



I Encontro de Musicologia da UFPE

Resumos

A RETÓRICA MUSICAL NA OBRA VOCAL A CAPELLA DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

Luiz Carlos Teixeira Melo

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
luiz.c.melo@unesp.br

O presente resumo tem como objetivo demonstrar os aspectos retóricos que o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) utilizou como recursos técnicos em suas composições, enfocando a apresentação de elementos da retórica musical para coro *a capella*. Escolheram-se, para tanto, composições relacionadas ao período do calendário litúrgico, com ênfase nas obras da Semana Santa. Entre elas, estão: *Sepulto Domino* (sem data), para soprano, contralto, tenor e baixo; *Gradual para Domingo de Ramos* (sem data), para soprano, contralto, tenor e baixo; *Crux Fidelis* (sem data), para soprano, contralto, tenor e baixo. As bases teóricas para a análise estão presentes nas pesquisas de Dietrich Bartel e Rubén López Cano sobre os aspectos da retórica musical e sua aplicabilidade no texto musical. No contexto da música, em determinados períodos, a palavra obteve grande relevância. Já durante o século XVI, e até o século XIX, música e palavra estiveram presentes no gosto dos compositores. Seu apogeu foi atingido e superado no período do barroco centro-europeu (1600-1750), quando o texto poético se tornou fundamental no desenvolvimento de obras como cantatas, paixões, motetos etc. Paralelamente, nesse mesmo período, a linguagem musical absorveu aspectos da linguagem poética e retórica. A propósito, é importante destacar que a palavra retórica encontra sua origem na Grécia Antiga e é desenvolvida na Roma Antiga, tendo como principais teóricos os filósofos Aristóteles (384-322 a. C.), Cícero (106-43 a.C.) e Quintiliano (35-95 d.C.). É neste contexto próximo ao barroco que se percebe a presença das composições de José Maurício Nunes Garcia. Compositor de transição, sua obra musical se situa no contexto do Brasil Colônia, cujos dois principais centros eram Minas Gerais e Rio de Janeiro, e se estende até a vinda da família real portuguesa para o Brasil. Na obra de Maurício, há alinhamento entre harmonia e figuras de retórica e entrelaçamento das texturas vocais aplicadas ao discurso retórico. Na perspectiva sonora composicional, o simbolismo da retórica se faz presente, com a utilização dos recursos disponíveis em sua época, como, por exemplo, *anaphora*, *saltos e/ou passsus duriusculus*, *interrogatio* etc. Considerando a abordagem histórica, procurou-se demonstrar exemplos alinhados com a retórica musical desenvolvida e aplicada na música sacra, principalmente durante o período da música colonial brasileira. Outra abordagem utilizada foi a analítica, em torno dos excertos musicais. Dessa forma, a partir do objetivo proposto, percebem-se as técnicas adotadas por Maurício como um instrumento composicional. Procurou-se fomentar, também, uma compreensão mais acurada dos processos de composição nas obras mauricianas em estilo vocal *a capella*, e verificou-se um estilo calcado na retórica musical e na teoria dos afetos. Levando em consideração todos os aspectos da gramática da retórica – linhas melódicas, intervalos, harmonias, escolha de tonalidades –, pode-se concluir que este arcabouço serviu como meio expressivo e estilístico para o compositor.

Palavras-chave: José Maurício Nunes Garcia; Música colonial brasileira; Retórica musical; Estilo vocal.

