de experimentos deve ser realizada de forma diferenciada, sempre atenta à possibilidade de uma não possível realização satisfatória. Para tal posicionamento técnico dos processos transcripcionais, deve-se manter sempre um pensamento interligado dessas qualidades com uma relação idiomática técnico-instrumental do instrumento de origem e destino, com o intuito de ampliar o poder comunicativo contido em uma obra. Rodrigues também expressa suas ressalvas à música em que o timbre passa a ser tratado como uma “entidade individual e inalterada” (RODRIGUES, 2011: 40), não sendo possível reorquestrações.

Mas não se trata exclusivamente da escolha da obra em questão. Soluções que podem provocar superinterpretação também não se limitam a omissão de notas, adaptações temáticas e ornamentações complementares. Esses são procedimentos comuns à transcrição que não necessariamente agredem a obra, e sim a transportam ao instrumento de destino fornecendo informações existentes, antes inatingíveis pelo instrumento de origem. E por vezes permitem que a obra não se torne engessada, mantendo seu poder comunicativo.

Optar por encobrir elementos essenciais sem ganhos adicionais ao que está contido na obra – agindo em detrimento à obra em função unicamente do instrumento de destino – essa sim tem a capacidade de ser considerada mais uma forma de superinterpretação, assim como por vezes burlesca.

4. CONSIDERAÇÕES IDIOMÁTICAS PRESENTES NA OBRA DE DINORÁ

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

Esse problema pode surgir em qualquer fase da compositora; por vezes devido à uma oitavação no original que se torna difícil no instrumento de destino, por outras a necessidade de omissão de notas imprimindo certa simplicidade, o que interfere no discurso harmônico de origem. Mas o risco de uma restrição ao *intentio operis* pode ser considerável em uma tentativa excessiva de encaixar tudo ao violão,

ou mesmo na omissão de notas, não somente nas obras de caráter atonal, mas especialmente nelas. Conforme Wolff, “algumas notas, no entanto, são essenciais para a estrutura melódica e harmônica e nem sempre isso é claro na partitura” (WOLFF, 1998: 71) e complementa “não é somente alcance” dos instrumentos de origem e destino “mas também pela incapacidade de se executar graves e agudos extremos quando não se tem corda solta no instrumento” (WOLFF, 1998: 74).

Essa relação obviamente é agravada devido ao fato do gosto pessoal da compositora por movimentos cromáticos com pontos de partida alternados, pois sempre haverá a necessidade de estar em uma posição em que se tenha de abandonar as cordas soltas. “Por isso é necessário comprimir, mas também não escolher obras que trabalhem os extremos do instrumento teclado” (WOLFF, 1998: 74).

Exemplos de registros extremos:

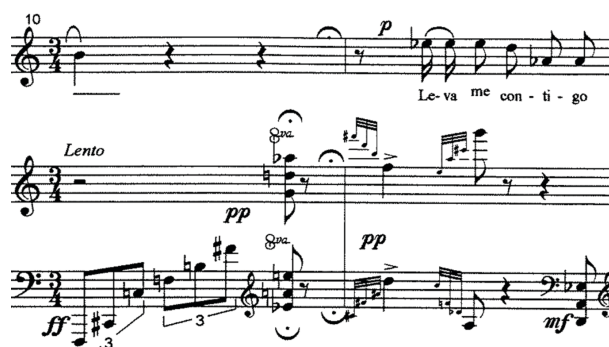


Fig. 17 – Água que passa (1972) Editado por CARVALHO (1996)

Um segundo problema existente trata da utilização bastante usual de acordes que utilizem notas próximas como 2as maiores e menores, principalmente quando surgem em diversos pontos em um mesmo acorde e constantemente na obra, também com pontos de partidas diferenciadas, tanto nas fases de tonalismo aberto, quanto nas obras atonais. Conseguir encontrar a tonalidade certa para a transcrição em que as cordas soltas e presas - que consigam que semitons soem juntos no violão em determinados locais – em todos os momentos da obra pode se tornar um grande desafio, que fica mais acentuado pela relação do canto, como inibidor de algumas transposições, devido ao alcance vocal. Rodrigues demonstra que esse problema já requeria solução desde Bach, na transcrição da BWV 1001 de violino para órgão, ao informar que “a proximidade das vozes conforme apresentadas na partitura de violino e requerida pelo idiomatismo inerente a este instrumento, não poderia ser sustentada pelo órgão” (RODRIGUES, 2011: 56), portanto Bach optou por “espaçar as entradas de modo a obter registros diferentes e explorar as capacidades de âmbito do órgão” (RODRIGUES, 2011: 56).



Fig. 18 – O ar (1972) Editado por CARVALHO (1996).



Fig. 19 – O ar (1972) Editado por CARVALHO (1996).

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



Fig. 20 – O fogo (1972) Editado por CARVALHO (1996).



Fig. 21 – Ideti (1970) Editado por CARVALHO (1996).

Wolff complementa afirmando que “a omissão de notas, uma necessidade comum em transcrições [...] é mais prejudicial à estrutura harmônica na música atonal do que na música tonal” (WOLFF, 1998: 18), o que dificulta sua execução e por vezes as impossibilita.

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

Essa característica é mais facilmente percebida pelo intérprete em obras solas, devido ao fato da voz realizar a melodia predominante, como em canções. Na canção essa relação é mais contornável, pois vai sofrendo alterações mais modestas de colorações, mas que por vezes encaminham a direções conflituosas em termos de afinação e mecânica.

Contemplação
Kontemplation Contemplation

Misterioso - calmo Dinorá de Carvalho, 1963

♦ Linha do baixo - ostinato - 4 compassos ♦

♦ Melodia - 6 compassos ♦

Desenvolvimento

Motívico - 2 1/2 comp. Transição

Fig. 22 Contemplação (1963 – Piano solo)

Letra de CASSIANO RICARDO DINORÁ DE CARVALHO
(1949)

Lín - da - ma

nhã fei - ta de a - ca - so fei - ta de ve - las bran - cas

fei - ta de pás - sa - ros ver - des ver

Fig. 23 Signal da Terra (1949) – Pequenas alterações do *ostinato* que mudam a posição de ataques. Editado por CARVALHO (1996).