O “MODERNO SISTEMA PARA SOLFEJAR” DE LUÍS ÁLVARES PINTO

Rosana Lanzelotte

Instituto Musica Brasilis
rosana@musicabrasilis.org.br

Deve-se ao Padre Jaime Diniz a revelação do maior compositor pernambucano do século XVIII – Luís Álvares Pinto (1719-1789) –, cuja biografia foi esboçada em seu artigo *Revelação de um Compositor Brasileiro do Século XVIII*, datado de 1968. (<https://doi.org/10.2307/779787>). Um dos primeiros músicos brasileiros a se aperfeiçoar em Portugal, ao regressar ao Recife Luís Álvares Pinto se dedicou ao ensino da música, sendo o autor das primeiras obras consideradas de cunho didático no país: 1) *Arte de Solfejar* (1761), cujo manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal, sob a cota COD. 2265; 2) *Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão* (1776), cujo manuscrito pertence a D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança e foi parcialmente transcrito pelo maestro Ernani Aguiar em 1988, transcrição abrigada no Instituto Ricardo Brennand, no Acervo Pe. Jaime Diniz, sob a cota PAR 193; em 1995, os musicólogos Alberto Ikeda e Paulo Castagna fotografaram o mesmo manuscrito na íntegra, e realizaram a edição moderna hoje conhecida. Ambas as obras foram estudadas por Alexandre C. de O. Rohl: *Os métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto: uma análise comparada da Arte de solfejar e Muzico e moderno systema para solfejar*, no âmbito do Congresso Internacional “A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico”, ocorrido em 2013, em Lisboa. A segunda das duas obras, foco deste resumo, abriga 25 *Solfejos* a duas vozes, em que, na maioria dos casos, a voz superior é de tessitura aguda e a voz inferior de tessitura grave. As exceções são os solfejos de números XIII e XIV, em que ambas as linhas são de mesma tessitura grave. Ao final dos 25 solfejos, encontram-se 5 *Divertimentos Harmônicos*, sendo os dois primeiros a 3 vozes e os três últimos a 4 vozes. Conforme apontado na correspondência do maestro Ernani Aguiar ao Padre Jaime Diniz, datada de 12/12/1988, arquivada no Instituto Ricardo Brennand sob a cota PAR 193.1, os *Divertimentos* e quatro *Solfejos* têm caráter instrumental, podendo cada uma das vozes ser tocada por um instrumento melódico. Outra possibilidade consiste em se atribuir as vozes superiores a instrumentos melódicos, enquanto a linha grave pode ser realizada por instrumento harmônico – cravo, órgão, guitarra –, à guisa de baixo contínuo. Neste trabalho discute-se a reutilização dos solfejos por conjuntos instrumentais. O objetivo consiste em analisar cinco solfejos, propondo-se a realização do baixo contínuo, conforme as práticas típicas do século XVIII. Pretende-se demonstrar, na prática, a adequação dos solfejos a duos ou trios de instrumentos.

Palavras-chave: Luís Álvares Pinto; Teoria musical; Solfejo.

TESTEMUNHOS MUSICAIS DO PARANÁ COLONIAL: A TRAJETÓRIA DE FAUSTINO XAVIER DO PRADO E DE BERNARDINO JOSÉ DE SENA NO SUL DE SÃO PAULO

Matheus Theodorovitz Prust
Universidade Federal do Paraná
matheusprust@gmail.com

Esta comunicação tem como enfoque a trajetória pessoal de dois músicos originários de São Paulo que tiveram atuação profissional registrada no litoral e no planalto do atual estado do Paraná, ao longo do século XVIII. O objetivo é o de demonstrar a ligação entre esses personagens, suas partituras e a espacialidade geográfica por eles ocupada, com vistas a reivindicar a vinculação dos testemunhos musicais preservados com Paranaguá. Faustino Xavier do Prado, personagem pivotal para o estabelecimento do bispado de São Paulo, celebrado na historiografia musical brasileira pela sua contribuição no Grupo de Mogi das Cruzes, tinha fortes vínculos com Paranaguá e com os Campos Gerais. Após o fim do seu período enquanto mestre de capela em Mogi das Cruzes, em 1732, ocupou o cargo de padre encomendado de Paranaguá, até 1750. Nessa época, adquiriu e gerenciou, junto de seu irmão, Ângelo Xavier do Prado, Escrivão da Fazenda Real da Capitania de São Paulo e de Paranaguá, extensas áreas de fazenda nos Campos Gerais, atuando no comércio de gado e muares. A partir de 1757, aparece como padre visitador na igreja matriz de São José dos Pinhais, atual região metropolitana de Curitiba, abrindo livros paroquiais e definindo os emolumentos aos párocos e músicos, em documentos inéditos que localizamos recentemente. Considerando a abrangência de atuação de Faustino X.P., principalmente nos anos circundantes à obtenção das ordens maiores, supomos o uso de material igual ou semelhante ao do Grupo de Mogi das Cruzes em Paranaguá. Somamos à discussão uma descrição da estrutura musical existente na vila, incluindo dados inéditos sobre a atuação do padre Francisco Xavier do Prado, natural de Paranaguá e formado músico na década de 1740. Avançando no tempo, a figura de Bernardino José de Sena acrescenta, no último quartel do século XVIII, um testemunho musical parnanguara. Natural de São Paulo, foi provavelmente formado na escola de Ignácio Xavier de Carvalho, organista da Sé de São Paulo desde 1765, ano em que aparece agregado em sua casa. Dois anos antes de sua saída da cidade, Bernardino J.S. aparece nos censos como músico, agregado na casa de André da Silva Gomes, célebre mestre de capela da Sé. A atividade profissional de Bernardino J.S. se deu, principalmente, em Paranaguá, no período entre 1778 e 1803. Galgando o posto de organista da matriz, certamente esteve envolvido na coordenação da singela estrutura musical da vila. Em 1782, o mestre de capela aparece na Câmara de Vereadores de Paranaguá reclamando dos recursos costumeiramente dispendidos com música, “estipendio mui deminuto para pagamêto de muzicos, e dos instrumentos”. Sua presença indica uma mudança nos rumos da música na matriz, habitualmente realizada por um mestre de capela, com harpa ou órgão, e um “tiple”. Preserva-se, no Acervo de Manuel José Gomes, cota 345 do catálogo de Lenita Waldige Mendes Nogueira, uma missa anônima, para quatro vozes e instrumentos, em cópia de 1845, do punho de Manuel J.G. Ele indica, no manuscrito, “missa do Mestre Bernardino.” Conhecidos, mantinham correspondência mesmo após a mudança de Manuel J.G. para Campinas, alguns anos após o retorno de Bernardino J.S. a São Paulo. Estilisticamente correspondente ao período de atuação do músico paulistano em Paranaguá, esse documento pode auxiliar para a compreensão da música praticada no litoral Sul de São Paulo em fins do século XVIII.

Palavras-chave: Música Colonial; Música no Paraná; Música no Brasil Meridional; Documentos musicográficos.

A CLARINETA NO CONTEXTO SOCIAL PERNAMBUCANO A PARTIR DO OLHAR DO MUSICÓLOGO PE. JAIME DINIZ

Jailson Raulino

Universidade Federal de Pernambuco
jailson.silva@ufpe.br

A inclusão da clarineta nos estudos no âmbito da musicologia tem o propósito de observar seu desenvolvimento histórico e sua prática relacionados com a história da música em Pernambuco, sobretudo, visa analisar fenomenologicamente o discurso dos historiadores da música na mencionada área musical. Iniciando essa trajetória histórica, utilizo-me do musicólogo Francisco Curt Lange, quando em *Documentação Musical Pernambucana* (1998, p. 63) afirma sobre o uso da clarineta a partir de pequenos grupos de instrumentistas denominados de “terços”. Afirma ainda que esses grupos atuavam no Brasil a serviço da igreja já no séc. XVIII, assim denominado, possivelmente por ser constituídos de instrumentos de sopro, cordas e percussão. O musicólogo Pe. Jaime Diniz (1971, p. 28), estudando a vida musical em Pernambuco no século XVIII, relata sobre a existência de conjuntos instrumentais denominados *charamelleiros*, assíduos nas Festividades da Senhora do Rosário. Em grupo sinfônico Pe. Jaime (1978, p. 30), em “O Recife e sua música” na publicação “Um tempo do Recife”: Editora Universitária (UFPE), cita que no Recife, a Orquestra do Teatro sob direção do mestre de capela e major Patrício José de Sousa apresentara a seguinte formação: “A Orquestra dos 5 dias (19 a 23 de setembro de 1838) será a seguinte – 06 Rebecas, 01 Violeta, 01 Violoncelo, 01 Trombone, 02 Trompas, 01 Clarim, 01 Flauta, 02 Clarinetas, 01 Flautim, 01 Tímpano, 01 Baixo, e 01 Corneta de chaves”. Através desse olhar musicológico do Pe. Jaime e como estratégia metodológica, recorri ao modelo de análise sob a perspectiva dos estudos dos *rituais nacionais* na sociologia de Roberto da Matta (1983, p. 36), onde apresenta-se uma trilogia, na qual três fatores interagem entre si e que foram determinantes na construção de um cenário musical brasileiro. Transcrevo para a história da clarineta, onde se relaciona com três segmentos periféricos de ritualização no contexto social pernambucano. Numa observação sobre a clarineta, cultura e sociedade, considero uma fundamentação e forte relação fornecida por esse paralelismo, ou seja, numa aplicação aos rituais musicais pernambucanos, encontra-se a clarineta como instrumento comum aos rituais de música popular, rituais de música erudita e rituais de música religiosa. Nessa trilogia procuro identificar influências e perspectiva de uma construção histórica da clarineta e seu repertório no contexto cultural da cidade do Recife do século XVIII. Esse instrumento se faz representado na história da música e nos três segmentos culturais ritualísticos em tela. Os estudos dos rituais permitem tomar consciência de certas cristalizações de estilos musicais como identidade e patrimônio cultural.