5. A OBRA POBRE CEGO (1948) - ANÁLISE

A obra a ser analisada contém um enorme valor à nossa pesquisa por se tratar não somente da única obra composta para violão por Dinorá, mas por ser também fruto de uma readaptação de uma canção para canto e piano elaborada por ela. A primeira colocação deve ser quanto ao título da obra.

Segundo Flávio Carvalho (1996) a obra é intitulada Pobre Cego. Já para violão ela foi intitulada Pobre Cega. No artigo intitulado “Presença de Dinorá nos acervos de Mário de Andrade” (1995), Lucivan dos Santos encontrou uma cópia assinada da canção, intitulado “Pobre Cega” (SANTOS, 1995: 211) e datado sete anos antes do catalogado por Flávio Carvalho, dedicado à Helena Rudge.

Por se tratar de um motivo popular maranhense, percebemos que nos grupos populares, a releitura é mais frequentemente encontrada como Pobre Cego, no entanto Villa Lobos também trabalhou neste mesmo material folclórico quando compôs sua série de Cirandas em 1926, onde intitulou a número 5 como Pobre Cega (Toada da rede). Wolff nos alerta que nem sempre é proveitoso analisar outros compositores do mesmo período como forma de contextualização, porém existem casos que podem auxiliar a uma maior compreensão. Para termos ciência de se tratar do mesmo tema, visto que a titulação é diferente e que a obra de Villa-Lobos não contém letra, acreditamos ser necessário contextualizar brevemente as duas obras.

5.1 CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS DAS VERSÕES DE POBRE CEGO, POR DINORÁ DE CARVALHO E H. VILLA-LOBOS.

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



Fig. 24 – “Pobre Cega” de Villa-Lobos



Fig. 25 – “Pobre Cego” de Dinorá de Carvalho, para piano e canto. Editado por CARVALHO (1996)

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

As versões diferem na melodia da 1ª estrofe em três aspectos somente: Primeiro pela escolha da tonalidade (Villa Lobos em Mi bemol menor e Dinorá, Fá menor). Segundo por aspectos rítmicos em duas ocasiões em que se divide o tempo para favorecer a dicção vocal na obra de Dinorá. Terceiro, pelo posicionamento da melodia frente ao compasso quaternário em que se encontram.

A letra é respeitada fielmente por Dinorá, porém a melodia contém uma forte intervenção da compositora na reexposição. Villa-Lobos opta, assim como os canceiros populares a reproduzir a reexposição de forma idêntica. Dinorá não adota uma sessão de introdução, somente dois compassos que introduz a base do acompanhamento do piano em um *ostinato* que sucederá como pilar do acompanhamento no decorrer da obra, sofrendo alterações que servem de colorações harmônicas. Na 1ª exposição o tema melódico do motivo é apresentado em oito compassos, que seguem fielmente a mesma melodia intervalar contidas no original, assim como também o fez Villa Lobos se distanciando somente na reexposição.

A Forma musical empregada em Pobre Cega por Villa-Lobos é constituída de Introdução – Tema 2 vezes – Introdução para finalização. Dinorá de Carvalho utiliza a forma A – A'. Abaixo representamos a letra musical, em que a melodia da 1ª e 2ª estrofe ocorrem idênticas, com a sílaba correspondente ritmicamente e melodicamente ao motivo musical em sua forma originária:

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

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

Ve - nha ver um ce - go vi - da mi - nha can - tar e pe dir (1º estrofe)
 Man - de o po - bre ce - go vi - da mi - nha se - guir seu ca mi nho (2º estrofe)

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

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

A música se encontra na tonalidade de Fá menor e utiliza uma nota pedal Fá 2 (utilizaremos o sistema americano) – como nota mais grave da música – em todas as cabeças do compasso, executadas pelo piano. Cria-se um *ostinato* rítmico no acompanhamento durante toda a música, com entradas de sonoridades que produzem riquezas harmônicas. A linha condutora do baixo alterna sistematicamente a inclusão entre 4º Justa e aumentada (Sib 2 e Si 2) por compasso na 1º estrofe inteira.

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

Para a 1º estrofe percebe-se uma divisão fraseológica de dois em dois compassos simétricos e em forma de padronização rítmica da linha melódica, com uma única alteração rítmica. Todos os fragmentos iniciam-se no segundo tempo e terminam atacando no 3º tempo do compasso seguinte, com duração de 3 tempos, invadindo o compasso posterior em seu primeiro tempo e reiniciando a subseção novamente no 2º tempo. A exceção ocorre somente no final da estrofe, que termina na cabeça do tempo.

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

(Sempre pianíssimo)

Fá menor

Fá pedal

4º Justa

4º aum.

Fig. 26 – “Pobre Cego”, introdução da música. Editado por CARVALHO (1996)



Fig. 27 – “Pobre Cego”, 1ª estrofe. Editado por CARVALHO (1996)

Essa obra tem um ritmo mais estável que diversas outras canções de formatos similares em especial na relação canto e piano, porém as notas ornamentais entre a semicolcheia final do 1º tempo e cabeça do 2º tempo produzem uma vivacidade maior que aparenta inicialmente. Carvalho indica que o acompanhamento dessa obra foi inspirado nos “ponteiros de uma viola ou de um violão” (CARVALHO, 1996: 42). A obra é uma variação de uma *habanera*, estilo cubano de influência espanhola que foi a “maior influência do Tango Argentino” (RANDEL, 2003: 374) assim como também do “Tango Brasileiro” (FRUNGILLO, 2003: 150). De acordo com o *Harvard Dictionary of music*, a *Habanera* é constantemente referenciada por ser binária, o que não é o caso da música em si, que é quaternária, mas todo o resto procede pois é de “lento à *moderato*” (RANDEL, 2003: 374) e tem o ritmo no acompanhamento característico abaixo:



Fig. 28 – Ritmo *Habanera*, *Harvard Dictionary*

A 2ª estrofe determina o fim do *ostinato* vocal, prevalecendo o instrumental. A liberdade rítmica e melódica em relação ao tema desvincula da posição da melodia frente ao compasso, assim como a simetria entre subseções de forma a alargar e compensar no ritmo, mas de forma assimétrica. Dinorá cria em cima e sobre o motivo popular. Na transição pela primeira vez acrescenta uma leve expansão harmônica, por curto tempo, criando um poliacorde entre Fm e Gm e posteriormente entre Fm, E e A, de forma a acompanhar o desenvolvimento melódico. Mas a harmonia da obra em si não sai da região de Fá menor, alternando entre menor melódico e harmônico. É possível perceber um espelhamento da melodia no acompanhamento, aparentando a manutenção simplesmente do motivo rítmico que vinha acontecendo. Não é um recurso recorrente, mas algo a ser realçado interpretativamente.

Fig. 29 – Editado por CARVALHO (1996). Marcações nossas.

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

5.3 Comparativo da Versão Piano e Canto e versão Violão Solo

A primeira menção deve ser em relação à tonalidade. Dinorá escreveu a obra para violão em Ré menor, utilizando uma scordatura de Ré 1 (sistema americano) na 6ª corda. Isso demonstra certo domínio da linguagem violonística pois de acordo com Wolff “as tonalidades que melhor remetem o uso de cordas soltas (e mais tocadas no violão) são C, Am, G, Em, D, Bm, A, E, F e Dm” (WOLFF, 1998: 10) não necessariamente nessa ordem.

Wolff também explica que “os graus das escalas mais importantes de se ter em cordas soltas são a Tônica e a Dominante, seguidas proximamente da Subdominante” (WOLFF, 1998: 10) que denomina de “Graus primários da escala” sendo que a scordatura mais usada, pois “aumenta o grau primário em bordões soltos” (WOLFF, 1998: 14) é exatamente a 6ª em Ré 1. Estende seu pensamento nos atentando ao cuidado de utilizar mais de duas scordaturas “pela dificuldade de afinação e leitura” (WOLFF, 1998: 16). Na tonalidade de Ré menor, de fato os bordões soltos se utilizam da tônica como a nota mais grave e também oitava – 6ª e 4ª corda – e da Dominante na 5ª corda.

Mas para tal benefício foi necessário uma alteração marcante contida na versão da Canção. A Tônica, nota responsável pelo pedal, impreterivelmente deve ser cortada, pela necessidade das 4ª justas e aumentadas da linha do baixo condutor somente poder ser tocada pela mesma 6ª corda solta, quando

respeitado a condução original. Devido a isso, duas alterações ocorrerão na condução do acompanhamento: 1- Retira-se a indicação de soar durante todo o compasso 2- As quartas justas e diminutas serão por vezes oitavadas. Quando isso ocorre a quinta também é oitavada pelo efeito de coligar o fraseado.

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

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

O violão possui uma pequena extensão de pouco mais de três oitavas, além de uma limitada gama de recursos polifônicos, se comparado ao piano. Assim, obras escritas originalmente para violão solo tendem a soarem vazias e restritas quando executadas em sua escrita original ao piano, que teria então somente uma pequena parte de suas possibilidades de manejo exploradas. (Wolff, 2007: 56)

Em outro artigo Wolff (2007) elenca diversos casos contidos nas transcrições para piano de José Vieira Brandão dos 5 prelúdios para violão de Villa Lobos, que nos elucida também sobre a razão do piano ter a necessidade de recheiar mais seu entorno harmônico. Ao observar que os harmônicos naturais do violão presentes no prelúdio N° 4 resultavam em um efeito muito simplório quando executado no piano, Vieira Brandão substitui os “efeitos do harmônicos naturais [...] por acordes menores com sétima em movimentos paralelos” (WOLFF; ALESSANDRINI, 2007: 62) de forma a representar a atmosfera do violão, que tem em sua mais tradicional afinação “excetuando-se a quinta corda, geram um Mi menor com sétima menor” (WOLFF; ALESSANDRINI, 2007: 62) em suas cordas soltas.



Fig. 30 – Comparativo entre original e transcrição do Prelúdio 4 de Villa-Lobos (WOLFF; ALESSANDRINI, 2007: 63)

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

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

Pela lógica da análise de grupos por técnicas composicionais (fig. 7) já mencionadas de Flávio Carvalho (1996), a indicação de sempre piano da canção para o acompanhamento vem para reforçar o destaque da melodia provinda da voz. Porém o acompanhamento indica dois planos sonoros, da linha do baixo condutor e do recheio harmônico. O recheio harmônico recebe um tratamento diferente na indicação por conter um *sforzato* (>) na metade do 2º tempo, acentuando o ritmo de forma diferenciada. No violão solo, como provedor de todos os planos sonoros contidos nenhuma indicação do gênero, tendo como referencial basicamente dois planos, baixo e melodia, na 1º estrofe. Por vezes a melodia tem um acréscimo de *solí* a 2 vozes, usando paralelismo, de forma a se intensificar a linha melódica, mas não a criar um plano de acompanhamento harmônico como contido na canção. A 2º estrofe porém utiliza de recheios, quase sempre em blocos sonoros.

Na Introdução, o tratamento e o número de repetições também se diferem. No violão a exposição ocorre em 4 compassos, expondo duas vezes as alternâncias de 4ºs justas e aumentadas que

compõem a estrutura principal do acompanhamento. Lembrando a análise da canção já realizada, o violão corresponde ao dobro exato de exposição introdutória ao tema. A primeira ocorre exatamente igual à canção, enquanto a segunda há dobramentos de oitavas em um momento e mudança de registro para uma oitava acima em momento posterior.

Fig. 31 – “Pobre Cego” para violão solo. Marcações nossas.

Como podemos observar a resolução acontece em harmônico natural. O reforço harmônico em questão só aparece nesse trecho da 1ª estrofe, seguindo 6 compassos sem novos reforços, mantendo somente linha do baixo e linha melódica. Porém essa linha melódica ganha traços de acompanhamentos em diversos momentos quando a relação 4ª (justa ou aumentada) para 5ª Justa, sempre presente ao fim do compasso aparece oitavada acima, como podemos observar no último compasso da imagem. Isso acontecerá outras vezes durante a obra. Podemos observar também que nos dois últimos compassos não existem alternâncias de 4as Justas e alternadas. Esse é outra característica decorrente na obra, que não se encontra na partitura da canção. As 4as portanto alternam menos e mais aleatoriamente, porém elas oitavam, talvez por questões que a compositora considerasse idiomática, ou também de forma aleatória.