Palavras-chave: Performance historicamente informada; Clarineta em Pernambuco no século XVIII; Música e ritual em Pernambuco.

SONATA DO GIRASSOL VERMELHO

Semitha Heloisa Matos Cevallos

Universidade Federal do Paraná

semitha.cevallos@ufpr.br

O conjunto de composições brasileiras de concerto para viola se coloca no panorama da música ocidental como relevante contribuição na expansão do seu ainda escasso repertório e na consolidação do instrumento como solista. As obras nacionais que têm a viola como protagonista surgem a partir da segunda metade do séc. XX. São obras que vão desde uma formação tradicional – viola solo, viola e piano, viola de orquestra – até uma formação não tradicional: viola e sons eletrônicos ou viola e faixas sampleadas. As peças passam por diversas linguagens composicionais: nacionalismo brasileiro, romantismo, neorromantismo, modernismo e poéticas contemporâneas. Harry Crowl (1958) é o compositor que mais escreveu para viola na música brasileira de concerto num total de dez peças. A *Sonata do Girassol Vermelho* (2019), de sua autoria, é inspirada no conto literário *A Casa do Girassol Vermelho*, do escritor mineiro Murilo Rubião (1961-1991). Composta em três movimentos, a obra é complexa dos pontos de vista técnico e musical. A peça é dedicada à violista bielorrussa Darya Fillipenko (1982-) que em entrevista para artigo anterior, relatou sobre o trabalho de parceria com Crowl, que dedicou a ela quatro obras. As reflexões da solista levam à compreensão da obra sob o ponto de vista do intérprete. É pouco comum compositores mencionarem pianistas acompanhadores em suas dedicatórias. Crowl, porém, faz tributo ao pianista brasileiro Luiz Gustavo de Carvalho (1982-), dedicando a peça também a ele. O músico já havia tocado algumas obras de Crowl. E, no momento da criação da sonata, Carvalho estava em contato com o compositor, vindo a participar da concepção da obra com sugestões, assim como Fillipenko. A peça foi estreada em Moscou, com o acompanhamento da pianista russa Ksenia Apalko, em maio de 2019. Este estudo apresenta a visão dos dois pianistas, que em entrevista comentada, trazem suas opiniões e experiências em tocar a música de Crowl, especialmente a *Sonata do Girassol Vermelho*. Os músicos responderam a questionários que foram examinados, sendo escolhidos elementos particulares de suas respostas para análise, como também comparação. As reflexões de Apalko e Carvalho demonstram a relevante contribuição do pianista acompanhador na concepção interpretativa de uma obra de câmara, especialmente aqueles que se dedicam à divulgação da música contemporânea. Estas entrevistas se unem às considerações de Fillipenko e ampliam o panorama de entendimento acerca da obra em questão e do universo sonoro de Crowl.