O motivo é o mesmo, praticamente transposto, alternando pequenos momentos que - assim como Villa-Lobos por não necessitar da dicção vocal - ocasionalmente promove leves alterações que não mudam o percurso do fraseado. Posicionando a versão violonística para o momento de reexposição do tema (cantado, 2º estrofe) na canção, sofre também grande alteração motivica.

Devido à letra e conclusão da frase conseguimos identificar que a versão da canção pertence a uma sessão única, como afirma Carvalho (1996). Ao violão, movimentada por blocos, que mais aparentam uma variação que uma reexposição. Também isso ocorre na canção, porém a versão violonística não apresenta grandes alterações contrapontísticas nessa relação nem mesmo no aspecto harmônico, alternando entre menor melódica e harmônica categoricamente, sem a sensação de poliacordes e deslocamentos, como na canção.

A versão para violão tem uma forma diferenciada da canção por possuir introdução e três seções.

Com exceção da introdução que tem tamanho menor, todas as seções são simétricas – 8 compassos para cada – sendo a terceira seção uma variação da primeira nos registros graves, que começa como uma transposição, mas altera o discurso ao final.

Quanto à condução das vozes na terceira exposição, Dinorá pratica algo não muito comum ao violão que consiste na alternância brusca da linha motívica do grave ao agudo, utilizando uma diferença textural entre cordas. Esse procedimento é comum à escrita da compositora, de alternâncias rápidas entre regiões, mas para a utilização no violão não alcança resultados tão favoráveis como em relação a diversas outras instrumentações, devido à sustentação timbrística entre as cordas. Para agravar menos essa mudança, Dinorá cria 3 oitavações progressivas da movimentação entre 4^os e 5^o do baixo condutor, produzindo um cruzamento de vozes, comum da escrita pianística em alternância de mãos.

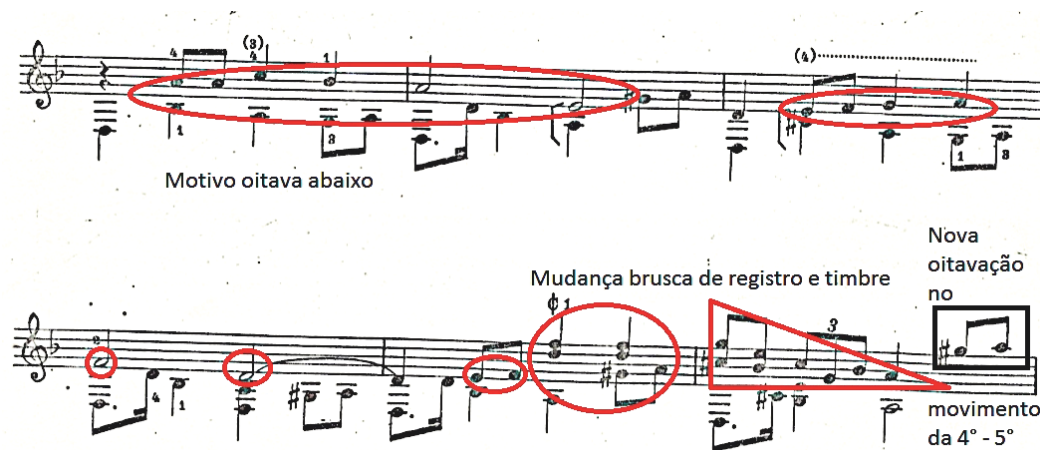


Fig. 32 – “Pobre Cego” para violão solo. Marcações nossa.

Pudemos constatar que Dinorá tinha um razoável conhecimento da mecânica violonística, fruto de diversos acertos e pequenos equívocos, comuns ao compositor que fez apenas um experimento composicional ao violão. Seu desenvolvimento de coloridos harmônicos é bem mais contido que em sua escrita ao piano, principalmente se levarmos em conta o ano da composição, em que ela já demonstrava uma tendência de explorar o instrumento para o qual compunha com linguagens mais elaboradas. Notamos uma busca de maior simplicidade expressiva nas linhas condutoras associada a esta característica harmônica.

Godfrey afirma que o compositor não violonista deve compreender a técnica de violão a fim de evitar a realização de uma escrita simples e segura por receio de “armadilhas” (GODFREY, 2013: 86) – passagens exequíveis – mas que constantemente resulta no uso medíocre dos recursos potenciais do

instrumento ou “pouca sonoridade e pequeno efeito”⁷ (BERLIOZ *apud* GODFREY, 2013: 86, tradução nossa). Godfrey estende sua argumentação também para as consequências da digitação na fluência de uma obra, conduzindo um paralelo da técnica instrumental com uma escrita funcional, com a mecânica inerente ao processo composicional ideal.

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

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

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

5.4 Aspectos interpretativos e idiomáticos da escrita para violão

Alguns aspectos da escrita que condizem diretamente com a relação idiomática técnico-interpretativa já foram mencionados, como escolha da tonalidade, textura predominante em duas vozes e scordatura utilizada. Porém outros ainda se encontram na relação da exequibilidade e visão estética da obra e compositora.

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

⁷ little sonorousness, and little effect

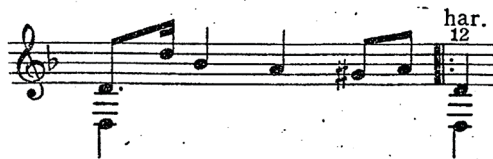


Fig. 33 – Fim da introdução Pobre Cega - Violão solo

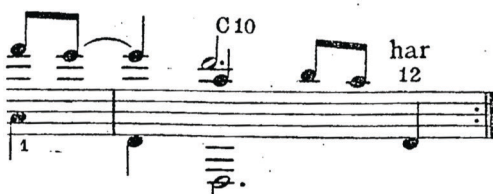


Fig. 34 – Fim da sessão principal



Fig. 35 – Fim da música

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

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

Uma ao menos será cortada

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

L M L

T M

L= Longitudinal - T= Transversal - M = Misto

Fig. 36 – “Pobre Cego” para violão solo. Marcações nossa.

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

6. TRANSCREVENDO A CANÇÃO “POBRE CEGO” (1948) DE CANTO E PIANO PARA CANTO E VIOLÃO

Essa transcrição contém elementos de maior facilidade em relação a outras obras da compositora, devido à representatividade do ponteio violonístico, menor ação contrapontística e estabilidade tonal. Ainda assim consideramos necessário todo o percurso realizado para uma concepção ampla do material a ser transcrito. Os apontamentos da escrita violonística nos dá um valioso *insight* da visão instrumental da autora e de elementos que ela aprecia produzidos em nosso instrumento, mas não devemos perder de vista que a Canção tem uma condução que difere em propósitos e atmosfera, quando comparadas à versão instrumental.

O primeiro ponto ao qual devemos nos ater é a escolha da tonalidade. Wolff indica que é sempre bom testar primeiramente na tonalidade original, mas que isso não deve ser tratado como uma regra. Preservar o original, por vezes não implica em preservar a tonalidade original, mas a “que preserva os recursos naturais” (WOLFF, 1998: 9) do instrumento de destino. “Não é coincidência que os concertos de violino de Beethoven, Tchaikovsky e Brahms são todos em Ré Maior. É uma boa tonalidade para o violino, pois maximiza o uso de cordas soltas e consequentemente melhora a ressonância geral do

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

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

Fig. 37 – Tabela com notas da escala com cordas soltas nas tonalidades mais usadas. (WOLFF, 1998: 11)

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

Example 4. Scale degrees on open strings with scordaturas

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

Fig. 38 – Tabela com scordaturas por tonalidade (WOLFF, 1998: 15)

Ressaltamos outro fator importante de que Wolf trata em seu método e que se aplica diretamente ao violão, pois como instrumento naturalmente transposto uma oitava abaixo, não necessariamente necessita de ser transcrito uma oitava acima. O que deve ser levado em conta na escolha do registro a ser escrito devem ser as características intrínsecas dos instrumentos de origem e destino. No local onde a sonoridade tem consistência em determinado instrumento, pode ser enfraquecida em outro tipo de instrumentação.

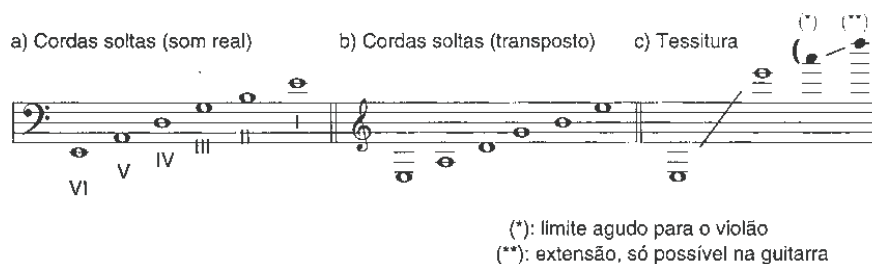


Fig. 39 – Limites de alcance do violão (ALMADA, 2000: 63)

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

Extensão vocal:



Fig. 40 – Extensão de Pobre Cega (CARVALHO, 1996: 43).

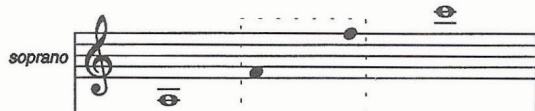


Fig. 41 – Limites do Soprano (ALMADA, 2000: 197).

Como a relação de Pedal na Tônica persiste na música inteira, assim como o *ostinato*, devemos optar por uma corda solta dos bordões que represente tal nota, de forma a manter também uma execução que contenha uma relação técnica confortável e ressonante nos recheios harmônicos. A opção pela tonalidade de Ré, com scordatura de 6ª corda em Ré 1 como a escolhida pela versão instrumental da autora, de início aparenta uma boa opção, porém dois problemas surgem logo de imediato para que não seja a escolha predileta.

O primeiro problema remete ao corte da nota pedal, pois assim como no violão a alternância de 4as Justas e aumentadas presentes no *ostinato* só podem ser tocadas na 6ª corda para manutenção da

célula motívica. Três soluções podem ser desenvolvidas para solução desse problema. 1- Cortar o baixo 2- Afinar a 5ª corda em “Sol 1” e, 3- Oitavar acima as 4as Justas e aumentadas.

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

O segundo problema é de ordem vocal. A nota mais grave da linha seria exatamente o Lá 2 nota mais grave da indicação proposta por Almada, vinda de uma série escalar descendente culminando na nota por 3 tempos. Como a escrita original da canção perpassa mais para as regiões do *mezzo soprano* na tonalidade original por raramente ultrapassar Fá 4, pode não ser um problema para os cantores *mezzo soprano*, porém dificulta o trabalho do *lyrico soprano*, que contém o mix um pouco acima.

Na tonalidade de Mi menor a música encaixa de forma melhor. Além de conseguir deixar a sexta corda quase exclusivamente para a nota Mi 1 pedal, consegue produzir acordes com cordas soltas continuamente, assim como acentuar a nota da segunda metade do segundo tempo em bordão, já que a compositora pede no decorrer de quase toda a música. A figura 42, abaixo, demonstra o trecho que corta a nota pedal, contida no compasso 16 (primeiro compasso do exemplo). As notas Sol 1 e Fá# 1 só podem ser tocadas na 6ª corda. Como a própria Dinorá já fez em sua obra para violão, uma das possibilidades é oitavar acima o Sol e o Fá#, porém não acreditamos que essa seja a melhor solução para a canção. Como no 1º tempo do compasso 18 a nota Ré# 2 somente poderá soar a duração prevista se o Mi 1 pedal for abafado, propomos que seja realizado o corte do Mi também no último tempo do compasso 17.