Palavras-chave: Sonata do Girassol Vermelho; Harry Crowl; Darya Fillipenko; Ksenia Apalko; Luiz Gustavo de Carvalho.

O PAPEL DO BANJO TENOR MARANHENSE NA PRESERVAÇÃO DO BUMBA MEU BOI SOTAQUE DE ORQUESTRA

Amós Souza Noia

Universidade Federal de Pernambuco
amos.souza@ufpe.br

Carlos Sandroni

Universidade Federal de Pernambuco
carlos.sandroni@ufpe.br

O propósito do resumo é apresentar conclusões da atividade final do componente curricular “Tópicos Especiais em Cultura e Sociedade” do mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco, que ocorreu no segundo semestre do ano de 2023. O projeto de pesquisa está em andamento e os resultados do corpus da revisão sistemática de literatura ainda estão em aberto, seguindo as orientações de Okoli (2019) e Gil (2008). Escolheu-se o recorte temporal entre os anos de 2011 e 2022 e foram encontrados textos nos repositórios da ANPPOM, na Biblioteca virtual da UFMA, no Google Acadêmico, no repositório UNB e nas TESES USP, resultando na catalogação de três teses de doutorado, sete dissertações de mestrado e dois artigos que se correlacionam à temática da pesquisa em questão. O objetivo geral é compreender as relações históricas e sociológicas imbricadas no processo de construção e uso do banjo tenor no Bumba meu Boi sotaque da Orquestra do Maranhão. Os objetivos específicos são averiguar as relações históricas e sociológicas no processo de construção e utilização do banjo tenor no Bumba meu Boi de Orquestra do Maranhão, conhecer a forma de construção dos banjos tenor do Bumba meu Boi de Orquestra do Maranhão e identificar a importância do banjo tenor, suas características musicais, diferenças e semelhanças com outros instrumentos harmônicos utilizados no Bumba meu Boi de Orquestra. O delineamento do projeto terá um cunho qualitativo, conforme Flick (2008), e os dados serão coletados por meio de entrevista semiestruturada, fontes bibliográficas e fonográficas. A análise de resultados seguirá as diretrizes de Bardin (2011). O boi é um símbolo presente em várias manifestações culturais brasileiras. Porém, é no Maranhão que ele ganha maior destaque, sendo considerado o símbolo de identificação do Estado. O folguedo do Estado do Maranhão recebeu reconhecimento nacional e internacional, sendo declarado Patrimônio Imaterial do Brasil pelo IPHAN em 2011 e Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2019. A classificação dos sotaques do Bumba Meu Boi em cinco categorias por Azevedo Neto (2007) destaca o sotaque de Orquestra como o mais recente no Maranhão, utilizando em sua estruturação musical instrumentos de sopros, percussão e cordas. Nesse contexto, o banjo (cordofone) desempenha um papel singular no sotaque de Orquestra, que será o campo da pesquisa. O banjo tenor é um instrumento de origem africana, conforme Cavalcanti et al (2018). Ao chegar no Maranhão, suas convenções se estabelecem sociologicamente como parte da identidade cultural do Bumba meu Boi de Orquestra, conforme fundamentado por Becker (2010) e Hall (2005). Apesar da escassez de estudos sobre a importância histórica e social na construção e uso do banjo tenor maranhense no Bumba Meu Boi, pretendo, ao concluir a pesquisa, contribuir com resultados significativos para a compreensão das relações históricas e sociológicas no uso desse instrumento no Bumba meu Boi de Orquestra do Maranhão.

Palavras-chave: Bumba meu Boi de Orquestra; Banjo tenor maranhense; Cultura popular.