Ao propormos isso temos o intuito de facilitar tecnicamente a transição, de forma a manter a ressonância do Ré# 2 e sua ligação com o Mi 2 que surgirá. Mas as razões para isso são maiores que puramente técnicas. Outro aspecto que a tonalidade propicia é a manutenção do espelho motívico já exemplificado pela fig. 29 que antecede esse momento, trazendo um certo protagonismo à linha central, de forma a adaptar o ouvido para esse corte. Outro motivo que possibilita tal corte é que seu retorno voltaria a soar logo no compasso 20, quando a voz se prolonga por 4 tempos, permitindo ao ouvinte a sensação de uma sessão intermediária que não soa estranha. Logo após esses 4 tempos para a voz, duas outras semibreves serão executadas ligadas para o término da música, deixando o baixo ressoar normalmente bastante audível, dissolvendo os acordes e terminando com o *ostinato* com baixo contínuo novamente.

Fig. 42 – Edição e marcações nossa. (Cortes de notas pedais)

Para que esse efeito ocorra, entretanto, consideramos necessário ressaltar na partitura a força do fragmento motivico dos compassos 14 e 15, por ser “da maior importância que uma análise completa da obra a ser transcrita seja feita antes de proceder ao atual processo de transcrição, para que importantes elementos temáticos que não devem ser alterados na transcrição sejam identificados de antemão” (WOLFF, 1998: 88).

Fig. 43 – Edição e marcações nossa. (Reforço do espelho motivico)

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

6. ANÁLISE E PROCESSO TRANSCRICIONAL DE “ACALANTO” (1933)

Acalanto é uma canção de Dinorá para piano e canto datado de 1933 presentes em uma edição

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

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

Os exemplos mais famosos do Brasil, Nana Neném e Boi da Cara Preta, claramente remetem a uma mensagem ao qual a única forma de proteção possível da criança é provinda do sono. Segundo Lopes e Paulino, “é interessante notar que a letra assustadora é, no entanto, acompanhada de uma melodia suave, da voz carinhosa de quem embala a criança e do próprio balanço do corpo” (LOPES; PAULINO, 2009: 7). Acalantos e berceuses são plausivelmente possíveis de serem adaptados texto/melodia a canções inteiramente suaves, no entanto a abordagem em tom de ameaça é constante no universo popular.

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

Mesmo em obras puramente instrumentais, sem a existência de letra, percebe-se uma preocupação cultural latino-americana de produzir, mesmo que por uma única sessão, um efeito mais obscuro para a composição de ninar. Um exemplo referencial na literatura violonística que pode ser citado é do compositor cubano Leo Brouwer (1939) em sua Berceuse (1970), inspirado na canção de ninar composta por Ernesto Grenet (1901-1981) intitulada Drume Negrita (1941), que inclui uma modulação harmônica e temática, que desvirtua em sua repetição, o caráter de relaxamento contido na construção original da obra. A obra original mantém uma melodia calma e de relaxamento, no entanto sua letra apresenta uma recompensa à criança que dormir e uma ameaça se não o fizer em “Se dormir eu te trago um mamey (fruta típica de cuba) muito colorido, se não dormir eu te trago um babalaô (conhecedor dos segredos na santería, palavra vinda do Yoruba) que dá pau pau (referência a

palmada)”.⁸

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

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

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

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

A relação harmônica segue inteiramente em Ré Maior, existindo continuamente no *ostinato* presente no acompanhamento uma troca entre Mi 4 bequadro e Mi # 4, de moldes similares ao ocorrido no *ostinato* presente na obra Pobre Cega, analisada no capítulo anterior, porém com 2ª aumentada em vez de 4as. A questão harmônica não apresenta modulações ou flutuações que possam

⁸ *Si tú drume yo te traigo un mamey (fruta típica de cuba) muy colorao' Si no drume yo te traigo un babalao' Que da pau pau*

representar dúvidas quanto à tonalidade, somente momentos em que há a inclusão de 7^a menor e 6^a menor. A análise proposta por Flávio Carvalho indica que tanto o piano como o canto “utilizam de intervalos pequenos” (CARVALHO, 1996: 21) e inclusão de acordes diminutos.

Quanto essa relação do mi sustenido e bequadro, surge um problema musicológico, que pode estar ligado à edição. A alternância é contínua no pentagrama superior do piano, porém o pentagrama inferior somente explicita no 1º compasso que o mi deve manter-se sempre bequadro. Nossa reação inicial consiste em crer que a alternância deve ser mantida somente no pentagrama superior, mesmo se tratando de uma mesma nota, devido à forma de escrita em *ostinato* realizada pela compositora, assim como diversos trechos em composições suas em que as indicações nos aparentam implícitas e não detalhadas. Em toda a linha vocal não contém a nota Mi, de forma a auxiliar na decisão. É possível que uma análise da versão de quinteto nos auxilie a explicar isso, devido à utilização de mais de um instrumento, necessitando de mais detalhes em cada instrumentação.

Fig. 44 – Acalanto 1933. Edição particular. Marcação nossa.

Fig. 45 – Solidão 1968. Piano solo.

O exemplo acima trata de uma obra para piano solo ao qual, assim como em Acalanto, consiste em um duelo de tercinas e binárias. A compositora, no entanto não escreve isso de forma clara, deixando para a compreensão do intérprete, considerando estar implícito o seu desejo. A ausência do ponto de aumento na nota Sol # 2 trás uma dúvida ao início da obra de qual o desejo da compositora. Esse exemplo ocorre outras vezes no decorrer da música, nos aparentando não se tratar de uma falha na edição, mas uma informação ao qual a compositora compreende ser desnecessário apontar, deixando ao cargo do intérprete entender o significado.

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

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

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

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

O mais comum interpretativamente seria o de cantarolar a melodia presente no acompanhamento. Como ela deixou de forma livre para a escolha, não tomaremos uma decisão desse aspecto em nossa transcrição, seguindo os conselhos de Wolff, “Em geral eu prefiro anotar o valor original, para que o performer possa melhor compreender a estrutura musical e decidir por si mesmo” (WOLFF, 1998: 24). O intérprete pode inclusive optar por manter o *ralentando* durante o *diminuindo* (não escrito, mas implícito, na diminuição progressiva de *p*, *pp* e *ppp*) para realizar um último fragmento do refrão enquanto o último acorde soa, assim como pode também optar por sussurrar a melodia acompanhante.

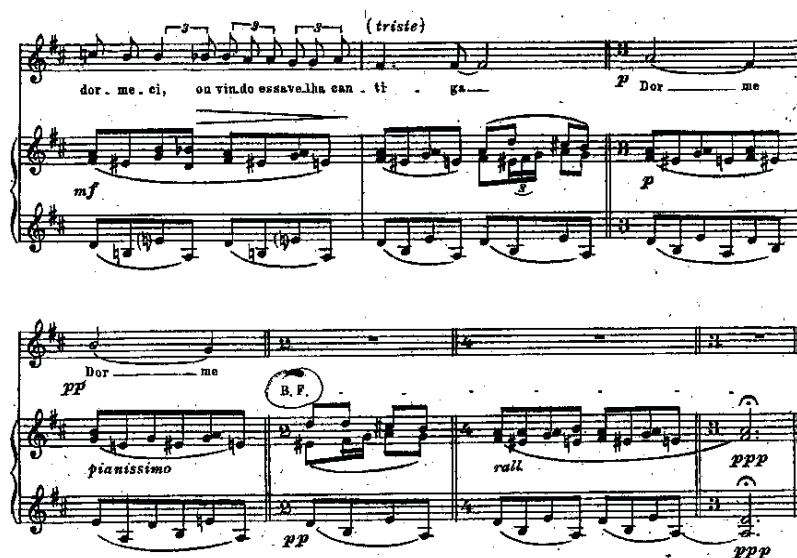


Fig. 46 – Acalanto. Edição particular.

6.1 Aspectos interpretativos e idiomáticos

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

Ao violão, a música quando executada em sua altura original, sem a aplicação da transposição violonística, nos remetem a um acompanhamento em forma de dueto, presentes nas músicas sertanejas e de viola, popularmente chamados de *duetadas*, que ficam ainda mais presentes com as leves dissonâncias que aparentam a leve desafinação natural do instrumento, em especial na introdução do refrão. Seja essa a intenção original da compositora, é bastante provável que nunca descobriremos, mas na relação idiomática natural que a leitura da obra provocou ao ser executada ao violão, concordamos com Eco que “Como podem, no entanto, o autor empírico refutar certas associações semânticas livres que as palavras que ele utilizou autorizam de algum modo?” (ECO, 1997: 94). A escrita da obra utiliza esse paralelismo entre dueto presente nas canções sertanejas em todos os momentos de pausa vocal.



Fig. 47 – Acalanto. Edição particular. Marcação nossa

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

Mas é evidente que essa possa não ser a intenção da autora e que talvez, Dinorá ansiava realmente por uma atmosfera de uma caixinha de música. Existe um contexto claro para isso em um acalanto. Ou mesmo, que ela escrevia pensando em como as dissonâncias estavam lá representando a confusão mental de quem acalanta e ao mesmo tempo se preocupa com o término de sua juventude. Também é possível que assim seja, pois realmente as dissonâncias distorcem um ambiente claro e confortável entre essa troca constante de Tônica/Dominante. Assim como outras infinitas possibilidades.

Um procedimento arbitrário que dividiu um texto em sequências e exigiu examinar com atenção e explicou o efeito de cada uma delas, ainda quando não parecem representar problemas interpretativos – serviu para fazer descobrimentos: descobrimentos sobre o texto e os códigos e sobre os códigos e as práticas que lhe permitem desempenhar a um papel de leitor. Um método que obriga não somente a intensificar o pensamento com aqueles elementos que pareceriam resistir a totalização do sentido, mas também com aqueles sobre os que, em princípio, não parecia haver nada a dizer tem maiores possibilidades de dar lugar a descobrimentos – ainda que, como tudo na vida, não há nada seguro- que outro que somente almeja responder as perguntas que um texto faz a seu leitor modelo. (CULLER [depoimento] IN: ECO, 1990: 142)

A obra funciona perfeitamente para transcrição na tonalidade original, tanto na altura original, quanto na leitura transposta do violão (8ª abaixo). Não ser a intenção do autor ou *Intentio Autoris* como exemplifica Eco, não significa em si uma superinterpretação. Esses foram os fatores inclusive, que nos fizeram optar pela altura original de forma que realçamos com a utilização de *glissandos*, tendo em vista ressaltar o caráter sertanejo. Dinorá também utilizou desse recurso em sua única obra para violão solo e a influência sertaneja esteve presente em outras de suas obras, tanto em letra (como na canção baseada no folclore de diamantina “Sum-Sum” de 1948) quanto em obras instrumentais (Uma de suas obras inclusive se chama “Sertaneja” de 1930).

Para uma maior utilização dos recursos idiomáticos, oitavamos (abaixo) os baixos mais

significativos do *ostinato*, que continham uma indicação de continuarem a soar, assim como o baixo final do fragmento, que representa o V grau. Por vezes também nos utilizamos do recurso de harmônicos, por estabelecer uma conexão direta entre um recurso comumente usado pela compositora na escrita de violão, aliado à sua naturalidade com músicas de acalanto, caixinhas de música e recursos da viola.

7. RESULTADO: transcrições das canções “Pobre Cego” (1948) e “Acalanto” (1933)

Motivo Popular do Maranhão

À Cristina Naristany

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

Pobre cego (1948)

♩ = 60 Moderato (Calmo e triste)

Sempre pianíssimo

Soprano

Violão acústico

4

Sop.

Viol.

7

Sop.

Viol.

10

Sop.

Viol.

13

Sop.