**FANTASIA PARA PIANO E ORQUESTRA DE DINORÁ DE CARVALHO: RESGATE E
EDIÇÃO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO MUSICAL BRASILEIRO**

Tadeu Moraes Taffarello

Universidade Estadual de Campinas
tadeumt@unicamp.br

A *Fantasia para piano e orquestra*, também conhecida como *Fantasia Brasileira* ou *Fantasia-Concerto*, foi composta por Dinorá de Carvalho em 1934 e dedicada a Mario de Andrade. Dinorá de Carvalho (1895-1980), compositora mineira, radicou-se na capital paulista desde sua infância, tendo iniciado seus estudos musicais nas primeiras turmas do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foi colega de turma de Francisco Mignone (1897-1986) e contemporânea de Mario de Andrade (1893-1945) na mesma escola. A estreia da peça ocorreu em 1953, em uma versão para piano e banda. O grupo que tocou à época foi a Banda Musical Sinfônica da Força Pública, com arranjo e regência do capitão Antonio Bento da Cunha. A solista foi a pianista Regina Maria Peña e a apresentação ocorreu no Teatro Cultura Artística. A estreia da versão original para piano e orquestra, por sua vez, ocorreu no dia 31 de agosto de 2023 pela Orquestra Sinfônica da UNICAMP (OSU), sob regência de Cinthia Pinheiro Alireti e solo de Sylvia Maltese. Esta apresentação ocorreu no teatro Castro Mendes, na cidade de Campinas-SP, como um dos eventos do “Festival Dinorá de Carvalho do CIDDIC - edição 2023”. O título da peça e a sua data de criação são conflitantes entre as informações encontradas no catálogo de obras da compositora (Ferreira, 1977), nos periódicos de época e nos documentos pesquisados. As fontes manuscritas utilizadas na edição crítica da obra localizam-se nos acervos do Centro Cultural São Paulo (CCSP), na Coleção Mario de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP) e na Coleção Dinorá de Carvalho da Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Os manuscritos presentes no IEB (Coleção Mario de Andrade, item MA-PART-4115) e no CCSP se tratam de partituras orquestrais com equivalência de conteúdos musicais. Já os materiais musicais disponíveis na CDMC (Coleção Dinorá de Carvalho, número de catálogo DC 023 A e B) são compostos por partes instrumentais. A edição crítica realizada teve o devido cuidado em relação ao tratamento das fontes, trazendo, sempre que necessário, elementos de uma edição prática com vistas à facilitação da realização de futuras interpretações por grupos musicais interessados. Os erros evidentes também foram corrigidos. Dessa maneira, os objetivos do presente trabalho são: contextualizar a criação e estreias da obra; realizar uma análise documental nos manuscritos localizados para esta peça; fundamentar uma edição crítica da mesma. As etapas de desenvolvimento do trabalho são: criação de uma biografia da autora, focando em sua formação como compositora; busca de informações sobre as estreias da obra; descrição e análise das fontes documentais consultadas; especificações implementadas na edição crítica criada. Como resultado deste trabalho, espera-se realizar o resgate deste patrimônio histórico musical brasileiro, a *Fantasia para piano e orquestra* de Dinorá de Carvalho, com a disponibilização *online* e gratuita da partitura musical editada pela Coleção CIDDIC/CDMC da Unicamp.

Palavras-chave: Dinorá de Carvalho; Fantasia; Piano; Orquestra; Edição musical.