Viol.

cor - de de tan - to dor - mir

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

dir E - le can - ta, e

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

46

12 *mf* 3

Sop. *p* 3

foi - se me da lem-bran - ça já não me lem - bro mais tam -

Viol. 8

14 3 3 *p*

Sop. 3 1 1

bém é tão an - ti - ga Dor me

Viol. 8 3

17 *pp*

Sop. Dor - me Não sei

Viol. 8 1 1 2

20 3 3 3 3 3

Sop. e quan - ta - vez em cri - an - ça a - dor - me - ci ou - vin - do essa ve - lha can -

Viol. 8 1 2 1 2 *f cresc...* *mf*

22 **(Triste)** *p* *pp*

Sop. ti - ga 3 1 1 Dor - me Dor - me

Viol. 8 3 1 1 3

25

Sop.

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

Viol.

8

p

pp

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a Capes pelo fomento e incentivo da pesquisa. A todo o corpo de profissionais da Emac/UFG, em especial aos professores Werner Aguiar e Wolney Unes. Pela troca de correspondências e auxílio ao objeto de pesquisa reservamos um agradecimento especial para Maria Livia São Marcos, Flávio Carvalho e Danielle Dumont. Pelos apontamentos valiosos obtidos em masterclass e fornecimento de partituras, agradecemos imensamente ao professor Gilson Antunes. Como fonte inesgotável de amizade e incentivo desde a concepção do objeto a ser pesquisado reservo um agradecimento fraternal ao professor Maurício Orosco. Pela compreensão, incentivo e apoio à realização dessa pesquisa agradeço à FAMES (Faculdade de Música do Espírito Santo) em especial a Fabiano Mayer.

REFERÊNCIAS

- ALMADA, Carlos. *Arranjo*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2000.
- ANTUNES, Gilson. [Informações obtidas em Masterclass realizado com ele]. Vitória-ES: 2016.
- BARBEITAS, Flávio. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. Belo Horizonte-MG: Per Musi, Vol1, p. 89-97, 2000.
- CARVALHO, Flávio. *Canções de Dinorá de Carvalho: Uma análise interpretativa*. [Dissertação de Mestrado]. Campinas, SP : Unicamp, 1996, 328 p.
- _____. Dinorá de Carvalho e sua Obra para Canto e Piano (relato) IN: ANPPOM, 1995
Acessado em 12/08/2016 em
http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1995/praintcomrel1.htm
- CASTAGNA, Paulo. *História da Música como Oportunidade para o Desenvolvimento Humano*. Uberlândia-MG: ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 2011. p. 512-517.
- ECO, Umberto. *Interpretacion y Sobreinterpretacion*. Cambridge UK: 2º edição-Cambridge University Press, 1997.
- _____. *Signo*. Colômbia: 2º edição, Editora Letra E, 1994.
- FERNANDES, Marcelo; GLOEDEN, Edelson. *Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística*. João Pessoa-PB: IN: XXII Congresso da ANPPOM. João Pessoa, 2012.
- FRUNGILLO, Mário. *Mapa de Ritmos do Brasil*. [Dissertação de Mestrado]. São Paulo-SP: Unesp, 2003.
- GODFREY, Jonathan. *Principles of idiomatic guitar writing*. [Doutorado em música] EUA: Universidade de Indiana, 2013.
- GRIER, James. *The critical editing of music: History, method an practice*. Cambridge UK: Cambridge University Press, 1996.
- KENNEDY; BORNE. *The Concise Oxford Dictionary of Music 1996*, Oxford- UK: Oxford University Press, 1996.

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

PEREIRA, Flavia. *As Práticas de Reelaboração Musical*. [Tese de Doutorado]. São Paulo-SP: USP, 2011.

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

RIBEIRO, Sérgio. *Reelaborações para violão da obra Bachiana: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da Fuga Bwv1001*. IN: ANAIS DO SIMPÓSIO

BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, III SIMPOM, 2014

RODRIGUES, Pedro J. *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico* [Doutorado em Música], Aveiros-PT: Universidade de Aveiros, 2011.

SANTOS, Lucivan. *Presença de Dinorá nos acervos de Mário de Andrade*. IN: Revista Instituto Est. Brasileiro, 1995.

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

WOLFF, Daniel. *Transcribing for Guitar: A comprehensive method*. [Tese de Doutorado]. Manhattan School of Music, 1998.

WOLFF, Daniel; ALESSANDRINI, Olinda. *Os 5 prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa*. Belo Horizonte-MG, Per Musi Nº16, 2007.

Partituras

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

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

_____. *Água que passa*, Canção para piano e Canto, 1972. Editado por Flávio Carvalho

_____. *Banço*, Canção para piano e Canto, 1948. Editado por Flávio Carvalho

_____. *Carmo*, Canção para piano e Canto, 1975 Editado por Flávio Carvalho

_____. *Cavalinho de Pixe*, Obra para piano solo, Editora Ricordi SAEC, São Paulo, 1963.

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

_____. *Coqueiro-Coqueiro-Irá*, Canção para piano e Canto, 1948. Editado por Flávio Carvalho

_____. *Epigrama Nº 9*, Canção para piano e Canto, 1964. Editado por Flávio Carvalho

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

_____. *Num Imbaiá*, Canção para piano e Canto, 1960. Editado por Flávio Carvalho

_____. *O Ar*, Canção para piano e Canto, 1972. Editado por Flávio Carvalho

_____. *O Fogo*, Canção para piano e Canto, 1972. Editado por Flávio Carvalho

_____. *Pássaro Triste*, Obra para piano solo, Editora Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1968.

- _____. *Perdão*, Canção para piano e Canto, 1960. Editado por Flávio Carvalho
- _____. *Pobre Cega*, Canção para piano e Canto, 1933. Editado por Flávio Carvalho
- _____. *Pobre Cega*, Obra para violão solo. Editora Irmãos Vitale, Rio de Janeiro, 1963.
- _____. *Signal da Terra*, Canção para piano e Canto, 1948.
- _____. *Solidão*, Obra para piano solo, Editora Ricordi, São Paulo, 1968.
- _____. *Tema e Onze Variações*, Obra para piano solo, Editora Arthur Napoleão Ltda, Rio de Janeiro, 1967.
- _____. *Uai-Ni-Mim*, Canção para piano e Canto, 1973. Editado por Flávio Carvalho
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Pobre Cega*, para piano solo pertencente à obra Guia Prático, 1926 (composição). Editora Academia Brasileira de Música, 2009.