ÚLTIMO RETRATO E UMA SAUDADE QUE FICOU: RESGATE DE DUAS CANÇÕES DE DINORÁ DE CARVALHO

Tadeu Moraes Taffarello

Universidade Estadual de Campinas
tadeumt@unicamp.br

Flávio Cardoso de Carvalho

Universidade Federal de Uberlândia
fcarvalho4000@gmail.com

Vitor Alves de Mello Lopes

Universidade Estadual de Campinas
vitor.a.m.lopes@gmail.com

Dinorá de Carvalho (1895-1980), foi pianista, compositora, regente, crítica musical e professora de piano. Radicou-se em São Paulo-SP desde sua infância, formando-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Como compositora, criou obras para instrumentos solistas, canto, coro, conjuntos instrumentais diversos, orquestra, teatro e balé. Foi autora de 33 canções para canto e piano catalogadas, das quais 6 foram consideradas desaparecidas por Carvalho (2018). Resgatou-se recentemente as canções *Último retrato* e *Uma saudade que ficou*. O catálogo de obras da compositora informa que *Último retrato* foi composta em 1950, com texto de Maria Antonia Franchini-Netto, e a estreia ocorreu em 1960, no Theatro Municipal de São Paulo (Ferreira, 1977). Há uma transcrição para voz solista e orquestra. Em documentos da Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) foi encontrada menção a um recital de obras da autora transmitido pela Rádio MEC em dezembro de 1959. Esta gravação, na qual constava a canção *Último retrato*, foi encontrada em visita à Empresa Brasileira de Comunicação. A partir da versão original do áudio, foi realizada a re-equalização, aumentando o volume da gravação, o que possibilitou maior entendimento do texto da canção, e a separação dos áudios da voz e do piano, facilitando a transcrição das partes específicas ao permitir que sonoridades do piano pudessem ser percebidas. Isto gerou a transcrição. Algumas dúvidas que surgiram na transcrição foram sanadas a partir da comparação com as partes instrumentais da versão orquestral disponíveis no acervo da CDMC. *Uma saudade que ficou*, por sua vez, foi encontrada no acervo da cantora Marília Siegl pelo barítono Sandro Bodilon em 2004 e enviada em doação para nossas pesquisas. No catálogo de obras, não há nenhuma informação sobre esta canção. No Fundo Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, do Arquivo Público do Estado de São Paulo, há um rascunho da peça de teatro *Noite de São Paulo*, de Alfredo Mesquita, no qual consta a indicação da existência da canção *Uma saudade que ficou*, com letra da própria Dinorá de Carvalho, no trecho correspondente, na versão finalizada, àquele no qual é cantada a canção *Ele passou*. O acompanhamento ao piano e as melodias são idênticos, sendo apenas a letra modificada. Esses indícios nos levam a crer que *Uma saudade que ficou* seria a versão inicial da canção *Ele passou*, existindo a música antes da implementação do texto por Guilherme de Almeida. É possível, portanto, que a canção tenha sido composta em 1936, ano de criação da peça de teatro. Os objetivos principais do trabalho são resgatar as canções *Último retrato* e *Uma saudade que ficou* de Dinorá de Carvalho e realizar a edição crítica das mesmas, de acordo com Figueiredo (2014). Como resultados, foram obtidas a transcrição da canção *Último retrato* em sua versão para canto e piano a partir da gravação encontrada; a criação da partitura para canto e orquestra dessa mesma canção; e, em relação à canção *Uma saudade que ficou*, foi possível inferir os caminhos composicionais da obra *Noite de São Paulo* e sua gênese.

Palavras-chave: Dinorá de Carvalho; Musicologia; Canção brasileira; Último retrato; Uma saudade que ficou.

REVELAÇÕES NO ESTUDO DA CORRESPONDÊNCIA ENTRE ALMEIDA PRADO E NADIA BOULANGER

Ingrid Barancoski

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

ingrid.barancoski@unirio.br

No arquivo da professora, maestrina e organista francesa Nadia Boulanger (1887-1979), na *Bibliothèque Nationale de France* em Paris, tem destaque a vasta coleção de cerca de 13.000 cartas recebidas por mademoiselle. Neste fascinante acervo de um ícone da música do século XX estão documentos assinados por Leonard Bernstein e Igor Stravinsky entre outros, e em quinto lugar entre os remetentes com maior número de envios está o compositor brasileiro Almeida Prado (1943-2010), que estudou em Paris com Nadia Boulanger e Olivier Messiaen (1908-1992) entre 1969 e 1973. São 222 cartas de Almeida Prado para Nadia Boulanger datadas entre 1970 e 1979, ano de falecimento dela, e no acervo da família Almeida Prado foram encontradas 15 cartas de Nadia Boulanger para ele (provavelmente é uma pequena parcela de um número bem maior de documentos, até o momento não localizados na sua totalidade). O material tem potencial para pesquisa em diversos assuntos, os quais desenvolvo em paralelo no momento, como por exemplo o testemunho do conteúdo de aulas de Nadia Boulanger, a orientação de conduta profissional para com seus alunos, elementos biográficos da trajetória de Almeida Prado não detalhados em outras fontes, a gênese composicional de diversas de suas obras, e elementos do pensamento composicional de Almeida Prado, como por exemplo a presença de ideias de multisensorialidade. Nesta comunicação enfoco na interrelação entre Almeida Prado e Nadia Boulanger, com elementos que comprovam confluências entre essas duas personalidades distintas e carismáticas: uma profunda e crescente amizade entre eles (o que se estendeu para além do período de estudos de Almeida Prado em Paris) aparente nas cartas pela gradual transformação no texto da escrita epistolar; a apreciação por parte de Boulanger de obras de Almeida Prado, o que é significativo considerando seu alto grau de exigência; e influências dos ensinamentos de Nadia Boulanger na posterior prática docente de Almeida Prado desenvolvida no Brasil. Além disto, comento o contexto das atividades de Almeida Prado e Nadia Boulanger neste período, como por exemplo a convivência com outros compositores e intelectuais frequentadores da residência parisiense de Boulanger, endereço que se tornou famoso como centralizador de personalidades do meio cultural da época (36 Rue Ballu). O objetivo do trabalho é estender o posicionamento de Almeida Prado comumente entendido na esfera da música brasileira para o cenário mais amplo do alunado de Boulanger, do círculo de relações internacionais decorrente de sua estada em Paris, e principalmente de seus estudos com Nadia Boulanger.

Palavras-chave: Literatura epistolar; Música contemporânea; Almeida Prado; Nadia Boulanger; Música brasileira.

ATIVIDADES MUSICAIS DE AMÉLIA BRANDÃO NERY NA IMPRENSA PERNAMBUCANA ENTRE 1916 E 1930

Thiago Leme Marconato

Universitat Autònoma de Barcelona
thiagomarconato10@gmail.com

Amélia Brandão Nery (1897-1983), também conhecida como Tia Amélia, foi uma pianista, compositora, regente e apresentadora de rádio e televisão que desenvolveu sua carreira artística entre o fim dos anos 1920 e início dos 1980. Apesar da literatura dedicada à vida e obra de Amélia ser pequena e com informações contraditórias, a pesquisa de doutorado em andamento da qual provém o presente trabalho tem revelado que há uma imensa quantidade de menções às suas atividades ao longo de sua trajetória artística na imprensa escrita brasileira. Tendo vivido em Pernambuco, seu estado natal, até início dos anos 1930, as primeiras menções à pianista são encontradas na imprensa pernambucana, ainda que em menor quantidade se comparado ao restante de sua carreira. Através de pesquisa na Hemeroteca Digital Brasileira, da Fundação Biblioteca Nacional, foram encontradas 17 menções nos periódicos *A Província*, *Diário da Manhã*, *Jornal de Pernambuco* e *Jornal do Recife* nas décadas de 1910 e 1920. Trata-se de um conjunto de textos informativos que abordam a publicação de uma composição própria em 1916, sua atuação em um recital como pianista em 1928 e sua atuação no Ideal Cinema de Recife como pianista, arranjadora e diretora de orquestra entre 1929 e 1930. Com isso, este trabalho tem como objetivo apresentar estas menções e analisar como se deu o registro das atividades musicais de Amélia Brandão Nery pelos periódicos citados no período em questão. Para tanto, se dialoga com o conceito de identidade profissional a partir do trabalho de Claude Dubar (2005) e com o contexto histórico das atividades profissionais dos pianistas brasileiros do início do século XX de acordo com Robervaldo Linhares Rosa (2014). Através da análise do material encontrado, é possível concluir que, já no início de sua carreira artística, Amélia chegou a ser reconhecida como uma artista de alto nível, multifacetada, ligada às práticas do piano, da regência e da composição. Além disso, pode-se perceber uma postura ativa por parte de Amélia em construir sua identidade profissional e divulgar sua produção musical através da imprensa.

Palavras-chave: Amélia Brandão Nery (Tia Amélia); Música em Pernambuco; Imprensa pernambucana; Identidade profissional.